

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER



TEATRO

EL BASTARDO
DE LA LITERATURA

FO, TOVAR, CAMPBELL, BELLATÍN,
RASCÓN, OBREGÓN, ENRÍQUEZ,
HIRIART, BERMAN

PERFIL

JUAN JOSÉ GURROLA
PREMIO NACIONAL
DE CIENCIAS Y ARTES 2004

ESTRENO DE PAPEL

EDIPO GÜEY
DE MARIO CANTÚ TOSCANO

REPORTAJE

ESCUELAS TEATRALES:
CASA DEL TEATRO,
ESCUELA DEL ESPECTADOR
Y CENTRO DE ESTUDIOS
EN EL ARTE DE LOS TÍTERES

¡CON PASODEGATO
ENTRA AL
TEATRO GRATIS!



MÉXICO y ESPAÑA
Unidos por el Arte
en la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid
ARCO 2005

del 10 al 24 de febrero

México
invitado de honor

A R
C O



**Con la participación de 250 artistas mexicanos
y 19 de los principales museos y galerías que exhibirán el arte plástico mexicano del siglo XX
a nuestros días**

**El magno evento será inaugurado por los reyes de España Juan Carlos I y la Reina Sofía;
el presidente de España, José Luis Rodríguez Zapatero, y el presidente de México,
Vicente Fox Quesada**

Con el auspicio en México del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Secretaría de Relaciones Exteriores
y la Universidad Nacional Autónoma de México

CONACULTA · INBA
la cultura en tus manos

México será durante 6 días el centro de la difusión del arte internacional.

EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

EN COORDINACIÓN CON

PASO DE GATO REVISTA MEXICANA DE TEATRO

CONVOCAN AL

PREMIO DE ENSAYO TEATRAL 2005

DE ACUERDO CON LAS SIGUIENTES BASES:

- 1.- PODRÁN PARTICIPAR ESCRITORES MEXICANOS O RESIDENTES EN LA REPÚBLICA MEXICANA, CON EXCEPCIÓN DE LOS TRABAJADORES DE LAS INSTANCIAS CONVOCANTES.
- 2.- EL PREMIO CONSISTIRÁ EN UN PAGO ÚNICO DE \$20,000.00 M.N. Y LA PUBLICACIÓN DEL ENSAYO EN PASODEGATO REVISTA MEXICANA DE TEATRO.
- 3.- LOS TRABAJOS DEBERÁN ESTAR ESCRITOS EN ESPAÑOL Y TENER UNA EXTENSIÓN NO MENOR A 16 CUARTILLAS Y NO MAYOR A 24 CUARTILLAS. LOS TEXTOS SE PRESENTARÁN POR TRIPPLICADO, IMPRESOS A DOBLE ESPACIO (LETRA ARIAL A 12 PUNTOS) Y POR UNA SOLA CARA, EN PAPEL TAMAÑO CARTA. DEBERÁN SER INÉDITOS Y NO CONTAR CON COMPROMISOS EDITORIALES PREVIOS. EL TEMA DEL ENSAYO SERÁ LIBRE, SIEMPRE Y CUANDO ESTÉ RELACIONADO CON EL ACONTECER TEATRAL.
- 4.- LOS CONCURSANTES DEBERÁN PARTICIPAR CON PSEUDÓNIMO. ADJUNTO AL TRABAJO, EN SOBRE CERRADO E IDENTIFICADO CON EL PSEUDÓNIMO Y EL TÍTULO DEL ENSAYO, DEBERÁN INCLUIRSE LOS DATOS DEL AUTOR: NOMBRE, DOMICILIO, NÚMERO TELEFÓNICO Y CORREO ELECTRÓNICO. CUALQUIER TIPO DE REFERENCIA, LEYENDA O DEDICATORIA QUE PUEDA SUGERIR LA IDENTIDAD DEL AUTOR, CAUSARÁ LA DESCALIFICACIÓN DEL TRABAJO.



DESCALIFICACIÓN DE VICTOR HUGO RASCÓN BANDA, IMBUDIA POR JOSÉ CABALLERO.
FOTO DE ENRIQUE GOROSTIEGA.

PARA MAYOR INFORMACIÓN
COMUNICARSE A LOS NÚMEROS
(55) 5668 9232
(PASODEGATO)
O (55) 1253 9414 (CITRU)
EN HORAS HÁBILES

- 5.- LOS TRABAJOS DEBERÁN DIRIGIRSE A LA REDACCIÓN DE PASODEGATO: ELEUTERIO MÉNDEZ NÚM. 11, ESQUINA HÉROES DEL 47. COL. CHURUBUSCO-COYOACÁN. DEL. COYOACÁN, C.P. 041290, MÉXICO, D.F. O AL CITRU/INBA: CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES, TORRE DE INVESTIGACIÓN 5TO PISO, CHURUBUSCO Y TLALPAN S/N, COL. COUNTRY CLUB, C.P. 04220, MÉXICO, D.F.
- 6.- LA FECHA LÍMITE PARA LA RECEPCIÓN DE TRABAJOS SERÁ EL JUEVES 29 DE ABRIL DE 2005. EL CONCURSO QUEDA ABIERTO DESDE LA PUBLICACIÓN DE LA PRESENTE CONVOCATORIA.
- 7.- EL JURADO DICTAMINADOR ESTARÁ INTEGRADO POR ESPECIALISTAS DE RECONOCIDA TRAYECTORIA (UN INTEGRANTE DEL CONSEJO EDITORIAL DE PASODEGATO, UN REPRESENTANTE DEL CITRU Y UN CRÍTICO LITERARIO INVITADO). ES FACULTAD DEL JURADO PROPONER MENCIONES HONORÍFICAS QUE ESTARÁN CONSIDERADAS PARA SU PUBLICACIÓN EN PASODEGATO EN NÚMEROS SUBSECUENTES.
- 8.- ES FACULTAD DEL JURADO DESCALIFICAR CUALQUIER TRABAJO QUE NO PRESENTE LAS CARACTERÍSTICAS EXIGIDAS POR LA PRESENTE CONVOCATORIA, ASÍ COMO RESOLVER CUALQUIER CASO NO PREVISTO EN LA MISMA. EL FALLO SERÁ INAPELABLE.
- 9.- EL RESULTADO SE PUBLICARÁ EL JUEVES 19 DE MAYO DE 2005 EN LAS PÁGINAS DE LA REVISTA TIEMPO LIBRE.



En portada:
Desazón, de Víctor Hugo Rascón Banda,
dirigida por José Caballero.
FOTO DE ENRIQUE GOROSTIETA.

Recuadro de portada:
Galaor, de Hugo Hiriart,
dirigida por Alicia Martínez.
FOTO DE ALICIA MARTÍNEZ.

PASODEGATO

4	ABREBOCA SHAKESPEARE MEMORABLE	32	EL TEATRO COMO OBJETO DE LA LITERATURA POR CORAL AGUIRRE	63	MICHOACÁN EL TEATRO COMO UN SISTEMA DE PENSAMIENTO POR ALFREDO DURAN
5	PERFIL JUAN JOSÉ GURROLA EL GRAN SIMULADOR POR FERNANDO DE ITA	34	DEL TEATRO A LA NOVELA DE LA NOVELA AL TEATRO POR LUIS ENRIQUE GUTIERREZ ORTIZ MONASTERIO	64	BAJA CALIFORNIA HACIA DONDE APUNTA LA FORMACION ACTORAL EN TIJUANA POR FERNANDO LÓPEZ MATEOS
6	CUANDO VEO MI PANZA POR HECTOR BOURGES	35	UN MÉLANGE DISCIPLINAIRE POR MARIO BELLATIN	65	PUEBLA TOUR POR ALGUNOS ESPACIOS ALTERNATIVOS EN LA CIUDAD DE PUEBLA POR VÍCTOR RUBÉN
7	GURROLAY EL PUNTO G DEL TEATRO POR NICOLÁS NÚÑEZ	36	DIÉGESIS POR RAÚL FALCÓ	66	GUANAJUATO LA IM-POSIBILIDAD DEL TEATRO EN GUANAJUATO POR JUAN MANUEL GARCÍA
8	LA JUSTICIA TARDA POR RAÚL FALCÓ	38	ENSAYO TEATRO Y NARRATIVIDAD POR JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS	67	CHIHUAHUA PEQUEÑO ESBOZO DEL ROSTRO TEATRAL EN LA FRONTERA POR MARIO SAAVEDRA
9	CRONOLOGÍA ABREVIADA DE JUAN JOSÉ GURROLA	44	CRÍTICA PANORAMA: ¿LOS PILARES DEL TEATRO? POR POR EDGAR CHÍAS	68	NAYARIT MODELO PARA ARMAR: COMPANIA DE TEATRO DEL ESTADO DE NAYARIT POR VIZANIA AMEZCUA
	DOSSIER TEATRO EL BASTARDO DE LA LITERATURA	46	REPORTAJE LA CASA DEL TEATRO POR VÍCTOR HUGO RASCON BANDA	69	AMATAC EL ROSTRO DEL ACTOR POR CLAUDIO OBREGÓN
12	TEATRO Y LITERATURA POR RUBÉN ORTIZ	47	LA ESCUELA DEL ESPECTADOR POR BRUNO BERT	70	ESCENA INTERNACIONAL ESTADOS UNIDOS LAS REVISTAS TEATRALES DE ESTADOS UNIDOS POR GEORGE WOODYARD
14	UN TEXTO TEATRAL SOLO SE DA EN LA REPRESENTACION POR JUAN TOVAR	48	EL CENTRO DE ESTUDIOS EN EL ARTE DE LOS TÍTERES POR ADRIANA MENASSE	71	ESPAÑA REVISAS DE TEATRO EN ESPAÑA POR JOAN CASAS FUSTER
15	EL TEATRO Y LA LETRA POR FEDERICO CAMPBELL	50	REFLEXIÓN XV AÑOS DEL FONCA EN EL TEATRO MEXICANO POR MARIO ESPINOSA	72	ESCENA ALTERNA LA IMAGINACIÓN CINEMATOGRAFICA DE TERRY GILLIAM POR JOSÉ CANDAS
16	TEATRO ¿EL BASTARDO DE LA LITERATURA? CONVERSACION CON VÍCTOR HUGO RASCON BANDA POR HILDA SARAY	52	REPÚBLICA DEL TEATRO NUEVO LEÓN RAPSODIA DE ESTACIÓN POR HECTOR MORALES	73	DCO POR GUSTAVO EMILIO ROSALES
18	HUGO HIRIART O DE LA APARENTE PARADOJA POR NOÉ MORALES MUÑOZ	53	EL TEATRO Y LA CRÍTICA POR SERGIO GARCÍA TREVIÑO	74	CONTRA EL OLVIDO HACIA UNA LITERATURA DRAMÁTICA EN AGUASCALIENTES DEL SIGLO XIX POR CLARA MARTÍNEZ Y JULIETA ORDUNA
19	CIEN AÑOS DE LITERATURA MEXICANA EN LETRAS LIBRES POR PASODEGATO	54	QUERÉTARO AGRUPACIÓN TEATRAL LA COMPANIA 24 AÑOS DE LABOR ININTERRUMPIDA POR GUSTAVO SILVA	75	IN MEMORIAM ROGELIO LUÉVANO POR ANTONIO PEÑUNURI
20	EL TEATRO ESE DOBLE POR CINTHYA FRANCO	56	VERACRUZ EL TEATRO EN EL PUERTO EN VERACRUZ POR SERGIO PEREGRINA	76	LIBROS TÍTERES, CRIATURAS Y PERRAS POR POR LEONARDO KOSTA Y VALERIA ALMADA
22	DEL DRAMA LITERARIO POR ENRIQUE OLMOS DE ITA	57	TELÓN DE NIEBLA Y OTRAS VARIETADES POR FRANCISCO BEVERIDO	77	SUGERENCIAS FELINAS CONVOCATORIAS
23	POR QUÉ NO SE CONOCE (Y ESTUDIA) LA DRAMATURGIA CONTEMPORANEA EN LA UNAM POR RICARDO GARCÍA ARTEAGA	58	VERACRUZ ZACATECAS PRESENTE EN EL TEATRO NACIONAL POR DAVID EDUARDO RIVERA SALINAS	78	MÁSCARA VS CABELLERA PROTESTA POR LOS RECORTES PRESUPUESTALES DEL GOBIERNO FEDERAL AL FOMENTO DE LA CULTURA ARTÍSTICA
24	EL ETERNO GÉNERO MENOR POR ADRIANA BERNAL	59	FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE CALLE ZACATECAS: PERSPECTIVAS POR VICENTE RODRÍGUEZ		ESTRENO DE PAPEL EDIPO GUEY DE MARIO CANTÚ TOSCANO
26	LA ANTOLOGÍA DEL OTRO TEATRO MEXICANO POR RODOLFO OBREGÓN	60	JALISCO UNA BIENVENIDA POR FAUSTO RAMÍREZ		
28	TEATRO Y REVISTAS LITERARIAS MEXICANAS POR JOSÉ RAMÓN ENRIQUEZ	61	BREVE RESEÑA DE LA CRÍTICA TEATRAL POR TEÓFILO GUERRERO		
29	¿POR QUE LOS INTELLECTUALES NO VAN AL TEATRO? POR SABINA BERMAN	62	RESPUESTAS POR TEÓFILO GUERREROV		
30	CONTRA JUGLARES IRREVERENTES POR DARIOFO				
31	DONJUAN JOSÉ ARREOLA. ¿A ESCENA! POR RODOLFO OBREGÓN				

PASODEGATO

DIRECTOR
JAIME CHABAUD*

SUBDIRECTOR
JOSÉ SEFAMI

EDITOR
EDGAR CHIAS

ASISTENTE EDITORIAL
DORA ALONSO

CONSEJO EDITORIAL
LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER
ANTONIO CRESTANI
FERNANDO DE ITA*
FLAVIO GONZALEZ MELLO
ELENA GUIOCHINS
LETICIA HUJARA
MAURICIO JIMENEZ*
LUIS ARMANDO LAMADRID
ALEGRÍA MARTÍNEZ
RODOLFO OBRIGÓN
RUBÉN ORTIZ
ENRIQUE SINGER

CUIDADO EDITORIAL
HORACIO ORTIZ

DISEÑO GRÁFICO ORIGINAL
PABLO MOYA ROSSI

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

ASISTENCIA GENERAL
GABBY CORREA

FOTOGRAFÍA
FERNANDO MOGUEL

DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN
VICTOR RUBEN LÓPEZ

COORDINADORES
SECCIONES FUJAS EN LOS ESTADOS

BAJA CALIFORNIA: DANIEL SERRANO

JALISCO: FAUSTO RAMÍREZ

MICHOACÁN: ROBERTO BRICEÑO

NUEVO LEÓN: JAVIER SERNA

QUERÉTARO: LEONARDO KOSTA

VERACRUZ: FRANCISCO BEVERIDO

ZACATECAS: JUAN ANTONIO CALDERAS

IMPRESIÓN
GRÁFICA, CREATIVIDAD Y DISEÑO

PASODEGATO, revista trimestral No. 20, Enero-Marzo 2005. Editor responsable: Edgar Chías, 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: 1665-4986. Prohibida su reproducción total o parcial. Domicilio de la publicación: Eleuterio Méndez 11, Colonia Churrinusco-Coyacaca n. C. P. 04120. México, D.F. Telefonos: (0155) 56 88 92 . . 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49.
Correoselectro nicos:
infopapeles@prodigy.net.mx
paso_de_gato@hotmail.com
suscritorpapeles@prodigy.net.mx
Imprenta: Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V., Plutarco Elías Calles 1321, Col. Miravalle, C.P., 03580, México, D.F.
Telefonos: 01 (55) 56 72 40 75,
graficreat@prodigy.net.mx
Distribuidor: PASODEGATO
Producción editorial: La mancha en el papel, S.A. de C.V., Fernando Anaya Montroy 112-10, Colonia Ermita, C.P., 03590. Telefonos: (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, CNCA, ISBA, Centro Cultural Hellenico, Universidad Autónoma de Baja California, Instituto Universidad de Guajalajara y CAEN, así como de los gobiernos de Cultrura CULTURA
Michoacán, Nuevo León, Querétaro, Veracruz y Zacatecas.
*Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA/CULTURAL DE CULTURA

TRES AÑOS DE ANDAR LA LEGUA

PASODEGATO arranca su cuarto año ampliando tiraje a cuatro mil ejemplares. Tal paridad en los números estimula nuestro andar la legua en este complicado país de crisis política y económica que no promete mucho a la cultura para el 2005. Nos congratula y compromete, sin embargo, el aumento de ventas y suscripciones de la revista en toda la República. Es nuestro deseo que PASODEGATO se instale de manera definitiva en el imaginario y la canasta básica del gremio teatral. Hace dos años sentíamos que la batalla no tenía sentido si no se consumía este proyecto y hoy podemos estar un poco más tranquilos. Gracias, gracias a quienes lo han hecho posible: al equipo de trabajo, al consejo editorial, a los colaboradores, a las instituciones y a la gente de teatro que hoy la hace suya.

PASODEGATO ante la necesidad de impulsar la reflexión sobre nuestro quehacer, convoca del brazo del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA, al Premio de Ensayo Teatral 2005 (las bases se encuentran en nuestra primera página). Promover el pensamiento teórico-crítico en el arte escénico es una prioridad en la construcción de la nación teatral que deseamos.

El Dossier de este número está dedicado al tema: "Teatro, el bastardo de la literatura". Las diferencias de opinión entre nuestros colaboradores nos hace pensar que no sólo no es un tópico ocioso, sino central en el posicionamiento del teatro dentro de la cultura mexicana contemporánea: ¿En qué momento dejó de importarle a nuestros intelectuales? ¿Por qué es el patito feo de revistas, diarios y suplementos? ¿Es un género menor? Esa y otras preguntas circulan entre sus páginas.

El maestro Mario Espinosa Ricalde, Secretario Técnico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), nos da una primicia en torno a las cifras que tal instancia ha manejado en relación con el teatro, en un afán de elevar el nivel de discusión en torno a los apoyos estatales a las artes escénicas.

En nuestra sección Reportaje nos unimos a los festejos de diez años de la escuela de actuación de Casa del Teatro, así como damos la bienvenida a dos escuelas más: la del Espectador en la ciudad de México y la del Arte de los Títeres en Xalapa, Veracruz.

Damos la bienvenida a Edgar Chías que se integra al equipo de PASODEGATO como editor. Y, finalmente, República del Teatro está de plácemes por la incorporación de las secciones fijas de los estados de Jalisco y Zacatecas,

PASODEGATO espera seguir acumulando números y años y páginas y un mejor teatro mexicano. Así sea.

JAIME CHABAUD



EL MÁS GRANDE ESCRITOR DE TODOS LOS TIEMPOS

SHAKESPEARE MEMORABLE

Jorge Luis Borges



J. L. Borges (Archivo PDG)

No bastan los momentos más dramáticos para ser Shakespeare y dar confesiones memorables.¹

Con el fin de estimular el apetito del lector presentamos en esta ocasión un fragmento del relato de Jorge Luis Borges Memoria de Shakespeare, en el que el gran autor argentino ahonda sobre la identidad del individuo y la voracidad creadora.

Hermann Soergel -ferviente estudioso de la vida y obra de William Shakespeare- acepta sumar la memoria de este a la suya. Sin embargo, el regalo que recibe con gran fascinación se va convirtiendo en un tormento: Soergel comprueba que su anhelo por alcanzar dotes de escritor y una mayor sensibilidad artística es completamente estéril. Más aún, se enfrenta a una confusión de recuerdos propios y ajenos, que ni siquiera puede expresar porque Shakespeare lo ha hecho de antemano y de un modo poético inmejorable. Así, la nueva adquisición termina por amenazar su razón.

"No hace falta conocer el mundo para escribir sobre él", se ha dicho con respecto a la obra de Shakespeare. Como no basta haber nacido en Stratford, Inglaterra en 1564, ni tener un hijo de nombre Hamnet, para ser el más grande escritor de todos los tiempos. Ni la circunstancia de perder la vista en forma gradual es suficiente para adquirir el imaginario y la agudeza intelectual que lleva a Borges a reflexionar de un modo fascinante sobre la memoria -guardián de la identidad- y las condiciones irrepetibles y misteriosas de la creación.

SUSANA QUINTERO Y RODOLFO OBREGÓN

... Durante una semana de curiosa felicidad, casi creí ser Shakespeare. La obra se renovó para mí. Sé que la luna, para Shakespeare, era menos la luna que Diana y menos Diana que esa oscura palabra que se demora: moon.

Otro descubrimiento anoté. Las aparentes negligencias de Shakespeare, esas absence dans l'infini de que apologeticamente habla Hugo, fueron deliberadas. Shakespeare las toleró, o intercaló, para que su discurso, destinado a la escena, pareciera espontáneo y no demasiado pulido y artificial (nicht allzuglatt und gekünstelt). Esa misma razón lo movió a mezclar sus metáforas.

*My way of life
is fall'n into the sear, the yellow leaf.*

Una mañana discerní una culpa en el fondo de su memoria. No traté de definirla; Shakespeare lo ha hecho para siempre. Bástame declarar que esa culpa nada tenía en común con la perversión.

Comprendí que las tres facultades del alma humana, memoria, entendimiento y voluntad, no son una ficción escolástica. La memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que éstas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable.

Ingenuamente, yo había premeditado, como Thorpe, una biografía. No tardé en descubrir que ese género literario requiere condiciones de escritor que ciertamente no son mías. No sé narrar. No sé narrar mi propia historia, que es harto más extraordinaria que la de Shakespeare. Además, ese libro sería inútil. El azar o el destino



W. Shakespeare. (Archivo roa)

dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vividos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejaran caer las generaciones, en música verbal. ¿A qué destejer esa red, a qué minar la torre, a qué reducir a las módicas proporciones de una biografía documental o de una novela realista el sonido y la furia de Macbeth?

Goethe constituye, según se sabe, el culto oficial de Alemania; más íntimo es el culto de Shakespeare, que profesamos no sin nostalgia. (En Inglaterra, Shakespeare, que tan lejano está de los ingleses, constituye el culto oficial; el libro de Inglaterra es la Biblia.)

En la primera etapa de la aventura sentí la dicha de ser Shakespeare; en la postrera, la opresión y el terror. Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amena-26, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón.²

Notas

¹ Borges, Jorge Luis, "Veinticinco de agosto 1964" en Jorge Luis Borges, La memoria de Shakespeare, Alianza Editorial (Biblioteca Borges), Madrid 1998.

² Borges, "La memoria de Shakespeare". Op. cit

EL JOVEN GURROLA

JUAN JOSÉ GURROLA EL GRAN SIMULADOR

Fernando de Ita

Si alguien ha logrado un simulacro de la vida en el teatro mexicano, ese alguien es Juan José Gurrola Alburquerque (ciudad de México, 19 de noviembre de 1935), un niño sano y precoz que hizo deportes mayestáticos como el golf y el billar, cual preámbulo a una juventud inimaginable para las generaciones actuales de artistas de la escena. Para vislumbrar la placidez y el vértigo de aquella quimera, se debe situar la acción en la ciudad de México de los años cincuenta, cuando el presidente Adolfo Ruiz Cortines escoge al joven secretario del Trabajo, Adolfo López Mateos, como su cesionario en la silla del poder.

Hacia 1958 la capital del país ya se extendía fuera de sus confines decimonónicos. Al sur brillaba con luz propia la Ciudad Universitaria que el presidente Miguel Alemán, el cachorro de la Revolución, levantó por el pedregal de San Ángel, según dicen las malas lenguas, para darle plusvalía a los terrenos que la clase política y empresarial del alemanismo habían comprado a precio irrisorio; al norte, junto a la colonia Lindavista se abrían fraccionamientos que acogían a la clase media que comenzaba a tener un papel protagónico en la tragicomedia mexicana; al oriente, en ese desierto de caliza y cemento donde ahora se levanta la hermana república de Ciudad Netzahucóyotl, los restos del lago de Texcoco hacían de la salida a Puebla un camino de ahuehuetes. Con todo, el Centro Histórico seguía siendo el corazón de la ciudad de México.

La de Juan José Gurrola fue una de las últimas generaciones que cursó la preparatoria en el legendario Colegio de San Idelfonso, del que salieron las más brillantes camadas de abogados, literatos e intelectuales del país. El joven Gurrola, por otra parte, tuvo a los 12 años su primer contacto físico con el mundo exterior, y no cualquier mundo: Nueva York. Desde los años veinte del siglo XX algunos de los más destacados artistas mexicanos, pintores, coreógrafos y hombres de letras, principalmente, han ligado parte de su vida y parte de su obra a esa fantástica metrópoli. Muy pocos adolescentes de los años cincuenta podían decir que habían estado en la ciudad que figuraba en el imaginario mundial como Ciudad Gótica, el epítome del futuro.

Parece una ley de las vanguardias que sus ejecutores vengan de una tradición tan fuerte que sólo



Juan José Gurrola. Fotografía de Berjamín Alcántara

se pueden romper con la lanza. En los años cincuenta triunfaba la escuela mexicana de pintores y el teatro de autor, era la culminación de una búsqueda de identidad que al pasar por la Revolución Mexicana no pudo evitar ponerse las cananas en el pecho. Los jóvenes ilustrados de los años cincuenta estaban hasta el gorro del discurso revolucionario en todos sus ordenes. El estado, por otra parte, ya se ocupaba de la cultura oficial, y la rama de teatro estaba completamente ocupada por "los muchachos del Teatro de Ulises", que se habían ganado con trabajo y con talento dirigir sus destinos. Quedaba el teatro de la Universidad, con una larga y fructífera tradición de teatro escolar que en ese momento había caído en las manos de un feroz promotor de la cultura: Héctor Azar.

El joven Gurrola trabajó con los dos "Héctores"; Azar y Mendoza, conoció las dos ideologías, las dos estéticas y los dos estilos personales del teatro universitario, e inventó el suyo. Invención es el sustantivo exacto porque es la acción de imaginar otra forma de hacer las cosas, de hacer teatro, en este caso. Ahora Gurrola ya tiene su propia teoría del teatro, pero aquel joven de 21 años que se estrenó como director en 1957 en el Teatro del Globo, con "la bonita comedia de William Saroyan, *La Hermosa Gente*", como escribió un periodista de la época, sólo tenía la intuición de su teoría, es decir el latido de su corazón y el ulular de sus neuronas, que por esos años comenzaron a ser estimuladas con abundantes dosis de licor.

Como el joven Gurrola era estudiante de arquitectura, la formación del grupo de teatro de esa facultad fue algo natural. En esa primera etapa de su obra Gurrola contó con la complicidad de Héctor

Ortega, Alberto Dallal, Mauricio Herrera y el finado arquitecto, actor y escenógrafo Benjamín Vianueva. Con ellos emprendió en 1958 el montaje de *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder, otro premio Pulitzer, como Saroyan. La fábula sobre la historia del hombre del autor gringo fue imaginada por Gurrola como un Music Hall, en el que según cuentan las crónicas recopiladas por Angélica García, para el CITRU, el joven Gurrola pone las bases de lo que será su poética del teatro. A los 23 años Juan José era un chico de mundo, con una cultura cosmopolita que le permitía estar al tanto de la vanguardia norteamericana y europea, a la vez que disfrutaba

con los sentidos el color, el fulgor, el fragor y el tepalcate de la cultura popular mexicana, de manera que en sus primeros simulacros como creador escénico ya existe esa mezcla de snobismo y hondura lírica, de cruce entre la "inteligencia en llamas" y ese oscuro objeto del deseo, hasta donde lo permitía, claro, está, la decadencia del México que tendría como próximo presidente a Gustavo Díaz Ordaz

Con *El alfarero* y *Appassionata*, dos estupendas, obras cortas de Héctor Azar, el teatro estudiantil de arquitectura dirigido por Gurrola alcanzó en 1959 el premio de la crítica como la mejor obra del teatro experimental, por su feliz combinación del teatro del absurdo con la alegoría figurativa de José Guadalupe Posada. La vanguardia europea y la tradición popular mexicana le sirvieron a Héctor Azar para escribir sus mejores tragicomedias y a Gurrola para dar un vaso adelante en la formulación de un teatro que, sin descuidar la importancia de los elementos teatrales, mira hacia el actor como el eje de aquel simulacro que no pretende copiar la realidad sino darle la vuelta con el calcetín del arte. A los 23 años, Gurrola ya podía hacer todo lo que los nuevos "teatristas" hacen pero no pueden: actuar bien, dirigir bien, diseñar bien, musicalizar bien, escribir bien, traducir bien, seducir muy bien a los espectadores, además de tomarse con soltura una botella diaria de bebida nacional o extranjera.

1960 es el año de *Despertar de primavera*, de Weedeckin, *La cantante calva*, de Ionesco, y *Un hogar sólido*, de Elena Garro, montajes con los que Gurrola va afinando su toque como joven maestro de la escena, y su desafío a la moral y las costumbres establecidas. El reconocimiento a su talento y perspicacia

tía le da una beca para estudiar teatro en Ciudad Gótica. En los teatros *off Broadway*, el joven artista mexicano conoce la necesidad de tener un grupo estable que sea taller, laboratorio y empresa de espectáculos, de manera que a su regreso a México, en 1962, funda, con parte de la pandilla de la Universidad, el “Estudio de Investigación Escénica, A.C.”, para montar, *Under Milkwood*, de Dylan Thomas, en el anfiteatro que el lunático de Feliciano Béjar les acondiciona en San Ángel Inn, conocido en aquellos tiempos como “el viejo camino a Acapulco”.

El teatro estudiantil quedó atrás, ahora están pisando terreno profesional por su cuenta, sin el cobijo emblemático y presupuestal de la Universidad, arriesgando si no propiamente su dinero, sí el de sus amigos y admiradores que patrocinaron la obra en la que no le cobraban al público la entrada, aunque igual se pasaba el sombrero. Dicen los que la vieron que aquella puesta en escena fue memorable por el aliento de frescura y espontaneidad que hallaron los espectadores cansados, como José de la Colina, del teatro atormentado y grandilocuente que dominaba las salas del teatro culto. En la *Revista Mexicana de Literatura*, De la Colina llama a esta representación un “juego de invenciones” que logra lo “maravilloso real” en un “espacio poético” en el que se siente “vida presente”.

Hasta entonces, la crítica establecida de “la prensa nacional” había tratado a Gurrola con condescendencia, y a su grupo como jóvenes entusiastas del “teatro experimental”. Con excepción de la China Mendoza, que saludó con entusiasmo la aparición de Gurrola y su grupo, y supo valorar sus aportaciones, los periodistas “Serios” les daban palmaditas en la espalda. El paladín de esa crítica, Armando de María y Campos, le perdonó la vida a la puesta en escena de *La piel de nuestros dientes*, diciendo que de ningún modo esos muchachos eran capaces de ilustrar el texto de Thomas, pero se agradecía el esfuerzo, de montar una obra tan difícil. En cambio, los jóvenes directores y críticos literarios como José Luis Ibáñez, Huberto Batís, José de la Colina y Carlos Monsiváis, celebraron la alegría y el desenfado del teatro gurroleano. En una apreciación que contradice el cinismo que se le atribuye a Juan José desde la cuna, José Luis Ibáñez habla de la “simplicidad y falta de malicia teatrales” que se ven en las primeras puestas en escena de Juan José. Lo dice como un elogio porque Gurrola suplía la parafernalia teatral del “teatro profesional” concediéndole al actor la luz de la escena. Parece que el ser un joven con naturaleza actoral le sirvió a Gurrola para ser un tremendo director de actores.

Como director, Gurrola saltaba como trapeceista de una obra a otra, jugando cada vez más con los estilos, los géneros, según el espíritu de la época, pero de Ciudad Gótica, no el de los teatros del Instituto Nacional de Bellas Artes, que patrocinó los escándalos más resonantes de *maese* Gurrola: *Tragedia de las Tragedias*, de Henry Fielding, el autor satírico del siglo XVII, y *El atentado*, de Ibaranguoitia.

Influenciado por el *Hom Art*, o *Dom Art*, que florecía en Nueva York, Gurrola puso la obra del autor inglés a la moda de 1966, haciendo una parodia de la parodia de Fielding, que los “críticos profesionales” juzgaron ofensiva para el buen gusto y las sagradas costumbres. Maribal escribió en *Novedades*: “...Gurrola ha pasado todos los límites, ha hecho una grandiosa burla, intolerable...” Una tal Yolanda Agudín le dijo a Gurrola “licencioso”, en la revista *Impacto*, y resumió que hacerle eso a la obra de un erudito inglés era como poner la Novena de Beethoven, a ritmo de mambo. Como eso era precisamente lo que quería Gurrola, él la pasó muy bien, y aunque plumas tan finas como la Antonio Magaña Esquivel expusieron, con conocimiento de causa, los aciertos de la transferencia de tiempo, humor, música, movimiento y espacio, triunfó la mala prensa, los reclamos al INBA y la ausencia del público.

Los gacetilleros volvieron al ataque con *El atentado*, en 1978. A sus 43 años ya le decían a Gurrola decadente, sátiro trasnochado, “niño malo pasado de moda”, y juzgaban la obra, sin pizca de imaginación, como “un atentado al buen gusto y la decencia humana”; La autora de esta perla, Gloria Luz González, comentaba que ver defecar a León Toral en escena era algo que merecía la cárcel para el director.

No podemos saber si esas obras fueron geniales o simplemente extravagantes, porque el teatro no es como el arte de la pintura, en el que muchas obras condenadas en su tiempo han sido consagradas en el nuestro. Bien hace Raúl Falcó al comparar el arte del teatro con el de la tauromaquia, porque su poesía es igualmente efímera, y no puede repetirse ni el mismo gesto sobre el escenario ni la misma verónica en la plaza de toros. Ciertamente el torero no es un simulacro del peligro como el teatro sí es un simulacro de la vida. El toro que enfrenta el torero es real, el que confronta el actor es metafórico. No por eso deja de existir el peligro, si no de muerte, si mortal, porque no es fácil enfrentarse al espacio vacío y salir victorioso, con una obra tan amplia, tan diversa, tan gozosa, tan inteligente y provocadora como la de Juan José Gurrola, el gran simulador del teatro mexicano.

FERNANDO DE ITA. 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).



La prueba de las promesas. (J. R. Alarcón).
Actuación de Argita García

CUANDO VEO MI PANZA

Héctor Bourges

Cuando veo mi panza crecer -al parecer ya sin remedio- pienso en todo lo que me ha enseñado Gurrola (Gurrola como un guorokinprogres con fragmentos de El canto de Minos de H. de Montherlant).

De pies a cabeza, como un arco, me estrema de un ansia de destrucción. Gurrola tiene dos hijas bellísimas y a Rosa. *El deseo de matar me obliga a salir, pero de matar sin los dientes.* Gurrola no se la cree y por eso trae a cuento eso de el epifenómeno, gracias al cual el pensamiento establece extrañas relaciones; por ejemplo entre Hamlet y un ceviche en Acapulco. Soy Rey. *El asco que todos me provocan me entroniza.* Gurrola dice que Margules dijo que Gurrola inauguró el teatro moderno en México. *Pero es demasiado serlo en el aire que respiran.* Gurrola no sabe qué ponerse el día que recibirá el Premio Nacional (quizás se vista de Tiresias). *Demasiado tener que pastorearlos.* A Gurrola le gustan las cocotzas. *Y demasiado ¡ay! odiarlos.* Gurrola dice que él “inventó” el *performance* en México. *Más vale vivir en la sombra que reinar, y más vale sufrir solo, cerdos, que ser feliz como ustedes.* Gurrola piensa que el premio es como una mirada al revés. Sospecha que le dieron el premio porque ya no soportan que siga haciendo tantas chingaderas... *Y habrá que morir sin haber matado al viento.* Gurrola es un calcetín al revés. *Yo portivo a romper mi pacto con las bestias.* Gurrola sostiene ser el único que ha entendido el secreto de *Étant Donné* de Duchamp. *Dicen que no falta quien se haya permitido amarme.* Gurrola era el niño de *El Niño y el Gato*, de García Lorca... *gata chata, barata, naricillas de hoja de lata. ¿Con qué derecho se mebrinda un amor que no he pedido?* Gurrola dice que Agustín Hernández — su amigo — un día le dijo que él — Gurrola, por supuesto — habría sido el mejor arquitecto de México. *Tengo mis horas de bondad y mis horas de maldad, así como hoy se impone mi gloria y mañana mi felicidad.* Gurrola escribió la obra más corta del mundo (30 segundos). *Mi fuerza, como un denso esperma, fluye en mí y me dilata.* A Gurrola un médico le dijo que si no iba a dejar de beber al menos cambiara de marca de ron. *Toda mi tierra, toda, será presa de mi rugido.* Gurrola bufa y entre gruñidos pronuncia verdades infrafinas. *Y yo, al fin, reposaré la nada que ansío.*

Gurrola no es ni existe... baja

HÉCTOR BOURGES. Creador escénico y amigo -alumno de J.J.G. Su obra más reciente es *Salomé o del pretérito imperfecto*.

GURROLA Y EL PUNTO G DEL TEATRO

Nicolás Núñez

Irreverente, desenfadado, provocador, maniático golpeador de las buenas conciencias, concupiscente y cotorreador efervescente de todas las tetas y nalgas que se acercan, Juan José Gurrola, anidado en su prestigio de “niño terrible”, se auto define como un gusano barrenador, que estoy convencido, utiliza la máscara teatral para desenmascarar la realidad, es decir, reconocer a través del espacio escénico las fibras más profundas de nuestra condición humana. De paso hay que apuntar que esto es algo que un teatro convencional, comercial, de moda o de prestigio cultural no puede tocar.

Se trata de tocar, acariciar, estimular, friccionar, apachurrar y golpear restregando el culo y la conciencia hasta arrancarle a la teatralidad el alarido del éxtasis: orgasmo teatral, acto cumplido y compartido, instante vivo, vacío en su plenitud: *supraconciencia* de nuestro ser y estar en el universo. Aparición del epifenómeno que recupera y pierde de manera instantánea y constante el sentido de la vida. Necia y sabia melancolía de oficiar el rito del teatro entre las piernas de las mujeres, vaginas-tempos misteriosamente conectadas con los senos-mantiales que, como cúpulas, orientan nuestro linaje de faunos del tercer milenio, turgencias que certifican nuestra inocencia frente a los fluidos de la naturaleza, que nos alimenta, nos embriaga y nos destruye.

La gran potestad del héroe supremo, nos dice Campbell, es “llegar al conocimiento de esta unidad en la multiplicidad y luego darla a conocer.” Juan José Gurrola es un héroe del teatro contemporáneo que conoce esta unidad en la multiplicidad y que da su batalla con cada montaje para darnosla a probar. Juan José Gurrola es un *jefe de juego*, en términos de Campbell.

“En cada tribu primitiva -escribe el doctor Gèza Ròheim- encontramos que el curandero es el centro de la sociedad y es fácil demostrar que este hombre es un neurótico o un psicótico, o cuando menos, que su arte está basado en los mismos mecanismos de una neurosis o una psicosis. Los curanderos, por lo tanto, hacen visibles y públicos los sistemas de fantasía simbólica que están presentes en la psique de cada miembro adulto de su sociedad. “Son los jefes de este juego infantil y los conductores iluminados de la angustia común. Ellos luchan con los demonios para que los otros puedan alcanzarla presa, y en general, luchar con la realidad.”

Esto aunado a una percepción integral de la rea-

lidad, le permite a Juan José Gurrola construir su arte, ¿pero cuál es la revelación completa?

“Una tarde tranquila Ramakrishna vio una hermosa mujer ascender del Ganges y aproximarse al campo en el que meditaba. Percibió que la mujer estaba a punto de aiumbrar a un niño. En un instante el niño nació y ella lo amamantó tiernamente. Después tomó un aspecto horrible, tomó al niño en sus ahora horribles fauces y lo despedazó, masticándolo. Luego de tragarlo regresó al Ganges, donde desapareció. Sólo los genios capaces de las más altas realizaciones pueden soportar la revelación completa de la sublimidad de esta diosa.”

Juan José Gurrola ha soportado sobre sus hombros esta revelación y su encuentro con la diosa (encarnada en cada mujer), nos dice Campbell, “es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor, que es la vida en sí misma, que se disfruta como estuche de eternidad.” Por eso el matrimonio total, místico, con la reina diosa del mundo, hecho que Juan José Gurrola ya ha consumado, representa “el dominio total de la vida por el héroe”, porque la mujer es la vida y el héroe es su conocedor y dueño.

Pero la picardía metafísica de Juan José con el teatro es más directa y feroz que con las mujeres. A la escena le detecta sus partes más íntimas, sabe la manera de estimular ese punto mágico y secreto que la abre a universos insospechados. Como el punto G en las mujeres Juan José Gurrola oficiala sabiduría de saber estimular un *epifenómeno lógico* en el teatro que provoca descargas de energía que nos alimentan como sociedad y como individuos. Cuando sucede algo así, tenemos la certidumbre de que a través de nuestra acción algo se cumple en el universo.

Juan José Gurrola sabe esto y lo aplica con las mujeres y con la escena, por eso creo que ahora con el Premio Nacional de Ciencias y Artes consolida el estatus de ser uno de nuestros más preclaros *tlatoanis* de la escena. Del linaje de los que saben cómo tocar, convocar, trabajar a través del teatro para *el señor del cercay del junto*: Tloque Nahueque. De esta manera algo en el tejido de nuestra pandilla teatral mexicana se cumple, ser-sol en la tierra. Felicidades, Juan José.

NICOLÁS NÚÑEZ. Director teatral, investigador y pedagogo. Director del Foro Teatral Artaud, de Apan, Hidalgo.

Robertó, esa larde (Pierre Klossowski). Fotografía de Hector González.



CADÁVER EXQUISITO BEBIENDO Y PENSANDO EN GURROLA

(Katia Tirado, Jorge Vargas, Ricardo Díaz, Rubén Ortiz, Jorge Owen y Héctor Bourges)

Si escupiste y ablandaste,
Desnudaste
Concéntrico, sobre los anillos de tu papada
de sapo
los gamborinos, migajas de un siglo
demasiado pequeño para tu potencia, siglo-segundo
y un tercero... guiño que abrió la puerta
Colosal, ojos beodos de ver y beber; emperador del
pedorreo; miran embotados nuestras ridículas sombras
huir escandalizadas
Colosal desmesura su risa sarcástica... el sabio babea y
observa
panza desnuda
montaña
Cuerpo panza arriba, cráter cervicero
Cabello cielo, toma vuelo
Entre Hélio gballo y Priapo
La escena
Un cuerpo en canal abierto
Muchas voces,
Muchos ruidos;
Espacios digeridos
En el estómago terrible de un
viejo infante
el piso sirve para pisarlo

Ex
qui
si
to
ca
dá
ver

GURROLA NO EXISTE, BAJA

LA JUSTICIA TARDA...

Raúl Falcó

Una vez más, Juan José Gurrola nos ha sorprendido. Estábamos acostumbrados desde ya hace muchos años a que las sorpresas que emanan de su talento y de sus osadías, para horror de unos y beneplácito de otros, confirmasen una y otra vez la independencia de espíritu de sus innumerables provocaciones e irreverencias, ajena siempre a cualquier tipo de afán de reconocimiento o de componenda con las Instituciones que, tras invariables cavilaciones, han tenido que terminar por resignarse a los riesgos que comporta presentar bajo sus auspicios alguno de sus proyectos. Contados son los promotores o funcionarios que han recibido con entusiasmo sus propuestas, sobre todo tras las consecuencias que para algunos de ellos implicó su apoyo (bástenos recordar los escándalos provocados por *La prueba de las promesas* o por *El martirio de Morelos*.) En suma, de un modo parecido a Borges con relación al Nobel, ya era un lugar común aceptado por propios y extraños que el genio de Juan José Gurrola ocupaba un lugar aparte, ajeno al reconocimiento oficial y, sin embargo, referente incuestionable de una de las labores creativas más relevantes y originales del arte mexicano de las últimas décadas, con la característica adicional de no haberse resignado a la pasividad de contemplar con nostalgia sus glorias pasadas, sino, por el contrario, la de no cejar hasta la fecha y trabajar incansablemente en la elaboración de nuevos proyectos, necesarios para la consecución de un pensamiento en movimiento. Por estos motivos, ha sido una sorpresa inesperada que Juan José Gurrola se haya hecho acreedor al Premio Nacional en Bellas Artes correspondiente al año 2004.

En primer lugar, es menester reconocer que, contrariamente a la necedad del jurado del Nobel en el caso de Borges, nuestra Academia de Ciencias y Artes ha hecho gala en esta ocasión de una altura de espíritu y de una madurez dignas de elogio al reconocer que el valor de la creación artística está por encima de consideraciones morales, poifíticas o grupusculares. En los confusos tiempos que corren, contaminados de moralina religiosa y oscurantismo espiritual, esta actitud nos enaltece a todos y pone muy en alto

la independencia de juicio de la Academia. ¡Qué buen Colegio el que es capaz de premiar el talento del más agitado y travieso de sus alumnos, pasándolo de año porque pesa más la calidad que los desplantes y la rebeldía!

También es menester observar que las múltiples vertientes del genio artístico de Juan José Gurrola tan sólo podían verse reunidas en un Premio capaz de abarcar la figura del artista versátil y no tan sólo la de aquél que se dedica a una especialidad. Este múltiple perfil parecía haberle cerrado para siempre ciertas distinciones o becas que tienen como requisito tácito y excluyente pertenecer de manera clara a un sólo gremio. ¿En cuál situar a Juan José Gurrola? Es evidente que sus trabajos teatrales parecen destacarse por encima de los demás a lo largo de los años como su actividad más constante, pero sería un error considerar a las demás como actividades secundarias y, sobre todo, independientes de la escénica. Gracias a la suerte que me ha permitido compartir a su lado más de 25 años de aventuras artísticas, quiero destacar algunos aspectos de su creatividad que me parecen exceder, complementar, o, en todo caso, explicar mejor la gran relevancia artística que suelen revestir sus trabajos teatrales. A lo largo de mis estudios musicales, literarios y teatrales, así como de mi propia actividad profesional, he tenido la oportunidad de conocer de cerca a muchos maestros, creadores e intérpretes, y nunca he conocido a uno solo que pueda, con la misma amplitud, gallardía, conocimiento, reflexión, curiosidad e instinto, ser merecedor del título de *artista total* como Juan José Gurrola. Fragmentada desde el Renacimiento, la universalidad del artista se ha convertido más en un mito que en un ideal, por lo que es menester, para ilustrar este concepto, considerar todo aquello que las demás actividades creativas de Juan José Gurrola han podido aportar a sus trabajos propiamente escénicos. El hecho de haber sido pasante en arquitectura y, por ello, tanto arquitecto teatral como escenógrafo, además de actor, dramaturgo, director de escena, fotógrafo, cineasta, dibujante, pintor, escritor, traductor, maestro, performancero, ávido lector, munitibecario, multirreconocido y multio-

La cantante calva. (Eugene Ionesco). Archivo Angélica García.



diado, así como, al mismo tiempo, respondiendo siempre a la ética intachable del artista independiente, *enfant terrible*, contrario a cualquier negociación ajena a los principios que dicta la ética de la estética, provocador, iconoclasta y, en suma, siempre adelantado a las modas y las supuestas innovaciones, puede acaso explicar hasta qué grado la mayoría de sus trabajos teatrales exceden lo propiamente actoral y escénico (cuando los secretos le han sido otorgados con tanta liberalidad) para incluir siempre en ellos un grado superior de exigencia y dificultad, que reflejan el trabajo de un pensamiento universal que nunca deja de interrogarse y de exponerse a sí mismo a través del riesgo que representa seducir y desafiarse al mismo tiempo la mirada del espectador.

Algunos teóricos han dado en pensar que el teatro bien podría consistir únicamente en la elaboración de un simulacro de inteligencia. Para mí, uno de los secretos del trabajo artístico y, en particular escénico, de Juan José Gurrola consiste en que únicamente la inteligencia puede hacerse cargo de que los simulacros sean capaces de revelarnos, más allá de los encantos que esperamos de ellos, la presencia de los misterios que rigen la acción del pensamiento a través del arte. Juan José Gurrola gusta de decir que el teatro no existe, sino que "baja". Acaso la fuente de esta visión y del papel que, en el teatro, revisten a un tiempo el misterio y la premeditación del pensamiento, pueden encontrarse en esta definición de San Agustín: "Los dioses inventaron el teatro para poder contemplarse en la mirada de los espectadores..."

RAÚL FALCÓ. Músico, escritor, dramaturgo y traductor. Ha colaborado con Juan José Gurrola a lo largo de más de 20 años.

UNA VIDA EN LA ESCENA

TEATROLOGÍA ABREVIADA

DE JUAN JOSÉ GURROLA

Angélica García

DIRECCIÓN ESCÉNICA (1957-2004)

LA HERMOSA GENTE

Autor: William Saroyan
Estreno: 1 de noviembre, 1957
Teatro: Del Globo/ UNAM
Orientación/ INBA

LA PIEL DE NUESTROS DIENTES

Autor: Thornton Wilder
Estreno: 18 de julio, 1958
Teatro: Sala Villaurrutia/ INBA
Efrén Rebollo: 7 de noviembre, 1958

EL ALFARERO

Autor: Héctor Azar
Estreno: 16 de junio, 1959
Teatro: Del Caballito/ UNAM

LA APPASIONATA

Autor: Héctor Azar
Estreno: 16 de junio, 1959
Teatro: Del Caballito/ UNAM

DESPERTAR DE PRIMAVERA

Autor: Frank Wedekind
Estreno: 19 de enero, 1960
Teatro: de la facultad de arquitectura/ UNAM

UN HOGAR SOLIDO

Autor: Elena Garro
Estreno: 9 de junio, 1960
Teatro: Kalita Humpreys
Dallas, Texas, EUA

LA CAJA DE ARENA

Autor: Edward Albee
Estreno: 4 de diciembre, 1961
Teatro: La casa de usted

HARLEQUINADE

Autor: Terence Rattigan
Estreno: 4 de diciembre, 1961
Teatro: La casa de usted

BAJO EL BOSQUE BLANCO

Autor: Dylan Thomas
Estreno: 28 de mayo, 1962
Teatro: Anfiteatro de San Angel Inn
Casa del Lago/ UNAM: 3, 10 y 17 de junio
De los insurgentes: 1 de julio, 1962
Orientación/ INBA: julio y agosto

LA CANTANTE CALVA

Autor: Eugène Ionesco
Traducción: Alvaro Arauz
Presentación: 26 de mayo, 1963
Teatro: Casa del Lago/ UNAM

SALAMANDRA (Teatro en atril)

Espectáculo basado en poemas de Octavio Paz
Selección de poemas de J. J. Gurrola
Estreno: 31 de mayo, 1963
Teatro: Casa del Lago/ UNAM

LOS POSEÍDOS

Autor: Albert Camus
Estreno: 21 de enero, 1963
Teatro: Del Bosque / INBA

LANDRÚ

Autor: Alfonso Reyes
Estreno: Febrero, 1964
Teatro: Casa del Lago/ UNAM

LA MANO DEL COMANDANTE ARANDA

Teatro en atril
Autor: Alfonso Reyes

Estreno: febrero, 1964
Teatro: Casa del Lago/ UNAM

¡AY PAPÁ, POBRE PAPÁ! ESTOY MUY TRISTE PORQUE EN EL CLOSETTE COLGÓ

Autor: Arthur Kopit
Estreno: 10 de julio, 1964
Teatro: Milán

DOCE Y UNA, TRECE

Autor: Juan García Ponce
Estreno: Octubre, 1964
Teatro: Casa del Lago / UNAM

TONADAS

Espectáculo de J. J. Gurrola
Textos de Jorge Ibarquengoitia y Pixie Hopkin, entre otros
Estreno: 29 de noviembre, 1966
Teatro: Central de trabajadores de Cuba/ La Habana, Cuba
II Festival de Teatro latinoamericano, La Habana, Cuba

LA TRAGEDIA DE LAS TRAGEDIAS O VIDA Y MUERTE DE PULGARCITO EL GRANDE

Autor: Henry Fielding
Estreno: 21 de octubre, 1966
Teatro: Julio Jiménez Rueda - INBA

BAJO EL BOSQUE BLANCO

Autor: Dylan Thomas
Presentación: octubre, 1967
Teatro: Cuauhtémoc

LA NOCHE DE LOS ASESINOS

Autor: José Triana
Estreno: 29 de junio, 1967
Teatro: Xola/ IMSS

LA RONDA DE LA HECHIZADA

Autor: Dylan Thomas
Estreno: 9 de noviembre, 1967
Teatro: Xola/ IMSS

RETORNO AL HOGAR

Autor: Harold Pinter
Estreno: 10 de diciembre, 1968
Teatro: de los Insurgentes

LOS MOTIVOS DEL LOBO

Autor: Sergio Magaña
Estreno: 6 de septiembre, 1968
Teatro: Xola/ IMSS

LOS BUENOS ESTRAGOS

Autor: J. J. Gurrola
Estreno: 13 de abril, 1970
Teatro: Sto. Domingo
Casa de la paz/ OPIC

TEMA Y VARIACIÓN

Espectáculo de J. J. Gurrola
Textos de August Strindberg, Hugo Argüelles J. J. Gurrola y Robert Musil
Estreno: 18 de noviembre, 1970
Teatro: El Zócalo/ OPIC

NIETZSCHE IN THE KIETZSCHEN

Autor: J. J. Gurrola
Estreno: 18 de noviembre, 1970
Teatro: El Zócalo/ OPIC

MONOBLOCK

Poemas y textos sin elocuencia de Juan José Gurrola
Estreno: 29 de noviembre, 1971
Teatro: Sala Manuel M. Ponce/ Palacio de Bellas Artes

TÚ, YO MISMO

Espectáculo de J. J. Gurrola
basado en poemas de Salvador Novo
Estreno: 28 de abril, 1974
Teatro: Casa del Lago/ UNAM

LOS EXALTADOS

Autor: Robert Musil
Estreno: 4 de octubre, 1974
Teatro: de la Universidad/ UNAM

ROBERTE, ESA TARDE

Autor: Pierre Klossowski
Estreno: junio, 1975
Teatro: Casa del Lago / UNAM
Festival Internacional de Teatro en Nancy, Francia

EL ATENTADO

Autor: Jorge Ibarquengoitia
Estreno: julio, 1976
Teatro: Gorostiza

LA MÁS FUERTE

Autor: August Strindberg
Estreno: 20 de agosto, 1977
Teatro: Kunstzentrums Martiner Hof, Alemania

LASTIMA QUE SEA PUTA

Autor: John Ford
Estreno: 6 de julio, 1978
Teatro: Santa Catarina/ UNAM
La Mama, Nueva York

LA PRUEBA DE LAS PROMESAS

Autor: Juan Ruiz de Alarcón/ UNAM
Estreno: 26 de febrero, 1979
Teatro: Juan Ruiz de Alarcón

EPELEOLOGÍA DE UN SEGUNDO

Espectáculo de J. J. Gurrola basado en la obra *El de EE Cummings*
Estreno: 28 de agosto, 1981
Teatro: Librería universitaria

MISCAST

Autor: Salvador Elizondo
Estreno: 17 de abril, 1982
Teatro: Juan Ruiz de Alarcón/ UNAM

EL DESEO ATRAPADO POR LA COLA

Paráfrasis de J. J. Gurrola a la obra del mismo nombre de Pablo Picasso
Co-dirección: Guillermo Sheridan
Estreno: 26 de noviembre, 1982
Teatro: Museo Rufino Tamayo

LAS CUATRO NIÑAS

Autor: Pablo Picasso
Co-dirección: Guillermo Sheridan
Estreno: 26 de noviembre, 1982
Teatro: Museo Rufino Tamayo

PASIPHAÉ

Autor: Henri de Montherlant
Estreno: 17 de marzo, 1983
Teatro: Museo Rufino Tamayo

EL GATO CON BOTAS

Autor: Johann Ludwig Tieck
Estreno: 1984
Teatro: Museo Rufino Tamayo

AJAX EN MIXCOAX

Autor: J. J. Gurrola
Estreno: 17 de abril, 1985
Teatro: Foro de arte contemporáneo

HALIBUT

Autor: Alfonso Reyes
Estreno: 12 de noviembre, 1985
Teatro: Wilberto Cantón

ESPEJOS

Autor: J. J. Gurrola Raúl Falcó
Co-dirección: Raúl Falcó y J. J. Gurrola
Estreno: 18 de julio, 1986
Teatro: Santa Catalina/ UNAM

LA ROSA DEL TIEMPO

Autor: J. J. Gurrola Raúl Falcó
Co-dirección: J. J. Gurrola Raúl Falcó
Estreno: 27 de junio, 1987
Teatro: El Granero/ INBA

SUAVE QUE ME ESTAS MATANDO

Espectáculo de J. J. Gurrola
Textos de S. Griffin S. Slomensky, August Strindberg J. J. Gurrola
Estreno: 17 de agosto, 1988
Teatro: Museo Rufino Tamayo

CATÁLOGO RAZONADO

Autor: Juan García Ponce
Co-dirección: J. J. Gurrola y David Hevia
Estreno: 20 de julio, 1989
Teatro: Santa Catarina- UNAM

LAS LEYES DE LA HOSPITALIDAD

Autor: Raúl Falcó
Estreno: 21 de abril, 1992
Teatro: Casa del Lago / UNAM

FRIDA AND DIEGO

Autor: Greg Cullen
Estreno: 9 de abril, 1993
Teatro: Stage Repertory/ Houston Tex. EUA

FIORENZA

Autor: Thomas Mann
Estreno: 29 de julio, 1993
Teatro: Julio Prieto/ IMSS

EL HACEDOR DE TEATRO

Autor: Thomas Berhart
Estreno: 22 de septiembre, 1993
Teatro: sala Miguel Covarrubias/ UNAM

ECOS DEL BOSQUE BLANCO

Espectáculo de J. J. Gurrola basado en Under Milkwood de Dylan Thomas
Textos de Óscar Castellanos, Isaac Bañuelos y Raúl Falcó
Estreno: 29 de junio, 1996
Teatro: Antonio López Mancera - CNART

ALICE EN EL PAÍS DE LAS APARIENCIAS ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

Espectáculo de J. J. Gurrola basado en Alice in bed de Susan Sontag
Textos de Emily Dickinson, Margaret Fuller, Elizabeth Browning, Alice James, W.H. Auden, Óscar Castellanos y J. J. Gurrola
Estreno: 24 de junio, 1999
Teatro: Casa del Lago / UNAM

STRINDBERG.COM/GURROLA

variaciones en torno a La más fuerte
Espectáculo de J. J. Gurrola
Textos de August Strindberg y J. J. Gurrola
Estreno: 16 de noviembre, 2000
Teatro: El Granero/ INBA

LA NOCHE DE UN NEURASTÉNICO (ÓPERA EN UN ACTO)

Autor: Nino Rota
Estreno: Marzo, 2002
Teatro: del Palacio de Bellas Artes

EL DOLIENTE DESIGNADO

Autor: Wallace Shawn
Estreno: 30 de agosto, 2002
Teatro: sala Xavier Villaurrutia INBA

PASIPHAÉ

Autor: Henri de Montherlant
Estreno: 25 de septiembre, 2003
Teatro: Santa Catarina/ UNAM

ORESTES PARTE (ÓPERA)

Autor: Federico Ibarra
Estreno: Abril, 2004
Teatro: del Palacio de Bellas Artes

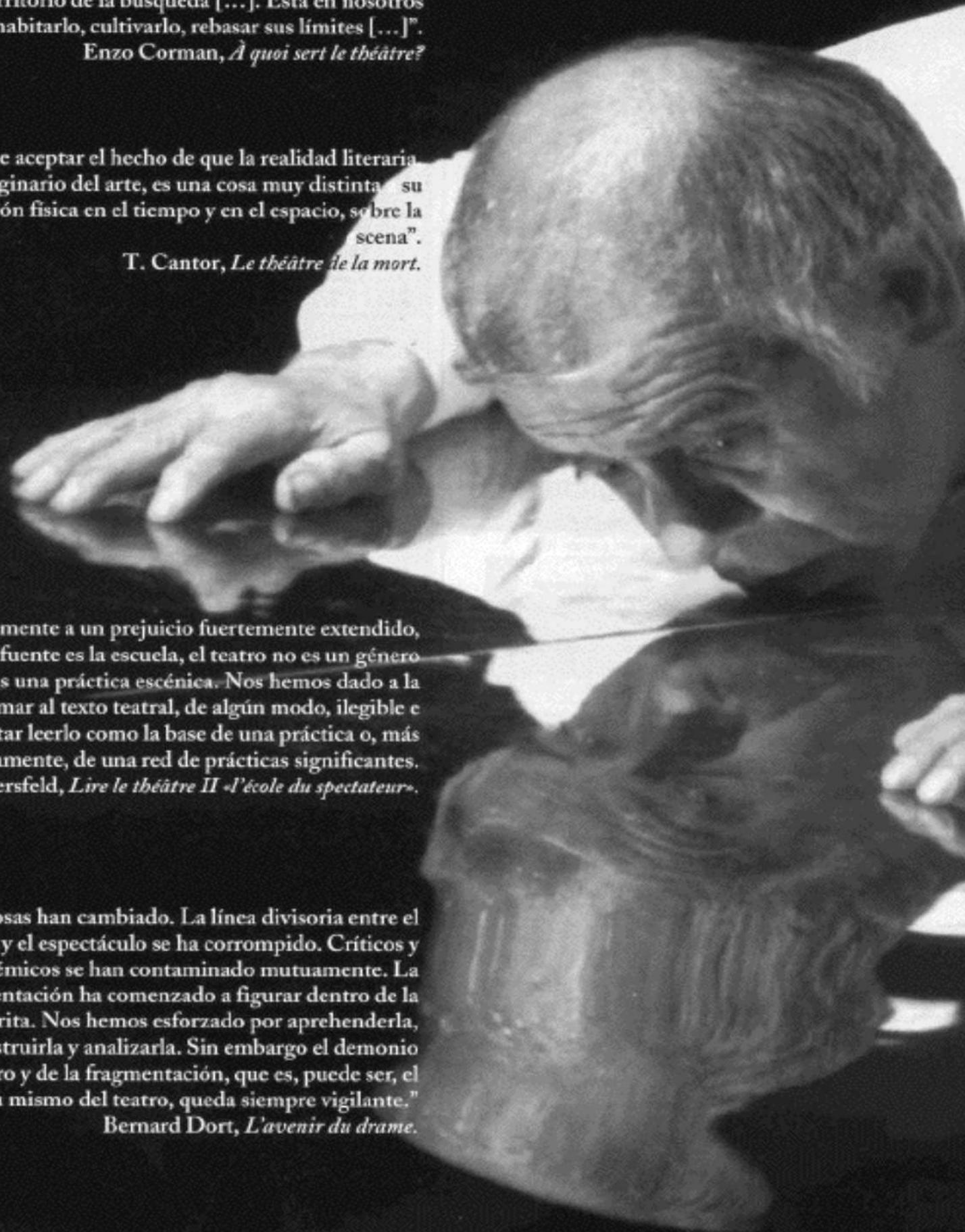
ANGÉLICA GARCÍA: Investigadora del CITRUL

"Escribir, leer y actuar, todo es uno: un mismo gesto colectivo, *territorial*. Territorio de la palabra y de los cuerpos parlantes, territorio del pensamiento encarnado, territorio de la búsqueda [...]. Está en nosotros habitarlo, cultivarlo, rebasar sus límites [...]"
Enzo Corman, *À quoi sert le théâtre?*

"Hay que aceptar el hecho de que la realidad literaria como imaginario del arte, es una cosa muy distinta a su realización física en el tiempo y en el espacio, sobre la *scena*".
T. Cantor, *Le théâtre de la mort*.

"Contrariamente a un prejuicio fuertemente extendido, cuya fuente es la escuela, el teatro no es un género literario. Es una práctica escénica. Nos hemos dado a la tarea de llamar al texto teatral, de algún modo, ilegible e intentar leerlo como la base de una práctica o, más exactamente, de una red de prácticas significantes.
Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II «l'école du spectateur»*.

"Las cosas han cambiado. La línea divisoria entre el texto y el espectáculo se ha corrompido. Críticos y académicos se han contaminado mutuamente. La representación ha comenzado a figurar dentro de la obra escrita. Nos hemos esforzado por aprehenderla, por reconstruirla y analizarla. Sin embargo el demonio de lo efímero y de la fragmentación, que es, puede ser, el espíritu mismo del teatro, queda siempre vigilante."
Bernard Dort, *L'avenir du drame*.



DOSSIER



TEATRO EL BASTARDO DE LA LITERATURA

“Se escucha decir: la escritura dramática ha acusado un retraso permanente sobre el resto de la literatura. Sorda a la modernidad, ha tenido una vocación de inmovilismo [...]. Liberada de la tutela de un tema unificante, la obra dramática se muestra como un entramado de temas. A la manera de una novela: ¿La inspiración primordial de las escrituras dramáticas contemporáneas no es precisamente la de obtener la misma latitud en la invención formal que en la novela, género libre por excelencia?”

Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*.
(Traducción de todos los textos de Edgar Chías.)

TEATRO Y LITERATURA

Rubén Ortiz

1

No. El teatro no es hermano bastardo de la literatura. En todo caso es el hermano incómodo del monólogo pretencioso de los que no saben dialogar. Pero eso no es un asunto de géneros o de desarrollos estéticos. Es asunto de la historia de las instituciones. Si los que escriben en los lugares de prestigio de este país -que por comodidad llamamos literatos- no le prestan atención al teatro y al diálogo que tanto dicen buscar, allá ellos. Es evidente que están mutilando su relación con el mundo.

Hace unas semanas, veía *La dichosa palabra* (en especial siempre espero que hable Eduardo Casar, ese gato cortazariano, anti maestro y antipoeta, que baja de las nubes a los cuatro sabios). Bien, cuando a los sabios se les preguntó acerca de la relación entre Artaud y Grotowski, terminaron pronto. De Artaud no supieron decir si su libro se llama *El teatro de la crueldad* o *El teatro y su doble*, y señalaron algo de su literatura; mientras que de Grotowski sólo pudieron señalar que la traducción de *Hacia un teatro pobre* la había hecho Margo Glanz, sin cuajar alguna idea inteligible sobre su aportación al entendimiento del alma humana. Pero cómo hablaron luego de Baudelaire. Y que me perdonen los exquisitos, pero en términos de alta cultura, de desarrollo civilizatorio, de poder estético, de trepidación existencial, yo no pondría los descubrimientos baudelairianos, por encima de los grotowskianos. Algo le falta a la cultura cuando se pierde de la carne.

Se entiende que los literatos no lean teatro. La disposición tipográfica del teatro es fatigosa, y hacerse el escenario en la imaginación exige un esfuerzo equivalente a recordar los nombres de los personajes en las novelas de Dostoiévski. Pero que no acudan al teatro es, ya, vergonzoso. Imagino -sé- que relacionarse con las

páginas es menos amenazador que hacerlo con seres de bulto. Recuerdo las crisis en las que me metió Margules cuando, recién evadido de la carrera de literatura, me decía que era ciego y sordo, que no tenía la menor idea de las relaciones humanas, ni sentido de tiempo y espacio.

Pero si, acerca de la relación entre teatro e intelectualidad, se pregunta hasta dónde pueden ligarse teatro y sociedad, y si la gente de teatro es gente capaz de adentrarse en la acción pensante; en la memoria sólo señalo dos imágenes: la primera es Vaclav Havel, dramaturgo, ti-

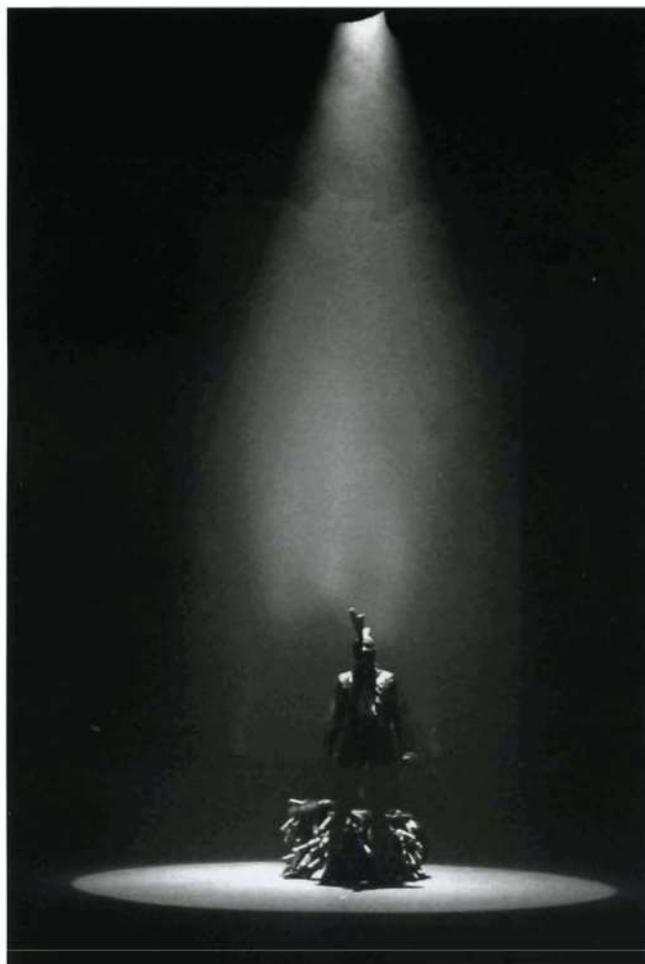
moneando la Revolución de terciopelo en la ex Checoslovaquia. La segunda es Heiner Müller, leyendo al pie del Muro, en el anuncio de su demolición, y modificando en su regazo su *Hamletmaschine*. Pero los literatos no creen en que la palabra se hace carne, y así estamos, sin diálogo oficial posible.

2

No. El teatro no es el hermano bastardo de la literatura. La literatura es el pozo del teatro. La borra del café. Lo que es capaz de quedar después del acontecimiento. Es sorprendente que durante tantos siglos los restos hayan dado lugar al todo. El efecto precediendo a la causa.

Esto sólo pudo ocurrir en una cultura que —así la llaman los que saben— se define como logocéntrica, una cultura que tanto ha recurrido a la palabra como herramienta, prótesis y arma tirana. Identificar el texto literario con la convención Teatro es un error de perspectiva que el siglo XX se encargó de poner en su lugar. No sólo con la llegada de los directores. Esto no hubiera sido posible sin el desarrollo de la lingüística, sin reflexiones sobre los límites entre lo pensable y lo decible de, por ejemplo, filósofos como Wittgenstein; sin el desarrollo de los decursos antropológicos que tomaron en serio los modos de comunicación lingüísticos de culturas no occidentales; y de un largo etcétera.

Es imposible desligar el modo de pensar las relaciones entre el teatro y la literatura sin pensar en lo que la lengua es para una sociedad. Tomemos dos polos: en un lado está Shakespeare, que, por lo visto, jamás desconfió del lenguaje porque en su época el lenguaje era un campo de juego, definitorio de identidades, de una nación, de modos de ser. Si Harold Bloom puede afirmar que Shakespeare inventó lo humano es, precisamente, porque el Cisne de Avon escribió en los um-



Las bodas del cielo y el infierno (William Blake). Fotografía de Andrea López.

TEATRO EL BASTARDO DE LA LITERATURA



brales de un momento en que lenguaje y ser-en-el-mundo inauguraban sus bodas.

Otra cosa sucede con Beckett. Luego del Holocausto, luego de que el lenguaje demostrara los límites desastrosos de su poder, el irlandés apela al silencio. Una parábola ha sido trazada desde los isabelinos hasta quienes se encuentran al final del humanismo. Creo que se llama modernidad. Y en ambos extremos, curiosa - mente, se exige un espacio escénico vacío. Uno, en el que todo pueda ser posible, y otro en el que ya nada es esperado. Pero en medio, o más bien precediendo la escritura, siempre está la escena, el momento de la verdad: las palabras en la *Poética* tienen efectos curativos, *en tanto son emitidas*. Lope nunca se desapegó del monstruo de mil cabezas.

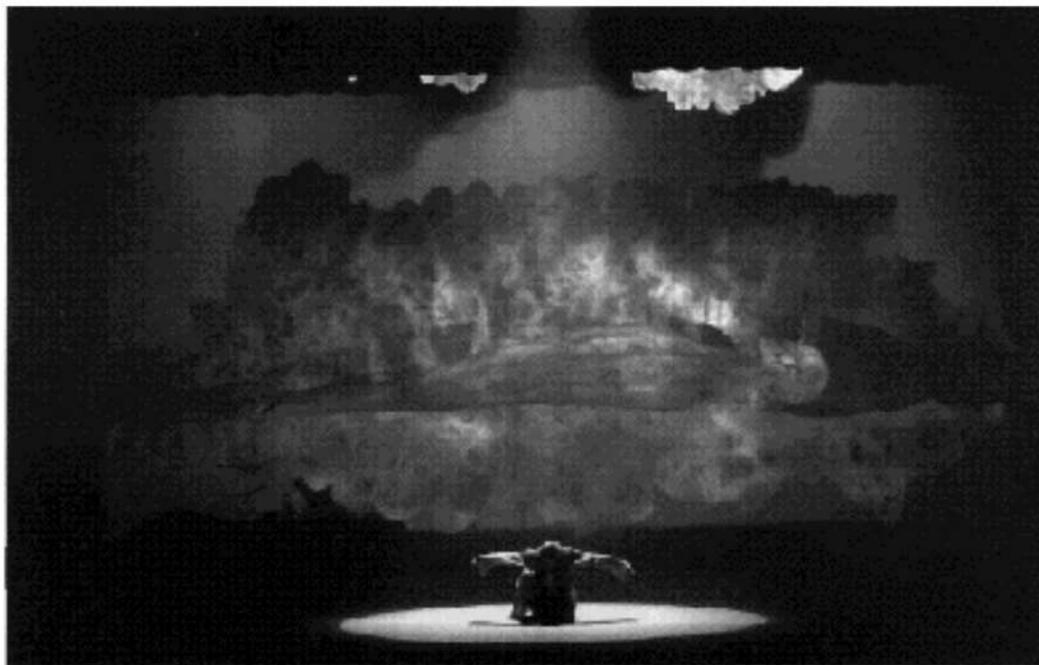
3

No. El teatro no es el hermano bastardo de la literatura. En todo caso es el siervo de la poesía.

Hace diez años, Ludwik Margules en un apocalíptico artículo titulado “La agonía del teatro mexicano”, citaba una frase de Héctor Mendoza, en la que decía que habiéndoles quitado a los actores la vieja escuela de habla, nada se les había dejado a cambio, y así, teníamos una pobreza escénica del decir. El asunto sobre lo que se dirá en escena, concierne a todos los creativos escénicos. Y en el nivel de los especialistas de la palabra, ellos podrían atender a este llamado.

Pienso que si preguntarnos por las relaciones entre los círculos literarios y los círculos dramáticos, no es evadir un par de preguntas básicas para la dramaturgia mexicana, como aquella que reclama al escritor por su lenguaje.

No es fácil acordar con las respuestas fáciles acerca de que el teatro se escribe con las palabras de todos los días. En primer lugar porque “las palabras de todos los días” es un asunto barroquísimo. Cuando, hoy, un ciudadano llama a un programa radiofónico para decir que encontró «una depresión de gran tamaño incidiendo



Las bodas del cielo y el infierno (William Blake). Fotografía de Andrea López.

en la cinta asfáltica», para no decir «hay un bache», tenemos un enigma dramático que concierne a nuestra relación ¿posmoderna? de desconfianza con el lenguaje. El lenguaje como una más de las simulaciones.

Y en segundo lugar porque «las palabras de todos los días» era un argumento fuerte para los costumbristas de los cincuenta y sesenta que, acomodados en el canon literario — dramaturgos incluidos — bajo la Literatura de la Onda, desligaron al lenguaje de sus solemnidades. Su estilo es, ya, fastidioso. En primera por la crisis misma de la percepción de la realidad, y en segunda porque el estilo creó unas dinámicas de poder y repartición de recursos que hay que ir dejando atrás.

Otro enigma para el dramaturgo es más simple y abismal: es el mismo de cualquier poeta. ¿Qué relación establecer, pragmáticamente, con las palabras: cómo abrirlas para que chilen, murmuren o canten? Para esta percepción de

realidad, ¿qué palabra? Para este desliz de tiempo, ¿qué adverbio? ¿Qué relación rítmica para este sentir del espacio? Y esto, ¿cómo hacerlo bajar a la realidad escénica, entre tantísimas convenciones posibles? Parece que descubro el Mediterráneo, pero creo que los dramaturgos son altísimos poetas que han olvidado lo que son. Si sus palabras se encuentran con directores sordos o con actores analfabetas, siempre podrán ser leídos y esperar su momento sin remordimientos.

En todo caso, en español, yo no volvería, por ahora, a los realistas. Allí están Valle-Inclán, Lorca, Elena Garro y Óscar Liera. Si es que ya no sabemos escuchar a los dramaturgos del áureo siglo.

RUBÉN ORTIZ. Dirigió *Autoconfesión*. Su más reciente libro de poesía es *Hablar la distancia* publicado por Anónimo de Drama.

EL DIÁLOGO PERDIDO

UN TEXTO TEATRAL SÓLO SE DA EN LA REPRESENTACIÓN

TEATRO
EL BASTARDO
DE LA LITERATURA

Juan Tovar

De las distintas especies de poesía, la dramática es la más concreta o, si se quiere, la menos pura. En palabras del maestro Reyes, “el drama todavía cuenta con el bulto humano, la escena, los ojos, el espectáculo, el espacio reales; la novela sustituye con fantasmas psicológicos todo lo que no es tiempo real; la lírica sólo deja ya la exclamación y la voz, el ente angélico, hermano etéreo de la idea”. Un texto teatral, si de veras lo es, nunca se cumple en sí mismo, pues el teatro de hecho sólo se da, si llega a darse, en la representación.

Un drama en un libro puede, así, considerarse incompleto por carecer todavía del bulto humano y la parafernalia escénica, y por ende más imperfecto que cualquier libro de lírica o de narrativa, pero hay dramas irrepresentables, como el *Fausto* o la *Celestina*, que indiscutiblemente figuran entre las obras maestras de la humanidad, de lo cual parecería desprenderse que el texto dramático, incompleto en tanto drama, puede a la vez ser suficiente en tanto literatura.

De las seis partes de la tragedia que Aristóteles enumera, cuatro están en el texto: trama, caracteres, pensamiento y elocución; quedan fuera la música y el espectáculo. La primera, salvo casos específicos, es menos importante en el teatro actual que en el griego, donde todas las partes del coro se cantaban y danzaban; el segundo, en cambio, ha ganado en prepotencia al grado de que el director llegue a disputar al escritor la autoría del drama de donde derivan, acaso, tópicos como éste en el que estamos embarcados: el texto se devalúa y hasta se duda de su legitimidad. No obstante, en él se concentra la acción que es el alma del drama, y cuando es una buena acción en cuanto a trama y lo demás, no necesitamos que nos la muestren de bulto para disfrutarla. (Aunque, claro está, de bulto es otra cosa, como dije al ver *El tío Vania* de Margules.)

Considero, pues, el texto dramático un género literario perfectamente acreditado y vigente que, al igual que el lírico, exige del lector cierto oficio: una novela, cualquiera la lee... y, por así

decir, cualquiera la escribe, como cualquiera versifica: sólo hace falta ponerse en vena y soltarse a contar o a cantar. En cambio, la dificultad del género dramático es proverbial y con justa razón, como he podido constatar a lo largo de mi experiencia didáctica, pero sobre todo en carne propia.

Cuando escribía mi primera novela, el maestro Carballo me reprochaba atenerme en exceso a los personajes, no rebasar su nivel de conciencia: lo cual limitaba seriamente el relato, si bien



Escena de belleza (Mario Bellatín). Fotografía de Marcos García.

hablaba de vocación dramática. Por otra parte, el maestro Carballido deploraba mis incursiones en este último género, donde el diálogo no más no se me daba. Y es que, como narrador, mi especialidad era la corriente de conciencia, lo no dicho, el mundo secreto del personaje en turno. ¿Cómo poner eso en teatro, cómo decirlo?

Resolver esta cuestión ha sido quizás el empeño central de mi carrera de dramaturgo la cual, por cierto, no pudo ponerse en marcha hasta que no quemé, en mi tercera novela, mis naves narrativas: a saber, todas las historias que tenía pendientes de contar, y que entre sueños, sucedidos e ideaciones, eran legión. Y la manera que hallé de quemarlas fue contarlas todas a la vez, como fueran saliendo, separadas, juntas o revueltas, al arbitrio de la musa. Así nació *Criatura de un día*,

un libro por demás extraño, pero no carente de encanto, donde unos cómicos de la lengua (como los llamara el maestro Rulfo) encarnan las voces de las diversas historias, componiendo un texto fronterizo, relato lírico en clave dramática, que vino al caso como obra de transición.

Allí aprendí a hablar en voces, y desde entonces pude escribir diálogo teatral, es decir, teatro, pues lo que escribe el dramaturgo es, en esencia y en sustancia, el diálogo: lo que dicen distintos personajes, cada uno con su propia historia que se entrevé más que contarse, a no ser que la acción consista, precisamente, en contar. Así sucede en un par de piezas más, basadas en otras tantas obras narrativas. *El Manuscrito encontrado en Zaragoza* fue un homenaje a Potocki comisionado por Margules para un espectáculo concebido como un interminable festín de historias, que a fin de vueltas se redujo a los no modestos pero razonables límites del texto.

En *Los Encuentros*, homenaje a Rulfo en sus propias palabras, todo se estructura sobre las acciones de caminar y de contar. El viaje de Juan Preciado proporciona el hilo central de una trama que va entretejiendo otros ires y venires, otras historias. Es en cierta medida una versión de cámara del *Manuscrito*, y hasta pensé que podría llamarse *Manuscrito encontrado en Comala* antes de saber que Margules había declinado participar en el homenaje aduciendo que él no hacía folclor.

—Ya ni la amuelas le digo. ¿Cómo se te ocurre que Rulfo sea folclor?

—No me dijeron que tú ibas a hacer la adaptación — responde impávido.

—Pero no deja de ser curioso que, años después, pusiera en su Foro una obra (de Liera) literalmente rulfiana y decididamente folclórica. Algún pendiente le quedaría del desencuentro que les platico y que mucho he deplorado.

JUAN TOVAR. Novelista, traductor y dramaturgo. Actualmente en cartelera su obra *El nido*, para la Compañía Nacional de Teatro.

EL TEATRO TIENE SU PROPIA LEGALIDAD ESTÉTICA FUERA DEL REINO DE LA LITERATURA

EL TEATRO Y LA LETRA

Federico Campbell

Hace muchos años unas amigas más buscaban un buen título para una revista de teatro que publicaría la UNAM y yo les sugerí que le pusieran Dramática. Me inclinaba yo por esa palabra porque me gustaba la idea de nombrar una revista con un adjetivo y con una esdrújula, que de todas las palabras en español es la más enfática por su sonido. Sin embargo, a mis amigas no les gustó la palabra Dramática porque aludía —según— ellas a una concepción demasiado literaria del teatro y decidieron que mejor la revista viera la luz con el nombre de Escénica. Por lo menos, y menos mal, se conservó mi teoría editorial sobre el uso de las esdrújulas.

No me sorprendió demasiado ese criterio porque desde siempre yo mismo había tenido la sensación de que el teatro era algo más que mera literatura, un texto que servía como a la ejecución musical una partitura.

Si algún asombro me causó el otorgamiento del premio Nobel a Dario Fo en 1997 también fue por eso: porque siempre sentí que las obras de Fo dependían más de la creatividad histriónica que de la palabra. Sus textos, según yo, no aguantaban una lectura válida en sí misma como la que se puede hacer de Shakespeare o de Molière.

Sentía que sus comedias valían también como textos, sí, pero valían sólo parcialmente, antes de completarse con los otros elementos del lenguaje escénico: los silencios, las pausas, las entonaciones, la oscuridad y la iluminación. Y tenía para mí, pues, que su gran talento, más escénico que literario, tiraba más hacia la identidad autónoma del teatro en un momento en que, con el sacerdocio de Grotowski, terminaba el predominio de la dramaturgia literaria.

Sin embargo, parece suficientemente establecido, en todas las épocas y en muchísimos lugares, que el teatro es un género literario. Hay un consenso al respecto. Harold Bloom, quien de manera natural y lógica ve el mundo y la historia con ojos anglosajones, no tiene la menor duda en colocar al poeta William Shakespeare por encima de todos los creadores literarios. Y es difícil que alguien disienta de su apreciación. En



Galaor (Hugo Hiriart - J. Chabaud). Fotografía de Alicia Martínez.

Harold Bloom, quien de manera natural y lógica ve el mundo y la historia con ojos anglosajones, no tiene la menor duda en colocar al poeta William Shakespeare por encima de todos los creadores literarios. Y es difícil que alguien disienta de su apreciación

El canon occidental, Bloom trata con no menos respeto a Molière y en otro libro considera de igual manera a Ibsen y a Wilde.

Esta tradición canónica de no excluir al dramas de la literatura propiamente dicha ciertamente se refuerza con la lectura de piezas como *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, o de *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde, y muchas otras obras que admiten su desciframiento como texto independientemente de su recreación en el escenario. ¿Quién podría no gozar o no conmovirse con la lectura de *Largo viaje hacia la noche*, de Eugene O'Neil?

Sin embargo, contra todos los cánones y todas las convenciones académicas, sigo creyendo que — sobre todo a partir de las experiencias del siglo XX y los nombres de Artaud, Kantor y Pinter— el acto teatral se consume en la representación. Así como el misterio de la transustanciación (el pan y el vino que se trastocan) en el cuerpo y el alma y la sangre de Cristo) se cumple cuando el sacerdote celebra la misa,

así también la obra teatral se consume en la actuación.

El teatro, pues, tiene su propia legalidad estética y no necesita de ningún lugar en el reino de la literatura.

FEDERICO CAMPBELL (Tijuana, 1941) Autor de las novelas *Transpeninsular* y *Clave Morse*, y de los ensayos *La ficción de la memoria* (sobre Juan Rulfo), *La invención del poder* y *Post scriptum triste*.

SU FIN NO ES SER LITERATURA

EL TEATRO ¿BASTARDO DE LA LITERATURA? CONVERSACIÓN CON VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

Hilda Saray

En esta conversación, Víctor Hugo Rascón Banda, dramaturgo y actual Presidente de la Sociedad General de Escritores de México, cuyo prestigio es ampliamente reconocido entre intelectuales y gente de teatro, habla sobre las relaciones entre teatro y literatura y sobre los asuntos culturales, artísticos o políticos que han influido para que el teatro no esté presente como protagonista de la literatura y más, de la cultura nacional.

HS. ¿A qué cree usted que se deba la indiferencia de la literatura hacia el teatro?

¿Podemos hablar del teatro como género literario o se ha quedado a la zaga de la narrativa o la poesía?

VHR. Bueno, quizá Octavio Paz pensaba eso erróneamente cuando en una sesión de la Comisión de Letras y Arte del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) refiriéndose al teatro dijo: “Ah, el teatro, eso que había antes de que se inventara el cine.” Creo que fue un chiste o un comentario de mala fe, pues él nunca fue un hombre apasionado del teatro. En sus revistas, en las tres que fundó, nunca apareció la palabra teatro, quizá por razones familiares, por su desagradable, caótica y nspida relación con Elena Garro, gran dramaturga, o quizá por el fracaso en su primer intento teatral, *La hija de Rapaccini*. De ahí que una serie de intelectuales mexicanos que han formado lo que se llama el grupo de Paz y que han estado en todas sus revistas, y continúan en la Comisión de Letras del FONCA, sienten ese mismo desprecio, que creo, es más por ignorancia o por incapacidad para escribir teatro. Lo que sucede es que el teatro tiene dos facetas. Por un lado, su fin no es ser literatura —lo es a pesar de sí mismo— ni ser publicado. Está perdido aquel dramaturgo que hace literatura teatral para ser publicado y trascender el tiempo. Por otro lado, el teatro es para la escena, lo sabían Shakespeare, Chejov, Lope de Vega y lo sabemos los autores contemporáneos: nosotros es-

cribimos para un escenario, para un momento; escribimos para un grupo de actores y para un espacio específico. Después, para que esos textos sobrevivan, son publicados como un segundo fin, como una consecuencia, para que otras generaciones descubran esos textos y les den una nueva lectura. Por otra parte, de las expresiones artísticas, el teatro es el única que ha conservado sus reglas de origen que son la palabra y una persona frente a otra hablándole de sus sueños, de sus esperanzas, de su mundo y la otra persona reaccionando. Eso es el teatro, si en la forma de comunicación se establece un instante poético que pueda ser literatura, eso ya es consecuencia, no es el fin —si después, ya publicada la obra, hay giros lingüísticos y hay belleza en las palabras y hay un valor estético en la simple historia que se cuenta o en los personajes que ahí aparecen, pues qué bueno que el teatro tenga esa doble vida— y que no la tienen las demás artes—. El teatro básicamente es un ser humano frente a otro, en el escenario desnudo, con la palabra de por medio, con una palabra que hace avanzar la acción, que revela psicologías y que conduce al clímax, esa es la diferencia con la literatura: la literatura es pasiva. Con la literatura sólo hay una interacción muy débil entre el novelista y el lector, en cambio acá entre espectador y actor hay una relación intensa que si no se da, simplemente no

hay teatro; si no se provoca, si no perturba, si no conmueve, si no conmociona, entonces no es teatro. De ahí que tantos escritores de novela o de cuento de todas las épocas, exitosos en su oficio, hayan querido hacer teatro y han fracasado. ¿Por qué? Porque no bastan frases bellas, no basta una construcción excelente, no bastan los diálogos que incluyen esos textos; porque además, diálogo no es teatro; el teatro es la acción dramática, ese concepto tan difícil de explicar; teatro es tono y acción dramática y eso es lo que no han descubierto nuestros ganadores del premio Nobel que han intentado de buena fe escribir teatro. Y sí, sus obras pasan la prueba de la literatura, pero los diálogos no son teatrales, como no son teatrales los Diálogos de Platón aunque tengan una profundidad filosófica de gran importancia. Y hay algo más. Decía Hugo Argüelles que en el casting metafísico a unos se nos dio la acción dramática y a otros no y añadía: “para qué aferrarse”. O luego pasa al revés, hay autores que son dramaturgos y han intentado escribir novela y no les sale. Hay excepciones como el caso de Leñero, Carballido o Magaña que son excelentes novelistas.

Diría también que el desdén con el que se ve a la escritura dramática, por parte de quienes tienen el poder político dentro de la cultura, se traduce también a la hora de los reconocimientos públicos. Es muy difícil que el Premio Nacional de Letras y Lingüística, que entrega el Presidente de la República se otorgue a un dramaturgo. Cuando se le dio a Vicente Leñero, valoraron más su labor como narrador que como dramaturgo, y no desmerece una faceta al lado de la otra; son pocos los dramaturgos que han tenido el premio: Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, que son también escritores de novelas —y de cine en el caso del maestro Carballido. Pero a la hora que compete un dramaturgo con un narrador, es seguro que va a perder el premio. En el caso del Sistema Nacional de Creadores del FONCA,



20 mil leguas de viaje submarino (Julio Verne). Fotografía de Alejandro Velis

TEATRO EL BASTARDO DE LA LITERATURA



que fue creado por este grupo comandado por el maestro Paz y que no cree en el teatro como literatura, fuimos excluidos totalmente. Hubo que dar una lucha primero ante Víctor Flores Olea, que presidía el CNCA y luego ante Rafael Tovar y de Teresa para que se incluyera al teatro en el Sistema Nacional de Creadores. Y aun en las convocatorias de otras instituciones, el teatro sigue siendo considerado un arte extraña que mejor no incluyen para no equivocarse.

Yo creo que los grandes creadores de narrativa y de poesía que desprecian, ignoran y hostilizan al teatro lo hacen porque son incapaces de escribirlo. Algunos lo han intentado, ahí tenemos obras de García Márquez, de Carlos Fuentes, de Milan Kundera, el propio Octavio Paz, que son más literatura que drama. Son diálogos, sin acción dramática, sin conflicto, que se pueden llevar al escenario — porque como dice Vicente Leñero — todo es teatro si se tiene la intención que lo sea. Un directorio telefónico, una receta de cocina, una nota de lavandería puede ser teatro como nos lo ha demostrado De Tavira, que con un reglón de *Suave Patria* hizo un espectáculo llamado *Novedad de la Patria*. Pero en el caso de estos grandes literatos, aunque haya la intención de llevar sus obras a escena con las técnicas modernas de la teatralización, fallan, aburren, no avanza la acción dramática, no hay estudio de la condición humana. El teatro desentraña la condición humana y provoca un debate de ideas del hombre consigo mismo, con los otros o con los dioses — como era en la antigüedad — o con el público y eso es lo que olvidan los narradores. El teatro está sujeto a la condición de espacio. El teatro no está concebido con frases bellas, al contrario, al teatro le estorban las frases bellas y líricas. El teatro se construye con el habla cotidiana, aun con todas sus imperfecciones, más bien con todas las imperfecciones que tenga la lengua coloquial. Y eso no se lo permiten los literatos. El teatro trasciende por la fuerza de su comunicación, no por la belleza de sus parlamentos.

Por otra parte, el textodramático es la posibilidad de que exista el hecho escénico. El texto dramático propone un espacio, propone unos personajes y propone un conflicto, con imperfecciones, porque así es la vida, sin grandes lirismos. La poesía que pueda tener el teatro no surge de las palabras, surge de la concepción plástica, y del conjunto de todas las artes, pues el teatro a dife-

rencia de la literatura, contiene a todas las artes: la música, la danza, la fotografía, la arquitectura y la plástica, en cambio la literatura no es más que la palabra y el papel, por eso es más pobre que el hecho escénico.

HS. ¿Estaría de acuerdo con la afirmación de que el teatro es un hijo bastardo de la literatura?

VHR. No, al contrario, yo creo que es uno de los hijos más legítimos porque surgió al mismo tiempo que la poesía y la narrativa, incluso antes que la narrativa. El teatro es una de las artes más antiguas y quizá surgió antes que la propia novela, porque la novela tuvo que venir después de la escritura, y el teatro no necesitó a la escritura para existir. Son hijos diferentes, de capacidades diferentes.

HS. ¿Cree usted que lo espectacular aporta al drama elementos para apreciarlo como literatura? ¿Tiene el drama influencia en el pensamiento como para reincorporarlo al imaginario de la cultura mexicana?

VHR. La ha habido en todo el siglo XX. Yo creo que siempre hemos escrito, en cuanto nos deshicimos de la influencia española del siglo XIX y nos enriquecimos con la dramaturgia del realismo norteamericano que cimbró a los dramaturgos en los años cuarenta, desde que empezaron las corrientes renovadoras en el teatro a quitarle límites, México fue un lugar donde se asimilaron perfectamente esas corrientes estéticas y se hicieron las propias. Lo vemos en los festivales internacionales, que son como una fotografía, un espejo en el que uno ve de qué tamaño es y se ven sus defectos y sus virtudes y no hay obra mexicana que haya viajado al extranjero que no sorprenda porque propone innovaciones temáticas o formales. Nuestro teatro es muy bien recibido en el extranjero.

Hay muchísimas obras mexicanas que están a la altura de las mejores del mundo sin imitar, creando nuestra propia forma de construcción, nuestro sello e identidad porque a través del autor no habla él, habla la sociedad de su tiempo.

HS. ¿Y este teatro está a la altura de las que se consideran obras fundamentales de la literatura mexicana?

VHR. Yo creo que sí. En México tenemos un poema, Muerte sin fin, o tenemos un Pedro Páramo, en cambio, tenemos muchas obras a la altura de Muerte sin fin que hablan de la reflexión sobre la muerte, sobre la vida y con una belleza formal

que equilibra el contenido. Hay, guardando las distancias, más obras de teatro que estén a la altura de eso, que poemas, que obras de narrativa. Lo que sucede es que los propios grupos culturales, los suplementos, las revistas y las universidades no han valorado esto. Cuántas obras clásicas hay en el teatro de Magaña: *Los signos del zodiaco*, o *Moctezuma II* son obras perfectas que se pueden representar en cualquier lugar del mundo. Cuántas obras del maestro Carballido, desde la última, *Escrito en el cuerpo de la noche* que es una obra excelente, hasta sus primeras obras como *Yo también hablo de la rosa*, no están a la altura de los mejores poemas o novelas; o las obras de Leñero, no hay una que no sea un experimento lingüístico, porque Leñero nunca hace un obra igual, siempre está experimentando con el tiempo, con el silencio, con el personaje, con el tema, con los espacios. Yo creo que esa generación, la del medio siglo, ya marcó al teatro. No hay otro. Los cuervos están de luto en el mundo, no hay otro *Gesticulador*. En cada uno de los autores encontramos que tienen al menos una obra a la altura de los clásicos de la poesía y la novela. quizá haya más obras de teatro que sean modelo que cantidad de poemas o de novelas con este mismo nivel en México.

HS. ¿Qué pasa con esto, por qué no se sabe o por qué las obras de los dramaturgos mexicanos no se ven como modelos lingüísticos o literarios como pasa en otras partes del mundo? ¿Qué haría falta?

VHR. No tenemos estudiosos, ensayistas, investigadores que descubran esos valores, que los pongan en un papel y los enseñen en una escuela pero ahí están, basta ver las primeras obras del maestro Mendoza, que deberían ser modelos de construcción dramática, In Memoriam, por ejemplo. Las obras del maestro Azar, como Olímpica, Inmaculada, como Apasionata, que son sus tres grandes obras. Yo creo que lo que nos falta es difundir nuestro teatro como se hace con los grandes hitos en Europa, donde en cada país hay uno, o dos o tres grandes modelos que se reponen permanentemente como faros de reflexión para las nuevas generaciones. Aquí lo que nos falta es la sistematización de nuestro conocimiento teatral para poder evaluar. Hay que evaluar. Creo que vamos a salir bien calificados.

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

¿DESINTERÉS? NO, NO, QUÉ VA. OCURRE QUE NO ME IMPORTA

HUGO HIRIART O DE LA APARENTE PARADOJA

TEATRO
EL BASTARDO
DE LA LITERATURA



Noé Morales Muñoz

“Tengo la impresión —confiesa insólitamente Hugo Hiriart, sentado en la mesa del café en el que me ha citado, mientras afuera transcurre una mañana de sábado que prefigura los fríos del invierno próximo— de que no he sabido aprender de mí mismo, de que no he sabido dar con algo y explotarlo. Siempre he querido hacer cosas diferentes, y eso es muy malo. Me equivoqué ahí... Creo que debí haber hecho primero una obra de teatro y después otra, y luego otra más, y así sucesivamente. Eso hubiera sido fantástico; me hubiera ido muy bien, hubiera llevado mis obras fuera de México... Sería conocido. En cambio ahora soy un desconocido, no llevo nada a ningún lado... Lo único que hice fue divertirme un rato jugando; lo cual es mucho, pero es un error si lo que quería era hacer arte”.

¿Acaso Hiriart (México DF, 1942), el polígrafo ecuménicamente reconocido por la singularidad y la erudición de su estilo, que ha incursionado casi en todos los géneros literarios con fortuna irrefutable, y que ha dado algunos textos mayores de la literatura mexicana contemporánea (Cuadernos de gofa, Galaor, Disertación sobre las telarañas, Minostastasio y su familia), tiene cuentas pendientes con el teatro? ¿Le afecta en serio estar un tanto fuera del circuito teatral? ¿De verdad siente que debió haber hecho una carrera como dramaturgo y director, que debió apostar todo a eso? En primera instancia, podría parecer que sí. Pero en el transcurso de la conversación se irradia el contrario. Más bien se trata de falsa modestia, consu buena dosis de sarcasmo. Porque a Hiriart el teatro, como el hecho literario en sí; le es inherente, natural, como si cualquier cosa. Y es por supuesto un proceso personal, que tiene poco que ver (en cierto sentido) con la fama y el reconocimiento. Experimenta y juega.

Cuando uno dice esto es un juego, no significa que sea sencillo, ni que sea infantil. Pienso en Euclides, por ejemplo, y también en Pitágoras. Te dan una serie de reglas y te ponen a demostrar teoremas; no necesitas un profesor. Y todo es un juego, un juego de mucha importancia para la historia de la cultura. Ayudó a crear el paradigma de que lo que es claro debe ser probado. Y es infinitamente divertido; lo mejor es que te saca de las preocupaciones cotidianas.

Entonces, si el origen del placer está en los Teoremas de Pitágoras, ¿para qué hacer teatro?

Para hacer uso pleno de la imaginación, que implica vivir la experiencia teatral entera, íntegra. A mí me gusta escribir y montar la obra. Me gusta trabajar con los actores, atestiguar cada



Galaor (Hugo Hiriart-J. Chabaud). Fotografía de Alicia Martínez.

detalle de su proceso, verlos actuar o manipular sus títeres, atender cómo hacen suyos los parlamentos...

NM: Aunque los cambien...

HH: No —aclara Hiriart, como poniendo claras las reglas del juego, de su juego particular— el que cambia soy yo, porque voy escribiendo y montando sobre la marcha, casi siempre, modificando a partir de lo visto en escena... No concibo al dramaturgo que escribe una obra y se la entrega a un director para que la monte. Yo no haría eso, no me interesa...

NM: Sin embargo, muchas de sus obras han sido montadas por otros directores (entre los recientes, Pablo Cueto, Antonio Castro e Iona Weissberg), incluso con éxito...

HH: Guardo un agradecimiento muy grande

para con todos ellos. Es casi un favor que me hacen. He visto grandes montajes de mis obras, que me encantan y que me enseñan algo. Sin embargo, me gusta más lo que yo hago... pues porque yo lo hago.

Habla Hiriart y todo lo hace ver muy fácil. Escribir, dirigir, musicalizar, actuar inclusive (“Me hubiera gustado ser actor, de haber tenido facultades”). Como se suele decir, pretenciosamente en muchos casos, el artista posmoderno, el *zom theatrion* en específico, debiera retomar e incorporar el ejemplo de los sabios renacentistas, que concebían al arte como un gimnasio integral, sin divisiones ni categorizaciones excluyentes.

NM: ¿A qué atribuye usted el menosprecio o desinterés con el que algunos literatos (narradores, poetas, ensayistas) miran al teatro...?

HH: No, menosprecio no...

NM: Mucha gente del gremio teatral así lo siente...

HH: No creo que haya menosprecio. Ahora, sí hay quien menosprecia al teatro, estamos hablando de alguien que no sabe nada, de un ignorante. Dile a cualquiera que piense así que te monte una obra tuya, a ver qué cara pone. De seguro se vuelve loco.

NM: Pues más bien parece que a muchos no les interesa en lo más mínimo enfrentarse a un texto dramático en su vida, ni siquiera leer teatro.

HH: Pues es que el teatro hoy en día no le interesa a nadie. Nadie nos hace caso. Aquí lo único que importa es el cine. Los jóvenes sólo quieren hacer cine o animaciones para la televisión. Mi hijo Sebastián es actor, ha actuado en teatro y cine conmigo y ha puesto él mismo obras de teatro. Pero él quiere hacer cine. A estos jóvenes no les molesta mediar a través de la pantalla. Yo pude haberme dedicado al cine, pero me gusta mucho más el teatro.

NM: Aunque haya hecho guión cinematográfico más de una vez.

HH: Bueno, pero el guión no es nada. Es el trabajo más intelectual de una película, pero a la vez no tiene la menor importancia. La película la termina haciendo el director.

NM: Sucede lo mismo a veces en el teatro, aunque

también se suele dar más importancia al trabajo del autor.

HH: A veces, es cierto. Aunque yo, por ejemplo, no leo teatro.

NM: ¿Por qué?

HH: Quizás porque mi acercamiento al teatro fue muy brusco. Yo empecé a hacer teatro en la preparatoria, pues tenía una novia actriz. Pero no me gustaba leer teatro, en realidad no me gusta ahora. Me desespera, me aburre, no sé, me choca. En todo caso, prefiero ir a ver teatro... Si tuviera que jerarquizar mi gusto, el orden sería: primero montar, segundo escribir, luego ir al teatro y por último, muy al último, leer teatro. Por qué habría de gustarme.

NM: Entonces no hay ninguna influencia dramática clara en usted..

HH: Prefiero leer libros de historia, o grandes biografías. De Proust y de Dalí hay un par de biografías maravillosas, por ejemplo... Aunque si lees

a Proust, a Tolstói, quizás a Joyce, te darás cuenta de que fueron (sobre todo Proust) genios en la observación del comportamiento humano. Y eso hace que sean absolutamente teatrales. Toma cualquier pasaje de *En busca del tiempo perdido*, así como está escrita, y tendrás una escena maravillosa de teatro. Eso pasa con los grandes novelistas, como Kafka. ¡Cuántas veces no ha sido llevado a la pantalla espléndidamente!

En vano intento encauzar la charla hacia el debate que motiva el dossier de la presente edición de PasodeGato, pero no hay caso. A Hugo Hiriart eso no le importa un comino. Prefiere darme una clase exprés de dramaturgia poniendo como ejemplo a los trabajadores del café, o hablar de la diferencia entre desear un cóctel de ostiones o un arroz con huevo. Hiriart, como siempre, sigue una ruta propia, atípica, alejada totalmente no sólo de los convencionalismos del medio (con resultados artísticos admirables), sino de discu-

siones específicas. El teatro le importa pero no; quisiera haber sido conocido en el teatro pero a la vez se aburre mortalmente dentro de él. ¿Paradójico? Sólo en la superficie. Más bien es congruente. Porque esta claro que Hugo Hiriart prefiere seguir jugando: con el teatro, con la novela, con el ensayo, con la entrevista y con el entrevistador. Y para muestra su última respuesta:

NM: ¿Considera que su trabajo en teatro ha enriquecido sus otras facetas como escritor? Pienso en su novela más reciente, *El actor se prepara...*

HH: Si los viajes en camión que he hecho a lo largo de mi vida me han enriquecido, supongo que mi trabajo en teatro también. Todo te enriquece... hasta las entrevistas.

NOÉ MORALES MUÑOZ: Dramaturgo y crítico. Becario del programa Jóvenes Creadores del FONCA. 2004 -2005.

CIENTOS AÑOS DE LITERATURA MEXICANA EN LETRAS LIBRE

En su número 7, año 1 de 1999, la revista *Letras Libres* hace un recuento del devenir literario mexicano. La cabeza más notable de la portada dice: Un siglo de literatura (Genealogía, debates, anécdotas). En sus artículos, para citar tres, nos encontramos que, pese a sus buenas intenciones (de abarcar si no todo, sí lo más significativo), el teatro o el drama (la literatura dramática) no figura de ninguna manera en las genealogías, ni en las anécdotas, vamos, ni siquiera en los debates. ¿Por qué?

Los caciques culturales. José Luis Martínez, uno de los críticos más importantes de nuestro siglo [...] interpreta el ambiguo papel de los 'mandarines' culturales. "El artículo hace un recuento de la actividad y características del 'cacique cultural', desde Manuel Gutiérrez Nájera y Justo Sierra pasando por Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, hasta Octavio Paz y Fernando Benítez, cada uno con sus logros y hazañas. Pero afirma que el primer gran cacique de la mitad naciente del siglo pasado fue el benévolo Reyes y que el de la última mitad fue sin duda Paz: «Durante la época de Reyes, un grupo menor y pintoresco, el de Jesús Arellano, se burlaba del acatamiento que dábamos a don Alfonso. Con Paz, las discrepancias eran sobre todo políticas y llegaron a extremos como la quema de imágenes del escritor por sus opiniones acerca de los conflictos centroamericanos. Octavio solía ser agresivo no sólo en materias políticas sino aun en las literarias. Y se trenzó en polémicas ruidosas con Carlos Monsiváis, José Joaquín Blanco, Elías Trabulse y Fernando del Paso. Pero, su-

perando estas rispideces, Octavio Paz fue un cacique excelente y generoso. En su larga vida literaria escribió mucho sobre poetas, novelistas, ensayistas, pintores y arquitectos, de México y del mundo [...]» Pero en su visión de "generoso cacique" de la cultura nacional no figuró ni figura (la herencia existe) el teatro. Lástima.

Entre *Monsieur Teste* y *Rico Mac Pato*. Entrevista con Christopher Domínguez Michael. Aquí, Luisa Bonilla establece «un diálogo sin conexiones en el que pone en crisis al concepto de literatura en México. El mapa que entablan Domínguez Michael y su interlocutora construye en el imaginario del lector el mundo narrativo mexicano con sus problemas: el clasicismo canonizante ante la modernidad, el legado de la novela desde 1900 hasta y la victimización de los autores posteriores al aplastante impacto crítico y comercial del Boom latinoamericano. Conviene que el cuento es la forma prosística más difícil y hacen un recuento de los esfuerzos que realizan escritores de su generación. Admiten que los poetas son los grandes escritores de nuestro país, la cantidad y calidad de su producción nos permitieron gozar del más alto nivel, según lectores de otras latitudes. Hablan también de la crítica que da sus frutos y prepara el terreno para que no haya sólo cronistas o comentaristas sino verdaderos críticos literarios. Y cierra Michael diciendo: «No creo que ninguna sociedad se haya mirado en su literatura. Ese es un sueño monstruoso. Los libros nacen para caer en manos de algunos individuos.» Pero del teatro, nada. De nuevo brilla por su ausencia.

En *Capitulaciones y heterodoxias* (Consideraciones sobre el hecho en México), Hugo Hiriart hace "una interpretación de nuestra letras a partir de tres postulados: el ocaso de la revolución, el mito del '68 y la ronda de las generaciones. "Hiriart se sirve de un ejemplo de escenificación, una experiencia personal (la adaptación de un poema de Hans Magnus Enzensberger), para hablar de su concepto de crisis ("[...] procedimientos mentales y las acciones que durante mucho tiempo probaron ser eficaces, reveladores, sugerentes, y que dejaron casi de pronto de serlo y dejaron en su lugar un vacío de pensamiento y acción, una especie de pasmo, de succión, de nada."), para explicar un mecanismo de rivalidad y enfrentamiento que ha estado presente siempre en la literatura mexicana. Se aboca, pues, a demostrar que el tema marca una separación en las generaciones, y habla entonces de ellas. Todos sus referentes son literarios, habla de poetas o narradores. No figura ningún dramaturgo. De cualquier modo, el interés de su ponencia, presentada en Alemania en 1991, es otro.

Finalmente, diremos que en artículos subsecuentes Adolfo Castañón y Ana Cecilia Terrazas en su anecdótico, abundan en la vida literaria que si no niega sí omite elegantemente al drama del corpus de la literatura mexicana. Incluso el muy interesante árbol hemerográfico de la literatura mexicana nos deja en blanco respecto a la presencia del teatro o el drama.

¿Un gran olvido, entonces, o de qué estaremos hablando?

Redacción de PASODEGATO

EL TEATRO, ESE DOBLE

Cynthia Franco

Aunque profundos e insistentes, salvo fugaces reconocimientos a las labores teatrales, como el otorgado a la reciente puesta del director Claudio Valdés Kuri, *¿Dónde estará esta noche?*. *Noche de Reyes* de Margules-Shakespeare, o bien, la dramaturgia de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz-Monasterio, el panorama del teatro en México, desde el escritor hasta el espectador, se muestra como un campo no sólo escasamente reconocido, sino de desarrollo marginal, frente a las demás artes escénicas y literarias.

La ausencia de un teatro nacional de calidad consolidada; la connotación de 'arte menor' por parte del mundo de las letras; apoyos económicos nunca suficientes para los proyectos y las estancias; bajos índices de asistencia a las salas y mínima comprensión de las puestas; riñas entre productores, directores y dramaturgos, son tan sólo algunas de las quejas que, desde cualquier boca, circulan y apuntan obligatoriamente a toda etapa y ángulo del proceso de creación teatral, colaborando, así, a su estancamiento y a su limitada presencia en la vida cultural del país.

Sin embargo, la descomposición que se anuncia en los lamentos, al interior y al exterior del gremio, no es una cuestión de naturaleza, sino el resultado del camino que, no siempre por voluntad, siguió el teatro nacional. La razón de la apatía que su misma situación provoca, la razón del menosprecio que sin mayor consideración se asume, es el motivo de este reportaje que reúne la reflexión de tres personajes del ámbito en torno a dos hechos que se plantean como elementos probablemente pujantes del desinterés por el teatro.

Así, en lo que sigue, Angelina Muñiz, poeta y novelista, la Dra. Margo Glantz, recién galardonada con el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el campo de la Lingüística y la Literatura y, Germán Castillo, director de teatro, definen y comparten su postura con frente a dos hipótesis.

La primera de ellas es una cuestión un tanto circunstancial. El segundo, ras-tra la indiferencia que por el teatro se tiene, en su condición marginal, en el

hecho de ser un arte situado en el limbo entre las artes escénica y literaria.

LA APATÍA POR EL TEATRO Y LOS HOMBRES DE LETRAS

Teniendo en cuenta, tanto el interés y los recursos creativos que la época de los Contemporáneos aportó al teatro en las primeras décadas del siglo veinte, — la traducción de textos clásicos y contemporáneos mundiales, y el interés por ampliar los horizontes temáticos del mismo, por mencionar algunos ejemplos —, como el protagonismo que, en aquel momento, tenía el teatro en la vida cultural del país, — formando parte de publicaciones y revistas como *Letras de México*, *El hijo Pródigo*, *Barandal* o *Contemporáneos*, entre otras —, resulta extraño, entonces, que aquello que anticipaba su crecimiento, esta renovación teatral propiciada por el movimiento que Novoy Villaurrutia encabezaron, haya resultado en el conjunto de desacreditaciones actuales.

A mitad del camino, entre el inicio y el fin de siglo, un hecho resulta sobresaliente en el razonamiento de algunos intelectuales, un hecho que se sospecha la causa, o parte de la misma, de un teatro que, prácticamente, hoy resulta indiferente dentro del fenómeno literario y cultural del país. Nos referimos a la malograda incursión teatral del poeta Octavio Paz y, los novelistas Carlos Fuentes y Fernando Benítez, en el teatro; misma que, no

sólo alejó al teatro de los intereses meramente creativos de los escritores, sino también de sus prioridades, de acuerdo con el argumento.

Sin embargo, la hipótesis planteada no es del todo compartida por los entrevistados. El director Germán Castillo expresa su desacuerdo: "No, el teatro no ha perdido presencia en la vida cultural del país y, mucho menos, en la segunda mitad del siglo veinte. En la segunda mitad del siglo veinte es, tal vez, la primera vez que, en México, hay una vida teatral amplia, cada vez más amplia, hasta llegar a los años 70's y 80's donde, seguramente, se dan las manifestaciones teatrales más importantes, artísticamente y, donde hay mayor público... Anteriormente, eran impulsos particulares como, efectivamente, el grupo de Contemporáneos, con su *Teatro Ulises* y su *Teatro Orientación* y, otras personalidades que, de manera individual o en pequeños grupos, impulsaron el teatro... Ahora bien, —continúa el director—, si alguien dice que Octavio Paz o Carlos Fuentes disminuyeron la presencia del teatro, en la vida cultural, me parece que sería exagerar, con mucho, su capacidad de decisión en una vida teatral aue se da, ciertamente, al margen de ellos", afirma Después de hacer mención de la breve participación de Paz en el grupo Poesía en Voz Alta, así como de las obras que, como él mismo dice, sin demeritar su talento, no resultaron ser su género, finaliza: "No, no creo que nunca hayan tenido un particular interés

en denostar el teatro y, la prueba está en que, cuando ellos tuvieron más influencia, más poder, el teatro floreció en México. Llegamos a tener unos 100 estrenos anuales, de los cuales, 20 eran trascendentes, cosa que se puede dar en muy pocas metrópolis teatrales".

La época del Teatro Universitario a la que el director se refiere como el contexto de importantes manifestaciones artísticas es, también para la Dra. Margo Glantz, muy positiva para el teatro en México, pues es justamente este periodo, —posterior al de los Contemporáneos, en el que todo crecía en tomo a Difusión Cultural de la Universidad Nacional, la Casa del Lago y



Las bodas del cielo y el infierno (William Blake). Fotografía de Andrea López.

TEATRO EL BASTARDO DE LA LITERATURA



“Si alguien dice que Octavio Paz o Carlos Fuentes disminuyeron la presencia del teatro, en gran medida cultural, me parece que sería exagerar, con mucho, su capacidad de decisión en una vida teatral que se da, ciertamente, al margen de ellos”

el Teatro Caracol—, el que vio surgir la agrupación teatral Poesía en Voz Alta. Así, ante la cuestión del actual desinterés por el teatro, la también profesora y periodista, traductora de Bataille, señala otras causas: El teatro “como todo en la ciudad, se ha pulverizado. Ya no hay centros culturales definitivos como hubo en la época de los Contemporáneos o, como hubo en la Época de Oro de la Difusión Cultural en México, hecha por la Universidad. Todo estaba concentrado”, y recuerda que, las figuras más importantes de la cultura en México, escritores, pintores o directores, se encontraban dentro de la misma Institución, “la ciudad, en sí misma, se ha extendido de tal forma que, es imposible que haya centros culturales definidos... se volvió una ciudad con miles de centros”. En este sentido, la escritora señala que “las condiciones de vida de la ciudad (las distancias, el tránsito y la inseguridad), alteran las condiciones de producción de cultura y, evidentemente, del teatro”.

Por su parte, Angelina Muñiz, creadora del género de la *pseudomemoria*, hace recuento de la historia del teatro y señala que, “ante la falta de un teatro nacional de calidad y la tendencia general del mismo a refugiarse en públicos y espacios menores,— compárese la dimensión de un anfiteatro griego o romano, frente a una sala actual—, parece normal que el teatro ofrezca poco interés. Otra razón de peso,—continúa—, es la existen-

cia de espectáculos más populares que dominan el escenario. Entre ellos, el cine y ahora su versión de videos. Si el teatro cumplió con su papel de espectáculo casi único en tiempos pasados, hoy compete con otros sumamente atractivos... No lo considero un fenómeno de apatía, sino de traslación de interés a otros medios que satisfacen más al público general.”

EL TEATRO, ENTRE LA ESCENA Y LA DRAMATURGIA

Aún si la historia universal de la Literatura arroja nombres como Moliere, Shakespeare, Calderón de la Barca o el mismo Beckett, el texto dramático, la obra de teatro escrita, es con frecuencia considerada ‘Literatura menor’, dado que sólo se concibe como una obra ‘completa’ hasta el momento en que se escenifica. Así, el teatro, ‘El Bastardo de la Literatura’ como este número de la revista menciona, que habita entre la literatura y el espectáculo, podría deber el escaso interés de parte de los intelectuales al hecho de ser una literatura limítrofe.

“La división de literaturas en mayores o menores no me parece nada adecuada -expresa Angelina Muñiz-. El teatro, no creo que pueda ser considerado un arte menor. Una partitura musical, ¿sería menor porque mientras no sea ejecutada no existe? - y tras señalar la función del elemento dramático y el escénico, finaliza—, ante el carácter efímero y fortuito de la representación, el texto permanece”.

La doctora Glantz señala también las posibilidades de ambos aspectos: “el teatro es un arte público y un arte que necesita de varias artes, no sólo de la escritura, sino de la pintura, la música, la declamación, la actuación y tantas cosas... Sin embargo, yo puedo leer una obra de Shakespeare, sin verla representada y, me parece maravillosa, apunta la escritora—. Hay dos dimensiones de lectura del teatro, hay dos dimensiones de goce: el teatro como espectáculo completo, que necesita de varias artes para ejecutarse y funcionar y, el teatro como lectura “y continúa atendiendo a las posibilidades estéticas que despierta cada aspecto, sin dejar de insistir en los textos que, por sí mismos, se sostienen sin necesidad de la representación.

Y sucede que, como menciona Germán Castiello, “es una larga discusión. Hace algunos años, -comenta—, yo fui testigo de una entre el maestro José Luis Martínez y Juan Ibáñez, me parece. El primero decía que él disfrutaba el teatro más, muchísimo más, leyéndolo que viéndolo. Y, el director de teatro, decía que este solamente se cumplía en la representación. Ambos tienen razón, un buen lector, un lector con imaginación, un lector inteligente, activo, capaz de llenar los espacios de indefinición de un texto dramático, puede construir en su mente una obra mucho más rica que la que le puede ofrecer cualquier director. Ahora bien, por otro lado,—continúa—, el texto literario escrito para el teatro, está pensado para la representación y, por lo mismo, anhela la presencia física del actor, la dinámica concreta de la acción y la fisicalidad de la palabra oral”, lo que tampoco impide la preferencia por la lectura, dice. “Cuando la literatura se lleva a escena, se completa un lenguaje que es un lenguaje que existe en cuanto se da en el tiempo y en el espacio, pero la literatura no requiere, necesariamente, de ello”. Y, finaliza señalando que, el rango literario, no es cuestión de los géneros, sino de una atinada construcción estética.

Para finalizar, sólo nos resta reiterar que, de acuerdo con los entrevistados, la falta de interés por el teatro no se debe, de ningún modo, a una posible influencia de los hombres de letras en cualquier tipo de jerarquía artística en las políticas culturales y mucho menos, a su condición dual. Sin embargo, si su doble posibilidad de texto y puesta en escena resulta tan enriquecedora, el motivo de una presencia casi nula en el mundo de la literatura actual, ¿adónde nos lleva y de qué nos habla? Al parecer y, de acuerdo con el curso de las respuestas, a la dispersión que impone el crecimiento de las ciudades, mismas que ofrecen distracciones como el cine o la televisión que, en su forma y retrato de la realidad, han logrado capturar la atención del grueso de una sociedad que sí es capaz de reflejarse en ellos. Por tanto, el deterioro del teatro se debe, quizá, al creciente elitismo que le impide la renovación y la búsqueda de nuevos planteamientos y públicos. Paradoja de paradojas.

CYNTHIA FRANCO. Filósofa, bailarina y periodista cultural.

DEL DRAMA LITERARIO

Enrique Olmos de Ita

Es evidente que entre los pocos críticos literarios de este país la observación y el reconocimiento de la dramaturgia en sus páginas no es una prioridad, ni siquiera una rara afición. Si escriben sobre Magaña, Carballido, Leñero, Hiriart, Rascón Banda, u Olguín, es para hablar sobre “el narrador que también escribe dramaturgia”. Sólo así se puede ingresar al imperio de la crítica literaria. Y de los cuatro o cinco críticos de teatro de nuestra República ni hablar. Preocupados por agotar la cartelera, por situar el dedo en la llaga de las instituciones, o por fungir más como reseñistas que como examinadores de un género literario, han dejado pasar — también por incapacidad y desconocimiento — algunas de las obras dramáticas más importantes de los últimos años.

Esta lejanía entre los especialistas y críticos literarios de nuestro país con el género dramático confirma el divorcio que comenzó cuando las revistas literarias de mitad del siglo XX dejaron de publicar teatro, las editoriales asumieron que el drama se vende igual o menos que la poesía, y la lista de dramaturgos mexicanos se redujo a una decena. La constante traducción y montaje de textos extranjeros, y el afán institucional de ver al teatro como un “elemento educativo, didáctico” propició que antes de la aparición de la llamada “nueva dramaturgia mexicana”, se dijera que no había dramaturgos en el país, si acaso el viejo Usigli.

Algunos estudiosos atribuyen el nacimiento de esta ruptura al fracaso de ciertos escritores mexicanos de alta reputación en terrenos dra-

máticos o escénicos, y lo ejemplifican con *La hija de Rapachini*, de Octavio Paz. Lo primero que hay que cuestionar es si la citada obra es realmente un fracaso, personalmente creo que no, tal vez no alcanza la lucidez de sus ensayos y desde luego está lejos de *Piedra de sol*, pero para la escritura dramática de la época la pieza existe de buen modo. El propio Paz, siendo ya el caudillo de la cultura en México, reparó poco en el teatro.

El teatro de académicos, críticos y en general del público, no era (no es) el mismo teatro. Las cosas no han cambiado. Como lo indica Jean Pierre Sarrazac, “la línea divisoria entre el texto y el espectáculo se ha corrompido. Críticos y académicos se han contaminado mutuamente. La representación ha comenzado a figurar dentro de la obra escrita. Nos hemos esforzado por aprehenderla, por reconstruirla y analizarla. Sin embargo el demonio de lo efímero y de la fragmentación, que es, puede ser, el espíritu mismo del teatro, queda vigilante”.¹

Según veo, el “espíritu del teatro” al que se refiere Sarrazac proviene de su condición oral, de su vocación de ser escuchado, de acontecer en el habla. Acerca del tema recuerdo las atinadas palabras del maestro Gurrola: “el teatro no es la representación de la vida, sino lo que la vida tiene de representable”. Esa representación bien puede ocurrir en la imaginación, en la inteligencia, en la memoria, tal y como acontece con toda literatura, sin la necesidad de un escenario, ni de un espectáculo, ni de actores, luces y programa de mano.

Al leer a Calderón, Shakespeare, Moliere o Pinter o Albee no imagino actores, ni la puesta en escena; veo personajes, peripecia, la viva humanidad que nace en la palabra escrita. No encuentro diferencia entre teatro y literatura, me parece más bien parte del conjuro de la ignorancia propia del medio teatral, de la escasa publicación de dramaturgia y de lo que Monsiváis llama “la religión de los directores”, los dictadores de nuestro teatro que tan convencidos están de su talento — salvo excepciones notables y contadas — que resultan adaptadores, dramaturgos, escritores de la escena; sin la mínima profesio-

DECLARACIONES DE LOS QUE SABEN (QUE NO SABEN)

Se presenta a continuación la breve opinión de tres personalidades de la literatura mexicana, ni muy jóvenes, ni muy viejos. Un crítico, un narrador y un editor-escritor. Algo dicen sobre el teatro, la literatura.

Javier García-Galiano (Narrador y traductor) Creo que el teatro no tiene ninguna importancia en la literatura, sobre todo si se piensa en nombres como Tirso de Molina, donde se origina el mito de Don Juan; Calderón de la Barca, que fue muy leído y traducido por los románticos alemanes, en Shakespeare, en Goethe o en Pirandello. De los dramaturgos mexicanos que he leído recientemente, mencionó a Juan Tovar. Sergio Magaña, Flavio González Mello, David Olguín y *El Diván*, un libro editado por El Milagro, que es un buen muestrario del teatro que se escribe actualmente en México.

Christopher Domínguez Michael (Crítico literario y novelista): El teatro me es muy remoto —lo cual prueba la separación actual entre literatura y teatro— y además yo me quede en que teatro era, esencialmente, dramaturgia. Anticuadísimo soy.

Marcial Fernández (Editor de Ficticia y narrador): Yo lo que se es que importantes escritores, sobre todo de la generación de los nacidos en los sesenta que es mi generación han dedicado gran parte de su obra a la dramaturgia. Doy seis ejemplos de narradores que participan activamente en el proyecto Ficticia ya en su rama digital (www.ficticia.com) ya en la publicación de libros (Editorial Ficticia), que son, entre muchos otros, los que están escribiendo el magnífico teatro contemporáneo de México: Antonio Armonía, Carlos Cuarón, Flavio González-Mello, Rodrigo Johnson, Carmina Narro y David Olguín.

Es, por supuesto, un género literario autónomo que se nutre y nutre de y a otros géneros no sólo literarios, sino artísticos en general, absolutamente vigente y que forma parte del imaginario de las letras mexicanas. En Ficticia teníamos pensado abrir una colección de dramaturgia, cuyo primer título iba a ser *Las curáin*, de Flavio González-Mello, quien tiene publicado con nosotros *El teatro de Carpa y otros documentos extraviados en la Biblioteca de cuento "Anís del Mono"*. Sin embargo, por cuestiones de mercadotecnia y una mejor promoción de nuestros autores, le cedimos ese libreto a Ediciones El Milagro, que es una editorial especializada en dramaturgia, y ellos nos cedieron, dado nuestra especialización en cuento, el también inédito *Los habladores* de David Olguín. Así, entre ambas editoriales, que por cierto tienen una historia muy similar en cuanto a objetivos, pactamos una colaboración en presente y futuro para ayudarnos a publicar y difundir lo mejor que se escribe en México en nuestros respectivos géneros.

Información de Enrique Olmos de Ita.



TEATRO EL BASTARDO DE LA LITERATURA

nalización ni cuidado, ¿el resultado? Salas vacías, un teatro frívolo y pasajero que no repara en la palabra, que descuida el habla, su condición poética, y se concentra en la espectacularidad.

Sería irresponsable culpar únicamente a los oficiantes de la escena de este galimatías entre teatro y literatura, el pecado también se halla en las últimas generaciones consagradas de dramaturgos. Por ejemplo, el teatro superficial y trivial de Sabina Berman, la “conciencia social” y el teatro político de Rascón Banda, el tautológico humor negro de Hugo Argüelles, la cursilería y tiesura de Emilio Carballido, la pobreza argumentativa y temática de Juan Tovar, la mojigatería y el conservadurismo de Luisa Josefina Hernández, el didactismo de Tomás Urtoásategui; y de Sergio Magaña prefiero dejar mi opinión en palabras de Christopher Domínguez Michael: “Cuando la ontología y la nacionalidad se topan, se atascó en el costumbrismo”.²

Sartre consideraba que una generación sin abuelos es más feliz porque inventa y traza la tradición a su gusto. Para nosotros, los que Fernando de Ita ha llamado “La sexta generación de dramaturgos” es difícil encontrar afinidades con nuestros abuelos y más aún con nuestros

“padres”. Supongo que como en todas las épocas hay abismos y discrepancias (la tradición de la ruptura). Sin embargo creo que muy pocos de nuestros “maestros” son útiles para la reiterada “renovación de públicos”, los temas y la formación han cambiado, la visión del mundo es otra.

No hay que dejar pasar el tema de las instituciones culturales que también cargan con yerros —más allá de las becas y los concursos de dramaturgia— en sus esquemas se observa que contemplan al dramaturgo como un ser accidental o innecesario, como el programa de teatro escolar del INBA no considera al dramaturgo como un creativo más, no es parte del proceso de una puesta en escena porque ya existe un repertorio dramático, oculto, y las obras se repiten y se montan lo mismo en Mexicali que en Chetumal, sin importar que el contexto de la obra sea la ciudad de México, por ejemplo. Han desdeñado la dramaturgia, su preocupación es únicamente escénica.

Esto se debe también a lo que Jorge Dubatti llama “el canon de la multiplicidad” que incluye la aparición de “nuevas dramaturgias” como la actoral, de iluminación, acústica o “colectiva”. El dramaturgo —ese antiguo representante de la literatura en el teatro— lo mismo puede ser un

actor que un director o un escenógrafo, o todos los integrantes de una puesta en escena.

La disyuntiva sobre si el teatro es literatura o no, si el drama es uno de los gruesos géneros literarios es un dilema que se remonta a los helénicos y seguramente antes, al Génesis por ejemplo, que me parece la primera gran pieza dramática, donde Dios es el personaje principal del drama de la existencia, cuando nos dice el libro inicial: “Al principio Dios creó el cielo y la tierra. La tierra estaba desierta y sin nada, las tinieblas cubrían los abismos mientras el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas”. ¿acaso no es esto la primera gran didascalia del drama humano?³

ENRIQUE OLMOS DE ITA. Dramaturgo y periodista cultural. Participó en la última Muestra Nacional de Joven Dramaturgia. Aficionado fiel al Club de Fútbol Pachuca.

NOTAS

1 Bernard Dort, *El porvenir del drama*, traducción inédita de Edgar Chías.

2 Christopher Domínguez Michael, *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, Joaquín Mortiz, México, 1998.

3 Dios, *La Biblia, el libro del Génesis: La creación*, La Biblia latinoamericana, México, XXI edición.

¿POR QUÉ NO SE CONOCE (Y ESTUDIA) LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA EN LA UNAM?

Estudié la licenciatura en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, llevo 12 años dando clases en el Colegio y para responder la pregunta ¿Por qué no se conocen los nuevos dramaturgos en la UNAM? pueda comentar las siguientes reflexiones.

A pesar de que existen varios nuevos intentos por promover la dramaturgia contemporánea (prefiero llamarla así) aun existe una desvinculación con los estudiantes y profesores del Colegio. Entre los intentos, puedo mencionar tres, que en este momento acuden a mi memoria

1) La Gruta (Conaculta-D.F.) organiza el Concurso de Dramaturgia Gerardo Mancebo del Castillo, en el cual se han editado libros con las obras finalistas del concurso. (2002-4) Una característica interesante de este concurso es que las obras finalistas se trabajan en un taller con los dramaturgos jurados.

2) El Concurso de Dramaturgia Manuel Herrera lo organiza el Conaculta de Querétaro es cada año y edita un libro con los finalistas. Ya se han editado cinco libros (1999-2004)

3) Existe una Muestra Nacional de la joven dramaturgia que se celebra en Querétaro en el mes de julio. Lo organiza Edgar Chías, Luis Enrique Gutiérrez OM con el

apoyo de Conaculta de Querétaro. (2003-04). La muestra consiste en leer las obras mexicanas más premiadas durante una semana es muy enriquecedor, aunque casi siempre discuten los mismos.

En los tres casos, existe un problema: siempre están los mismos dramaturgos. Por otra parte, quisiera exponer otras problemáticas que englobarían el problema del teatro en México. Existe un fracaso de las políticas culturales de las instituciones en la creación de una cultura teatral y que existan más personas con la necesidad de ir al teatro. A mi parecer el modelo estatal como casi único promotor es erróneo, ya que ha promovido una dependencia del servidor público en turno y esto crea un control de la creatividad y no un espacio de discusión y aprendizaje constante. Los mismos espectáculos han alejado al público porque no hay una forma de informarlo sobre las características de las obras teatrales que coexisten en los más de sesenta teatros existentes en el DF.

En lo que respecta a la Academia de la UNAM casi no se teoriza sobre la dramaturgia contemporánea y no se han creado los vínculos que permanentemente entrelacen a los dramaturgos con la academia y viceversa. Propongo varias actividades organizadas por la Coordinación del Colegio ya que llevo cuatro meses al frente del mismo para comenzar a trabajar sobre esta problemática.

1) Pedir a las diferentes editoriales los libros con las dramaturgias contemporáneas ganadoras en los diferentes concursos para tenerlos en la biblioteca y repartirlos a los profesores y estudiantes (Conaculta-Querétaro nos envió varios ejemplares de todas las ediciones de sus libros.)

2) Invitar a un dramaturgo a que ponga en escena su última obra con un grupo de actores estudiantes del Colegio. (Existe una invitación para realizarla el primer semestre del año 2005)

3) La realización de talleres en el Colegio con diferentes dramaturgos para conocer su poética y hacer lecturas de sus últimas obras. Esto invitaría a la reflexión y la investigación sobre las tendencias contemporáneas de las diferentes regiones del país. (Existen dos invitaciones para el primer semestre del año 2005)

Creo que estas propuestas son un buen comienzo para vincular permanentemente a las nuevas dramaturgias con los estudiantes y estudiosos del teatro que se encuentran en el Colegio de Teatro de la UNAM.

RICARDO GARCIA ARTEAGA coordinador de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la FFyL de la UNAM

EL ETERNO GÉNERO MENOR

Adriana Bernal

En el ámbito cultural parece que existirían discusiones eternas, una de ellas “sin ninguna propuesta real” es la relacionada con la pérdida de espacios para el teatro en la prensa nacional. Los teatreros de este país podrán discutir largas horas sobre los motivos que llevaron a este género literario a pagar el precio del silencio, a ser considerado un género menor o a aventurar los motivos que lo convirtieron en la “oveja negra de la cultura”. No hay una razón aparente. No hay “influyentismo” ni “amiguismo”. No hay intereses ocultos, simplemente hay otras prioridades. Primero, de los periodistas “que en teoría buscan la nota” y segundo, de los editores de cultura quienes, a su vez, plantean a la mesa de redacción aquellos temas que abordarán al día siguiente. Tristemente el teatro nacional no es del interés de los medios impresos porque no le dice nada a nadie.

Podríamos comenzar un recuento histórico de publicaciones culturales que datan del siglo XIX, tratando de encontrar vestigios de crónicas, reseñas y reportajes sobre el teatro en México, y decir que el primer escritor preocupado por este género fue el *Cronista de la ciudad de México*, Salvador Novo, quien comienza a colaborar en diversos diarios con crónica de teatro y cine, y más tarde, en compañía del “grupo sin grupo”, forma la revista *Contemporáneos*. Sin embargo, fue hasta 1936 que Fernando Benítez toma la decisión de crear propiamente un suplemento cultural al conocer las secciones dominicales de los periódicos argentinos, sueño que ve realizado en 1949 al dirigir el diario *El Nacional*, donde Juan Rejano, se encargaba de dirigir el suplemento cultural.

Sin embargo, el teatro nunca estuvo considerado para formar parte sustancial de los suplementos y ni siquiera de las secciones de cultura. Fue en los setentas y ochentas que el teatro ganó espacio principalmente en el periódico *Unomásuno*, que se convirtió en el semillero de importantes periodistas culturales. De hecho, hay quien insiste en culpar a Octavio Paz, a José de la Colina y a Fernando Benítez de una especie de veto al teatro, por considerarlo un género menor. Hoy, cualquiera que se atreva a afirmar esto, probablemente verá sus sueños periodísticos o literarios

resquebrajarse pues son sus discípulos y amigos quienes manejan los hilos culturales del país desde diferentes ángulos. Muchos dicen que es verdad, pero antes se cercioran de que la grabadora esté apagada o de que no menciones sus nombres.

Guadalupe Pereyra, una de las periodistas más comprometidas con el teatro en nuestro país por aquellos años y hoy colaboradora de canal 22, comentó al respecto para *PASODEGATO*: “No sé José de la Colina, pero Fernando Benítez —me consta, cuando estaba en *El Nacional*, mi jefe, Fernando Solana Olivares, (que trabajó con él muchos años) me contó — lo consideraba un género menor. Igualmente Octavio Paz, aunque fuera fundador de un movimiento que tanto marcó al quehacer teatral del país. Sé que Benítez escribió una obra horrenda y para Paz *La hija de Rapaccinni* fue un fracaso. De acuerdo a Fernando de Ita, poéticamente es una joya, pero es antiteatral. Creo que esta fobia se debió a que no pudieron escribir teatro”.

Volvera los años de gran presencia en los diarios pareciera una tarea imposible. Hoy, si se analizan los periódicos de circulación nacional el primer problema que existe es que el teatro deambula, según las necesidades editoriales, entre la sección de cultura y espectáculos. No se tiene definido cuándo le corresponde la nota a una sección o a otra, a no ser que sea inserción pagada o “nota ganada”. La crítica teatral ha quedado como un espacio reservado para los periodistas expertos que conservan (no sin poco esfuerzo) su columna semanal en la sección de cultura y donde ejemplos serios se cuentan con los dedos de las manos.

El caso más serio de falta de interés puede constatarse, por desgracia, en las páginas de los suplementos culturales; sin embargo, desde el momento en que cuatro de los cinco que circulan en el país cuentan con una columna de teatro, se torna irrisorio el reproche, aunque necesario, pues esos espacios, en su mayoría, son quincenales. ¿Quiénes ocupan esos espacios? Fernando de Ita en *El Ángel* (Reforma); Noé Morales en *La Jornada Semanal* (*La Jornada*); Braulio Peralta en *Confabulario* (*El Universal*) y Adria

Himbe en *Arena* (*Excelsior*). Por su parte, *La Crónica Cultural* (*La Crónica*) constantemente habla de dramaturgia o transcribe textos de dramaturgos contemporáneos, sin embargo no tiene semanalmente un espacio dedicado a este género. *Laberinto* (*Milenio Diario*) sencillamente tiene una postura muy clara en torno a su eje editorial: el mundo literario y punto.

Puede no agradarnos, quisiéramos que fuera diferente, pero eso es lo que hay. Ganarse un espacio en el periodismo cultural, una oportunidad es de por sí difícil y entrar a un medio a solicitar, a proponer que se le abran espacios al teatro aun más, pues pocos periodistas culturales están comprometidos con su trabajo y ven en el oficio una rutina resuelta por la dictadura de la nota informativa y las ventajas de la modernidad, que incluso ahora, hace que la nota vaya al periodista y no a la inversa, gracias al boletín.

Gonzalo Valdés Medellín comenta al respecto de los espacios perdidos del teatro: “El teatro como expresión cultural ha dejado de ser vendible, es probable que el verdadero teatro, nunca haya sido negocio. Por lo mismo, los diarios y suplementos dan poca cabida al teatro. Huberto Batis, director de *Sábado*, estaba convencido de que el teatro debería ser visto, enfocado, analizado, criticado desde diferentes perspectivas y con disímboles voces. De ahí vino el auge de la crítica teatral en aquel suplemento hoy desaparecido. Él nos permitía escribir del teatro que quisiéramos. El de *Sábado*, fue para nuestro teatro, uno de los apoyos esenciales en la última década del siglo XX. Fue ejemplo para otras publicaciones y dio un enorme impulso a los mismos protagonistas de nuestro quehacer escénico”.

Conforme los espacios en la prensa escrita nacional se iban perdiendo, los teatreros buscaron dar salida tanto a sus preocupaciones como a sus trabajos y crearon espacios alternativos de difusión. Así, en los noventa y como tendencia en este difícil principio de siglo cobran auge las publicaciones especializadas, en especial de teatro, y comienza una nueva batalla en la búsqueda de lectores y reconocimiento. A la fecha, pocas publicaciones teatrales lo han logrado y otras muchas han desaparecido por falta de recursos. No

TEATRO EL BASTARDO DE LA LITERATURA



es suficiente, mas será imposible revitalizar este género si no hay compromiso, primero por parte del periodista cultural por acercarse a descubrir el fenómeno. El teatro exige lecturas, análisis, reflexión. Hablar de este género implica involucrarse, navegar hacia el alma del creador y su entorno, un riesgo que nadie está dispuesto a correr.

Hoy, la prensa cultural se limita a la difusión, no al análisis. El reportero que cubre la fuente de teatro es muy probable que, además, haya asistido a una rueda de prensa sobre literatura y le haya tocado entrevistar al grupo musical de moda el mismo día. La vorágine de información es superior a él y, entre broma y broma, le dicen todo el tiempo que a él, le pagan por dar la nota, por limitarse a los hechos y a la noticia que, el ensayo literario, la entrevista, el análisis, es para los columnistas. ¿Cómo se va a formarse ese periodista algún día? Es un misterio que ningún jefe de redacción o editor sabe responder.

A este respecto, Guadalupe Pereyra comentó: "Actualmente no siento que a los jefes de cultura les interese, o no se topan con jóvenes reporteros con ese interés. Cuando estaba en el

ESTO, un periódico populachero, no popular, populachero, escribía un promedio de cinco a seis notas a la semana, con las respectivas reseñas y dos columnas de chismes, exclusivamente de teatro; esto es, publicaba más de teatro que ahora *La Jornada*. Me pasé más de un año convenciendo a mi jefe, Fernando Morales Ortiz, para que le abriera las puertas al teatro independiente y universitario, porque decían que eso no interesaba. Cuando los convencí que los universitarios leían el periódico por los deportes, empezaron a publicarme. Cuando el grupo Contigo América estrenó una obra en la sede de Ballet Teatro del Espacio les preguntaron a unos espectadores dónde se habían enterado de la obra y respondieron que en el *ESTO*. Ese día fue un regalo para mí". Como este, existen muchos testimonios de periodistas con experiencia, sin embargo, los jóvenes, tranquilos, mientras disfrutaban de una cortesía viendo una función te comentan: "ya vine, ya la vi, pero no le voy a dar salida, no le va a interesar a mi jefe". Entonces, es también el periodista el que no está luchando por la cultura ni por el espectador, mucho menos por

darle al lector de su periódico, la posibilidad de conocer nuevas formas de interpretación del entorno que nos rodea, tampoco hay pasión por decir, algo que en los ochenta sí había.

Baste, para el final, la reflexión de Guadalupe Pereyra quien pone el dedo en la llaga con una precisión: "El periodismo teatral exige especialización y arriesgarse, porque cuando se hacen reseñas obvio que recurre a juicios críticos y eso lo debes sustentar. No veo en las nuevas generaciones esa pasión ni ese compromiso. Siempre me gustó mi trabajo, me apasionó y nunca consideré que debía recoger los puntos de vista de la gente, así no más, y menos dejar de decir lo que veía e interpretaba. Jamás escribí con la viscera o por qué sí, por joder. Sentía un gran compromiso y la gente siempre me mereció respeto, aunque algunos pensarán lo contrario. Nunca me consideré brillante ni talentosa, por lo que me esmeré en ser profesional a carta cabal". ¿Y el periodista teatral del siglo XXI, cuándo se va a comprometer?

ADRIANA BERNAL. Periodista cultural, Premio Pagés Llergo 2003.

SÁBADO Y HUBERTO BÁTIS

El primer ejemplar del suplemento cultural *Sábado* del periódico *Unomásuno* ve la luz en 19 de noviembre de 1977 con Fernando Benítez como director, José de la Colina era el jefe de redacción, Pablo Rulfo el diseñador y Huberto Batis es secretario de redacción. En 1985 Huberto toma las riendas del suplemento. Colaboró así en la construcción de una República Cultural en los años ochenta que hasta hoy se deja sentir. Rompió esquemas, abrió puertas y golpeó siempre a partir de argumentos: como pocos periodistas en este país, a los gremios, grupúsculos, creadores e instancias culturales en beneficio de la cultura.

Tomás Pérez Turrent, Manuel Capetillo, José de la Colina, David Martín del Campo, Gustavo Montiel Pagés, Homero Aridjis, Ambra Polidori, Julieta Campos, Enrique González Pedrero, Enrique Krauze, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, fueron los primeros nombres que comenzaron a leerse en *Sábado*. Poco a poco, Huberto comenzó a invitar a sus alumnos y amigos de la Universidad a integrarse a su proyecto cultural. Todo aquello que fuera artes plásticas y creación literaria (sobre todo cuento y poesía) era bien recibido. Incluso, hacia el número quince el cine encuentra un espacio.

Tres ocho meses de aparición y con un respeto ganado en el ámbito cultural, *Sábado* seguía haciendo su labor. Sin embargo, no era plural. Aun cuando y se le daba espacio al cine, seguía siendo prioritario el espacio a la literatura. Sin embargo, sin una anécdota precisa, en el número 33 aparece la primera columna de teatro en el suplemento.

El 1 de julio de 1978, firmada por José Ramón Enríquez, bajo el título *Radio City*: el sentido de la pluma y las chaquiras, aparece la primera crítica de teatro. Será él, por algunos años quien mantenga vivo este espacio, para más tarde abrirle las puertas a

otros muchos periodistas, críticos y dramaturgos que harán de *Sábado* uno de los espacios más reconocidos por su apoyo a las artes escénicas a lo largo de 25 años.

La sección de cultura, desde la visión de Huberto, debía tener un espacio para todos los géneros. Braulio Peralta, Fernando de Ita, Jaime Chabaud, Olga Harmony, Reyna Barrera y Gonzalo Valdés Medellín, son algunos de los nombres que se leen en el área de teatro, algunos reportando, otros haciendo crítica. En 1986, *Sábado* ya cuenta, como *críticas de teatro* con Manuel Capetillo, Guillermo Sheridan, y José Antonio Alcaraz.

Huberto Batis fue de los pocos editores que apostó por las plumas jóvenes. A partir de sus textos los acomodaba, y en la sección de cultura, ya en el suplemento. Pocos pisaron ambos terrenos. De la misma manera que le dio la oportunidad a González y a Jorge Kuri de irse a *Sábado*, hay gente que se quedó sólo en la sección de cultura como Reyna Barrera. El caso de Jorge Kuri fue muy divertido pues él era mi alumno en la UNAM y un día me dijo que la crítica teatral estaba muy mal. Le empecé a publicar algunas notas que causaron un gran escozor. El mismo Jaime Chabaud escribió y Sheridan reseñaba. Fue una época de búsqueda de plumas y se quedaron los que fueron gustando. Me acuerdo que había un crítico de teatro que no le gustaba a nadie y todo mundo me pedía que lo corriera, pero yo les decía que se aguantaran, que todo mundo merecía un espacio. Ese año, nos premiaron a Cristina Pacheco y a mí, pues ella había entrevistado a mucha gente de teatro y yo había publicado mucha crítica teatral".

Información Adriana Bernal.

LA ANTOLOGÍA DEL OTRO TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XX

Rodolfo Obregón

Para Luza

*...a mi juicio, (es) la tragedia
la más alta creación poética del hombre.
Octavio Paz, El arco y la lira*

Es curioso que siendo los dos principales movimientos renovadores del teatro mexicano del siglo XX iniciativas de “hombres de letras”, el divorcio tácito entre los practicantes de las artes escénicas y los miembros de nuestra república literaria se dé en términos tan poco civilizados.

Cierto, el analfabetismo y la frivolidad inherentes a cómicos (y la segunda sobre todo a cómicas), contra los que se alzaron en su momento el cavernoso llamado de Ulises y la juguetona aristocracia de Poesía en Voz Alta, han contribuido a la bastardización del género tanto como la ignorancia que en materia teatral adorna a los escritores-escritores: es curioso —otra vez— que sus referencias a autores paradigmáticos del panteón literario sean en el noventa por ciento de los casos relativas a poetas dramáticos (de Sófocles a Beckett, pasando desde luego por la cima isabelina de todas las escrituras), y sin embargo, se interesen tan poco en la incandescencia (robándole la metáfora al viejo Brook) que el carbón de la letra impresa mantiene tan sólo como posibilidad latente.

Por lo demás, como he comentado en estas mismas páginas, el hecho escénico debería atraer el interés de las plumas privilegiadas por las similitudes que sostiene con el ensayo literario (PASODEGATO núm. 7); aunque debamos reconocer también que la mayoría de las escenificaciones que se realizan en nuestro país carecen de esa dimensión interpretativa que revela a la obra a la vez que se eleva a sí misma como una nueva creación.

Como en toda disolución de un antiguo matrimonio, las circunstancias externas colaboran también al distanciamiento. Si en las primeras décadas del siglo XX, la instauración de un teatro sustentado exclusivamente en sus valores artísticos (idea que el teatro experimental mexicano compartió con los Teatros de Arte del mundo entero) facilitó el regreso de los poetas al escenario, y hasta bien entrada su segunda mitad el ritmo de la vida permitió la convivencia de artistas de diversas disciplinas (no olvidemos que tanto

en los Teatros de Ulises y Orientación como en Poesía en Voz Alta, la influencia de los pintores fue tanta como la de los escritores), durante el último tercio del siglo y los tiempos que corren la especialización tiende a convertirse en aislamiento, con el beneplácito de nuestra falta de curiosidad.

Finalmente, no habría que pasar por alto una circunstancia intrínseca señalada recurrentemente por críticos de la talla de Eric Bentley y George Steiner: la crisis del teatro moderno comienza con el alejamiento del verso de los escenarios y culmina (de ahí mi metáfora inicial) con “el divorcio entre la literatu-



Las mil noches y una noche. Fotografía José Jorge Carreón

ra y las tablas”. Como bien añade Steiner, “la literatura se aleja del teatro a medida que la poesía se retira del centro de la actividad moral e intelectual” en nuestras sociedades.

Pese a ello, y ya sea como vestigios de una antigua alianza o esfuerzos de reconciliación, entonces y ahora los deslizamientos entre la literatura y el teatro son frecuentes y los tránsitos se dan en ambas direcciones. Suponiendo, sin conceder, que el teatro mexicano sea aquel “escrito por autores mexicanos” (según el decir de algún nacionalista que pasó de noche el siglo de la puesta en escena e ignora la supremacía idiosincrásica del actor), habría que añadir a nuestro flaco catálogo editorial y a nuestro famélico repertorio la antología de “el otro teatro mexicano del siglo

XX”; aquel que consigna los intentos de nuestros hombres de letras por hacerse escuchar desde los escenarios.

La lista es amplia y varía en su intención conforme al paso de los tiempos. Si en los albores de la centuria, algunos poetas formados en el siglo decimonono (los casos de Amado Nervo y Manuel J. Othón) buscaron el impacto social a través del medio de entretenimiento de mayor rango, con la aparición del cinematógrafo las plumas inquietas por formas narrativas de amplio impacto público se trasladaron paulatinamente, junto con espectadores y recintos, hacia el nuevo arte.

Las relaciones de teatro y cine fueron, por cierto, la gran obsesión entre los practicantes y pensadores del viejo oficio de Tespis, y a ellas dedicaron algunos brillantes ensayos (Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli y Antonio Magaña-Esquivel, destacadamente) que podrían reunirse en otra colección antológica. Pero el demonio que pretendían exorcizar, a la postre desplazado por el enemigo invisible de la televisión, resultó finalmente benéfico. Como he señalado ya, al despojar al teatro de sus arcaicas funciones informativas y de entretenimiento, los nuevos medios le permitieron ser exclusivamente un arte.

Tal fue el enfoque con que los Contemporáneos asaltaron el universo de las tablas. Amén de su incursión como críticos, actores y su importancia en el desarrollo del arte de la dirección de escena¹, tanto Xavier Villaurrutia como

Salvador Novo (para no hablar de Celestino Gorostiza quien abandonó aspiraciones narrativas y poéticas para convertirse, según Vicente Quirarte, en alta conciencia teatral² de los Contemporáneos) cabalgaron cómodamente entre géneros.

De hecho, el drama les permitió prolongar sus experimentaciones lingüísticas y formales (como en las inquietantes piezas cortas de Villaurrutia) o tratar asuntos de difícil cabida en otras formas literarias. Y en su función de promotores teatrales, aún se dieron el lujo de llevar por primera vez a escena la emblemática *Ifigenia cruel* de don Alfonso Reyes, el único de los ateneístas que repercutió sobre las tablas.

Pese a la nobleza del esfuerzo y como ha señalado ya Hugo Hiriart, no fue con su intento de recons-

TEATRO EL BASTARDO DE LA LITERATURA



trucción de la tragedia ática con lo que el inconmensurable Reyes triunfó (más tarde que temprano) en el teatro, sino con un sencillo divertimento que Juan José Gurrola cuenta entre sus escenificaciones más brillantes: *Landri*.

La misma atracción por la ligereza, y — por qué no — por la frivolidad de la escena, la sintieron también dos de los más grandes poetas de México: José Juan Tablada y José Gorostiza. El primero dio rienda suelta a las bajezas en su farsa antimaderista y el segundo parece compensar el ansia de infinito de su poesía en los repetidos intentos por alcanzar la inmediatez del teatro de revista.

Una última función, asociada a los programas del nuevo régimen revolucionario y a la divulgación ideológica, acercó a los miembros del autoinmolado grupo estridentista a la labor escénica mexicana: su tradición evangelizadora. Los Germanes, Cueto y List Arzubide, escribieron piezas de teatro revolucionario y se integraron al gran movimiento del Teatro Guignol buscando, como lo hizo también Antonio Vane-gas Arroyo con su "galería" "dramática, la maleabilidad del público infantil.

En el caso de quienes abrazaron el teatro de muñecos, existe también el espléndido antecedente del pintor Gabriel Fernández Ledesma, proponente de un teatro mexicano no literario (para contrariar aquí al nacionalista antes citado) sino basado en la escritura escénica, tal y como lo realizarían en el mundo entero los "directores creadores": la estirpe de E.G. Craig. Desde su postura, no concretada plenamente, pero no por ello menos extraordinaria, Fernández Ledesma adelanta a otros tres pintores que escribieron para la escena: Agustín Lazo, Lola Cueto y Leonora Carrington.²

Atizados aún por el entusiasmo postrevolucionario, o tentados por la atención del público que el teatro mexicano conquistó hacia la mitad del siglo, muchos otros narradores y poetas hicieron sus desiguales intentos de reconciliación con el atractivo mundo de la escena, aquel en que la ficción se hace carne: Mariano Azuela, José Revueltas, Renato Leduc, Rosario Castellanos, Luis Spota, Juan José Arreola, Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Rubén Bonifaz Nuño, Josefina Vicens, para no mencionar a los poetas del exilio español (porque aquí sí nuestro nacionalista podría infartarse), contribuyeron

a elevar la calidad literaria aunque no siempre dramática (y menos teatral) sobre nuestros escenarios.

Mientras tanto, y en sentido inverso, los especialistas de la dramaturgia del medio siglo (Rodolfo Usigli, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Ignacio Retes, sin contar el tránsito definitivo de Jorge Ibar-güengoitia) se deslizaban ocasionalmente hacia las formas narrativas poéticas.

No tocamos en esta ocasión el caso de los escritores que, desde Gutiérrez Nájera hasta Guillermo Sheridan, han ejercido la crítica teatral. Pero entre quienes la han ejercido consuetudinariamente, sobresalen los casos de Alberto Dallal y Manuel Capetillo quienes se desplazan con pasaporte diplomático de la crónica al drama y de ahí a las formas narrativas, y de la decana de la crítica Olga Harmony, autora de un par de dramas y de una hermosa novela sobre la condición femenina.

Volviendo al caso de quienes han incurrido ocasionalmente en el teatro, una circunstancia particular determina el único ejercicio dramático de Octavio Paz. A imagen y semejanza de la multidisciplinaria de las vanguardias, particularmente del surrealismo, Paz se suma al proyecto escénico de Arreola proponiendo un repertorio de ruptura con la escritura dramática preponderante en México y una renovada forma escénica. Aunque el gran poeta no haya logrado salir ileso de su salto mortal sobre el tablado, su influencia e influjo resultan definitivos en el triunfo de Poesía en Voz Alta y en la consagración de la escritura de Elena Garro, quien acapara la atención en lo dramático tanto como en la narrativa con una fuerza que ni siquiera los Contemporáneos podrían presumir.

De entonces a la fecha, son varios los autores que se sienten a sus anchas nadando entre dos aguas: a saber, Luisa Josefina Hernández, Juan Trigos, Maruxa Vilalta, Ignacio Solares, Vicente Leñero, Hugo Hiriart y Juan Tovar.

Al revitalizador ejercicio de Poesía en Voz Alta se debe también la reactivación del inusual fenómeno de los escritores-actores. Luego de los escarceos actorales de Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Salvador Novo, Juan José Arreola abre la puerta para las gozosas experiencias interpretativas de Eraclio Zepeda, Alejandro Aura y Hugo Gutiérrez Vega.

Al hablar ya de tiempos más recientes, el paso de la literatura al teatro ha implicado o un ejercicio de

nostalgia basado en el antiguo prestigio de la escena o, en contrasentido a lo antes dicho, un abrazo a la marginalidad: Francisco Tario, Homero Aridjis, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Fernando del Paso, Eraclio Zepeda, Jaime Augusto Sheihey, Alejandro Aura, Luis Zapata, René Avilés Fabila, Luis González de Alba, José Agustín, Daniel González Dueñas, Elena Jordana, Carmen Boulosa, Vicente Quirarte, Francisco Hinojosa y Fernando Solana Olivares, son algunos de los autores que han buscado esporádicamente su carta de ciudadanía teatral.

Menor es en cambio el número de especialistas teatrales que han dado el paso hacia otras latitudes literarias. Víctor Hugo Rascón Banda y David Olguín se aventuran de pronto en la exigencia de la forma narrativa, mientras Germán Castillo, Luis de Tavira, José Ramón Enríquez, Sabina Berman y Rubén Ortiz son poetas que en algún momento se atrevieron a salir del camerino.

Finalmente, como tarea pendiente, a este inventario provisional habría que añadir la lista de piezas dramáticas traducidas por las plumas mayores de México, así como la larga lista de escenificaciones alrededor de nuestros principales poetas (Sor Juana Inés de la Cruz a la cabeza) y la adaptación de materiales originalmente narrativos (entre ellos, desde luego, las mil versiones y una de los libros de Juan Rulfo) por medio de los cuales la escena mexicana busca desesperadamente el gesto y la voz definitivos con los cuales participaría del diálogo universal.

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

NOTAS

¹ Sus aportaciones en ese terreno las he descrito en "La puesta en escena", capítulo del libro Celestino Gorostiza que en breve publicarán el INBA y el gobierno del estado de Tabasco.

² El caso de Antonio González Caballero es el único que conozco (a pesar de las capacidades como dibujantes de un Villaurrutia y del multifacético Hugo Hiriart) en que convivan plenamente las vocaciones dramática y plástica.

³ En otro peculiar juego de deslizamientos, la única novela de Usigli alcanzó la fama — como es bien sabido — gracias a la versión cinematográfica de Luis Buñuel.

DE NOTABLE AUSENCIA

TEATRO Y REVISTAS LITERARIAS MEXICANAS

José Ramón Enriquez

La presencia del teatro durante un siglo de periódicos y revistas literarias mexicanos sin duda fue constante, de la segunda mitad del siglo XIX hasta los años cuarenta del siglo XX. Pero no sólo del teatro como género literario, sino como hecho escénico. Por poner tan sólo un ejemplo, en *El Renacimiento*, periódico literario de 1869, dirigido por Ignacio Manuel Altamirano, la crónica y la crítica de la escena eran ejercidas por un dramaturgo, Manuel Peredo.

Basta una simple ojeada sin ningún ánimo exhaustivo para demostrar la importancia que tradicionalmente se daba al hecho teatral y que contrasta con la frialdad, la ausencia y aun el desconocimiento de las décadas recientes.

A fines del siglo XIX, en su *Revista Azul*, Manuel Gutiérrez Nájera demostraba no sólo sus calidades de ensayista sino su conocimiento e interés teatrales en un artículo extraordinario sobre "Pérez Galdós, autor dramático". Más allá de estilos, concepciones estéticas y pensamientos tanto políticos como filosóficos, El Duque Job exigía calidad dramática. Escribir para el teatro, pensar en el teatro, no hacer narrativa dialogada como echa en cara al gran novelista español, a quien, por otra parte, rinde todos los tributos como extraordinario escritor. Ese sólo texto de Gutiérrez Nájera demuestra que la crítica teatral surgía del profundo conocimiento que del escenario tenían los espectadores. Las revistas literarias contaban, pues, con espectadores de teatro entusiastas y enterados entre sus lectores. Y hablar de la *Revista Azul* es hablar del momento culminante del Modernismo, el único movimiento literario nacido en nuestra América, con Gutiérrez Nájera y Rubén Darío a la cabeza (en ese orden) que cambió la literatura en lengua castellana. También en la *Revista Azul*, Gutiérrez Nájera dio cabida a fragmentos de obras teatrales de Ibsen, por ejemplo, y de Federico Gamboa, autor de *Santa* y de *La venganza de la gleba*, este último un texto fundamental para nuestro teatro.

Ya en 1902, en pleno inicio del siglo XX y entre dibujos de Julio Ruelas, la *Revista Moderna* mostraba el gran interés de nuestros literatos por la dramaturgia del gran simbolista, posteriormente repudiado, Maurice Maeterlinck e, inclusive, la

relación sostenida con él, al publicar un fragmento de la traducción que Balbino Dávalos hiciera a *Monna vanna* y la carta manuscrita de Maeterlinck a su traductor.

En 1906 *Savia moderna* publicaba un fragmento de un texto tan interesante como extraño del enorme poeta que fue Manuel José Othón. Se trata de *El último capítulo*, una especie de juego de prestidigitación acerca de don Miguel de Cervantes y su censor, Gutierre de Cetina, fundido este último con el gran poeta del famoso *Madrigal*. En la obra de Manuel José Othón, tras los últimos dos versos de Cetina, "Ojos claros, serenos, / ya que así me miráis, miradme al menos", Cervantes "comienza a escribir despacio" tras declarar: "¡Dulcinea en todas partes!" y cae el telón.

Otro ejemplo de acuciosidad y calidad como investigadores de historia del teatro lo dan José Rojas Garcidueñas (*Representaciones en Nueva España en el siglo XVI*) y Francisco Pérez Salazar (*Dos nuevos documentos sobre Juan Ruiz de Alarcón y Una comedia de Matías de Bocanegra*, jesuita poblano del siglo XVII) en el primer número de la Revista de literatura mexicana de 1940.

Revistas como *Contemporáneos* y, posteriormente, *El hijo pródigo* no sólo mantuvieron un constante interés en el teatro sino que publicaron en sus páginas textos fundamentales de la dramaturgia internacional y de la dramaturgia mexicana del momento. Guardo mis notas para un estudio largo, siempre postergado, sobre la dramaturgia publicada en ambas revistas que de muchas maneras comprobaría la amplia cultura teatral no sólo de los editores sino de los lectores de ambas revistas, así como la evolución de su gusto.

Y huelga decir que *Contemporáneos* dio nombre a una generación en la cual destacaron hombres de teatro de la vocación, la presencia y la calidad de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, por sólo nombrar a dos entre ellos. Así como también sobra decir que la obra emblemática de nuestro teatro moderno, *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, se publicó en *El hijo pródigo*, dirigido también por Villaurrutia y con escritores como Alf Chumacero, Octavio Paz y José Luis Martínez en su cuerpo de redacción.

¿Qué ocurrió posteriormente... ?



Me parece poco riguroso echar la culpa de todo al fracaso de Octavio Paz como dramaturgo y, por lo tanto, a su posterior antipatía hacia el género. Así como poco riguroso me resulta plantear la falta de calidad literaria de la dramaturgia contemporánea mexicana para situarla fuera de los gustos de los lectores de revistas especializadas. El fenómeno es amplio y debe verse desde sus variados aspectos.

Desde luego existió en los sesentas un rompimiento entre posturas entendidas como teatro de autor o texto como pretexto. Pero no puede ser ésa la última razón, porque bastaría con recordar que una poeta, narradora, ensayista y académica de primer nivel, Margo Glantz, fue quien tradujo a Jerzy Grotowski, campeón del teatro de director. Esto significa que entre los más importantes intelectuales ha habido siempre compañeros de viaje de las posturas más radicales del nuevo teatro... No hay respuestas ni rápidas ni fáciles. Pero no hay, tampoco, un Gutiérrez Nájera interesado en el teatro.

Yo, a volapié, echaría la culpa de todo a la pérdida de los públicos teatrales: mientras no recuperemos nuestros públicos no recuperaremos nuestros espacios, uno de los cuales estaba en las revistas literarias. Y la pérdida de los públicos es una responsabilidad compartida por todos y sufrida también por las revistas literarias que también se vienen quedando sin lectores.

¿Serán los retos de la posmodernidad... ?

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ. (Ciudad de México, 1945). Poeta, dramaturgo y director de escena. Dirigió el Centro Universitario de Teatro de la UNAM y colabora en la sección de Cultura del periódico Reforma. Actualmente radica en Mérida, Yucatán.

EL PORQUÉ DE LOS CULTOS

¿POR QUÉ LOS INTELLECTUALES NO VAN AL TEATRO?

TEATRO
EL BASTARDO
DE LA LITERATURA

Sabina Berman

1 La pregunta me la dejó encargada Jaime Chabaud en la contestadora de mi estudio. Que le mandara la contestación cuanto pudiera, por favor.

Lo primero es acotarse el fatalismo de la pregunta de Jaime. De hecho algunos intelectuales, pocos, van al teatro a veces, a pocas obras. Carezco de cifras para deducciones firmes y hablo de impresiones: los he visto por ahí y por allá cuando voy yo misma al teatro, los he visto también en puestas donde he participado como dramaturga y/o directora o productora y al platicar con intelectuales en otros ámbitos la mayoría me confiesa en algún momento, como si los agobiara la culpa y fuera imprescindible aceptarlo, que casi nunca o nunca van al teatro. Con material tan poco codable sólo puedo aventurar conjeturas, pero las anoto igual.

Creo que los intelectuales mexicanos que sí van al teatro van a obras que cumplen con dos condiciones. Gozan de buena fama en el estrecho círculo de aficionados del teatro y al mismo tiempo lo han trascendido interesando a un público más amplio. No llegan pues a las primeras funciones de una obra sino a las que siguen a la función doscientos.

Son intelectuales 'cultos', interesados en las artes en general, no solo en el teatro. Pertenecen pues a la tradición francesa que define al intelectual como un pensador que participa en el proceso de una cultura. La observa y la hace. Es juez y parte, testigo y creador. Y atendiendo a la misma tradición francesa, estos intelectuales 'cultos' consideran a las artes como el centro surtidor más activo de la cultura. El más original, el menos tiranizado por la obligación de "hacer sentido universal".

Carlos Fuentes, Germán Dehesa, Elena Poniatowska, Reyes Heróles, los Paco Ignacio Taibos I y II, Jorge Castañeda, Miguel Ángel Granados Chapa, Guadalupe Loaeza, Jorge Volpi: son de los contados que van al teatro a veces, y a veces algunos escriben en espacios públicos sobre teatro. No es casual que cuando ocurre sean generosos y entusiastas: han esperado que los elogios a una obra se detallen y acumulen antes de asistir a ella. Tampoco es casual que igual vayan al cine, lean novelas, vayan a los museos, no desprecien la cultura popular, se asomen a la poesía.

Varios son de hecho pensadores-artistas. La reflexión intelectual para ellos un arte y el arte es una reflexión intelectual sensible.

2. Pero no eludo la herida. Jaime pregunta, supongo que con dolor: ¿por qué no van (en su mayoría) los intelectuales al teatro?, pregunta traducible a: ¿por qué la indiferencia a las artes de los intelectuales mexicanos?

Porque la definición de intelectual que prevalece entre nuestros intelectuales es otra. El intelectual mexicano se piensa como el que observa el quehacer del Poder político y lo critica. Fija la mirada en la Medusa del Poder, fija su alma en adjetivarla.

No en vano la obra de teatro mexicano que sí conoce cualquier intelectual que se respete, acaso la única que haya leído, es *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli. Obra que capturó precisay oportunamente el momento en que la clase política nacional transitó de las convicciones emanadas de la Revolución a la simulación de esas convicciones. Porque *El gesticulador* habla del Poder, cuenta. Porque *Fotografía en la playa* habla de otra cosa, no cuenta.

La clase intelectual mexicana vive absorta en los hechos y entuertos de la clase política. La analiza, le ofrece conceptos, le señala rumbos, la regaña. Alguien le preguntó a Cossio Villegas si alguna vez había querido ser Presidente del país. El contestó: No pasa un día en que no quiera serlo.

Como Presidentes alternos del país, los intelectuales andan demasiado ocupados como para ver *Fotografía en la playa*. Ya lo escribe el ex Presidente López Portillo en sus memorias: ya no encontró espacio en su corazón para escuchar música cuando todo el día tuvo que andar pensando en el Poder.

3. Quiero citar a Luis de Tavira pero como es de memoria más bien lo parafraseo: En el teatro mexicano cada creador vive aislado, negándose a la contaminación de otros creadores. Somos como pirinolas en una mesa, dice Tavira, girando cada una sobre su eje. Tomando su metáfora agregó: y si la mesa es la cultura contemporánea mexicana, entre nosotros giran absortos en su obsesión con el Poder los intelectuales.

No podría ser muy distinto. Venimos de casi un siglo de Poder político autoritario. Nada, o casi, ha podido ocurrir en México de trascendencia geográfica o temporal que el Poder no decida, o permita. De ahí la hegemonía de su importancia para el intelectual. Pero podrá ser distinto en la medida que asimilemos el espíritu de una vida democrática y vayamos aprendiendo sus formas de relación humana -y en la medida que la democracia prosiga suficientes años para que así ocurra, lo que para nada es seguro-.

El espíritu de una democracia es el ver al Otro reconociendo su separación, su otredad, y respetándolo. Asumiendo como reales y valiosos sus hechos. Dialogando con él, contaminándose en él, desde una actitud de buena fe.

Tiene razón Luis de Tavira. En México no hay movimiento original teatral porque nadie reconoce a nadie. Desde la mala leche se juzga y descalifica. Cada cual gira mareándose en soledad con sus tres cuates.

¿Cómo podemos esperar de los intelectuales atención al teatro si los teatrístas no la tienen? Por las mismas razones históricas, de común los artistas teatrales viven absortos en las instituciones culturales del Estado, esperando de ellas el sí o el no, dialogando hacia arriba, descalificando brutalmente en derredor, a los otros teatrístas, como competidores por la gracia del Poder.

En el autoritarismo el Poder lo puede todo hacia abajo. En el autoritarismo el arte es un adorno o una piedrita en el zapato, sin relevancia mayor.

En la democracia es la sociedad la que elige y valida a los que detentan, provisionalmente, Poder. Por eso la sociedad cobra importancia real, no sólo retórica. En la democracia la cultura importa de verdad, porque puede trascender a los Muchos, influirlos. Los artistas entonces miran en su tomo, no solo hacia arriba; miran a sus contemporáneos, artistas y no: a sus conciudadanos.

En un suceso teatral, ¿qué es el público sino el representante de la sociedad? En la democracia la aristocracia del arte se entiende como una excelencia de comunicación con los Otros y no como un aislamiento de ellos.

4. Pues sí, pocos intelectuales van a pocas obras de teatro. Pocos consideran al teatro un lugar de diálogo relevante. Menos han llevado al teatro a la atención social. Y ni siquiera los teatrístas hemos desarrollado un discurso intelectual para dialogar en buena lid sobre el teatro, entre nosotros, y mucho menos con la sociedad, a la que atraemos en poca medida.

Bueno, ya basta... Aplaudo el esfuerzo de Jaime Chabaud para sacarnos del analfabetismo en materia de diálogo. Por eso, aunque su pregunta me deprimió, y aborrezco la depresión, y aunque tardé dos meses en animarme a reflexionar una respuesta; por eso, aún si es una respuesta basada en impresiones y por ello necesariamente imprecisa, la pongo en la mesa, para que otras pirinolas acaso, en un giro, la miren.

SABINA BERMAN. Dramaturga y prosista. Cuatro veces Premio Nacional de Dramaturgia. Varias de sus obras se encuentran traducidas al inglés, al francés, alemán y otras lenguas. Sus más recientes obras son *Molière* y *Feliz Nuevo Siglo Doktor Freud*.

CON LA RISA Y LA RAZÓN

CONTRA JUGLARES IRREVERENTES

Darío Fo (1997)

"Ley emitida por el emperador Federico II de Messina en 1221, en la que declaraba que cualquier persona podía cometer violencia contra un juglar sin sufrir pena o castigo alguno."

Señoras y señores:

Algunos amigos míos, destacados hombres de letras, han declarado en diversas entrevistas para la radio y la televisión: "El mayor premio sin duda debió haberse otorgado a los miembros de la Academia, por haber tenido el valor de conceder este año el Premio Nobel a un juglar".

Estoy completamente de acuerdo con ellos. El suyo es un acto de valor que raya en la provocación. Basta considerar el alboroto que causó: poetas y escritores sublimes que normalmente ocupan las más altas esferas y que rara vez se interesan en aquellos que viven y trabajan con empeño en planes más humildes, de pronto se vieron traídos a la tierra por una especie de remolino. Como reacción a este tifón, una serie de insultos se levantó contra la Academia Sueca, contra sus miembros y sus parientes hasta la séptima generación. Su clamor más salvaje era: "¡Abajo el rey!"

Está bien, admitámoslo, esta vez se pasaron de la raya: ¡El Premio Nobel a un comediógrafo-actor! ¿Cuándo se había escuchado algo parecido?

Sin embargo, mucha gente celebra conmigo. Por ello les traigo los más festivos agradecimientos en nombre de todos los mimos, juglares, payasos, acróbatas y saltimbanquis, especialmente los del pequeño pueblo del Lago Mayor, donde nací y me crié.

Fueron los viejos cuenta historias, los maestros sopladores de vidrio, quienes me enseñaron a mí y a otros niños el arte de contar fantásticas historias llenas de ironía. Y nosotros nos impregnábamos de ellas y soltábamos tremendas carcajadas, lo suficientemente fuertes como para asustar a los patos —que podían escapar en forma de una locuaz verbena de insultos, como hoy hacen algunos intelectuales a quienes, al premiarme, ustedes ofendieron.

Estos maestros míos les están inmensamente



Darío Fo. Archivo de Sergio Martínez.

agradecidos, miembros de esta Academia. Les aplauden loca y profusamente. En el pueblo en que nací, la gente jura que, la noche en que llegaron las noticias de que uno de sus cuenta historias había sido premiado con el Premio Nobel, un horno que había estado frío por más de cincuenta años de pronto explotó en una andanada de flamas, arrojando a lo alto del cielo — como en un finale de juegos pirotécnicos — una minada de astillas de vidrio de colores, mismas que luego se esparcieron sobre la superficie del lago, liberando una impresionante nube de vapor.

Pero sobre todas las cosas, esta tarde les corresponde el solemne agradecimiento de un extraordinario maestro del escenario, un paisano mío poco conocido quien, hasta antes de Shakespeare, sin duda era el más grande autor de teatro del Renacimiento europeo. Me refiero a Ruzzante, mi gran maestro junto con Molière: ambos comediógrafos-actores a su vez, fueron blanco de las burlas de los principales hombres de letras de su tiempo. Menospreciaban, principalmente, el que llevaran a escena la vida cotidiana, las alegrías y la desesperación de la gente común, la hipocresía y la arrogancia de los altos y poderosos, la injusticia, la horrible masacre de los inocentes.

Ruzzante nunca vio sus obras impresas. Su vocabulario no era constante ni regular, su gramática era indisciplinada; pero aun así es nues-

tro más grande escritor, aun cuando nunca recibió el prestigiado reconocimiento que ustedes me han concedido. Permítanme dedicarle un aparte:

Beolco Ruzzante
bestia animal de palco
cata 'sto del meo medajón,
l'è anca too! Salut!

Discúlpenme, me dirigí a él en mi lengua, la de los cómicos de legua y los juglares del norte de Italia. Me apresuro a traducirles:

¡Beoco Ruzzante
animal, bestia del escenario
toma esta parte de mi medalla
también es tuya! ¡Salud!

En cuanto a la parte de la medalla que me queda, permítanme compartirla con Franca... Franca Rame, mi compañera en este oficio a quienes ustedes, miembros de la Academia, reconocieron en la exposición de motivos para el premio como una actriz y autora que ha participado en muchos de los textos de nuestro teatro. Quiero incluirla aquí y darle un aplauso, porque durante 45 aventurados años ha compartido conmigo no sólo aplausos y buenos deseos, sino también insultos, abusos y —no menos importante— violencia... y con todo continuó para ganarse el reconocimiento y el afecto de aquélos para quienes hemos escrito, actuado, bailado y cantado nuestras obras.

Permítanme detenerme aquí. Este premio significa el mundo para nosotros, porque nos da nuevas fuerzas, un impulso para continuar haciendo lo que nos hemos propuesto desde el principio: atacar, con la risa y la razón, con canciones y con mímica, toda forma de opresión e injusticia — y si tenemos éxito al hacer eso con arte fantasma inventiva, entonces... ¡tanto mejor!

¡Gracias!

Traducción: Sergio Martínez

Discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura 1997.

PROVERBIALE HIPERBÓLICO REMERO EGIPCIO

DON JUAN JOSÉ ARREOLA, ¡A ESCENA!

Rodolfo Obregón

Para nadie es una sorpresa la inmensa teatralidad del personaje que fue en vida Juan José Arreola, la voluntad espectacular que permea su trayectoria desde una infancia de declamador hasta la vejez de comentarista televisivo.

Su paso por el teatro, algo tan natural en un ser cuyas convicciones literarias pasan siempre por la fisicalidad de las palabras y la vibración sensible del lenguaje, queda sin embargo eclipsado por el resplandor del prosista, por la prodigalidad de su literatura verbal.

Pero "Juanito el recitador" fue siempre un proyecto de actor, uno de esos comediantes que, como él dice de su admirado Louis Jovet, sustentan el éxito en permanecer tras todos los papeles siempre el mismo. No en balde su primera "memoria hablada" -Memoria y olvido, Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso— comienza con el viaje a París, una odisea que amén de la confrontación con una mitología personal celosamente cultivada, tenía un pretexto y un motivo escénicos.

El testimonio de Antonio Alatorre (Letras Libres, octubre de 1999) sobre el paso del hijo predilecto de Zapotlán el Grande por el escenario más importante de Francia y uno de los más famosos del mundo, es inmejorable. Alatorre, compañero de mil aventuras (incluida alguna de las teatrales), describe un pasaje tan pintoresco como el personaje que lo protagoniza: "Es un papel humilde: Arreola, temblando de frío, sin más que un taparrabos egipcio, es uno de los remeros de la galera de Cleopatra; pero el escenario es todo lo contrario de humilde: ¿es la Comédie Française! Y por algo se empieza, ¿no?"

En el relato del mismo episodio que Arreola hace a Del Paso, su proverbial tendencia hiperbólica lo lleva a elevar su papel de comparsa en Antonio y Cleopatra (dirigida, ni más ni menos que por Jean-Louis Barrault) al rango de Jefe de remeros, algo así como primer remo del conjunto, igual que cuando uno es primer violín de una orquesta".

No deja de ser muy divertido el contraste que emana de la confrontación entre la imagen de un Arreola "casi desnudo", con la melena ensortijada y las patas de pelicano, y la presunción de sus ca-



JUAN JOSÉ ARREOLA, ARCHIVO DEL CITRU.

Amén de la gracia, el comentario del supremo conversador subraya, en su experiencia singular, la preponderancia de la palabra sobre las artes del cuerpo que caracteriza a las dos grandes renovaciones del lenguaje escénico mexicano.

pacidades físicas: "Yo tenía ya un lenguaje corporal que desarrollé en Francia...— tanto que— pude haberme dedicado a la pantomima, pero siendo yo un hombre tan dado a la palabra, preferí no hacerlo, aunque tomé clases después con Alejandro Jodorowsky."

Amén de la gracia, el comentario del supremo conversador subraya, en su experiencia singular, la preponderancia de la palabra sobre las artes del cuerpo que caracteriza a las dos grandes renovaciones del lenguaje escénico mexicano.

El también crítico teatral y autor de un par de piezas dramáticas que forman parte de la antología inédita del Otro Teatro Mexicano del siglo XX, contaba ya — antes de su aventura parisina — con unas buenas tablas, pues, además de su paso por la Escuela Teatral dirigida por Fernando Wagner, Arreola había participado como actor en escenificaciones de los pioneros de la puesta en escena mexicana como Xavier Villaurrutia.

Tanto con Wagner, quien nuestro personaje reconoce le ayudó a resolver problemas de dicción. a "recitar a Neruda" v a entrar en contacto con la escritura de Rilke, como presumiblemente con Villaurrutia y sus Contemporáneos, la experiencia escénica de Juan José Arreola estuvo signada por la idea tácita de que la única capacidad de emanación poética que ofrece un escenario estriba en su calidad de soporte para una poesía proferida en voz alta."

De ahí el nombre del segundo gran movimiento de renovación del teatro mexicano y, diez años después de su aventura parisina, el postrer esfuerzo estrictamente teatral de "El último de los juglares".

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

NOTAS

1 A pesar de la importancia de Barrault en el desarrollo del lenguaje gestual, la gran tradición francesa de un teatro hecho para el oído se manifiesta en la concepción actoral de Jovet que gira siempre en torno a la forma de enunciación de un texto: "Un texto es ante todo una respiración. El arte del actor estriba en quererse igualar al poeta mediante un simulacro respiratorio que, por instantes, se identifica con el soplo creador".

TEATRO EL BASTARDO DE LA LITERATURA



terror, nuestra infinita vulnerabilidad, los escorzos de las opacidades y resplandores del ser que somos: entre los actos, da espanto saberse, porque es una forma de reconocer nuestra finitud.

Lo cierto que esta exploración del teatro en la literatura me ha llevado una vez más a intentar sacudir el arte teatral, y por añadidura todas las artes, de imita tío, ese término en latín que ha hecho tanto daño al original griego, mimesis, de mimeisthai, que reúne el concepto de mimar, representar, y el de encarnar personas o estados anímicos o naturales. Y que para Aristóteles desvincula la poesía de la gnoseología y la moral. Para él, lo decisivo de la mimesis no es la imitación sino la creación, la representación en que se hace surgir una realidad que da sentido a lo existente en ella, realidad de la propia obra de arte.

¿Pero qué tienen que ver estas últimas reflexiones con el modo de aprehensión de los signos teatrales por parte de los escritores? Tiene mucho que ver. Es muy común apreciar los conceptos de teatro, actuación, personaje (que no carácter, ethos en griego), escenario o escena, escenografía, drama etc. etc. etc. en la apreciación y utilización que, como dijera antes, primero los escritores, luego los periodistas y finalmente la gente común, hacen de la nomenclatura teatral. Así, llego a percibir que esa metáfora del teatro que anhelaba encontrar en la literatura, ese objeto y sujeto de misteriosos y resplandecientes simbolismos ha llegado a la fama por gracia de una decisión que lo vuelve bastardo. Ningún arte lleva el peso de la imitación (imitatio) que deviene en simulacro, como el teatro. Entonces se habla del teatro de operaciones o el teatro de la guerra, lo cual le permite a Baudriard escribir *LA GUERRA DEL GOLFO PÉRSICO NO HA TENIDO LUGAR* en imitatio de aquella obra de teatro de Giraudowi *LA GUERRA DE TROYANO TENDRÁ LUGAR*, para señalar que hemos asistido a un simulacro. Así, decimos que tal o cual actúa, en lugar de señalar que miente, que todo es un teatro, para mostrar su artificiosidad, que es un personaje, para caracterizar su condición de fantasma o fantástico o irreal o sencillamente, raro, curioso.

En definitiva, he aquí que hallo al teatro siempre presente no sólo en la literatura sino también en la vida cotidiana, y sus paradigmas nos envuelven de continuo para bien y para mal. Porque si todo arte teatral para el empirismo grosero es simulación, hay otro sendero por donde precisamente la literatura se adorna con sus galas y se deja prestar sus joyas. De los personajes significantes ¿cuáles no pertenecen al ámbito de la escena? Edipo, Antígona, Medea, Hamlet, Macbeth, Segismundo, Don Juan, Tartufo, Fausto, Romeo y Julieta... no que fueran originales creaciones dramáticas, sino que alcanzan su identidad íntegra a través del drama. Quizás sólo Don Quijote y Sancho Panza en la narrativa, alcancen la misma impronta. Y si voy más lejos, no hay textos, frases sueltas, citas, referencias, que se nombren una y otra vez con tanta acuciosidad y abundancia como las que pertenecen al teatro ¿Porque aparecieron primero en el oído de la gente que en la escritura?

Ser o no ser esa es la cuestión.

Dadme un corazón honesto y lo pondré en el centro de mi corazón.

Estamos hechos de la materia de los sueños.
Las cosas que nacen en el mal, crecen en el mal.

Citas de Shakespeare que nunca escribió más que sonetos y textos teatrales y que forman parte del acervo popular, entre otras tantas como... Fuenteovejuna lo hizo de Lope de Vega. O como el término Tartufo para designar al hipócrita.

Y así llego al fin de este viaje para constatar una literatura que casi nunca aborda el teatro y sin embargo, éste siempre está presente en todo hecho narrativo. Un teatro de voces y palabras, de actos y entre actos, de verdades y simulaciones. Teatro bastardeado por "el teatro de la guerra es cierto, cuya producción permite las más disparatadas relaciones, es cierto, y no obstante también la más inagotable de las fuentes.

Si, como dice Lacan, *la verdad tiene estructura de ficción*, el teatro pareciera llegar a los bordes de su índole.

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



20 mil leguas de viaje submarino (Julio Verne). Fotografía de Alejandro Velis.

DEL TEATRO A LA NOVELA Y DE LA NOVELA AL TEATRO

Luis Enrique Gutiérrez O.M.

Hace apenas dos o tres años, inclusive en nuestro país, para hablar de las diferencias entre el texto teatral y otros géneros literarios — ahora nos ocupa la novela — hubiera sido necesario borrar del análisis los extremos que representa la narración escénica, pero ahora esta modalidad está tan incorporada al canon dramático teatral, que cualquier planteamiento que busque separar la narración del teatro debe, de necesario, incluirla. Por lo tanto, tratar de establecer diferencias genéricas nos abisma en paradojas descategorizadoras.

Revoluciones más, revoluciones menos, al final de este día de cincuenta años que fue la segunda mitad del siglo veinte, el texto dramático salió prácticamente intacto de los embates de la casi siempre oportunista experimentación. Puedo pensar que inclusive regresó purificado en su esencia dialéctica y dialógica, pero la aparición de esta forma de metapersonaje que es el personaje-narrador, que sube y baja los niveles de convención y permite establecer discursos complejos con asombrosa Limpieza, representa para mí la experimentación más interesante y que ha golpeado más fuertemente al canon desde que los isabelinos nos hicieron la fregadera de adelantar trescientos años el naturalismo en el personaje. Y así como Diderot acudió a la novela naturalista — hija bastarda de los mismos isabelinos — para terminar de destruir la convención clásica del personaje, la narración escénica vuelve de nuevo la mirada sobre la novela para dar el último golpe a la línea de sentido concepto-persona-personaje-actor, ya de por sí muy vapuleada por el absurdo.

Hay ejemplos notables en el teatro mexicano muy anteriores a Luis Mario Moncada en el uso del narrador-personaje. Con mi poco conocimiento de la dramaturgia nacional pienso ahora en *Un pequeño día de ira*, de Emilio Carballido, donde el narrador faulkneriano que había sido un observador, termina siendo parte de los hechos, en un obvio y panfletario llamado a la participación de todos en la lucha social. Pero el verdadero hito del narrador-personaje en nuestro teatro lo tienen Luis Mario Monada y Martín Acosta en su *James Joyce: carta al artista adolescente*, donde el narrador ya es propiamente un personaje complejo. En este

caso, un narrador literario establece el ir y venir de una convención a otra como sello distintivo y principal aporte de esta categoría de personaje al discurso escénico. Y sería injusto hablar del personaje-narrador sin referimos a su más constante adalid, Edgar Chías, que si bien posterior a Monada, ha ampliado e incorporado a nuestra república del teatro más recursos que nadie en esta convención teatral. Acepto que de tres veces que vi su *Telefonemas* en dos me quedé profundamente dormido — la vez de Sao Paulo creo que es excusable, la otra no —, pero de su último trabajo *El cielo en la piel*, puedo declarar que asistimos al rarísimo milagro del teatro y que nos llevó de la mano a una paradoja de las clasificaciones: un texto narrativo que no funciona en el papel y que resulta imprescindible en la escena.

Así, sólo podremos decir en términos generales que la única diferencia entre el texto teatral y la novela es la escena. Esto solo arroja demasiadas ideas, todas escurridizas, todas susceptibles de ser destruidas con uno o dos ejemplos, o simplemente cambiando la herramienta de análisis, pero en términos generales más o menos aceptables. Mi impresión como lector y espectador parece establecer una diferencia natural: en la escena está el *sucediendo*, en el soporte gráfico, el *sucedió*. Sin importar el tiempo narrativo, siempre tengo la impresión de estar presenciando hechos consumados al leer una novela, mientras en el teatro me

enfrento a lo que está por consumarse (o consumándose). En la escena asistimos a la creación del mundo, de lo humano, del mismo lenguaje; en la novela, a la sacralización de este proceso.

Ahora, dado que escribo textos para leerse y textos para representarse y/o leerse, dado que manufacturo diversos objetos, a unos los llamo novela, a otros pieza, y otros simplemente prefiero no ponerles apellido, no puedo eludir la responsabilidad del tema que ahora nos ocupa. Como mi teatro es muy convencional — y más que convencional, arcaico — eminentemente dialógico y dialéctico y tozudamente retórico, y mis novelas son apenas el catastrófico resultado de chocar mis debilidades narrativas con mi egomanía, puedo decir que las diferencias entre mi teatro y mi novela, en cuanto a proceso escritural, radica en que cuando hago una obra de teatro transcribo voces y en la novela principalmente escribo mi voz. Pero estas voces teatrales que transcribo son una forma escindida de mi voz. Más allá de esoterismos o diagnósticos clínicos — ambos ajenos al arte —, supongo que esta escisión de mi voz corresponde a un yo colectivo, despojado de privilegios de clase, sin otra prosapia que la de estar en todos: un yo público que siempre está en desacuerdo consigo mismo. Y esto no implica el abandono de la retórica, porque entiendo perfectamente que el costumbrismo confundió la metáfora epistemológica con la imitación de la sociedad. Mis personajes teatrales no hablan como habla la gente, no imitan la realidad ni pretenden serla, imitan al teatro y pretenden ser escena, ser en el tiempo y el espacio. Mi asunto en el teatro es el personaje, esa efímera representación de lo humano que al comenzar una obra no ha nacido y al terminar (y sólo al terminar) puede llamarse personaje ya está muerto. Sólo nos queda de él la memoria, lo que nos dijo de esta contradicción que es nombrarse humano. Bueno, eso es lo que pretendo, lo demás lo dirá, a su modo, el tiempo.



Telefonemas (Edgar Chías). Fotografía de David Hiram.

LUIS ENRIQUE GUTIÉRREZ O.M. (Guadalajara, 1968) Autor de *De Bestias, Criaturas y Perras*, *Portal* y *Diatriba Rústica Para Faraones Muertos*, entre otras.

SISTEMATIZARSE A TRAVÉS DEL CAOS

UN MÉLANGE DISCIPLINAIRE

Mario Bellatín

Una de las primeras sorpresas que me llevé cuando después de muchos años me reincorporé a la sociedad mexicana fue la exhaustiva, perfecta y defendida separación entre las artes. Encontré una comunidad artística construida de tal modo que no daba oportunidad para conocer, por medios naturales, el trabajo de creadores de otras artes o para desconocer lo que hacían, en mi caso, los demás escritores. Años después constaté, con más extrañeza aún, que existía una suerte de jerarquía entre estas artes, y que la importancia de los creadores era tomada en cuenta dependiendo de qué actividad fuera la que ejercerían.

Me circunscribo sólo a la literatura. Se han creado una suerte de mundos sin lazos de conexión conformados estrictamente por poetas, por narradores y por autores de teatro. En el caso del teatro la situación creo que se torna más complicada aún por la cada vez más débil separación que existe entre lo que supuestamente es un dramaturgo, un director o un coreógrafo. A diferencia de lo que suele entenderse como un poeta o un narrador, la pregunta vigente de qué es realmente un creador en teatro, cuáles son sus límites y posibilidades, en apariencia lo emparentan exclusivamente con el mundo de las artes escénicas.

Algunos años después, en una conferencia conté que durante mi juventud mis puntos de referencia, mis interlocutores válidos, habían sido los artistas plásticos, los directores de cine, las teorías teatrales de mediados del siglo XX, y no los literatos. No entendí por qué después algunos se me acercaron asombrados por las cosas que había dicho. De alguna manera veían mi actitud como la de alguien que absurdamente abandona un espacio privilegiado. Precisamente entonces fue cuando me propusieron ser curador de una muestra de arte. Acepté de inmediato. Obviamente la persona que me lo propuso estaba pensando en que hiciera un trabajo de curaduría tradicional. La diferencia iba a estar en que los artistas invitados iban a ser escogidos desde el punto de vista de un escritor. Pero yo en ese momento quería seguir escribiendo utilizando nuevas formas de expresión. Entonces fue cuando ideé para esta invitación una suerte de obra de teatro interactiva. Propuse un

congreso de escritores en París, conformado por una suerte de dobles de los escritores. Durante seis meses los escritores convocados, que no asistirían al congreso, entrenaron a sus dobles en diez temas inéditos para que los repitieran frente al público. Se hizo todo el proceso - registrado en miles de fotos- a manera de un ensayo teatral. Los dobles memorizaron los textos y cada noche tenían en mente una obra de teatro con 60 temas que aparecerían o no y en el orden que el público, que contaba con un menú de pedidos, los fuera solicitando. De ese modo obtuve una serie de respuestas para mi trabajo cotidiano con la palabra.

Otra experiencia fundamental en mi vida ocurrió cuando terminé la redacción del libro *Perros héroes*. Había sido mi primer trabajo donde reflejaba de la manera más fidedigna posible a un personaje y su entorno. Estaba satisfecho porque precisamente este libro, uno de los más aparentemente imaginativos de todos, estaba basado en hechos reales. Realicé también un registro fotográfico exhaustivo - parte del cual incluí en el libro -, pero necesitaba entender de una manera

más directa el asunto de la inmovilidad que allí se expresaba. J.J. Gurrola me pidió el texto y comenzó una experiencia teatral con él. Contrató a Luna como escenógrafo, a una vieja prostituta, a dos tintineros y a dos entrenadores de perros con sus respectivos y fieros animales. La obra nunca llegó a escenificarse pero asistir a los ensayos me permitió ver toda la escritura desde otra perspectiva. Incidió principalmente en el asunto de los sistemas de creación. Fue importantísimo ver cómo una sistematización tan rigurosa como la que impone al libro, podía al mismo tiempo volver a sistematizarse a través del caos más absoluto que aparentemente se imponía a la puesta en escena. De manera paralela intenté llevar al teatro también la representación de *Perros héroes*. Me puse de acuerdo para que apareciera en la cartelera del Helénico dirigida por mí. No se especificaban las fechas, por lo que de pronto la obra anunciada apareció como ya estrenada. A las personas interesadas se les dijo que había ya ocurrido la función, cosa que sucede con buena parte de las obras en cartelera, pero que durante la presentación de la novela se haría una reconstrucción de la obra. Fue así como durante esta presentación fueron convocados los supuestos escenógrafos, iluminadores, un crítico teatral -que sacó la nota de la obra inexistente en una reconocida revista-, quienes trataron de reconstruir tanto lo que supuestamente había ocurrido en escena como los trabajos previos al montaje. Se escogió como lugar el ex templo de San Jerónimo, y los presentadores estuvieron situados en el altar. De pronto, al terminar la presentación se anunció la presencia de la actriz principal y de un lugar oculto aparece una pastor belga malinois - *losperrosdel libro* - entrenada para mantenerse inmóvil. Se trepa el animal al altar ya vacío y desde su altura se queda mirando al público quieta por más de veinte minutos mientras en *off* se escuchan fragmentos del libro en arreglos de Rita Guerrero. Lo único que se ilumina es el perro en cenital y el retablo.

MARIO BELLATÍN. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (1999), fundador de la Escuela Dinámica de Escritores. Autor de *Mujeres de sal*. Canon perpetuo y Salón de belleza.



Salón de belleza (Mario Bellatín). Fotografía de Marcos García.



TEATRO
EL BASTARDO
DE LA LITERATURA

DIÉGESIS

Luis Mario Moncada

En un contexto cultural regido por la multiplicidad de enfoques y propuestas, ninguna de ellas preponderante; donde por igual se enarbolan los conceptos de globalización que de territorialidad, de interdisciplina que de pureza de las formas, resulta un tanto azaroso dilucidar categóricamente la relación que guarda el teatro con la literatura. Ha sido esta una relación ampliamente discutida a lo largo del siglo XX y, al parecer, habrían quedado agotadas las controversias que giran alrededor del concepto de autoría o de supremacía discursiva.

No obstante, y sin ánimo de reavivar aquellas cenizas, me parece interesante abundar en torno a una tendencia específica del teatro contemporáneo que, según sugiere García Barrientos, ha sido *colonizado* por el modo narrativo. Esta *tendencia* se advertiría en numerosos espectáculos que están “más cerca de la narración oral (más o menos espectacular) que de la pieza propiamente dramática, y que establecen una relación privilegiada con el “monólogo total”, es decir, que se mantiene como forma de expresión a lo largo de toda la obra, que la constituye íntegramente”.¹

Algunos definen esta corriente como *Narración escénica*, lo que en todo caso resulta inexacto pues el propósito de la misma no es exclusivamente transmitir un relato; en este ámbito podrían considerarse también otros géneros literarios que se han *teatralizado*, como el ensayo y la poesía. Al respecto Sánchez Sinistera considera tres ámbitos de investigación: el de la “dramaturgia histórica” o “fabular”, otra denomina da “dramaturgia discursiva”, y una más de cualidad “mixta”.²

¿Estamos hablando de un teatro de la palabra? No en el sentido planteado por Pasolini, en donde la palabra lo es todo, sino de una forma de escritura dramática que no niega la existencia, también protagonista, de los otros lenguajes de la escena; más bien al contrario, reconoce su falta de autoridad para delimitar la intervención de los otros y mejor se constituye en aquello que José A. Sánchez define como “material textual autónomo”.³

Aún coincidiendo con estas definiciones, conviene establecer algún nexo que categorice las diversas vertientes de esta *colonización* literaria. Y aquí podríamos hablar, tal vez, de un teatro de carácter *diegético*; es decir, aquel cuyo *diálogo* cumple la función de proveer información que se sale del marco propiamente dramático, que pertenece al “fiera de escena”, en el espacio, en el tiempo, o en cualquier otra forma de la percepción.⁴ Esta forma de teatro asume una postu-

ra de intermediación entre el acontecimiento propiamente dicho (mimesis) y el público, constituye un punto de vista. En ese sentido, no se puede hablar de una corriente de ruptura, sino de una que sigue los pasos de otros movimientos de vanguardia del siglo XX, periodo que a decir de Armando Partida, se caracterizó por un “predominio de la diégesis sobre la mimesis”.⁵

Antes de continuar tal vez sea necesario precisar aún más nuestro punto de interés, pues asoma una curiosa paradoja según la cual hablamos de un teatro en donde la dramaturgia desarrolla una función de colaboración y, no obstante, reconocemos en esta las cualidades de una obra en sí misma, ajena incluso a lo escénico. Rodolfo Obregón lo explica en términos claros: “la más reciente escritura para la escena (no más escritura dramática) asume plenamente la independencia de las naturalezas teatrales y saca ventaja de su obligada autonomía: los poemas de Heiner Müller, Bernard-Marie Koltés -para citar únicamente a aquellos con rasgos paradigmáticos-, escritos para ser proferidos sobre un escenario, renuncian voluntariamente a todo proyecto de representación. Sus estructuras, más cercanas a la musicalidad que al drama, se reducen al mínimo necesario para garantizar la existencia del conflicto”.⁶

Asumimos, pues, que nos referimos a un fenómeno específicamente dramático, aunque encontramos que éste tiene importantes resonancias en lo teatral. ¿Cuáles son las características que hacen de este material *autónomo, literario*, un texto para la escena y no una narración o un ensayo? Mencionaremos dos argumentos:

El primero, de ellos, más académico, nos lo ofrece García Barrientos al remontarse a los modos aristotélicos de imitación; allí distingue que mientras el modo narrativo tiene como característica la intermediación de un narrador entre la acción y el destinatario del relato: en el modo dramático existe una representación inmediata y objetiva que no consiente la intervención de una voz externa como mediadora entre acción y espectador. ¿Cómo se explica, entonces, que un texto de características narrativas pueda considerarse dramático? Por la aparición del actante, del personaje. Para García Barrientos en la narración el hablar de los personajes y el del narrador están siempre subordinados al contar de la voz narrativa, y ambos se engloban en ese contar, mientras que en el teatro el hablar está siempre subordinado al personaje. Podríamos entender, siguiendo este razonamiento,



El cielo en la piel (Edgar Chías). Fotografías de Ezequiel Matus.

to, que cuando el que habla en un escenario es un personaje estamos ante un drama; si, en cambio, el que habla es un narrador real, una persona, aquello será una narración.⁷ La proposición me parece estimulante, aunque discutible en cuanto a la presunción de un texto para la escena; me surgen de entrada dos ejemplos que pondrían en tela de juicio dicha aseveración: *La señorita Elsa*, de Schnitzler, es uno de tantos casos de narración expresada en primera persona y tiempo presente por un personaje que en todo momento se mantiene en el centro de la acción. Independientemente de que *La señorita Elsa* siempre me ha parecido un espléndido texto teatral, hay que reconocer que el mismo Schnitzler, un interesante dramaturgo, por otro lado, la consideraba como parte de sus relatos. Sin embargo, dicha sobre un escenario tendría las características de muchos textos nominalmente dramáticos. En sentido contrario, y acercándonos lo más posible en el tiempo, *El cielo en la piel*, de Edgar Chías, se plantea como un texto dramático en el que no se enuncian personajes, no se habla en primera persona y tampoco suceden acciones en el tiempo presente. Podemos suponer, siguiendo el pensamiento de García Barrientos, que en el momento que ese texto suba a escena el personaje aparecerá, lo cual sería casi como decir que el texto posee un metalenguaje que hace combustión al entrar en contacto con el escenario. Esta aseveración suena muy edificante para los dramaturgos, lo sé, pero no resuelve el dilema de si un texto literario se presupone texto para la escena o lo es de facto. Volviendo al caso de *La señorita Elsa*, tendríamos que aceptar que, leído en aposentos es un texto narrativo, y dicho sobre un escenario, es un texto dramático.

Llegamos al segundo argumento, expresado por el propio Chías, quien en el postfacio a la publicación de su obra afirma que todo parte del propósito: “*el texto* está escrito para ser dicho, es su intención el habla”, es decir que el dramaturgo piensa en el desdoblamiento de la palabra en el tiempo y en el espacio:

Tienes que decir la verdad. Hablar. Contarlo. No puedes. Te cuesta trabajo. Respiras y guardas el aliento que se te acaba, que se te escapa por esa herida idiota que es la boca abierta. Pum. Pum. Pum. De la pulsión. Lenta y apagada. Más exactamente pum-pum, pum-pum, pum-pum, a contra tiempo obstinado. Esperas que te noten. Que te toque. No es tu turno. Respiras y cric en el pecho. Dolor. Exhalas y ¡Fu! Te gusta imaginar.⁸



Las historias que se cuentan los hermanos siameses.
(Luis Mario Moncada). Fotografía de José Jorge Carreón.

Aunque podemos encontrar en este punto un avance en cuanto a la perspectiva del dramaturgo al momento que teclan sus *parlamentos*, no puedo dejar de pensar en James Joyce y en los experimentos que este hace en tomo a la sonoridad de las palabras. En ese sentido, *El cielo en la piel* no está lejano de algunas construcciones Joyceanas, como aquella que en algún momento hemos retomado como material dramático:

Un estallido punzante, ardiente, bárbaro, enloquecedor, obligó a la mano a contraerse, palma y dedos confundidos en una masa cárdena y palpitante. Y abrasado de vergüenza, de ansiedad y de terror, en medio de su confusión y de su rabia, sintió que el grito abrasador se le escapaba de su garganta y que las escaldantes lágrimas le salían de los ojos y le resbalaban por las arreboladas mejillas.⁹

Puestos en paralelo, ambos textos, uno de ellos narrativo y el otro, pretendidamente dramático, comparten la misma intención de propagación sonora. Los diferencia, tal vez, que mientras en el caso de Joyce, el texto tiene, además la intención de crear una imagen emocional, Chías se concentra en describir por el lado de las sensaciones. No obstante, como en los casos anteriores, seguimos hablando en términos subjetivos pues no existen elementos concretos para distinguir las características de un texto no coloquial que sea específicamente dramático de aquellos que, sin ser escritos con esa intención, pueden sin mayores ajustes dar el salto al escenario.

Podemos esgrimir otros argumentos de la construcción dramática, como es la inclusión del tiempo. El teatro existe ante la necesidad de establecer un vínculo temporal entre el actuante y el receptor. Este tiempo es limitado, es acotado incluso, a diferencia de lo que sucede en cuanto a la relación del receptor con la obra literaria o plástica. El teatro es un arte del tiempo, como la música, como la danza y como tal tiene en cuenta el manejo de los ciclos de atención del receptor, del ritmo, de la unidad y de la congruencia entre los diversos elementos escénicos. Pensamos ahora que el texto íntegro del *Retrato del artista adolescente* es irrerepresentable, aunque hemos demostrado que el texto posee un enorme potencial como detonante del lenguaje teatral.

Aquí me detengo, porque el espacio y el tiempo se me agotan. Sin embargo, y a pesar de que asumo el riesgo de dejar una idea inconclusa sobre la mesa, una

idea que, por otro lado, tiene mucha más tela de dónde cortar y para lo cual habría que acudir al que en este momento constituye tal vez la reflexión más acabada; me refiero a la Dramaturgia de textos narrativos, de Sánchez Sinisterra; quisiera concluir con un giro de 180 grados en el tema abordado para hablar de la *diégesis* y de los planteamientos actuales que se oponen a su preeminencia.

Si como citábamos más arriba, una corriente predominante del teatro del siglo XX, la del teatro no aristotélico, se ha inclinado por la *diégesis* antes que por la *mimesis*, es decir que ha antepuesto una intermediación entre la acción y el receptor de la acción, una intermediación que tiene por objeto establecer un punto de vista, un discurso; existe una postura que afirma la imposibilidad del teatro actual como portador de mensajes. Rafael Spregelburd escribe desde Buenos Aires: "Ante la vorágine caótica de los últimos acontecimientos (hace una semana mi plácido barrio parecía una guerra civil), yo me pregunto: ¿qué relación puede haber entre el teatro y la defensa de los derechos humanos? ". A partir de esta pregunta, Spregelburd propone lo que podríamos considerar una postura contraria a la función diegética asumida por el teatro actual:

(El argentino) es un teatro paradójico que se basa, a mi entender, en la crisis de la representación. La crisis de la representación como medio de conocimiento de verdad. Esta crisis es, a mi entender, fruto del fracaso de nuestras democracias barretas y corruptas. La democracia supone que el pueblo gobierna para sí mismo, a través de sus representantes. Pues el pacto representativo se ha roto. Toda representación entraña a los ojos de los argentinos - una tácita vinculación con el Mal. No tenemos confianza en la representación y sus mecanismos, demandamos cada vez más ver la cosa en sí misma, la presentación de la cosa, y no su mediatización vergonzosamente deformante, estilizada o simbólica. O todo lo contrario: si se trata de ver una representación así se trate del Shakespeare más auténtico, nuestros actores más valiosos se entrenan en poder mostrar simultáneamente al público aquello que se presenta, y al mismo tiempo la condición expresa del mecanismo representativo. Pero no de manera estilizada, o simbólica, como en los años de plomo de la dictadura, años en los que la única manera de expresar el descontento político y social era a través de símbolos que encriptaban un significado, pero que pudieran pasar el filtro de la censura militar. Hoy ya no ocurre así. Estos símbolos se han transformado en ale-

TEATRO EL BASTARDO DE LA LITERATURA



gorías cerradas, signícas: en metáforas canceladas. El teatro más vivo, más interesante que se hace hoy en Buenos Aires (y que ha empezado a resultar tan apetitoso como exitoso a los ojos latinoamericanos como europeos, sobre todo a los alemanes) es un teatro que huye del símbolo como de la peste. Es un teatro que no encripta mensaje alguno. Es un teatro que asume los riesgos de la representación, delatando que el objeto representado bien podría estar vado. Su "verdad" radica más en el procedimiento lúdico de construcción de sentidos a posteriori, que en la mostración de verdades concinidas a priori.¹⁰

Concluyo expresando la doble intención de la cita al advertir que, efectivamente, hay un vasto campo de análisis y desarrollo para el teatro narrativo o diegético, pero, al mismo tiempo, existen voces que cuestionan la viabilidad actual de esta corriente y plantean la necesidad de volver al ejercicio simple y llano de la *mimesis* como expresión del momento.

LUIS MARIO MONCADA. Dramaturgo y director del Centro Cultural Helénico.

NOTAS

¹ José Luis García Barrientos, en *Versus Aristóteles, ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, Anónimo Drama México, 2004.

² José Sánchez Sinisterra, citado por José Luis García Barrientos, *Teatro y narrativa*, en revista *Arbor* no. 699 700, marzo-abril 2004.

³ José Antonio Sánchez, *Dramaturgias de la imagen* (3a ed), Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2002, p. 157

⁴ (García Barrientos 2001, pag. 60)

⁵ Armando Partida *Fábula y trama en los modelos dramáticos no aristotélicos*, en *Versus Aristóteles*, Op. Cit.

⁶ Rodolfo Obregón, El sexto elemento, en Moncada, Luis Mario (comp.), *Versus Aristóteles*.

⁷ García Barrientos, Op. Cit. P. 522

⁸ Edgar Chías, *El cielo en la piel* Anónimo Drama, México, 2004.

⁹ Martín Acosta y Luis Mario Moncada. James Joyce. Carta al artista adolescente, en *Teatro para la escena*, ed. El Milagro, México, 1996.

¹⁰ Rafael Spregelburd, nota final a *Un momento argentino*, en Dubatti, Jorge (comp.) *Nuevo teatro argentino*, Interzona, Buenos Aires, 2003. pp.173-79.

TAMBIÉN ARISTÓTELES

TEATRO Y NARRATIVIDAD

José Luis García Barrientos

La oposición entre teatro y narratividad cuenta con una base sólida, bien fundada, y se perfila con la máxima pureza y claridad en el nivel de abstracción que representan los dos — y sólo dos — modos de imitación que distinguió Aristóteles en su *Poética*: el de la narración y el de la actuación o el drama. Aunque son evidentes — pero en planos de mayor concreción, de los “géneros”, más o menos históricos, a las obras particulares — las contaminaciones e interferencias entre ellos, y uno de los caminos más transitados de la dramaturgia contemporánea, desde finales del siglo XIX hasta hoy, ha sido el de una persistente y quizá progresiva narrativización, en el que se hacen algunas calas, la oposición entre las dos modalidades de la ficción, lejos de neutralizarse, se mantienen, a juicio del autor, intacta y las fronteras entre una y otra no resultan oscuras ni confusas, sino prácticamente nítidas.

1. PLANTEAMIENTO

Al abordar la relación entre teatro y narratividad, lo primero que llama la atención y lo que incita más a la reflexión teórica es quizá que se trata de una relación paradójica, lo que no es en absoluto lo mismo que oscura o confusa; al contrario, sus perfiles parecen particularmente nítidos, como intentaré poner de relieve en este ensayo. Pero se trata también, y sobre todo, de una relación muy fértil, tanto en el plano de la teoría como en el de la práctica teatral.

El teatro siempre se ha nutrido de materiales narrativos. Todas las formas de relato — el mito, las crónicas, las leyendas, la historia sagrada y profana, la Biblia —, así como la literatura narrativa *stricto sensu* — poemas épicos, novelas, cuentos —, han proporcionado la materia prima, la sustancia argumental, la fábula, a la creación dramática, de la tragedia griega a los autos y misterios medievales, pasando por nuestro teatro del Siglo de Oro, Shakespeare, el drama romántico o Galdós, hasta Brecht, Miller, Anouilh, Sanchis Sinisterra o Mayorga. Sin embargo, en el teatro contemporáneo, o en buena parte de él, es fácil advertir a la vez una renuncia, o mejor, un rechazo al material narrativo, es decir, a “contar” historias o argumentos, o lo que llaman algunos dramaturgos en

América “el cuentito” (Kartún: 2004). Basta pensar en Beckett, Ionesco, Pinter, Handke o Müller, o en *El público*, de García Lorca, en Chejov, etc.

En cuanto a lo que vagamente podemos llamar las formas narrativas, también puede notarse esa relación paradójica de asimilación y rechazo, de identidad y oposición, por parte de teatro. También desde esta perspectiva cabe encontrar lo narrativo en el origen de teatro mismo. Es por lo menos la visión que se desprende de la *Poética* aristotélica y su concepción evolutiva de los géneros, con la tragedia (el teatro) como culminación superadora de la epopeya (narrativa); también de la manera de presentar la evolución del propio género teatral como un progresivo aumento del número de actores. Se trataría, en definitiva, del proceso por el que una voz, en principio única, se va multiplicando o repartiendo entre distintas voces, cada vez más independientes y enfrentadas; del paso del monólogo al diálogo, en este sentido no etimológico de coloquio. Cuanto más nos remontamos al monólogo primigenio, más cerca nos encontramos seguramente de la narratividad. Cuanto más avanzados en la polifonía, en el intercambio entre voces cada vez más autónomas, más patente se hace la genuina dramaticidad. Esquilo, Sófocles y Eurípides representan muy elocuentemente los tres estadios, inicial central y final, de este proceso en la tragedia griega.

Tal proceso de diferenciación pone de manifiesto la oposición, muy nítida a mi modo de ver, que se establece entre las dos modalidades de la ficción, narrativa y dramática. Enseguida nos centraremos con detalle en ella. Por ahora valga simplemente como ejemplo la impresión de malestar que suele provocar la irrupción de discursos narrativos (por excesivos o mal integrados) en obras genuinamente dramáticas; lo que se siente como un estorbo, en menoscabo de la “puesta en acción” de los acontecimientos, que es lo que esperamos teatro, de manera, por otra parte, intuitiva, sin que medie reflexión o teoría alguna sobre el particular, lo que revela lo hondamente sedimentada que se encuentra la oposición que estudiamos en nuestra cultura.

Pero el proceso por el que la narración y el

teatro se independizan distanciándose no resulta ser a la larga irreversible. Desde el ángulo que nos interesa, que es el del teatro, se producen en él recurrentes vueltas al monólogo o a acentuar su importancia relativa frente al diálogo — en Séneca, por ejemplo —, lo que supone un regreso al origen, a Esquilo frente a Eurípides, y por tanto en alguna medida a lo narrativo. No deja de producir perplejidad que precisamente el teatro contemporáneo más reciente — no todo, pero sí una parte muy significativa de él — se caracterice por esa regresión a los orígenes o esa especie de primitivismo que supone la vuelta a Séneca y Esquilo, a una hegemonía del monólogo y la contaminación de todas las formas de narratividad extrema (*Camino de Wolokolamsk*, de Heiner Müller) o moderada (*El sueño de Ginebra*, de Juan Mayorga), adaptada (Sanchis Sinisterra) o no. ¿Por qué? ¿Son síntomas de una desconfianza en la forma dramática genuina, en el modo de representación propiamente teatral? ¿O ser consecuencia de un ansia de originalidad en sentido etimológico, de refundación *ab initio*? ¿O tendrán algo que ver en ello razones mucho menos sublimes, casi excesivamente alimenticias como los costes de producción, mínimos si se trata del monólogo de un solo actor, y más aún si este es de carácter narrativo, es decir, si todo el trabajo representativo corre a cargo de la palabra? ¿Y qué decir, tirando ya por lo bajo, el influjo de ciertos “formatos” televisivos o revisteriles en la línea del contador de chistes más o menos hábilmente ensartados, influjo innegable al menos en el boom experimentado recientemente por el monólogo — no diré teatral — en los antros?

Dejo en el aire estas preguntas, que subrayan la relación que pretendo examinar aquí, por muy teórica que sea, y lo es mucho, no deja de tener implicaciones prácticas y de la más candente actualidad, siendo el propósito arrojar tanta luz como pueda sobre la mentada relación, no estando de más empezar por una aclaración terminológica, ya que los dos términos de referencia resultan ser particularmente polisémicos.

Con el término “narratividad” me refiero simplemente a los aspectos generales de lo narrativo como los dos adelantados, formal y de materia

además del que me parece más radical de todos y más útil por eso para plantear con las mayores garantías de claridad en el asunto que nos ocupa -me refiero al concepto de «modo» aristotélico-; pero no a otras diversas acepciones más técnicas del término, como por ejemplo las recogidas en el Diccionario de teoría de la narrativa dirigido por Valles de Calatrava (2002: 464-465); de la que conviene excluir expresamente la, digamos, imperialista «de narratividad generalizada, como principio organizador de todo discurso» (Greimas, 1986) y que cabría adoptar, en cambio, si fuera preciso, esta definición de Gerald Prince (1982):

«el conjunto de propiedades que caracterizan a la narrativa y la distinguen de la no-narrativa, las características formales y contextuales que convierten a la narrativa en más o menos narrativa».

Por «teatro» entiendo, de acuerdo con mis propios intentos de definirlo (García Barrientos, 1981; 1991: 43-75; 1991b: 383-384), un tipo de espectáculo de actuación — no de escritura — que desarrolla una peculiar operación representativa. Se trata, como espectáculo, de un acontecimiento comunicativo cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento; que tiene lugar, en cuanto actuación, en una situación definida por la efectiva presencia en un mismo espacio y durante un mismo tiempo de actores y espectadores, sujetos del intercambio comunicativo, y que se basa en una convención representativa, específicamente teatral, que consiste en la «suposición de alteridad» que deben compartir los actores (por simulación) y el público (por denegación) y que dobla cada elemento representante en «otro» representado.

2. NUDO

Estoy convencido de que la categoría teórica fundamental — en el sentido fuerte del término — y la más útil para abordar la relación que nos ocupa con la máxima claridad y fecundidad sigue siendo todavía hoy, sin un ápice de exageración, por sorprendente que parezca, la distinción entre dos modos de imitación, es decir, de creación o representación de mundos imaginarios, que estableció



Las mis noches, una noche
Fotografía de José Jorge Camón.

Aristóteles en su *Poética*: narrando lo imitado, “o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes”; es decir, el modo narrativo y el modo dramático o teatral; o dicho de forma más expresiva, teniendo en cuenta lo desvaído u olvidado sin más que se encuentra ya en el sentido etimológico de “drama”, los modos de la narración y de la actuación. Este último es el modo de imitación propio de la tragedia y la comedia (es decir, del teatro), común a Sófocles y Aristófanes en cuanto imitadores, “pues ambos imitan personas que actúan y obran. De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, por que imitan personas que obran”.

Sostengo que la visión — la teoría — de Aristóteles sobre los modos fue tan lúcida y penetrante que no ha perdido un ápice de su valor explicativo, es decir, que sigue siendo válida hoy (y ofrece, de paso, a los recalcitrantes detractores de la teoría literaria o artística, un excelente ejemplo de categoría genuinamente teórica, tal vez no indiferente a la historia o al paso del tiempo, pero sí con una vigencia de larga, de larguísima duración). Si tengo razón, el caso no puede ser más extraordinario. Resulta que, hace casi dos mil quinientos años, alguien — desde luego muy inteligente — señaló dos maneras de construir mundos de ficción y ahí siguen, siendo dos y sólo dos, las mismas, hoy. Estar, como yo estoy convencido de ello, no implica negar que la teoría de los modos aristotélicos requiera una reformulación o hasta, si se quiere, una reinterpretación; pero que no cabe

apuntar aquí sino en forma axiomática y extremo condensada.

La clave tanto de la vigencia de la oposición modal como de su reformulación hacia el modo explícito el principio más general en que basarla, puede encontrarse, por el camino más corto, confrontando los modos con el cine, un tipo de representación que Aristóteles — por muy listo que fuera — no podía prever. Hay que empezar por descartar que se trate de un tercer modo de imitación, totalmente nuevo. Su innegable parentesco tanto con lo dramático como con lo narrativo parece dejar claro que su novedad es más tecnológica que radical. Se impone entonces encuadrar el cine

alguno de los modos aristotélicos. La afinidad con el dramático es la más aparente. Pero lo que acerca el cine al teatro — su carácter espectacular — y lo aleja de la narración verbal, no depende, a mi entender del modo de imitación, sino de los medios — verbales o espectaculares — que se imita, por no salir de la terminología aristotélica. Lo que sí depende del modo y comparte el cine con la narración — de manera menos visible, claro — es el carácter mediado de la representación. La voz del narrador y el ojo de la cámara son, en cada caso, la instancia mediada entre el mundo ficticio y el receptor; que sólo a través de esa intermediación tiene acceso al universo representado. La oposición modal puede, pues, ser reformulada en términos de representación in-mediata (la actuación, el drama) frente a la representación mediata (la narración) con lo que el cine cae rotundamente del lado del modo narrativo.

Es a mi juicio en este nivel de abstracción, de los modos, más alto que el de los “géneros” claro está, del suelo que ocupan las obras concretas y particulares, donde la oposición entre teatro y narración se da con la máxima pureza y claridad; y desde el que se puede examinar por tanto con las máximas garantías de despejar la sensación de confusión que se percibe a ras de suelo e incluso a la altura de los géneros. Por eso asombra que el Estagirita apenas preste atención, una vez alumbrada, a esta categoría teórica, tan luminosa y tan fértil, para centrarse

seguida en el estudio de los géneros. De forma que sólo a través de lo que dice de estos — de la tragedia y de la epopeya — podemos extraer de la Poética algunas observaciones, implícitas, sobre los modos respectivos y la oposición entre ellos.

Tanto la tradición clasista como en general el pensamiento teórico-literario posterior siguen privilegiando el género sobre el modo, siendo prácticamente mudos sobre este último, y el desarrollo de cuyas implicaciones es por eso escasísimo hasta fechas muy recientes. Hoy contamos, sin embargo, con sendas teorías del modo narrativo y del modo dramático de representación, para las que resulta germinal ese tan potente como relegado concepto aristotélico: una *narratología* expresamente modal como la de Gérard Genette (1972-1983) — quizás el fruto más depurado del paradigma formal-estructuralista-semiótico, el más fecundo sin duda del pensamiento literario del siglo XX — y una *dramatología* como la que — a falta de algo mejor (Schaeffer, 1995) — yo mismo estoy empeñado en construir, en paralelo y, sobre todo, encontraste con la anterior (García Barrientos, 1991, 2001, 2004). De ahí que esta última me parezca la disciplina idónea para estudiar la oposición entre dramaticidad y narratividad entendidas como modos, distintos, de crear mundos ficticios. Apuntaré a continuación de forma necesariamente sumaria, algunos de los perfiles más visibles de ese contraste.

En primer lugar, aunque advierto una propensión generalizada a no verlas o reconocerlas, las diferencias en el plano textual son tan decisivas como evidentes a mi juicio. El modo inmediato no determina menos la escritura dramática que la representación teatral. De entrada, imprime al texto dramático su peculiar estructura, radicalmente distinta a la del texto narrativo y que consiste en la superposición de dos “subtextos” nítidamente diferenciados, impermeables entre sí, que se van alternando, los que denominó Roman Ingarden (1931) *Haupttext* (texto principal) y *Nebentext* (texto secundario o complementario) y en español deberíamos convenir todos en llamar, de forma clara, sencilla y exacta, *diálogo* y *acota-*



ción. Y, más decisivamente todavía, determina el carácter “objetivo” de la enunciación dramática, que componen estos dos subtextos y que los diferencia de cualquier modalidad narrativa también radicalmente. Me refiero al *estilo directo libre* — es decir, no regido por “voz” superior alguna — del diálogo, y al lenguaje necesaria y radicalmente *impersonal* — con exclusión de la primera (y segunda) persona gramatical — de la acotación.

Acierta Anne Ubersfeld (1977) cuando afirma: “El primer rasgo distintivo de la estructura teatral es el no ser nunca subjetiva”; pero no, cuando, traicionando ese “nunca”, considera al autor el “sujeto de la enunciación” de las acotaciones. Si, como dice antes, la clave está en preguntar quién habla en el texto de teatro, la respuesta es para mí clarísima: directamente cada personaje en el diálogo, y nadie — sí, *nadie* — en la acotación. Pues si realmente hablara el autor, o alguien, quien fuera, en las acotaciones, como creía y quizá la mayoría, ¿por qué no puede decir nunca “yo”? No me refiero, claro, a la mera posibilidad material de escribir acotaciones en primera persona, cosa que ha hecho, por ejemplo José Luis Alonso de Santos en *El álbum familiar*, sino a que eso pueda resultar dramáticamente trascendente. Y es que el lenguaje de la auténtica acotación es, además de impersonal, mudo, no proferido, indecible, pura escritura sin posibilidad alguna de vocalización, en definitiva, como dijimos antes, enunciación del sujeto. En eso radica la diferencia con algo que podría parecer semejante, la descripción en un texto narrativo; pero esta, en cambio es siempre proferida por una voz, la del narrador. Ni qué decir tiene que el diálogo narrativo carece también de la inmediatez del dramático, pues siempre está en último término regido por esa misma voz.

En segundo lugar, puede resultar muy revelador el contraste entre los dos modos la simple comparación entre los “temarios” respectivos de la narratología y la dramatología, en particular de

(Genette, 1972 y García Barrientos, 2001). Lo primero que llama la atención es que aparecen categorías comunes a las dos (tiempo, distancia, perspectiva y niveles re-

presentativos) y otras exclusivas de cada una. La principal categoría narratológica, en cuanto constituyente del mundo ficticio, capaz de integrar en sí misma a todas las demás es la “voz” narrativa con su núcleo en la figura del “narrador”. Basta pensar que esa voz o esa figura es precisamente el instrumento de la mediación para entender que en el modo inmediato, en la actuación, su ausencia, o mejor su imposibilidad, es definitoria. En efecto, el drama puede definirse como el modo de construir un mundo de ficción sin voz alguna que lo constituya o como el relato sin narrador en sentido estricto.

Hay dos categorías, en cambio, pertinentes para la dramatología y no para la narratología: el espacio y el personaje. Ambas son ingredientes esenciales, imprescindible, de la representación teatral, a la vez representantes y representados, mientras que en la narrativa literaria forman parte sólo del contenido, o sea del universo representado. El espacio puede considerarse como sugirió Cansino (1984), la categoría dramática equivalente a la voz narrativa, en cuanto uno y otra constituyen el “punto de acceso” al universo representado. El de una narración está constituido por todo lo que cuenta el narrador y sólo por que lo que cuenta para que cualquier elemento adquiera existencia narrativa es necesario y suficiente que pase por la voz del narrador, que sea nombrado por él. ¿Y para que un elemento tenga existencia “dramática”, lo que para un personaje, por ejemplo, implica figurar en el reparto y ser encarnado por un actor en la representación? Creo que la condición es precisamente entrar en el espacio, o sea, servible, independientemente de su importancia, de lo que hable o no, etc. Ello a su vez implica una doble, en realidad triple, posibilidad de existencia, característica del teatro y vetada a la narración, los “grados de (re) presentación” que he llamado patente (Bernarda Alba, su bastón), latente (Pepe El Romano, el caballo garañón del

tercer acto) y *ausente* (el marido de La Poncia, el mar); que constituyen una auténtica mina de los recursos por efectos más genuinos de la dramaturgia; y que son también consecuencia, me parece, de la inmediatez del modo de la actuación: de ahí que no puede encontrarse nada igual en la narración literaria, ni siquiera en el cine.

Las categorías comunes a los dos modos también ponen de relieve con nitidez la oposición entre ellos. Desde el punto de vista más general, en lo que se refiere al tiempo, la inmediatez de la actuación reclama el presente; el pasado, en cambio, es el tiempo de la narración por su carácter mediado: contar algo implica que eso que se cuenta ha acontecido ya. Las posibilidades representativas del tiempo -excluyendo, claro, la pura significación lingüística de los diálogos- resultan más limitadas, aunque no tanto como se cree, en el teatro que en la narración literaria (y en el cine). La razón es que aquel cuenta con un tiempo real, representante -pragmático, del que estos carecen: tiempo de la producción y la comunicación indiscernibles, que se traduce en una mayor coerción o rigidez del drama frente a una mayor libertad y flexibilidad de la narración para representar el tiempo.

El contraste es muy visible también en aspectos más particulares. Por ejemplo, en cuanto al orden, lo que es norma aplastante en la narración, las "anacronías" o quiebras del orden cronológico, la regresión y la anticipación, son, por el contrario, aunque posibles, rarísimas excepciones en el drama, y presentan en él, cuando se dan, un carácter objetivo casi brutal (aunque no se puedan justificar más que como producto de una subjetividad "mediadora", rigurosamente contradictoria con el modo de la actuación); mientras que en el modo narrativo su facilidad se sigue precisamente de la "mediatez" constitutiva: las regresiones son siempre en realidad retrospecciones subjetivas, y las anticipaciones, por fuerza, proyecciones o pre-visiones. Caso bien curioso es la imposibilidad de iteración propiamente dramática (no verbal), siendo así que el relato iterativo, es decir, que cuenta sintéticamente, de una vez, lo que se repite *n* veces en el plano de la fábula o la historia, es ingrediente básico,

difícilmente prescindible, en cualquier narración literaria (y puede representarse también, en lo visual o espectacular, por medios genuinamente cinematográficos). Lo más cercano a la iteración que he podido encontrar en el teatro es la obra de Thornton Wilder *The Long Christmas Dinner*, que es un caso de drama en verdad "pseudo-iterativo" (García Barrientos, 1991).

No menos nítido se perfila el contraste modal en las tres categorías que integran lo que llamé la "visión" -es decir, la recepción- dramática; aunque poco más cabe aquí que remitir a la comparación expresa que hago de ellas en mi penúltimo libro (García Barrientos, 2001): "distancia narrativa y distancia dramática" (196-198), perspectiva narrativa y perspectiva dramática "y niveles narrativos y niveles dramáticos". Los niveles narrativos; dependen radicalmente de la "voz" del narrador; los dramáticos, naturalmente, no: se encuadran, si se quiere, como las otras dos categorías, en lo que llama Genette "el modo" (en sentido restringido). De la distancia diré sólo lo significativo que resulta que en narrativa se hable de "efectos de realidad" pero no de distancia, y en el teatro de "efectos de distanciamiento" y no de ilusión de realidad. En lo que se refiere a la perspectiva, salta a la vista la perfecta adecuación de la narración y del cine a la expresión de la subjetividad, al acceso a la vida interior (pensamientos, sueños, imaginaciones o deseos *no exteriorizados*) y a los juegos con la focalización o el punto de vista, frente a la resistencia, que llega en ocasiones a la pura imposibilidad, que encuentran estos procedimientos en el modo de la actuación, en el teatro; lo que puede verificarse con pingües rendimientos en la pertinaz experimentación que llevó a cabo Buero Vallejo con la "perspectiva sensorial interna" a lo largo de toda su trayectoria dramática (García Barrientos, 1985).

Confío en que estos ejemplos permitan vislumbrar que la oposición entre teatro y narrativa no sólo cuentan con una base sólida, bien fundada, sino que se perfila con la máxima pureza y claridad en el nivel de abstracción que representan los dos -y sólo dos- modos de imitación que ya distinguió Aristóteles: el de la narración y el del drama, o sea, el de la actuación.



Hans Quehans. Las opiniones de un payaso

3. DESENLACE

Para hacer honor a la claridad invocada desde el principio, no debemos perder de vista que asomarnos ahora a las interferencias y contaminaciones entre teatro y narración implica ya descender a planos de mayor concreción: los que bajan desde los modos a los géneros (más o menos históricos) y desde estos a las obras particulares. Aunque la cuestión no es menos antigua que moderna, como señalé antes y no ha estado ausente de las polémicas y batallas literarias, incluso de alguna tan previsible al respecto como la del costumbrismo (Ferraz Martínez, 2003), parece indiscutible que uno de los caminos más transitados por la dramaturgia contemporánea, desde fines del siglo XIX hasta hoy, ha sido el de una persistente y quizá progresiva narrativización. (También, aunque nos interese menos aquí, con el foco alumbrando el teatro, se ha dado cierta dramatización de la narrativa, por ejemplo en Valle-Inclán y en todas las manifestaciones del objetivismo: novela negra norteamericana, neorealismo, *nouveau roman*, etc.; por cierto, con una clara implicación modal, pues se trata en todos los casos de reducir al mínimo las consecuencias de la mediación constitutiva). Me limitaré a hacer unas cuantas calas que permitan vislumbrar el asunto desde distintos ángulos.

En su teoría del drama moderno (1880-1959), Peter Szondi (1956) estudió magistralmente la crisis que conoce la forma genuinamente dramática desde finales del siglo XIX (Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann), con sus tentativas de preservación, en el naturalismo, el teatro conversacional, el acto único, la reclusión y el existencialismo, y sus tentativas de resolución,

en la dramaturgia del yo del expresionismo, deudora del Stationendrama de Strindberg, la revista política de Piscator, el teatro épico de Brecht, el montaje escénico (*Los criminales*, de Bruckner), la función del drama imposible (*Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello), el monólogo interior (*Extraño interludio*, de O'Neill), el yo épico como traspunte (*Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder), el misterio sobre el tiempo (*The Long Christmas Dinner*, de Wilder) y el recuerdo (*Muerte de un viajante*, de Arthur Miller), que implican un cambio de estilo “debido a que el enunciado formal —estable e indiscutido— se verá puesto en entredicho por el contenido” (Szondi pretende explicar ese cambio histórico desde “una semántica propiamente dicha de la forma”, basada en la concepción dramática de Hegel acerca de la relación entre forma y contenido. Puede decirse, en términos muy generales, que el sentido de ese cambio consiste en un desplazamiento desde lo que él define como “drama”, un género histórico que viene a coincidir con la más genuina manifestación del modo dramático, hacia lo que entiende como su opuesto, lo “épico”, que, en sus palabras, “recoge el rasgo estructural común a la epopeya, el relato, la novela y otros géneros, consistente en la presencia de lo que ha dado en designarse como ‘sujeto de la forma épica’ o el ‘yo épico’”).

Muy útil para el estudio de esta especie de contaminación del drama con lo narrativo del siglo XX resulta el libro de Ángel Abuján (1997) *El narrador en el teatro*, centrado en —pero no limitado a— esta figura o recurso, y con un enfoque más formal o estructural, pero sin descuidar el contenido, sobre todo en los substanciosos comentarios críticos de obras. Aunque vuelve, naturalmente, sobre autores tratados por Szondi, como Brecht, Wilder o Miller, la consideración se amplía, además de en el tiempo a la segunda mitad del siglo XX y al teatro Nho japonés, a autores como Paul Claudel (*El zapato de raso*, *El libro de Cristóbal Colón*), Tennessee Williams (*El zoo de cristal*), Alfonso Sastre (*Ana Kleiber*, *Asalto nocturno*, *La taberna fantástica*, *Jenofa Juncal*, *la vieja gitana del monte Jai-zkibel*) o Antonio Buero Vallejo (*La doble historia del doctor Valmy*, *El tragaluz*, *Caimán*);

y a muchas obras pertinentes para el asunto que nos ocupa, como, por ejemplo, *La machine infernal*, de Jean Cocteau; *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, *El matrimonio del señor Mississipi*, de Dürrenmatt, *Höldriling*, de Peter Weiss; *Judith contra Holofernes*, de Juan Antonio Hormigón; *Jaques et son maître*, de Milan Kundera; *La cinta dorada*, de María Manuela Reina; *Descripción de un paisaje*, de Benet i Jorner, *Miserere para medio fraile*, de Carlos Muñoz; etc. Basta leer el subtítulo del libro, *La mediación como discurso teatral del siglo XX*, o considerar que se abre con un capítulo titulado “Narratología y teatro” para advertir que toca muy de cerca el meollo de lo expuesto antes sobre los modos; aunque, a mi juicio, es al ámbito menos general de los géneros al que habría que referir sus consideraciones. Por eso quienes han visto en mi defensa de la pureza del modo dramático, como la del apartado anterior, un ataque a la tesis de Abuján, a quien tengo en muy alta estima y de quien me precio de ser amigo, no pueden andar más errados, seguramente porque no aciertan a comprender el concepto de “modo”.

Precisamente porque me reconozco afectado de un considerable fundamentalismo teórico, por otra parte irremediable, soy partidario acérrimo de recorrer (también) el trayecto que va de las obras particulares y concretas hacia las categorías más generales y abstractas, como las de género y modo. A este procedimiento inductivo se ofrecen algunos casos privilegiados, como el de Pérez Galdós, con sus seis dramas derivados de otras tantas novelas propias. En un trabajo pionero, Garúa Lorenzo (1970) compara muy detalladamente la novela y el drama titulado *Doña Perfecta*, centrándose en los cinco elementos que considera fundamentales para ambos géneros: la acción, los personajes, el tiempo, el espacio y el lenguaje. La conclusión en cada uno de los apartados apunta siempre a un proceso de simplificación, de selección y condensación, prescindiendo de lo accesorio a favor de lo esencial, al pasar de la novela al teatro. Muy lúcidamente apunta el enorme interés que encierra el “estudio de las novelas dialogadas o ‘habladas’, según calificativo de Galdós, como puente entre la novela y el drama; [...] en

ellas se puede observar una progresión, concientemente realizada por Galdós, que va de *Realidad*, para el escritor todavía una novela, a *El abuelo*, obra ya más cerca de lo que debe ser teatro”. Precisamente en la comparación parcial de los dos textos de *El abuelo*, “un caso límite”, como él mismo reconoce, basa el apartado “Texto épico-texto dramático” de su trabajo sobre géneros literarios. Garrido Gaiardo, con conclusiones que vale la pena tomar en consideración, como la de que “o no se puede hablar con rigor de diferencias entre diálogo novelesco y diálogo dramático, o hay que afirmar que estas novelas dialogadas no son tales novelas”. Más interesante, si cabe, es el caso, en cierto modo inverso, de Valle-Inclán. Bobes Naves confronta su drama *Sacrilegio* con dos partes de su novela *La corte de los milagros* en que aparecen los mismos personajes, los libros V (“la jaula del Pájaro”) y VII (“Para que no cantes”), y llega a esta conclusión: “Los mismos presupuestos éticos y estéticos, los mismos personajes las mismas acciones más o menos, la intención del autor de aproximar la novela a las formas dramáticas, no anulan totalmente las diferencias que los géneros literarios manifiestan en sus respectivos discursos”.

Muy interesante me parece, por último, el punto de vista de un dramaturgo —el más influyente quizá en la escena española— especialista en la teatralización de textos narrativos, que ha publicado recientemente sus reflexiones sobre esta experiencia, plasmada en más de dieciocho adaptaciones, y concebida “como un proyecto de investigación, principalmente, de las fronteras entre narratividad y dramaticidad” en busca de “una teatralidad diferente, desafiada y cuestionada por el texto narrativo originario”. Me refiero a José Sanchis Sinisterra y su libro *Dramaturgia de textos narrativos*, de carácter eminentemente didáctico: es transcripción de un seminario impartido en Villa de Leyva (Colombia) en agosto de 1996. Plantea la investigación en dos ámbitos, el de la relación entre narración oral y relato escrito, con vistas a la teatralización de este último, y el de la “disociación contextual” entre historia y discurso, que le lleva a distinguir una “dramaturgia historial” o “fabular” de una “dramaturgia discursiva”.

siva", además de otra "mixta". De la primera, que no es el objeto preferente de su atención ni de su práctica dramaturgica, y que es, para entendernos, la que aplica Galdós a sus novelas, interesa destacar la relación de las "propiedades de idoneidad de los relatos, con vistas a la dramaturgia historial", que son, elocuentemente, según él, estas: la narración en tercera persona (que hace transparente o invisible el "discurso"), la estabilidad espacial, la continuidad (no dispersión) temporal, la concentración de personajes significativos y la abundancia de diálogos y monólogos.

Pero es el otro tipo el que interesa sobre todo a Sanchis: "¿No se podría hablar de una dramaturgia discursiva que procediera a operar sobre el discurso, del mismo modo que la dramaturgia fabular opera sobre la fábula? Esta inocente pregunta fue el punto de partida de todas mis investigaciones". Se aduce también la justificación de que "en gran parte de los relatos contemporáneos, el discurso es lo esencial ya que la fábula, a veces, queda reducida a ser un mero pretexto narrativo". Esta parte, que se desarrolla de forma práctica, mediante ejercicios de análisis de algunos textos narrativos con vistas a dramatizarlos, me parece lo más valioso del volumen. Aunque no resulte fácil generalizar, el procedimiento fundamental consiste en extraer la teatralidad del plano de la enunciación narrativa, analizando (o inventando) el plano de la "narración", según la terminología de Genette, plano que en el relato literario suele quedar significativamente "en suspenso", lo que lleva a repartir las voces del monólogo primordial entre varios locutores/personajes. Así, por ejemplo, en *Abogados* de Franz Kafka, *En el asilo* de Thomas Bernhard, etcétera.

En lo que se refiere al primer ámbito, señala el dramaturgo que "se suele olvidar que la tercera raíz de la teatralidad, junto al rito y la fiesta, es el relato oral" y propone la distinción de tres niveles que van de la *epicidad* "pura" a la *dramaticidad* "pena". 1) "Epicidad pura" del texto narrado directamente al público por un único actor (en realidad, narrador); 2) "Narradores múltiples" que



se hacen cargo en escena de la transmisión del relato: "ahí comienza a aparecer una polifonía de la voz narrativa, que nos va aproximando a la dramaticidad, pues los actores/narradores pueden asumir o repartirse ocasionalmente el papel de personajes; y 3) "Narración dentro de la cuarta pared" esto es "en la que, en lugar de narrar al público, los actores/narradores se narran entre sí", nivel que permite, según Sanchis, "construir un ámbito dramaturgico asombrosamente complejo y rico, una teatralidad *fronteriza* que está prácticamente por explorar".

Dejando la práctica por la teoría, volviendo a los modos, para llegar a la conclusión, estos tres niveles, de no muy atinada denominación, vienen a confirmar, a mi juicio, la nitidez de la distinción modal. El primero es manifestación inequívoca del modo narrativo, aunque sin duda la más próxima al dramático y *fronteriza* con él. Es indiferente, me parece, que el elemento espectacular (vestido, gesto, accesorio, etc.) de la narración oral sea mínimo o máximo. De hecho, hay manifestaciones mucho más espectaculares, como el cine, que no dejan por eso de ser "narraciones". El tercer nivel entra de lleno en el modo dramático; se trata de una narratividad discursiva plenamente integrada en él, es decir, dramatizada. Si lo entiendo bien, sería el resultado de extrapolar al drama entero las situaciones narrativas que, estrictamente delimitadas, como un quiste, han formado parte siempre de la estructura dramática, desde la tragedia griega, y sus relatos de mensajero. Este nivel es, pues, límite con el primero, cada uno a un lado de la línea divisoria, rectísima, que separa los dos modos. Es el nivel segundo de Sanchis en que parece presentar un carácter mixto, con participación de ambos modos, pues ofrece en efecto, momentos puramente dramáticos alternando con otros genuinamente narrativos. Pero, en mi opinión. Es rarísimo, si no imposible, amén de artificioso

en extremo, que los dos ingredientes aparezcan escrupulosamente coordinados; lo normal es, por el contrario, que entren en relación de predominio del uno sobre el otro o de subordinación del otro al uno; de forma

que el resultado es o una narración con incrustaciones dramáticas o un drama con interpolaciones narrativas, con lo que la pureza de la dicotomía verbal vuelve a mostrarse sorprendentemente intacta.

Por fin, los criterios utilizados por Sanchis, el dirigirse directamente al público o la invocación a la "cuarta pared" son, a mi modo de ver, aunque pertinentes, efectos de algo más radical, la distinción entre *narrador* (verdadero) y *personaje* dramático (resultado del desdoblamiento impuesto por la convención teatral) o también entre las actividades verbales, radicalmente diferentes, de uno y de otros: el *contar* y el *hablar*. Las únicas voces que admite el drama son las de los personajes, que hablan pero no cuentan, o que, ocasionalmente, pueden sólo contar hablando. El genuino narrador literario, en cambio, cuenta casi siempre *si* hablar, es decir, como si no tuviera la menor importancia el hecho de que deba estar hablando (o escribiendo) mientras cuenta. En suma, en el teatro el contar siempre está subordinado al hablar de los personajes y delimitado por él; en la narración el hablar de los personajes, y eventualmente del narrador, está siempre subordinado al contar de la voz narrativa y englobado en ese contar. Rotundamente, el genuino narrador es incompatible con el modo dramático; como el genuino personaje dramático, con sus dos caras, real y ficticia, es decir, un actor *encarnando* un papel, es incompatible con el modo narrativo, cine incluido. Si lo que vemos sobre un tablado son verdaderos personajes dramáticos, aquello será teatro; si es, en cambio, un narrador auténtico, o varios, aquello será una narración, oral y todo lo espectacular que se quiera, pero no un drama. Así de claro.

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS. Doctor en Filología Hispánica. Docente e investigador del Consejo Superior de Investigación Científica de Madrid.

CRITICA TEATRAL DEL TRIMESTRE

PANORAMA: ¿LOS PILARES DEL TEATRO?

Edgar Chias

No es ocioso ni gratuito hacer una revisión constante de la cartelera de las más importantes instancias productoras del teatro nacional, pues son el canal a través del cual la Federación dispensa los magros recursos destinados a la cultura y al teatro en particular. No lo es tampoco, si se piensa que es el espectador o el contribuyente, llámesele como se quiera, el que paga doblemente (con sus impuestos y la entrada al teatro) el precio de estas decisiones. O triplemente, si consideramos lo que Jaime Chabaud declaró recientemente para *Proceso* (15/nov/04): “(Se) [...] accede al escenario con mucha facilidad, [...] ‘rayan en la impunidad’, [...] no se han preocupado por confrontarse entre sí, ‘previo a la verificación escénica de (los) textos teatrales’, así que llegan los productos sin terminar.” Y remata: “[...] Como consecuencia no existe la autocritica, y ello puede resultar mucho más dañino porque los espectadores podrían dejar de asistir al teatro [...]” “Esto que atribuye a las ansias de la nueva generación de dramaturgos por acceder a los espacios es extensivo a un ámbito mucho más amplio. El problema, como se verá, es más grave y menos simple de lo que el dramaturgo imagina.

TEATRO EN LA UNAM

DU SUCCÈS, MAIS PAS TROP

Las altas expectativas que nos planteaba la nueva directora de Teatro de nuestra Máxima Casa de Estudios, Mónica Raya, respecto a los tres grandes lanzamientos en su cartelera no corresponden a la realidad de su factura. La intención fue apostar todo a una dirección artística que buscó apoyar al máximo (dinero y facilidades no lo son todo, como queda demostrado) un proyecto que revitalizara el Teatro Universitario. La inmoderada pretensión de reunir cuadros artísticos de primer nivel y probadísima trayectoria arrojó sobre la escena muy flacos resultados. ¿A quién echarle la culpa si un equipo creativo sólido acompaña el trabajo de directores indiscutiblemente talentosos y actores de gran oficio? ¿A quién reclamar si los textos, probados en los escenarios del mundo, garantizaban cuando menos discursos interesantes?

1) A LOSFORMATOS, en el caso de *Crimen contra la humanidad*. (De Billette Geneviève. Dir. Mau-



Crimen contra la humanidad. (Geneviève Billette).
Fotografía de Andrea López.

ricio García Lozano.) En el número pasado de esta revista Rubén Ortiz hacía una revisión a propósito del cambio de formato y el yerro en el trabajo de Martín Acosta que bien podría extenderse al caso de nuestro querido Mauricio. La monumentalidad espacial planteada, espléndidamente, aceptémoslo, por Jorge Ballina, supera por mucho el trabajo actoral y de puesta en escena que orquesta García Lozano. Parece que las fórmulas del éxito mienten o engañan cuando se trata de importar discursos contemporáneos, porque no necesariamente tienen repercusión e impacto en nuestro ámbito cultural. El texto de Billette, según nos cuenta Olga Harmony, ha sido un suceso en los escenarios canadienses, y dado que García Lozano tiene una fuerte debilidad por los textos francófonos americanos, no pudo sustraerse de traernos este amargo bombón que sustenta, queremos suponer, como lo hace el grueso del teatro francófono, su poder en el lenguaje; poder que no nos llega. Nos transmite sino apenas una escueta anécdota *sobredesarrollada* por circunloquios y sostenida por personajes tipo que poco agregan, si no es que nada, a la idea del hombre como el lobo del hombre. El trabajo actoral es eclipsado por el aparato y el discurso que, en su inconsistencia, expone de más a los intérpretes (¿Estaremos hablando de la traducción?). Lucero Trejo

nos pareció correcta, pero solamente, constreñida a las esporádicas apariciones que pretenden brindar complejidad a través de apartes que manifiestan un doble discurso que no acumula ni transforma su condición de mujer-poseedora-objeto. El resto cumpliendo apenas, instalados en registros distintos. Parecieran no compartir el mismo mundo el Kalr de Carlos Corona y el Hans de Carlos Aragón, por ejemplo. El preciosismo que ha sido una constante en el trabajo de García Lozano parece no venir al caso ahora, puesto que se sustenta la oposición al *orden maquinal* con un discurso escatológico menos que verosímil en la voz de Corona y Gajá (con su inverosímil transformación), quienes parecen demasiado buenas personas para pretender ser tan cerdos como personajes. Se extraña la inventiva y desbordada imaginación de Mauricio (*Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho*, *Geografía*) que no necesitaba de onerosas producciones para hacer buen teatro.

2) AL CONTEXTO, en el caso de *Hermanas*. (De A. Chejov. Dir. David Hevia) El teatro, como un ejercicio ficcional y como un *mixis vivendi*, está condicionado por la geografía que lo contiene. Antes o después del ideal de la aldea global, el teatro que se genera en las diversas latitudes busca corresponder y corresponde, a veces, a la mínima expectativa de hablarle, de decirle algo a sus espectadores, imagino. Esto a cuento de la puesta en escena con fuerte sabor centroeuropeo que presumimos intentaba Hevia, lejano a nuestro contexto. La *intervención* del maravilloso salón de Casa del Lago habla de esto. Enunciar el espacio para lograr lo que considera (Hevia) “el espacio de la conciencia”, denuncia un imaginario poco aguzado para la composición y devorado por el miedo al vacío, por la desconfianza en la palabra y la actuación. Esta disposición visual tiene más sentido en Santa Catarina, pero el resultado es igualmente triste y desolador. Chejov apenas se escucha tras las palabras, *intervenidas* también por Hevia, y el pobre desempeño actoral del grueso de su equipo, que ofrece sus mejores esfuerzos cuando asaltan la escena en grupo, porque se les nota menos protegidos. Quizá Davison con su gran afectación (notable desde una versión añeja del *Jardín* de los cerezos en la antigua EAT y en el *Baal* del Sótano del Carlos Lazo) consigue los momentos más inte-

resantes que terminan por esfumarse y sumar al tedio de un registro interpretativo poco amplio y mal aprovechado. Independientemente de que las aspiraciones de Hevia sean las de cruzar las fronteras y ponemos en contacto con el gran teatro del mundo (difícilmente posible con este trabajo), el efecto post-moderno de convergencia de la historia resiste muy mal lo que bien podría llamarse, con más tino, grosero eclecticismo. El sentido del sinsentido de los objetos en la escena ilustra muy bien esta afirmación. En suma, esperamos no haber perdido un espléndido actor (*El doliente designado*) para ganar un director superado por su deshilvanado discurso.

3) A EDIPO, EL EDIPIZANTE. Con *Blood*, de Lars Norén, Teatro Línea de Sombra ve cumplido un proyecto a largo plazo que consistió en llevar a la escena "La mirada al acecho", una trilogía de textos del sueco para "...transformarla en materia escénica con rigurosos retos actorales y artísticos..." Si bien se trata de la menos accidentada de las producciones de esta temporada en la UNAM, no carece de puntos a comentar. En primera instancia, el equívoco que afirma Vargas en su nota al programa de mano: El mito no es de Sófocles, el dramaturgo griego se sirve del mito, muy anterior a él, para construir uno de los paradigmas occidentales más estudiados e impresionantes: el de la estructura de la tragedia y el comportamiento incestuoso. Tal vez el Norén en su versión original contenga la síntesis y contundencia de la que adolece su traducción española. La construcción del suspenso en *Blood* transcurre y oscila, como lo plantea Martin Easslyn, entre las preguntas *¿Qué está pasando? Y ¿Cómo va a pasar aquello que se queva apasar?* Lo desconcertante de comenzar con la fuerte presencia de los *mass media* contaminando la escena es en verdad un asunto desafiante y de interés, pero sucumbe pronto ante el extenso planteamiento, casi puntual, del mito, eso sí, ceñido al modelo de Sófocles, empatado y recontextualizado en nuestros días y en un París de inmigrantes y exiliados que huyen de los golpes militares y la tortura. La vuelta de tuerca que supondría plantear nexos, homosexuales entre el *edipizante* Luca y su *edipizado* padre, sumado a la esperada relación con la magullada madre, se ve neutralizada por el distendido desarrollo de los conflictos (a lo que mucho ayuda la compacta y no menos aparatosa escenografía del maestro Luna) y la infra actuación de Rosa María Bianchi y Enrique Singer (demasiada televisión, tal vez). Incómodo contraste con el gran gesto vacío de Rodrigo Espinosa que busca exteriorizar y distinguir, inútilmente, los sutiles desórdenes de un espíritu como el de cualquiera, porque una vez más Ortíz tiene razón: Edipo está en todos. Un discurso que pesa por reiterativo (aquí la repetición no suma ni en información ni en dramaticidad) y que aburre porque parece apelar a una fuerza que no tiene, más allá de incomodara ciertas buenas conciencias espanta-

dizas. Quizá el verdadero poder, que pasó desapercibido para Vargas, está en la minimización de que la tragedia humana hacen los medios electrónicos, y no en la acumulación de desastres y en "la superposición del mito [...] con los resultados ínestos de la guerra y la tortura, con discursos psicoanalíticos y el SIDA..."

TEATRO EN EL INBA: PAS DU TOUTMIEUX

Conviene enlazar con *¿Dónde estará esta noche?* (De C. Valdés Kuri y Maricarmen Gutiérrez. Dir. C.V. Kuri) por tratarse de una coproducción de los pilares del teatro de arte mexicano. Con esta apuesta Valdés Kuri nos ofrece una hora de agradabilísimas sorpresas: la construcción y exhibición de un español anómalo (que transita por peculiaridades lingüísticas y fonéticas), una vuelta de tuerca a la figura del Delfín francés (el actor parapléjico) y el aparente despojo de efectos y trucos escénicos que instalaban el riesgo en la búsqueda de soluciones inteligentes. En contraste, la pretensión del texto del programa de mano (que no es otra cosa, en este caso y en todos, que una extensión del discurso general de la obra). Claudio parece cumplir puntualmente con lo que el español Guillermo Heras llama *Teatro clónico*, diseñado para el *festivaleo* internacional: a) Que los actores o bailarines (también cantantes) sean de países diferentes; b) los actores deben aparentar que no actúan, sino que viven (*¿L'art thérapie?*). Como el personaje es el actor no se habla de distanciamiento, sino que se pretende decir: "esto no es una representación"; c) ruptura de la convención dramática para agregar la descripción o narración; d) ambigüedad total en el discurso social y político empleado, etc. Y no saie avante en sus planteamientos porque *Teatro de ciertos habitantes sí* se repite. Temáticamente sus cuatro puestas son parientes: *De Monstruos...* con *El automóvil gris*, *Bec-*

kett con ¿Dónde estará...? Formalmente: El canto, la música en vivo y las constantes rupturas de convención y la interacción con el público. La segunda parte del espectáculo tiene un cariz melodramático. Enfocado al juicio a Jeanne D'Arc, pierde la frescura y se instala en la previsibilidad del accidente fabricado y del efecto sin efecto: Una vez que sale el primer actor a fingir que no es actor (primero en la fila de entrada, y luego cuando lo invitan a participar bailando) aparece la ilusión que entorpece y debilita la búsqueda de un discurso que, dicho sea de paso, ¿qué más habrá querido decirnos, después de contarnos la historia de la loca Juana? Me sumo a la pregunta que Fernando de Ita lanza al vacío: ¿Qué hará Claudio con su hoguera?

Estaba yo en casa y esperaba que lloviera. (De Jean-Luc Lagarce. Dir. Germán Castillo) Asistimos, como se ha dicho líneas arriba, a la contundencia de la lengua francófona y a sus posibilidades escénicas. Contundencia de otra lengua que no termina de cuajar en la nuestra y de decirnos por lo aséptica de la traducción. El experimento, el riesgo del idioma no permea por la correcta construcción sintáctica que nos ofrece Armando Partida. La sonoridad, los giros y las sorpresas están reducidas al máximo y asoma apenas la consistencia de un texto inteligente, abigarrado y complejo (a diferencia del otro tratado líneas arriba) que invita más a un ejercicio de escucha que de expectación, pues el desarrollo escénico está contenido por breves desplazamientos y un dispositivo visual sutil y correcto. No hay grandes pretensiones y eso es quizá lo que más podemos agradecerle a Castillo en esta ocasión, además de la homogeneidad de su cuadro actoral (en el que destaca la intervención de las jóvenes intérpretes Raluy y Anaya) que sin sobresaltos nos conduce por la brevísima anécdota de un infeliz matriarcado, para decirlo en términos del propio Castillo: "[...] (que no es otra cosa que la ausencia del hombre".

De *El nido* (De Juan Tovar. Dir. David Olguín) diremos, injustamente, por falta de espacio, que el ejercicio sintético e imaginativo de Olguín (salvo quizá por la incorporación de la pantalla y las diapositivas) y el oficioso (sin ser extraordinario) trabajo de sus actores están muy por encima del afán biográfico y *antidramático* del texto del maestro Tovar. No basta que pasen cosas, estas deberían ser interesantes. Y aún más. No basta que pasen cosas interesantes, en una convención dramática como la emprendida por el maestro Tovar, el personaje se transforma, lucha y se modifica o modifica las condiciones que lo rodean y afectan. Tristemente asistimos a una consecución de cuadros en el que la vida de Manuel González Serrano es y parece un lienzo: suspenso e inmóvil, sin mayor transformación.

EDGAR CHÍAS. Dramaturgo, crítico y traductor. Actualmente en cartelera su obra *El cielo en la piel*.



Estaba yo en casa y esperaba que lloviera. Jean-Luc Lagarce. Fotografía de José Jorge Camero.

REPORTAJE (escuelas de teatro)

PRESENCIA Y PERMANENCIA (EL TEATRO BUSCA SU CASA)

LA CASA DEL TEATRO

Víctor Hugo Rascón Banda

A veces, los creadores asumen tareas que corresponden al Estado y ejercen responsabilidades que los funcionarios, por indiferencia o ignorancia, no realizan. Este es el caso de la Casa del Teatro que inventaron Vicente Leñero y Luis de Tavira, mientras volaban rumbo a Cádiz.

Convocados por ellos empezamos a conspirar en diversas casas de la ciudad de México y de Tepoztlán, gente de teatro, pintores, exjesuitas y profesionistas, para constituir un centro de formación, investigación, creación y producción teatral. Yo fui invitado, creo, más como abogado que como dramaturgo, pues ya había dos, Vicente Leñero y José Ramón Enríquez.

La acertada denominación de Casa del Teatro no estaba reservada en ningún registro, por lo que el Notario Público número 171, la tomó como legal el 18 de marzo de 1991, cuando nos presentamos ante él, Julieta Egunola, Gabriel Pascal, Vicente Leñero, Luis de Tavira y yo, designados por la Asamblea para constituir la Asociación Civil.

La presentación del proyecto se efectuó el 21 de mayo de 1992, en la calle Vallarta de Coyoacán, junto a la casa de la Malinche, frente a la Plaza de la Conchita, con la presencia de Rafael Tovar y de Teresa, Presidente del Conaculta y de Manuel Camacho Solís, Jefe del Departamento del DF, quien nos cedió en comodato una vieja casona, donde había vivido Medea Novaro, actriz de otros tiempos.

La Casa del Teatro se constituyó con las aportaciones económicas de sus socios¹ y gracias al apoyo de la comunidad artística, del Gobierno de la ciudad, a través de Alejandra Moreno Toscano, del Conaculta y de grandes artistas plásticos que donaron obras para una subasta: Gandía, Belkin, Rabel, Sebastián, Felguérez, Jazzamoart, Chávez Morado, Nishisawa, Susana Sierra, Mario Ávila y Jesús Martínez.

¿Teatro oficial subsidiado por el Estado o teatro comercial que privilegia intereses económicos por encima del objetivo artístico? La Casa del Teatro explora una tercera vía, el teatro hecho por los artistas con apoyo de los creadores, de la sociedad civil y por qué no, de las instancias culturales.

Nuestro teatro es arte de sueño, y el teatro, un sueño de nuestro tiempo, dijo Tavira, la noche de la inauguración de la Casa del Teatro. El destino del teatro mexicano depende sobre todo de sus artistas, expresó Tavira. Los modos de producción teatral, público y privado, están agotados, por lo que urge establecer comunidades de artistas capaces de orga-

nizarse, formarse y producir teatro con autonomía.

La Casa del Teatro, agregó su director, pretende ser un lugar donde puedan conjugarse y complementarse el ejercicio estable de la profesión teatral y la formación de los nuevos artistas, donde se ensayen repertorios renovadores, al tiempo que se experimentan nuevos modos de producción y técnica escénica, un lugar de difusión de las artes escénicas y de esparcimiento y reflexión artística.

Para ello, se ha contado con una excelente planta de maestros, en todos los rubros del teatro y con los consejos, siempre sabios, de Vicente Leñero.

La Casa del Teatro ha contribuido a la formación profesional de cientos de teatristas de todo el país, con sus diplomados en actuación, dirección y escenografía y con su participación como formador de teatristas en los cinco programas de teatro Escolar del INBA que han cubierto prácticamente todo el territorio nacional.

No hay una institución pública y/o privada, en la historia de este país, que haya contribuido tanto, y en tan poco tiempo, sólo diez años, a la formación profesional de la gente de teatro.

La Casa del Teatro, desde su fundación ha coproducido con el INBA la UNAM, el Festival del Centro Histórico y el Festival Cervantino múltiples obras: *La noche de Hernán Cortés*, *Felipe Ángeles*, *Haceya tanto tiempo*, *Santa Juana de los Mataderos*, *Las Siete Puertas*, *La Controversia de Valladolid*, *Intervalo*, *La Honesta Persephone de Sechuany Ahora y en la Hora*, entre otras.

Uno de los momentos decisivos de la Casa del Teatro fue la creación del ciclo Teatro Clandestino, en el que participaron dramaturgos y directores, en sus tres ciclos, escribiendo diez obras en pocos días, ensayándose en otros cuantos y estando en temporada sólo un mes: *Los Ejecutivos*, *La manta que los cobija*, *Todos somos Marcos*, *Mexican Dream*, *Inversión Térmica*, *En defensa propia*, *Ley Fuga*, *Las cenizas del poder* y *Tabasco Negro*.

“El Teatro Clandestino, escribió Vicente Leñero en un Manifiesto, pretende ser un teatro de urgencia, un teatro cuyos montajes aborden la conflictiva múltiple del país, casi en el mismo momento en que se está manifestando, un teatro que transmita lo periodístico, los acontecimientos del presente inmediato”. Por eso, los temas del Teatro Clandestino fueron los temas de la política, de la justicia, del EZLN, del desbarajuste económico, del desempleo creciente, de la imitación ambiental, de la ecología, del sida, de los



Pátzcuaro. Teatro Gral. Lázaro Cárdenas. (Archivo Casa del Teatro)

asaltos, del tráfico de drogas, de la pobreza que se extiende... obras escritas al calor de los acontecimientos... obras que dan testimonio de lo que padecen hoy los mexicanos”.

Después vino el Ciclo de Operas Primas, de nuevos dramaturgos surgidos de los talleres de la casa del teatro, principalmente del de Vicente Leñero.

La Casa del Teatro ha tenido presencia internacional, con la participación de varios de sus miembros en premios, congresos y seminarios o de sus producciones teatrales en Festivales de España, Colombia y Venezuela.

Ha sido sede de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, ETALC, fundada en Cuba por Oswaldo Dragún, quien la trasladó a México. En este periodo se realizaron 27 talleres de teatro en otros tantos países, con la participación de los más importantes creadores de América, Europa y Estados Unidos.

Una noche, Tavira nos sorprendió con la noticia de que la Casa del Teatro tendría una nueva sede. Hubo fuertes discusiones en el Consejo, porque no se deseaba acabar con la casa de Coyoacán, que según la propuesta, seguiría funcionando, aunque gran parte de su plantel se trasladaría al nuevo sitio.

El Molino de San Cayetano. Entre eucaliptos y pinos centenarios, surge el Centro de formación Teatral Molino de San Cayetano, en el Estado de México, por Tenancingo, en lo que fuera el noviciado de los jesuitas, un enorme edificio de celdas, refectorios y capillas que nos rentaron las monjas marianas, tan listas y buenas para los negocios que nos recibían las rentas como donativos, en lugar de extender recibos fiscales de arrendamiento.

No era una escuela, era una comunidad dedicada a la búsqueda, la indagación y la producción teatral. Una compañía que formaba a sus integrantes capaces de hacer todo lo que se necesita en el teatro. Enseñar a actuar es enseñar a vivir, era el lema.

Arte comunitario o colectivo. Era sorprendente y conmovedor ver a los estudiantes y profesores, como en un monasterio, haciendo de todo, tareas domésticas y agrícolas, escenografías y vestuarios.

En San Cayetano se impartieron licenciaturas en actuación, dirección y escenografía, así como diplomados de actuación, atrezzo, dirección, dramaturgia, escenografía, iluminación, maquillaje, pedagogía, producción escénica, técnica teatral y vestuario.

Si bien se contó con apoyo del Conaculta, los gastos principales se cubrieron con las cuotas de los alumnos y con el pago de horarios que le hicieron las instituciones de los Estados que contrataron servicios de capacitación teatral.

Un mal día del año pasado, las monjas marianas, que no se parecen a las de la madre Teresa de Calcuta, decidieron vender las 13 hectáreas con todo y el inmueble en 13 millones de pesos y dieron un plazo perentorio para desocuparlo. Se hicieron múltiples gestiones para conseguir esa cifra, gigantesca para los teatreros, normal para los especuladores inmobiliarios. Las instituciones de cultura no aportaron lo que prometieron y los donantes, al final, no donaron un peso, y el 21 de agosto del 2003, día de Santa Rosa, se cerraron las puertas de San Cayetano. Nunca he visto a los profesores, estudiantes y director de la congregación tan tristes.

Pero una puerta se abrió por el rumbo de Michoacán.

Pátzcuaro. Bajo el nombre de Centro Dramático de Michoacán y con el apoyo del Gobernador Lázaro Cárdenas Batel y del CNA, la Casa del Teatro, sin cerrar su sede de Coyoacán, vive desde el 21 de noviembre de 2003, una nueva época, en la capital del Imperio Purépecha.

En lo que fuera la casa de descanso del General Lázaro Cárdenas, Quinta Eréndira, entre árboles y jardines, funciona ahora este nuevo centro dramático y en lo que fue la cancha de básquetbol se alza un foro prefabricado, moderno y funcional, Teatro Casa del Pueblo, que se abrió con *El Inspector*, de Gogol en excelente versión de Antonio Zúñiga, magnífica dirección de Sandra Félix y acertada escenografía de Philippe Amand.

En noviembre del año pasado, la Casa del Teatro debutó en Pátzcuaro con *La honesta persona de Sechuán*, que dirigida por Luis de Tavira se estrenó en el Teatro Calzontzin y se abrieron tres convocatorias: Un diplomado (nacional) en Pedagogía, un bachillerato de artes escénicas (estatal) y un taller de iniciación teatral, (municipal).

Atrás de todas las actividades, docentes y artísticas, ha habido dos personas, que desde su fundación forman parte de la administración de La Casa del Teatro, los hermanos Miguel Ángel Cárdenas y María Inés Cárdenas, cálidos, afectuosos y generosos, quienes han estado ahí, discreta y eficazmente, en las buenas y en las malas, apuntalando con su esfuerzo y su pasión La Casa del Teatro, en todas sus épocas.

Ya se planea, con el apoyo del Instituto Michoacano de Cultura y de Sogem, la creación de una escuela de escritores en Michoacán, que, en principio, se abrirá con un diplomado en dramaturgia.

Allá en Pátzcuaro, como en San Cayetano, como en Coyoacán, como en muchos rincones del país, "a veces doliente y lacónico, a veces sonoro y profético, esfuerzo del corazón y del espíritu, estancado o próspero, proclama Tavira, el teatro permanece".

VÍCTORHUGO RASCÓN BANDA. Dramaturgo. Presidente de la Sogem. En 2003 celebró 25 años como autor dramático y se estrenaron sus obras *El Ausente*, *Sazón de mujer (De Sazón)* y *Ahora y en la hora*.

NOTAS

¹Los socios fundadores fueron: Rubén Aguilar Valenzuela, Arnold Belkin (†), Miguel Ángel Cárdenas, Alfonso de Mariay Campos, José de Santiago, Luis de Tavira, José Ramón Enríquez, Jorge Fernández Font, María Estela Franco, Vicente Gandía, Ernesto Gómez Gallardo, Ricardo Govea Autrey, Vicente Leñero, Ramiro Osorio, Patricia Quijano, Víctor Hugo Rascón Banda, Jorge Villalobos, Guillermo Zermeño, María Inés Cárdenas.

NO A UNA SOLA VERDAD CRÍTICA

LA ESCUELA DEL ESPECTADOR

Bruno Bert

Al cambio de los tiempos los roles se transmutan y se hacen flexibles. Así, hace 20 años el director montaba la obra y el escenógrafo proponía los espacios pertinentes; el actor interpretaba, el dramaturgo escribía los libretos; el crítico daba su opinión desde la página y el público se quedaba en su butaca como destinatario de todas estas acciones.

Hoy cada uno de ellos rompe el esquema y asume con habilidad otros roles, lo que renueva las visiones desde las que se concibe cada trabajo. Y de esto no puede quedar fuera el propio espectador que necesita una relación directa con los hacedores del fenómeno escénico volviéndose un elemento activo del hecho, propositor que entrega su opinión y discute sus ideas en directo contacto con artistas y críticos. Y para esto ha nacido la *Escuela del Espectador*.

Su esquema de funcionamiento es sencillo pero altamente eficaz. No se trata de una estructura académica tradicional que parte de cero y lleva años de preparación hacia un egreso especializado. Aquí se parte de la pasión que nos hace concurrir a un determinado tipo de espectáculos y desde esa base mínima pero indispensable de gustadores se comienza un proceso que puede durar tanto como lo desee cada participante.

Se programan generalmente dos espectáculos al mes. Naturalmente es indispensable ver aquello sobre lo que hablará. Pero eso puede ser un hecho colectivo, un reunirse de compañeros para ver juntos el trabajo anticipando así el gusto por el intercambio de ideas a partir del hecho conval. Y de paso se ahorra el 50% del boleto ya que ese descuento lo proporciona la *Escuela del Espectador*. Luego, tratándose de teatro, se reúnen dos lunes de ocho a diez de la noche en la sede. En el primero hay dos acciones: aprender a formular las preguntas básicas que nos ha suscitado el espectáculo (una hora) con el crítico que acompañe ese trabajo y luego el encuentro con uno o más de los hacedores (director, escenógrafo, actores, etc.) donde estas preguntas puedan formularse y generar un diálogo que exponga el pensamiento y la mecánica de los artistas.

A la semana siguiente, en la primera hora el crítico/guía orienta un análisis del eje fundamental del espectáculo visto (la palabra, el cuerpo, la música, el espacio, etc.) y finalmente en la segunda, los espectadores, teniendo todos los materiales reunidos hasta ese momento, intentan una formulación crítica del hecho desde su personal punto de vista. Es decir que se elimina la óptica crítica del conductor privilegiando la pluralidad de visiones y justificaciones de los espectadores asistentes: no habrá una "verdad" crítica, sino herramientas para formular el punto de vista individual.

Cada mes los inscritos reciben por mail la programación correspondiente y eligen aquello que desean ver y trabajar. Tres son los puntos fundamentales de la Escuela del Espectador: el valor del convivio, es decir del hecho de la relación directa y humana que implica ser un espectador, el conocimiento como placer, no como una pesada y difícil carga, y por último el hecho de poder profundizar y valorar de manera más intensa la propuesta artística.

Ahora sólo cabe esperar constituir los primeros núcleos de trabajo hasta que la idea vaya prendiendo entre nuestros espectadores.

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

DE LA IMAGINACIÓN A LA MATERIA

EL CENTRO DE ESTUDIOS EN EL ARTE DE LOS TÍTERES

Adriana Menassé

¿Cómo se consolida un proyecto largamente pensado?, podría preguntarse uno a la luz de todos esos que paseamos en la mente durante años, y de los que sólo una pequeña parte se llega a materializar. En realidad, no parece haber fórmulas para responder a esta pregunta; como a ninguna de las preguntas importantes: es producto de la maduración de una idea, de condiciones externas favorables, y de que otras personas compartan nuestro sueño. El Centro de Estudios en el Arte de los Títeres, que alberga la Escuela de Titiriteros de Xalapa, constituye un proyecto de esta índole. Tal vez la primera ocasión en que se prefiguró la posibilidad de un centro de este tipo, fue hacia finales de los años ochenta cuando Carlos Converso decidió irse a vivir a Xalapa con su familia. ¿Qué iba a hacer en su nuevo lugar de residencia? Surge allí la idea de abrir un espacio de creación y aprendizaje para titiriteros noveles, para estudiantes de teatro y para público interesado; un lugar que al fin le diera elementos técnicos y artísticos a todos aquellos que se interesaran por este arte inmemorial. Pero las cosas nunca son tan sencillas: tuvieron que pasar quince años o más antes de que esta idea, para entonces casi olvidada, se convirtiera en una realidad patente.

Fue la conjunción, pues, de al menos estos tres elementos la que permitió que se constituyera lo que es hoy este espacio de formación y gestación artística. El CEAT tiene como objetivo constituir un espacio de aprendizaje en el antiquísimo arte de los muñecos, a la manera de las antiguas escuelas de oficios y artesanías: uniendo la transmisión sistematizada de la experiencia de los maestros a la elaboración y supervisión de proyectos nuevos por parte de los estudiantes, y, finalmente, a la creación de espectáculos y producciones del propio Centro. En este sentido, la Escuela de Titiriteros de Xalapa buscaría facilitar a los nuevos titiriteros todo un cúmulo de conocimientos más o menos formales en cuanto a la historia de los objetos animados y a sus manifestaciones en las distintas culturas; igualmente desarrollar la destreza en algunas de las técnicas de manipulación y cimentar un concepto plástico, literario y de dirección que le permita a los

participantes manejar los elementos básicos del oficio. La formación incluye además, una conciencia de la necesidad de desarrollo actoral del titiritero — en particular a nivel de la voz, pero también en su presencia y movimiento escénico — así como el tallado en hule espuma y otras técnicas de construcción de muñecos.

Pero esta capacitación técnica no constituye todavía el corazón de la propuesta de la Escuela de Títeres de Xalapa. Quizás el núcleo de lo que ha animado la idea de este centro de aprendizaje sea la de facilitar, dentro del espacio de la misma formación, el surgimiento, por así llamarlo, de la creatividad de los participantes: la adquisición de la técnica sería entonces el soporte para permitir que una idea creativa se concrete en un acto escénico. Es éste, en última instancia, el objetivo ulterior: orientar a los titiriteros en formación para que con distintos elementos logren concretar sus visiones en un hecho escénico de calidad. Por eso uno de los primeros talleres que se ofrecerán en el CEAT se llama justamente así: “De la idea a la materia, procesos escénicos”, impartido por el maestro Carlos Converso. Dicho taller constituirá, seguramente, la columna vertebral de lo que promete convertirse en un acercamiento artístico a la enseñanza.

Sin embargo, este centro de estudios no se plantea atender tan sólo a aquellos estudiantes que piensan dedicar su vida al arte de los objetos animados. Sabemos que el títere es y ha sido a lo largo de la historia también un auxiliaren otros procesos de enseñanza, un elemento de fascinación para los niños, útil en todos los espacios educativos. En este sentido, el CEAT se propone desarrollar talleres para maestros y gente que trabaje en el ámbito de la educación, para que aprendan, no sólo a manipular ellos mismos los objetos para crear personajes, sino a estimular en sus alumnos — de cualquier edad — la posibilidad de plasmar a través de este medio sus invenciones y fantasías. Mucho terreno hay que recorrer aún en el campo de la educación artística y lamentablemente el sistema educativo mexicano dedica cada vez menos tiempo a este campo fundamental. Acaso la capacidad de invención y fascinación de niños, adolescentes y adultos sea uno

de los ámbitos más completos y fecundos para la formación integral de la persona. El CEAT se propone entre sus objetivos principales, pues, no descuidar este espacio, sino por el contrario, experimentar con métodos que en verdad pongan a los maestros y educadores en contacto con sus propias fuerzas creativas.

Aparte de la Escuela de Titiriteros de Xalapa propiamente, el Centro de Estudios en el Arte de los Títeres contempla formar un centro de documentación que recoja materiales históricos, gráficos, y de video relativos a este arte milenario, así como una biblioteca con obras para títeres y materiales prácticos y teóricos que le sirvan de apoyo a quienes quieran consultarlos. El CEAT se plantea como un lugar de encuentro con titiriteros de otras partes del país y del mundo, cede de intercambios artísticos donde sea posible discutir las problemáticas del oficio en un ambiente de compañerismo y respeto, así como realizar sesiones de *trabajos en proceso* para comentarios creadores.

Nos encontrábamos reunidos en el local del CEAT en la zona Centro de Xalapa, cuando llegamos unos reporteros a conocer esta casa vestida de títeres, inaugurada el pasado 24 de septiembre.

AM: *Carlos, ¿cuánta gente conforma el grupo del CEAT?*

CC: En este momento somos un equipo de ocho personas que iniciamos y pusimos en marcha el proyecto; hay gente de teatro como Guillermo Melo, como Paulo Landa; estudiantes de teatro, Lorenzo Portilla y David Estrada que están integrados plenamente al proyecto, y un maestro, Fernando Rueda, a quien siempre le han gustado los títeres y que tiene mucha experiencia docente. También hay dos colaboradoras, Adriana Menassé y Mayra Díaz; gente que se dejó ganar por esta visión y que han aportado entusiasmo, ideas y mucho trabajo. La verdad, sin ese equipo, hubiera sido imposible hacer que todo esto se volviera un hecho.

AM: *¿Fue difícil encontrar este local?*

CC: Al principio pensamos que iba a serlo: las rentas han aumentado bastante en Xalapa y

Al son de un corazón (José Camacho). Fotografía de Alejandrina Peña.



no encontrábamos nada que de veras nos gustara. (Dos veces estuvimos a punto de firmar un contrato, y al final, desistimos). Después hubo una feliz coincidencia, un golpe de suerte, como sucede en estas cosas. Y no sólo por la manera en que finalmente conseguimos esta casa (que tiene un “sabor” muy especial y una ubicación extraordinaria) sino sobre todo por la sensibilidad y generosidad de los dueños —y de una de ellas en particular— que se entusiasmaron con la idea y han apoyado la realización del proyecto.

AM: Se dice que Xalapa es un lugar con una larga tradición teatral y cultural.

CC: Sí, en efecto, hay una larga historia de teatro en esta ciudad, generalmente apoyada por la Universidad Veracruzana; y eso ha generado un público, un gusto por las artes en sectores amplios de la población. A lo mejor por eso las condiciones para el establecimiento de la Escuela aquí han sido tan favorables.

AM: ¿Y cuentan con apoyos institucionales?

CC: Bueno, por supuesto algunos apoyos van a ser indispensables, pero este proyecto se concibió desde el principio con cierta autonomía: es muy difícil sostener un apoyo autónomo en México, en Xalapa al menos. Pero esa es la apuesta, o al menos, lo que quisiéramos que sucediera. Desde luego tenemos pensado hacer acuerdos con instituciones, hacer planes conjuntos, colaborar en proyectos específicos. Pero siempre manteniendo una autonomía de gestión y movimiento. También estamos tratando de formar un grupo de socios, una especie de membresía al CEAT que le ofrezca a estos suscriptores solidarios algunos derechos: invitación a las inauguraciones de los espectáculos que se presenten aquí, prioridad para conseguir boletos en espectáculos invitados, un descuento en los talleres para ellos o alguien que dos recomienden, invitación a las sesiones de obras en proceso u otras actividades no abiertas al público en general. Es una idea,

estamos probando... cualquier sugerencia de financiamiento es bienvenida. Queremos también invitar a la iniciativa privada a colaborar con nosotros, pero todavía no sabemos bien cómo. Y por supuesto hacer acuerdos con escuelas para que traigan a los niños a ver los títeres; a los niños les encanta crear personajes ellos mismos, eso lo tenemos muy comprobado.

AM: ¿En este momento qué talleres están ofreciendo?

CC: Acaba de terminar el primer taller para educadores y maestros, un taller impartido por el maestro Fernando —aunque también algunos de los otros miembros participamos un poco— que resultó muy grato. La gente salió entusiasmada, con ganas de regresar, así que estamos pensando en hacer dos niveles para el año entrante. En todo caso, este mismo taller inicial se va a repetir dos veces más: una en noviembre del 15 al 19, y otra a principios de diciembre.

También va a haber un taller de tallado en hule espuma impartido por Lourdes Aguilera del 8 al 13 de noviembre. Ya hay bastante gente inscrita en ese curso porque muchos titiriteros se han interesado y vienen de otras partes: de Tijuana, del Distrito Federal, de Zacatecas, de San Luis Potosí... Una chica viene de San Cristóbal de las Casas. Y claro, también hay bastante gente de Xalapa que quiere tomarlo.

Esos son los talleres para este año. Para febrero del 2005, espero poder abrir el primer taller de dirección y creación: “De la idea a la materia”. Está pensado para personas que ya haya hecho teatro o títeres, gente que tenga alguna

experiencia escénica, que quiera profundizar y sistematizar ideas, conceptos relativos a los muñecos. No es que yo vaya a “tirar línea”; es más bien la posibilidad de enriquecer nuestras propias experiencias, las de todos; ver qué es lo que funciona y por qué.

Por lo pronto, la segunda semana de noviembre se va

a presentar el libro de Luis Martín Solís. *Teatro para títeres*, en colaboración con Candilejas, con Francisco Beverido. También tenemos programadas una o dos funciones de *Titirijugando*; un espectáculo infantil muy probado (ya va cerca de las mil funciones) y de *Ubí reciclado*, -un espectáculo nuevo dirigido a adolescentes y adultos. La cartelera del 2005 incluiría nuevos talleres, funciones de artistas invitados y encuentros de titiriteros. Creemos que va a ser una programación bastante rica y variada.

AM: Finalmente, ¿qué hay de los talleres para niños. ¿Van a cubrir también ese público?

CC: Sí, mucha gente nos ha preguntado y pedido. En este momento no está funcionando ninguno, pero sí tenemos la idea de abrir un taller para niños los sábados y domingos, y de ofrecer funciones para público familiar, digamos. De modo que sí, nada más queremos esperar un poco, para estar mejor organizados.

El Centro de Estudios en el Arte de los Títeres abre, sus puertas a la gente interesada, tanto para participar en sus actividades, como para hacerlos llegar sus sugerencias. Este espacio lo construiremos entre todos. El CEAT está abierto al público en: 13 de septiembre 37 frente al Parque de los Berros, en la ciudad de Xalapa. Informes: (228) 812-24.87 o escribir a estitxa@yahoo.com.mx

ADRIANA MENASSEÉ: Maestra en Filosofía, traductora y escritora. Primer Premio en el Concurso Nacional de Dramaturgia *Teatro de Títeres* por su obra *La pesquisa*.

XV ANOS DEL FONCA EN EL TEATRO MEXICANO “

Mario Espinosa

1 El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes fue creado el 2 de marzo de 1989. A quince años de su fundación se hace indispensable efectuar una revisión pública del papel que esta institución ha jugado en el desarrollo de la cultura y las artes de nuestro país.

Esta tarea es sin duda ardua y requiere de la participación amplia de los diferentes protagonistas de la vida cultural mexicana y no sólo de la comunidad artística y las instituciones públicas. Sin embargo, no sería un mal inicio que estos últimos se interesaran en llevar a cabo esta reflexión con toda la seriedad que el caso merece.

Resulta difícil evaluar el desempeño de un instrumento de política cultural como el FONCA sin conocer la información esencial de lo conseguido en su historia. Por otra parte, sería insensato intentar abarcarlo todo en un espacio tan reducido como el de un artículo de PASODEGATO. Por esto me propongo exponer aquí sólo algunos de los elementos que, a mi juicio, son indispensables para entender el papel jugado por el FONCA en estos quince años de apoyo continuo al teatro mexicano.

2. ¿Qué tan relevante ha sido el apoyo otorgado por el FONCA al teatro de nuestro país? ¿Qué resultados se han obtenido? ¿Cuál ha sido el sentido de estos apoyos? ¿Qué tanto dinero ha sido invertido? ¿Cuál ha sido el destino de estos siempre escasos recursos económicos? ¿Cuál su peso relativo en relación a otras disciplinas artísticas? ¿Su importancia en comparación a otras formas de apoyo? ¿Se ha invertido este dinero público de la mejor forma posible?

Demasiadas preguntas y poco espacio y tiempo para contestarlas. Más en un país en el que hereda-

mos la pésima costumbre de no dar a conocer públicamente cifras, indicadores e información más cualitativa que cuantitativa que nos permita contar con referentes para analizar la pertinencia y eficacia de las políticas culturales.

Este artículo es una modesta colaboración del FONCA a la tarea colectiva que se ha iniciado ya en diferentes instancias del Conaculta de crear una nueva tradición en la que la información sea parte de un paisaje cotidiano que permita elevar los niveles de debate y tomar mejores decisiones.

Estoy conciente de que apenas servirá para abrir el apetito y contextualizar de alguna forma los apoyos otorgados por el FONCA al teatro mexicano. Es apenas una breve muestra del contenido de la memoria de actividades de 15 años del FONCA, memoria que preparamos para su publicación en el próximo año.

Esperamos que esta memoria ofrezca un rico material de trabajo aue se convierta en fuente de información relevante para estudiosos y especialistas, pero también en instrumento disponible para la comunidad artística y aquella parte de la sociedad mexicana interesada en estos te-

mas. Mientras esto sucede, conozcamos este botón de muestra:

3. Cuadros informativos de los apoyos otorgados a teatro por convocatorias públicas reglamentadas.

4. Es necesario hacer algunos comentarios y sacar algunas conclusiones de estos cuadros informativos, una primicia de la revista PASODEGATO. Hay que tener presente que las cifras expuestas se refieren a pesos corrientes, es decir que son números a los que no se les ha descontado la inflación. En primer lugar puede apreciarse que el teatro ocupa históricamente el cuarto lugar en número de estímulos recibidos y en cambio el tercer lugar en recursos económicos invertidos (ver cuadro 1). Esto se debe a dos razones primordiales y opuestas: a que los costos de producción de teatro están por encima de otras disciplinas como artes visuales, letras y danza; y a que, por el contrario, los costos de producción de otras artes como el cine son tan altos que el financiamiento de proyectos mayores queda en manos de otras instituciones. En el caso del cine, IMCINE.

En segundo lugar puede observarse la fuerte presencia de apoyos individuales: Sistema Nacional de Creadores, Intérpretes, Jóvenes Creadores, Estudios en el Extranjero; en relación a los apoyos destinados a proyectos en equipo: Fomento y Coinversiones, Teatros para la Comunidad, Puerta de las Américas y México en Escena (ver cuadro 2).

Aunque históricamente el apoyo a proyectos colectivos es todavía mayor (52 %) que el de apoyos individuales (48 %), en el caso del teatro esta estructura de la inversión no parece la más adecuada. Esta estructura es así por el peso específico del Sistema Nacional de Creadores (SNC), que por sí solo suma el 32.74 % de los apoyos.

FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Distribución de Recursos por Disciplina Artística 1989-2004

Disciplina Artística	Núm de apoyos	%	Recursos	%	Costo promedio PO*
Artes Visuales	2,012	23.04%	\$ 296,544,978.00	26.38%	\$147,388.16
Letras	1,774	20.32%	\$ 223,008,033.00	19.84%	\$125,709.15
Teatro	1,247	14.28%	\$ 199,379,413.00	17.74%	\$159,887.26
Música	1,590	18.2196%	\$ 137,192,410.00	12.21%	\$ 86,284.53
Danza	792	9.07%	\$ 88,319,379.00	7.86%	\$111,514.37
Medios Audiovisuales	613	7.02%	\$ 83,648,471.00	7.44%	\$136,457.54
Arquitectura	154	1.76%	\$ 32,020,389.00	2.85%	\$207,924.60
Estudios Culturales	229	2.6296%	\$ 24,219,375.00	2.15%	\$105,761.46
Interdisciplina	183	2.10%	\$ 23,516,744.00	2.09%	\$128,506.80
Otras disciplinas*	137	1.57%	\$ 16,126,770.00	1.43%	\$117,713.65
Total	8,731	100.00%	\$1,123,975,962.00	100%	\$128,733.93

La información considera cifras del 30 de octubre de 2004.

*Considera apoyos de patrimonio cultural y proyectos para niños

CUADRO UNO

Es de todos conocido que la fundación del FONCA estuvo muy ligada a la iniciativa de grandes artistas del mundo de las letras, encabezados por Octavio Paz. De aquí que desde sus orígenes el FONCA pusiera mayor énfasis en los apoyos individuales. Sin embargo, sabemos que artes como el teatro, la danza, y los medios audiovisuales requieren del concurso de equipos de especialistas para llevar a cabo el acto creativo. Sabemos que un estímulo individual ayuda a crear las condiciones para que un artista se encuentre mejor en sus tareas creativas. En estas áreas, los apoyos a individuos garantizan la realización del hecho artístico. Es por esto que en el caso de teatro se han propuesto nuevos programas como el de Apoyo a Grupos Artísticos Profesionales y México: Puerta de las Américas, para así tender a modificar esta situación.

Cabe aclarar que el cuadro 2 no incluye los recursos invertidos en la organización de México: Puerta de las Américas, ni en los encuentros de Jóvenes Creadores, sino tan sólo los apoyos que reciben los artistas y sus grupos a través de un proceso de selección que pasa por convocatoria pública.

Por último, del cuadro 3 puede concluirse que el FONCA ha vivido claramente 3 etapas de desarrollo igualmente importantes. La primera, la fundación y sus primeros pasos (1989-1994); la segunda de crecimiento (1995-2000) y la tercera de consolidación (2001-2004). Es esta última etapa un momento de crecimiento moderado, pues a pesar de la inflación y en apenas cuatro años, el gasto en teatro representa ya el 47.29% de la inversión histórica. Sin embargo, quedan en mi opinión importantes restructuraciones que hacer en el caso de los apoyos del FONCA al teatro. Reestructuraciones que requerirán del desarrollo previo de una agenda de discusiones que permita al FONCA mejorarse para cumplir mejor su función ante la sociedad mexicana.

MARIO ESPINOZA Director de escena. Actual director del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Estímulos otorgados y recursos canalizados a la disciplina artística de Teatro por convocatoria 1989-2004

Programa	Total	%	Recursos	%
Intérpretes	269	21.57%	\$ 16,736,400.00	8.39%
Jóvenes Creadores	116	9.30%	\$ 5,837,580.00	2.93%
Fideicomiso MEX-EU	68	5.43%	\$ 11,864,880.00	5.95%
Intercambio de residencias	45	3.61%	\$ 2,184,524.00	1.10%
Estudios en el extranjero	71	5.69%	\$ 5,572,767.00	2.80%
Fomento coinversiones Sistema Nacional	444	35.61%	\$ 41,001,593.00	20.56%
de Creadores	165	13.23%	\$ 65,282,087.00	32.74%
Teatros comunidad teatral México: Puerta de las Américas	32	2.57%	\$ 41,365,807.00	20.75%
GN s Artísticos Profesionales	29	2.33%	\$ 503,000.00	0.25%
	8	0.64%	\$ 9,030,775.00	4.53%
Total	1,247	100.00%	\$ 199,379,413.00	100%

- 1.- De los 444 apoyos del programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, 303 (68.2%) son apoyos a grupos y 141 (31.8%) individuales
- 2.- El programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales cuenta con 34 apoyos de interdisciplina y 6 de proyectos para niños relacionados con teatro. Los proyectos y los recursos de estos proyectos no se consideran en este cuadro.
- 3.- En programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales se incluyen 30 becas de grupos artísticos, correspondientes al periodo 1989-1992
- 4.- En Sistema Nacional de Creadores de Arte se consideran 9 becas de creadores intelectuales, correspondientes al periodo 1989-1992.

Se consideran datos al 30 de octubre de 2004.

CUADRO DOS

FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Total de estímulos y recursos otorgados por convocatoria a Teatro 1989-2004

PERIODOS	1989-1994		1989-1994		1989-1994		1989-1994	
	ESTÍMULOS	RECURSOS	ESTÍMULOS	RECURSOS	ESTÍMULOS	RECURSOS	ESTÍMULOS	RECURSOS
TOTALES	307	21,928,220.00	569	83,155,651.00	371	94,295,542.00	1,247	199,379,413.00
PORCENTAJE RESPECTO AL TOTAL	24.62%	11.00%	45.63%	41.71%	29.75%	47.29%	100%	100%
COSTO PROMEDIO POR APOYO	71,427.43		146,143.50		254,165.88		159,887.26	

Se consideran datos al 30 de octubre de 2004.

CUADRO TRES

NUEVO LEÓN. LA MIRADA EN EL MUNDO, CARTA DE UN JOVEN ACTOR

RAPSODIA DE ESTACIÓN

Héctor Morales

*Ser artista es: no calcular, no contar,
sino madurar como el árbol que no apremia su
savia, más permanece tranquilo y confiado bajo las
tormentas de la primavera,
sin temor a que tras ella tal vez nunca pueda
llegar otro verano.*
R. M. Rilke

Soy de una generación de nuevos actores y he comenzado a echar la mirada al ambiente artístico fuera de las aulas. Muchos cuestionamientos al respecto empiezan a tomar forma; sin embargo prefiero no empezar a lanzar gritos desesperados por lo que pudiera verse desde aquí sin antes lanzar la mirada hacia adentro. La idea es no perder la perspectiva de lo que -a mi entender- es el primer momento, la necesidad de crear. Este primer momento tiene que ver, entre muchas otras cosas, con el miedo a morir.

Hace años leí *Cartas a un joven poeta*, de Rilke. Esta lectura como otras de tal intensidad me llegaron en un momento en que la soledad y el dolor eran sinónimos de vida, de la mía, al menos. Ya han pasado algunos años y, aunque he tenido la oportunidad de descubrirme y reconocirme en muchos otros sentidos y estados de ánimo, la soledad y el dolor con tal pureza, como los experimentaba en esa época, permanecen por debajo de todos los vaivenes de la superficie.

Ahora bien, yo podría estar muy complacido con estas circunstancias que incluso propiciaba, pero había algo más, otra circunstancia que ha resultado ser más inextricable a pesar de su sencilla naturaleza y, es la pregunta o más bien la respuesta al planteamiento que Rilke le propone a su joven poeta: “Escudriñe hasta descubrir el móvil que le impele escribir. Averigüe si ese móvil tiende sus raíces en lo más hondo de su alma. Y, procediendo a propia confesión, inquiera y reconozca si tendría que morirse en cuanto ya no le fuere permitido escribir.” Cuando llegué hasta aquí en el texto, una íntima certidumbre empezó a gestarse, la certidumbre de que en lo sustancial contaba con los recursos necesarios para poner en marcha mi espíritu creador, entonces no había que perder un sólo día pues la

elección ya estaba dada por mí.

¿Porqué entonces al paso del tiempo la respuesta se vuelve inextricable y la certidumbre en una incertidumbre cuando no debería haber mayor perturbación? ¿Cuántos tomamos nuestra profesión con verdadera responsabilidad y la llevamos hasta las últimas consecuencias? Todas las profesiones artísticas entrañan responsabilidades, pero creo que ninguna tanto como el teatro, en tanto que es un hecho social. Semejantes cuestionamientos se me vienen a la mente cuando empiezo a sospechar mis primeros contactos con la “realidad” de allá, fuera del aula. La incertidumbre de la que hablo viene de afuera hacia adentro y logra inocular una especie de sustancia de temor y de terror. Estoy persuadido de que una vez terminada mi preparación -o parte de la misma- no será fácil iniciar el camino, no encontraré unos brazos abiertos y receptivos, más bien pudiera tratarse de una carrera de obstáculos. Quizás por eso sea que volví a partir del planteamiento de Rilke porque supone la idea de un artista preparado, alguien que toma esto con profunda seriedad y responsabilidad, alguien que madura. Pareciera que estando de este lado, los obstáculos si bien no serán menos, evitarán por lo menos amilanarse ante ellos.

Hace tiempo que hice tal lectura y aunque me ayudó a elaborar una idea muy precisa de lo que es un artista, ahora tengo muchas más dudas, y un mayor miedo a morir si no me es permitido, o incluso sea yo mismo quien no permita dedicarme a la situación del teatro y del arte. Al respecto quisiera decir que estoy casi seguro que he muerto alguna vez, recuerdo claramente una temporada de abismo... bien, no estoy dispuesto a pasar nuevamente por eso. Vuelvo a Rilke y al mismo tiempo vuelvo sobre los pasos de ese personaje nostálgico, maravillado con el color de otoño que tienen las hojas de los árboles del parque.

HÉCTOR MORALES. Actor y diseñador gráfico.

“Escudriñe hasta descubrir el móvil que le impele escribir. Averigüe si ese móvil tiende sus raíces en lo más hondo de su alma. Y, procediendo a propia confesión, inquiera y reconozca si tendría que morirse en cuanto ya no le fuere permitido escribir.”



EL TEATRO Y LA CRÍTICA

Sergio Garcia Treviño

No hay una realidad, hay percepciones de la realidad. No hay una verdad, hay una secreta respuesta de nuestra alma al estímulo existencial y esa es nuestra verdad. El artista por una necesidad misteriosa trata de concretizar esa verdad para transmitirla y lo hace de la manera más abstracta posible y lo logra en la medida que domina sus recursos de expresión.

Cuando nos encontramos ante una obra, el artista puede percibir el grado de penetración de su mundo en nosotros, en un gesto, una mirada o una vibración que sacude nuestra piel. A veces pretendemos verbalizar nuestra impresión y los echamos todo a perder ya que nuestro empobrecido lenguaje reduce las dimensiones de la experiencia y es aquí donde descubrimos el sentido de la crítica y el valor del crítico como poeta que revela, a través del dominio de su lenguaje, una lectura extrema de la obra artística.

El teatro es un arte hecho para la memoria y su papel ante la crítica es muy complejo por el carácter efímero e irrepetible del espectáculo, ya que lo escrito por el crítico o comentarista se da cuando el fenómeno estético ha desaparecido, devorado por el oscuro final de las candilejas y sólo quedan de él impresiones deshilvanadas en la memoria del espectador o del crítico que pretende partir de ellas para elaborar un análisis o un comentario. Ante su memoria, el producto de su crítica sólo será la conclusión de una serie de imágenes, sonidos y vibraciones emocionales que golpearon o acariciaron su organismo en un tiempo determinado, condicionado además por su carga cultural, su experiencia de vida, así como por los momentos psíquicos que rodearon su experiencia ante el espectáculo o sea que el crítico está ante la obra como el artista ante la vida y su trabajo, como tal será tan imaginario como el de éste; y la calidad de su producto será tan rico o tan pobre según sea el

dominio de sus recursos literarios y su profundidad existencial (*Como lo será el de la obra de arte cuya pretensión sea trascender*).

Hay obras de expresión humana que para su concretización se valen de los recursos de un determinado arte como el cine, el teatro o la pintura pero no llegan a ser obras de arte y así tenemos películas, obras de teatro, o pinturas que no son más que eso y que los críticos por motivos aparentemente honestos las abandonan como obras de arte concluidas creando la confusión ante el público que recurre a ellos para orientarse. En el teatro, por ejemplo, es muy frecuente hacer pasar por arte el dominio de una serie de habilidades que más que expresiones artísticas producto de un estímulo existencial, son recursos artesanales cuyo impacto sobre nosotros es

superficial y en el caso del cine y el teatro nos entretiene pero como experiencias, su conclusión nos deja como nos encontraron, ya que el arte es algo más que una forma de expresión, que como ya dije, surge de una forma de percibir la existencia y del dominio de los recursos de expresión, esto último se puede aprender en esta escuela. Con lo primero se llega al mundo o surge, metafóricamente hablando, de la lucha de Dios y el diablo por nuestra alma. Y es esto lo que impide que el arte sea un producto de aparente consistencia pero vacío en su esencia.

SERGIO GARCÍA TREVIÑO. Director teatral y coordinador de la Escuela de Teatro de la UANL en la Facultad de Filosofía y Letras.



Un tranvía llamado deseo (tennessee Williams) Fotografía de Enrique Gorostieta

El teatro es un arte hecho para la memoria y su papel ante la crítica es muy complejo por el carácter efímero e irrepetible del espectáculo, ya que lo escrito por el crítico o comentarista se da cuando el fenómeno estético ha desaparecido, devorado por el oscuro final de las candilejas y sólo quedan de él impresiones deshilvanadas en la memoria del espectador

QUERÉTARO. PROYECTOS ARTÍSTICOS Y CONTINUIDAD

AGRUPACIÓN TEATRAL “LA COMPAÑÍA” 24 AÑOS DE LABOR ININTERRUMPIDA

Gustavo Silva

Este 4 de abril “La Compañía” estará celebrando 24 años de vida, de estos, 18 los ha vivido inmersa en la vida cultural de Querétaro, convirtiéndose así en el grupo no queretano de origen, con mayor trayectoria en el estado.

Corría el año de 1980 cuando, bajo la dirección del desaparecido director Julio Castillo, varios alumnos egresados de la Carrera de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras y algunos de la Escuela de Arte Teatral, conformaron un grupo dentro de la, en ese tiempo, llamada Dirección de Arte Popular de la SEP (más tarde se convertiría en Culturas Populares). El objetivo fundamental de este programa era el de llevar teatro a las colonias populares de la periferia del Distrito Federal. A petición de Julio, los integrantes propusieron un nombre para el grupo y el elegido fue *Banqueta*. Más tarde, cuando el proyecto terminó, Felipe Rojas qpd, Enrique Romo y Gustavo Silva, decidieron continuar trabajando de manera independiente y mantuvieron el nombre de *Banqueta*, agregando al membrete Grupo de Teatro Profesional Independiente.

En 1985 durante una gira por el Estado de Querétaro, el entonces director de Patrimonio Cultural de la entidad, el fallecido dramaturgo Manuel Herrera, hace una invitación al director del grupo, Gustavo Silva, para que forme una compañía Estatal de teatro. Cabe decir que este proyecto ya había sido intentado por otras personas entre ellas el maestro Raúl Zerméño. En 1986, después de vivir ocho meses en la ciudad de San Luis Potosí, en donde también realizaron una intensa actividad, los integrantes de *Banqueta* deciden vivir en la ciudad de Querétaro y afrontar el reto de formar dicha compañía.

Con la gente de Querétaro forman el Grupo de Teatro Exuerimental de la Secretaría de Cultura, que pretende ser el antecedente de la Compañía Estatal. Con este elenco llevan a la escena en el Teatro de la República la obra “¿Qué? ¿Querétaro!” original de Ruth de la Colina (integrante del grupo) y el propio Gustavo Silva,

quién además la dirige. Dicho espectáculo es una farsa antihistórica en la que se presenta a los héroes nacionales como seres de carne y hueso. La obra recibe elogiosos comentarios de, entre otros, Jaime Chabaud.

La tan mentada compañía Estatal finalmente no se logra por falta de apoyos presupuestales, pero para ese entonces “Los Banquetos” que así les llama cariñosamente la gente, establecieron definitivamente su residencia en el Estado, a finales de 1988.



Edipo Rey (Sófocles). Fotografía de la Compañía

A partir de su establecimiento definitivo en Querétaro, algunos de sus integrantes se separan del grupo y deciden regresar a vivir al Distrito Federal, quedando sólo cuatro miembros del elenco original. Es en este momento que comienzan a sumarse al grupo integrantes oriundos del Estado o con algún tiempo de radicar en él.

Con esta nueva conformación, *Banqueta* se integra a la OTIM (Organización de Teatristas Independientes de México), liderada por el Grupo *Contigo América*, y en la que participan grupos de varias entidades de la República. En 1990, a raíz de contar con una sede en el Centro Histórico de la ciudad, organizan con la OTIM dos Encuentros Nacionales de Teatro Independiente con tal éxito, que en ambas ediciones (1990 y 1991) tienen más de 75% del boletaje vendido una semana antes del evento.

El local ubicado enfrente de la fuente de Nep-

tuno se mantiene con gran éxito por espacio de dos años; finalmente debido al elevado costo de la renta tienen que abandonarlo y buscar refugio en otro sitio de la ciudad.

El 93 se vuelve un año clave en la vida de *Banqueta*. Después de meditar y analizar la conformación del grupo, su director, Gustavo Silva, llega a la conclusión de que, si bien el trabajo como grupo independiente ha sido muy enriquecedor en muchos aspectos, también ha generado “vicios” y limitaciones para el trabajo

creativo. Los grupos se vuelven como familias y en toda familia se generan dinámicas que no son del todo sanas. Entonces decide cambiar el concepto de grupo por el de Agrupación y con este concepto llega el actual nombre de *La compañía* (Agrupación Teatral *La compañía*). De esta manera ya no habría una permanencia de individuos, sino de proyecto, y éste se conformaría de propuestas en las que participaría gente diferente y actores de otros grupos. Los hasta entonces, miembros base grupo pudieron así trabajar en otros proyectos como actores invitados. Así, con este nuevo formato se da una primera experiencia por demás exitosa al integrar junto con otros tres grupos *El Mitote*, *Crear y Ramiro Boldola* UTIQ (Unión de Teatristas Independientes de Querétaro). Dicha Unión trae como resultado *La cruz en el espejo*, de Coral Aguirre, codirigida por Ramiro Boldó y Gustavo Silva. Con dicha obra se realiza una inolvidable temporada en el Museo Regional de Querétaro, con tal éxito, que algunas personas comentaron haber intentado ir tres veces a verla y no lo lograron, porque el boletaje estaba agotado. La misma obra, además ganó la Muestra Estatal de Teatro del 93 y la Muestra Regional en Guadalajara en el mismo año, obteniendo con esto el pase a la Muestra Nacional de Teatro en la ciudad de Monterrey. En dicha muestra, debido al exceso de público al que le permitieron la entrada los organizadores, y dado que la obra era itinerante, el público no pudo apreciar en su totalidad la propuesta y esta no tuvo la aceptación que se esperaba.



Edipo Rey (Sófocles). Fotografía de La Compañía.

Posteriormente *La compañía* se separa de UTIQ y participa en el Diplomado de Formación y Producción Teatral de la Región Centro-Occidente, que encabeza el maestro Luis de Tavira y su equipo de Casa del Teatro. Esta experiencia por demás importante, permitió que a lo largo de 5 meses, una semana cada vez, los teatreros queretanos convivieran entre sí y con otros actores de la zona, a partir del trabajo y del aprendizaje terminando esta experiencia de consolidar la colaboración y el intercambio entre los, ya para estas fechas, cada vez más numerosos grupo en la entidad.

La compañía obtiene en este Diplomado uno de los apoyos de producción y realiza con éste el montaje de *La boxa*, de Bertolt Brecht, realizando una temporada de 50 funciones en el Centro Cultural Casa del Faldón.

Viene entonces una intensa etapa de intercambio con otros grupos en la que los integrantes de la Agrupación trabajan con diferentes directores y grupos de la ciudad como *La Media Luna*, de Manuel Naredo, en el que Ruth de la Colina interpreta el papel de la alcahueta en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, y *Campañas de media noche*, de André Obey, en la que participa Gustavo Silva como actor con el grupo *La Cartelera*, de Franco Vega. Más adelante se suman: *El manantial de los santos*, de Jhon M. Snyge y *Cierren las puertas*, de Víctor Hugo Rascon Banda, ambas con el grupo *Paso de Gato* y dirigidas por Alfonso Alba, de San Luis Potosí. Así mismo participan durante un año en el comodato del teatro del IMSS, donde llevan a escena *Los dos soles*, de Ruth de la Colina y donde Gustavo Silva realiza *Titus Andronicus*, de Shakespeare, bajo la dirección de Uriel Bravo.

Posteriormente viene una etapa de contacto con actores del medio profesional comercial a través de diversas experiencias como *Ecos de Cantera* y *Amorosos fantasmas* (esta segunda de Paco Ignacio Taibo II), en las que comparten créditos con Héctor Bonilla, Ofelia Medina, Claudio Brook y Oscar Jordy, en formato de radionovela dirigidos por la productora y directora de radio Dora Guzmán. *La catrina*, telenovela didáctica de la misma productora dirigida esta vez por Susana Alexan-

der. Y más adelante la obra *Corregidora de Querétaro*, de Javier Velásquez, dirigida por él mismo, en la que alternan con Rogelio Guerra, Verónica Langer y Luis Uribe, quienes además develan una placa conmemorativa de Gustavo Silva por sus 25 años de labor ininterrumpida como hombre de Teatro.

En 1999 Gustavo Silva participa con sus alumnos del Cedart-INBA "Ignacio Mariano de las Casas", en el I Concurso Nacional de Teatro Trágico Griego, convocado por el Instituto de Cultura de la Ciudad de México, dirigido en ese momento por Alejandro Aura y por iniciativa de la maestra Natalia Moreleon. Con la obra *Las Coeforas*, de Esquilo, ganan dicho concurso y obtienen el derecho de ir a representar a México en los Concursos Panhelénicos, celebrados en Atenas Grecia en julio del 2000, donde el trabajo de los muchachos y su director es reconocido ampliamente, siendo premiados dentro del mismo, gracias a lo cual realizaron más funciones en Delfos y en Colonos.

Cabe mencionar que la asistencia de dirección de la obra estuvo a cargo de la Maestra Ruth de la Colina, integrante de *La Compañía*. *Las Coeforas* obtiene también como premio una temporada en la ciudad de México y funciones por el interior de la República.

Después del éxito obtenido en Grecia, Gustavo Silva gana una de las becas estatales del FONCA con el proyecto Trilogía, consistente en el montaje de tres obras de Sófocles: *Antígona*, *Electra* y *Edipo rey*, todas ellas se presentan en el Museo de la Ciudad de Querétaro en el periodo comprendido entre agosto de 2000 y septiembre de 2002. La última de ellas, *Edipo Rey* es reconocida por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro, encabezada por el maestro Tomas Urtusástegui. Después, la mayoría de los miembros de la Asociación, invitados por *La Compañía* a instancias de Lorena Meeser (miembro activa de la Asociación y entusiasta crítica y promotora de Teatro, radicada en Querétaro), asisten a una función en la Ciudad de Querétaro y, por unanimidad deciden otorgarle a *La Compañía* el premio de "Lo mejor del Teatro en Provincia del 2002" por el montaje de *Edipo*.

En julio de ese año, promovida por Lorena Meeser, se realiza una función de gala de *Edipo* en el Anfiteatro del Hotel Juriquilla en donde se devela una placa conmemorativa de "LAS 100 Representaciones del Teatro Trágico en Querétaro" (que en realidad fueron 143). A éste evento asisten varias personalidades de la escena en México: Martha Aura, Ana Ofelia Murguía, Martha Zamora, Zaide Silvia Gutiérrez, Elia Domenzain, "El Pato" Castillo, El Mtro. Tomas Urtusástegui y los miembros de la AMCT: los hermanos Bruno y Damián Bichir y la placa es develada, entre otros, por el Mtro. Ignacio López Tarso, ante más de 500 espectadores.

En 2003 *La Compañía* lleva a escena la comedia de Silvy Mejía *Apunto de turrón*, finalista del Concurso de la Sogem, con la participación como actriz y directora invitada, de Olga Romero Gomero, actriz oriunda del DF con más de 30 años de trayectoria. Se realiza una exitosa temporada de 50 funciones y se devela una placa conmemorativa. En ésta misma ceremonia le es entregado a *La Compañía* el reconocimiento de la AMCT con la presencia de Lorena Meeser, el maestro Méndez Aquino, la Sra. Rosa Margot, la Sra. Patricia Lagunas y el Mtro. Tomas Urtusástegui. Se contó además con la presencia de Silvy Mejía, autora de la obra.

Actualmente *La Compañía* lleva a escena un espectáculo de Teatro de Sombras, *Las tres plumas del quetzal*, original del Maestro Lufthi Becker, y adaptada al teatro por Gustavo Silva. El 4 de abril del 2005 *La Compañía* estará celebrando 25 años de vida.

Integrantes actuales:

Ruth de la Colina (actriz) 1998-2004
 Roselin García (actriz) 1999-2004
 Dante Irrera (actor) 1994-2004
 Gustavo Silva (director fundador) 1980-2004

GUSTAVO SILVA, Director fundador del *Grupo Banqueta*. Profesor del CEDART, Vive en Querétaro desde 1984.

VERACRUZ. ACONTECIMIENTOTEATRAL

EL TEATRO EN EL PUERTO EN VERACRUZ

Sergio Peregrina

En el Puerto de Veracruz hay un buen número de grupos de teatreros que han trabajado no obstante los pésimos tiempos en cuestión presupuestal.

El último año, en el puerto se ha manifestado una muy grande y buena temporada de teatro a cargo de las diferentes compañías que se organizaron para realizar la Muestra Teatral del Puerto de Veracruz 2004, organizada por los mismos teatreros locales, principalmente por Daniel Domínguez, Sergio Peregrina y Moisés Viveros, pero con la participación de muchos más como Dionisio González, Néstor Andrade, Arminda Vázquez, Dolores González, etc.

Al cierre de la convocatoria se inscribieron 15 directores con 18 puestas en escena.

El evento llamó la atención de la comunidad amante del teatro que asistió todos los días muy contenta, entusiasta y sorprendido de saber que tantos grupos estaban activos en el Puerto.

La Muestra fue apoyada para su realización por la Universidad Veracruzana, el Instituto Veracruzano de la Cultura, Fomento Cultural de Veracruz, A.C., el Municipio de Veracruz y otros como el Gran Café de la Parroquia, la Gotita de Miel, Títeres Dragón Rojo, y los mismos teatreros que terminaron gastándose su dinero para poder realizar esta fiesta del teatro que hacía 10 años que no se organizaba. El público abarrotó las trescientas localidades todos los días y en algunos llegó a más. Se pidió una cooperación de diez pesos por persona para ver todas las obras del día que eran varias.

Todas las obras se presentaron en el Centro Cultural "Atarazanas" que es una construcción muy antigua, un patio con un foro al aire libre como en el siglo de oro, pero con luces y sonido modernos. Todos los días cruzábamos los dedos para que no lloviera a la hora de las funciones y por suerte (y gracias a Tlaloc y a San Isidro Labrador) nunca pasó.

Las representaciones iniciaban a las 7 de la noche y terminaban a las 10 o un poco más tarde.

La Muestra fue del 21 al 27 de junio del 2004 y es el acontecimiento teatral más importante de este año.

Después los grupos han seguido presentándose en los foros que hay en el Puerto haciendo temporadas de sus puestas: Se hicieron incluso algunas funciones en el Teatro Clavijero que estaba casi vetado para los teatreros locales. Participaron 150 actores

de diversas calidades, se invitó a todos aquellos directores que trabajan de manera seria y continua desde hace ya años y algunos nuevos que pidieron su inclusión y no se les negó.

Asistieron como observadores y críticos del evento: Ricardo Pérez Quitt y Luis Marín del equipo de Candileja de Paco Beverido, el cual también filmó todas las obras que se presentaron en el evento.

Al final se hizo una reunión con los directores y los invitados y se hizo un recuento de todo y Pérez Quitt leyó una crítica breve a cada una de las presentaciones y Luis también externó sus acertados comentarios a las obras y a la organización para mejorar todo en un futuro.

Las obras y sus Directores fueron: grupo Ave Fénix, de Moisés Viveros, presentó: *Las Criadas*, de Jean Genet. El grupo Teatrando de Carlos Vigil — uno de los más veteranos directores —, presentó cinco monólogos: *De Perros y Gatos*, de Cutberto López y *4 en 1*. El grupo Causa, dirigido por Daniel Domínguez (quien además es un gran promotor del teatro en el puerto) de manera brillante *Otros gestos para nada*, de Sanchis Sinisterra. El grupo Nómima Scénica con la obra *Mala Vibra*, de Pablo Vega; dirigida y actuada por él mismo. El grupo los Bigotes de Frida, puso la obra *La Cantante Calva*, de Ionesco, dirigida por Exequiel Lavanderos, director y maestro de teatro chileno radicado en el puerto desde hace varios años quien demostró su disciplina como maestro de actores y como director. El grupo de títeres de Silvia Oviert presentó: *Érase una vez, un mundo*, de ella misma, obra de tema ecológico mostrado de forma interesante con títeres de mano y de sombras. El grupo Tercera Llamada presentó *El Teatro del siglo de oro casi completo*, dirigido por Martín Sosa Acosta, un director también ya con más de veinte años haciendo teatro en el puerto y ganador de muchas presas estatales. El grupo Reencuentro, presentó *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, de Reynaldo Carballido dirigido también por él mismo. El grupo La Puerta, presentó *El Crucificado*, de Carlos Solórzano, dirigido por Pedro Montoro, quien también diseña y realiza vestuario teatral y dirige desde hace ya varios años. El grupo del taller de teatro de Casa Principal presentó *El Caballero Oxidado*, adaptación del cuento *A los pies del Maestro*, de Robert Fisher realizada y dirigida por Exequiel Lavande-

ros, siendo la puesta que tuvo el mayor elenco y producción y una buena respuesta del público. El grupo Salamandra presentó: *Hugo Argüelles In Memoriam*, dirigido por Selene Ariza. El taller de teatro de la Universidad Veracruzana presentó: *Esta noche se improvisa*, seis obras en un acto o esquetes divertidos para el público y con temas importantes y cotidianos, trabajo de creación colectiva del grupo, bajo la dirección de Sergio Peregrina Corona. La Compañía independiente de teatro presentó: *El Arte más íntimo*, bajo la dirección de Eduardo Sansores experimentado poeta, actor, director de escena, productor de radio, que adapta este cuento (de Poppy Z. Brite) truculento para la escena de teatro negrísimo. El sábado y el domingo por la mañana se presentaron también obras para niños como la del grupo Fantasías, llamada *Naturaleza al rescate*, dirigida por: Marcela García y actuada por niños entre 8 y 13 años, y las obras de teatro de títeres: *Variedades Titeriles*, con El Taller del Titiritero, actuada por niños de entre 9 y 14 años y dirigidos por la maestra Arminda Vázquez Moreno, para las cuales los niños hicieron los títeres y los manipularon también. El grupo Los Titís de Lolita, presentaron, *Piquitos para los Chiquitos*, un espectáculo hermoso de muchas imágenes y poco texto y el grupo Dragón Rojo presentó: *Cuento de Chaneques* de Arminda Vázquez, y dirigida por Sergio Peregrina Corona, cuento con el que ganaron al siguiente mes el premio nacional de diseño de espectáculo de títeres durante el XI Festival Internacional de Títeres de Monterrey.

Esta muestra Teatral del Puerto de Veracruz 2004, demostró que el teatro está vivo, coleando aunque su calidad es dispereja, está casi sano, la relación entre los teatreros del puerto también es muy buena, cordial, amistosa y aún mejor después del evento y se debe hacer mención de que la gran mayoría son grupos independientes, ya sean amateurs o profesionales y todos esperamos con ansias los cambios de autoridades estatales de cultura que se darán este próximo diciembre para plantearles su problemática y sus propuestas, con la esperanza de ser tomados en cuenta y participar en sus programas de actividades y no permitir que los echen al olvido nuevamente.

SERGIO PEREGRINA. Dramaturgo, titiritero y docente.

VERACRUZ. UN FRENTE POLÍTICO

“TELÓN DE NIEBLA”

Y OTRAS VARIEDADES

Francisco Beverido

Con una preocupación semejante a la de los teatristas del Puerto de Veracruz, los xalapeños han decidido reunirse y formar un “Consejo de Artes Escénicas”, que pretende integrar no sólo actores y directores de escena, sino también a escenógrafos, bailarines, coreógrafos, músicos, etc.

En este momento participan en él la mayoría de los grupos y artistas activos en la región.

Entre sus primeras acciones se cuentan su presentación ante el público con un documento en que se plantean varias de sus preocupaciones más importantes y, dado que en el Estado se ha desarrollado recientemente un proceso electoral, la reunión con varios de los candidatos a las diferentes instancias de Gobierno: Municipios, Congreso local y gubernatura.

La posición manifestada en estas reuniones era la de presentarse como un interlocutor válido y necesario en el proceso de diseño y ejecución de las actividades culturales y sociales en las tres instancias, ya que los integrantes del Consejo consideran que el tener una participación activa y directa a ese nivel resulta más importante que otra cosa.

El documento de referencia, entre otras cosas, dice lo siguiente:

“Como *Consejo de Artes Escénicas* dentro del estado de Veracruz, buscamos consolidar un arte con voz propia, con un discurso estético acorde y con rostro social; buscamos confirmarnos como necesarios dentro de la educación del pueblo; de este modo tendremos una vigencia real y el espectador legitimará a sus creadores escénicos.

En ello reside la construcción de un Patrimonio Cultural más sólido y justo que beneficiará al futuro y presente del arte y la cultura en nuestro país.

En ello también consiste nuestra renovación como gremio teatral y como humanidad.

Con ello refrendamos nuestro compromiso como comunidad escénica con nuestra sociedad.”

Y más adelante añade:

“Dentro de las políticas actuales, se escatima la importancia del arte dentro del desarrollo humano, su razón y su espíritu. Para el hacedor escénico, esto se complica aun más por la falta de

un apoyo regulado y transparente. Dedicarse al arte escénico es por cierto digno de considerarse como una empresa y respetarse como tal.

La falta de organización, convicción, necesidad y unidad, destinan al fracaso. Es por esto que aprender a dialogar realmente y respetarnos para llegar a acuerdos justos, es indispensable.”

El documento de referencia presenta los objetivos de este Consejo:

- Consolidar una identidad que abarque toda la comunidad escénica.
- Acceder a los espacios físicos adecuados para lo que fueron creados: para las artes escénicas y no para otras actividades sociales.
- Generar nuevos espacios.
- Generar nuevas fuentes de trabajo.
- Mantener una constante y variada cartelera escénica en el Estado de Veracruz produciendo nuevos puentes de acercamiento con el público, generando así más público.
- Tener y mantener una representación constante y activa (con la voz y el voto de la comunidad escénica) en los diferentes órganos culturales para incidir en la toma de decisiones de las políticas culturales del Estado de Veracruz.
- Lograr un ingreso adecuado por medio de la taquilla, homologando desde el Consejo mismo los criterios correspondientes.
- Ofrecer un frente común ante las circunstancias adversas que afecten la realización y el desarrollo de nuestras actividades artísticas.
- Generar y establecer convenios con los diferentes niveles de gobierno y las instituciones públicas y privadas.
- Asegurar una presencia más amplia y constante dentro de los medios de comunicación.

Como una acción más concreta y directa, y ante la ausencia de otras opciones, el Consejo realizó en la segunda quincena de octubre una Muestra titulada “Telón de Niebla”, en la que participaron una veintena de puestas en escena, entre ellas, dos de danza. La consigna era una producción por

grupo. Algunos de los grupos que forman parte del Consejo no presentaron ninguna producción, lo que hubiera incrementado la programación a cerca de 30 producciones.

Esta participación, aunada al Primer Concurso de “Teatro en la Alacena” convocado por Candileja, y al Primer Encuentro de Teatro íntimo organizado por “Caftán Rojo” (cada uno con características específicas), demuestra la vitalidad del movimiento teatral de la ciudad.

Falta aún mucho por hacer, en primer lugar, para consolidar la unión de los teatristas a pesar de las diferencias artísticas o estéticas, pues siempre será más fácil enfrentar al poder, a las instituciones oficiales o a las privadas desde una plataforma común que desde las posturas individuales; hay un largo trecho por andar para conseguir que la autocrítica sea una disciplina cotidiana, y para erradicar la descalificación como práctica consuetudinaria; en resumen, ver al otro como un colega de distinta rama y no como un enemigo.

Empero, los primeros pasos se están dando.

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

Danza de amor contra un hombre sentado (Reynaldo Carballido). Fotografía de R. Carballido.



ZACATECAS PRESENTE EN EL TEATRO NACIONAL

David Eduardo Rivera Salinas

Con la idea de continuar con la presencia de nuestro Estado en esta revista, a partir del presente número aparece con más júbilo y —así lo esperamos— con más constancia la participación zacatecana en esta revista dedicada al teatro en la que se escuchan multitud de voces, propuestas, imaginarios, obras actualidades, creadores y críticos, por sólo indicar algunos tópicos que han enriquecido sus páginas. O sea, el teatro se dice de muchas maneras, emulando aquel credo metafísico de Aristóteles, uno de los primeros en reflexionar sobre la utilidad, la técnica y el artificio de las cosas poéticas, del drama griego, en particular de la tragedia y de su vena catártica, en su célebre tratado la *Poética*. Lo cierto es que ya desde entonces la reflexión sobre el carácter poliédrico de esta particular forma artística creada por el hombre, ha sido también polimorfa, fascinante y no pocas veces contradictoria.

En el teatro se tejen muchos misterios. Desde su origen, tanto en las culturas occidentales como en las orientales, al parecer el teatro fungía de vínculo con lo sagrado. Nada tan extraordinario, sin embargo como el teatro griego, cercano a nosotros y parte de nosotros. Por una lado, la tragedia y su génesis, sus elementos que juntan la naturaleza y lo divino, hasta su esplendor con los grandes trágicos, donde la preocupación de fondo es el destino del hombre. Para el mundo griego cada hombre nace con un hado y nadie, ni siquiera los dioses pueden disolverlo ni transmutarlo, acaso pueden retardarlo, pero no más. La otra faz es la comedia, género que de tan vital y exuberante no deja de contrastar con aquél otro, sobre todo en el tono crítico y dudable que hace del mundo de los dioses, de su omnipotencia, de sus rivalidades y de sus preeminencias. Con este tono burlesco nace en el mundo griego la vertiente crítica a las creencias religiosas y místicas arraigadas desde siglo en el alma griega.

El teatro es representación de situaciones humanas, ya intervengan elementos divinos, ya de otra índole, esto es, se define porque muestra lo factible en el mundo de los hombres. El teatro ha sido medio y mediador para muchas cosas: pedagogía, religión, terapia, crítica. Ya en la Fiesta de los Locos medievales, que en muchas ciudades europeas se llevaban a cabo por Carnestolendas dejan entrever el carácter popular de este tipo de representaciones

cuya intención era trastocar, con intenciones ejemplares, el orden establecido. El estulto era Pontífice; un borrico, el *magister*, el loco, cuerdo. Las raíces profanas de este tipo de fiestas se han diluido y nosotros los modernos apenas si comprendemos su verdadera dimensión cómica, trascendental y ejemplar.

En el siglo XVII, un dramaturgo como Calderón de la Barca veía el mundo como un gran teatro donde cada uno representa un papel. Ciertamente que sus intenciones eran por un lado apologéticas, pero también filosóficas y aun metafísicas. Pero no deja de llamar la atención la importancia que la cultura española dio particularmente al teatro. Era diversión, y era contemplación, es cierto, pero también recurso con que despertar a las conciencias y preservar mostrar la fe. Nunca dejan, por ejemplo de parecer actual las obras perdurables de Lope, Calderón, Moreto y Tirso.

Zacatecas, hija de las tradiciones y las costumbres castizas, tenía también sus formas de diversión y de piedad, ambas no exentas de singularidades. Según consta en sus libros de Actas de Cabildo, desde los primeros años de la fundación de la ciudad dispusieron de lugares en los cuales pudieran celebrarse las fiestas de moros y toros. Las cofradías, de devota y añeja alcurmia, solían recorrer las calles de la ciudad haciendo vehementes penitencias. Una muy singular, la del Santo Entierro, clamoreaba con no mentidos ayes la muerte de Cristo, la turba toda vestida de negros arreos y capirotes puestos en la cabeza y hachones dispensadores de luz bondadosa. Estas representaciones, no pocas veces tenían sus excesos y más de una vez las autoridades tuvieron que restringirlas. Estas representaciones de los viernes santos, no lejanas a la esencia del teatro en tanto representación y espectáculo, eran procesiones callejeras, donde algunos astutos y mal intencionados participantes hacían de las suyas: tras las capuchas que solían ponerse nadie era nadie, sino sombras que, otra vez y a pesar de la solemnidad del evento, aprovechaban el anonimato para trastocar el orden.

Otro desfile espectacular era la “saca y paseo” del pendón de la ciudad, donde estaba estampado su escudo de armas. Desde 30 de agosto de 1593 se dispuso que se hiciera anualmente en la fecha conmemorativa del descubrimiento de las minas, 8 de septiembre y en la víspera, y dentro de la Octava de

la Natividad de María, patrona de la ciudad. Uno de los regidores, el más pudiente, a caballo, iba a la vanguardia de la procesión, pendón en mano, al que le sucedía un sin número de personas, entre ellas las autoridades civiles y acaso las de las órdenes religiosas; eso sí, todo el “cabildo, justicia y regimiento” a los que se sumaban los plateros, trapicheros, sacristanes, mineros, alarifes, porteros y aguadores: “todos los vecinos estantes y habitantes.” También se dispuso que se “hagan mascarar y corran toros, juegos de cañas, torneos, justas o sortija.”

En los años que sucedieron a la fundación de Zacatecas, era cosa común representar comedias en lo que llamaban, precisamente, Corrales de la Comedia. En la ciudad hubo varios y hay documentos que hablan de desfiles callejeros que hacían las compañías que visitaban la ciudad, antes de la función principal. Por otro lado, está esa ecléctica y maravillosa festividad de La Morisma, arraigada en el gusto popular desde hace muchísimos años, que es teatro en que, para asombro de todos, participan millares de vecinos.

Zacatecas fue hace dos años la sede del Primer Festival Internacional de Teatro de Calle y que en el 2004 lo haya sido de su tercera edición, no deja de ser significativo por varias razones: una, el auge promisorio que parecen tener este tipo de expresiones callejeras y otra, la siempre novedosa sorpresa que pueda tener para los viandantes recrearse ante esta mágica configuración topográfica de la ciudad y ver en cualquier rincón, en cualquier escalinata, en cualquier plazoleta o jardín representar obras de índole varia. Ya alguien dijo que la ciudad de Zacatecas era un pequeño teatro y lo dijo con razón porque así es. Y la ciudad será anfitriona cuantas veces sea menester de ese teatro del mundo donde convivamos y presenciemos aquello que está enraizado en la condición humana: ver en lo representado la imagen de un rostro que es el mío por que es el de la humanidad entera.

DAVID EDUARDO RIVERA SALINAS. Es docente e investigador del Posgrado de Arte y Humanidades en la Unidad Académica de Docencia Superior de la Universidad Autónoma de Zacatecas y Director General del Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” desde junio del 2001.

ZACATECAS. ATRAPAR, SEDUCIR Y ENAMORAR AL PÚBLICO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE CALLE ZACATECAS: RETROSPECTIVA

Vicente Rodríguez



Festival Internacional de Teatro de Calle 2004.
Fotografías de Ernesto Moreno.



Durante tres ediciones, el Festival Internacional de Teatro de Calle ha compartido las expresiones de varios grupos internacionales: Osmego Dnia, Delices Dada, Titanic, Teatro Núcleo de Ferrara, Les Plasiticiens Volants, Los Desplazados, Lume, grupos nacionales como: Asis Gual, Corniza 20, Cuco Ilusión, Me xihc co, Escuadrón Jitomate Bola, Máscara entre Sombras, Cirkóticos, Fonambules, Carro de Comedias de la UNAM, entre otros; además ha incluido a catorce estados participantes del Programa Nacional de Teatro de Calle que auspicia la Coordinación de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Todos ellos han creado una propuesta auténtica y enriquecedora, en un festival donde se conjuga esa relación extraordinaria de los *participantes* con la arquitectura de la ciudad; todo con la tentativa de convertir el espacio ciudadano en un escenario de grandes proporciones que estimule el encuentro excitante con el hechizo del teatro y en un espacio de correlación de expresiones distantes entre sí. Esto es, que vayan, por un lado, desde puestas en escena sólo con recursos imaginativos y técnicos aprendidos de la tradición oral, (como el caso de las *Morismas de Bracho* en que participan casi doscientos actores en escena de los ocho mil que las integran), hasta las expresiones de danza, teatro, el clown, el concepto teatral de actores con capacidades diferentes presentado con la compañía Circo Ilusión, fomentando el asalto virtual del transeúnte con el arma de la sorpresa y la fantasía y obsequiarle así un poco de asombro a su cotidianidad.

Es este encuentro azaroso del público con los espectáculos callejeros quienes conforman la particularidad del festival, si consideramos que cada función acerca en promedio a seiscientos espectadores, y en algunos casos hasta los tres mil quinientos espectadores por función. En consecuencia, el teatro de calle tiene la virtud de generar un encuentro masivo del teatro con el público. Así lo dice Lucina Jiménez: “son estos los públicos a los que es necesario enamorar, seducir y atrapar.” Y es que en cierta medida lo atrayente del encuentro de teatro de calle es en-

contrarse en una cotidianidad en la cual, como público, se tiene la seducción de ser parte de una puesta en escena permanente, o por lo menos durante los ocho días que dura el evento. Aquí el espectador deja de ser tal, para convertirse en co-participante y quizá hasta en un personaje de su propia experiencia renovada, en contraposición a la creencia de que la calle es ese espacio donde sólo tiene cabida lo inapropiado, lo marginal: los limpiavidrios, los payasos y los traga-fuegos, el “otro”, el que invade y asecha el espacio público.

Por sus características este festival toma los riesgos que implica emplazar en la vía pública un grupo de actores que tienen como objetivo rehabilitar el espacio común para convertirlo en lugar de encuentro, donde se genere el acontecimiento del teatro y la reflexión, como lo explica Bruno Bert: “crear un verdadero punto de reflexión hacia una realidad a través del arte es golpear al que pasa y volverlo espectador de ese instante”.

A lo largo de tres años este festival ha fomentado el acercamiento de públicos y también puntos de vista tan diversos que tienen que ver con la puesta en escena para espacios alternativos y desde diversas perspectivas que, si bien convoca al acontecimiento escénico, también abre otros horizontes: la capacitación, los talleres, los diálogos entre productores, directores, actores, periodistas y editores, donde se enriquecen las herramientas que habrán de apuntalar un porvenir promisorio para nuestro tan desigual teatro nacional. Este Festival Internacional de Teatro de Calle logra, con cualidades únicas en el país, sembrar expectativas sagaces con espectáculos para transeúntes, y el alimento justo para hacedores de vivencias en un teatro eminentemente callejero.

VICENTE RODRÍGUEZ. Compositor y productor artístico. Director Técnico del Festival Internacional de Teatro de Calle. Actualmente es Director de la Red Estatal de Festivales del Instituto Zacatecano de Cultura.

JALISCO. TEÑIR DE PRESENCIA LA FUGAZ MANIFESTACIÓN DEL ESPÍRITU

BREVE RESEÑA DE LA CRÍTICA TEATRAL

Teófilo Guerrero

Toda persona aficionada al teatro no es necesariamente competente, y el hecho que sea sensible a las cualidades de un trabajo o a la interpretación correcta de un actor no la autoriza a emitir juicios sobre la valla de todos los demás. El crítico auténtico no sigue las reglas de su propio gusto, sino que, al contrario, amolda su propio gusto a aquellas reglas que la naturaleza de las cosas requiere.
GE Lessing

Hacer una reseña del teatro en Jalisco es difícil, dada la relativa juventud de esta expresión artística en nuestro Estado. Las investigaciones son escasas, y los investigadores menos, por lo que la memoria languidece ante los continuos embates del tiempo. La crítica teatral tiene una buena parte de esa tarea, se encarga de teñir de presencia esta fugaz manifestación del espíritu. Pero incluso hacer una reseña de la crítica teatral jalisciense es difícil por su carácter inestable y discontinuo, poco estimulada muchas veces por un panorama anodino, aunado a la apatía, incompreensión o intolerancia de la comunidad teatral de la localidad. (En justicia habría que reconocer a aquellos que en su fuero interno se excluyen de esta infamante posibilidad.)

¿Qué tiene la crítica que provocan tales reacciones en algunos de nuestros creadores? ¿El análisis, que a través de la descomposición de cada uno de los elementos de la puesta en escena puede dejar al descubierto aciertos, errores y despropósitos? ¿La interpretación de un producto inacabado, o demasiado elaborado? En general, la deconstrucción de una realidad supuestamente inédita, lo cual implica la exposición del creador ante sí mismo, ante su comunidad, y ante su crea-

ción. Como con la dirección escénica, se podría hablar de una psicología de la crítica, así como de una sociología y hasta de una pragmática de la crítica teatral.

La historia de la crítica teatral jalisciense se hace más continua a partir de los años 20 con reseñas, crónicas o educadas apreciaciones de los espectáculos provenientes de la Ciudad de México, España u otras partes del mundo, y de vez en cuando, de uno local.

Alfredo Cerda¹ señala los aspectos más socorridos en la crítica, desde los años 20 hasta 1990: “La escenografía es un punto poco abordado; a nivel actoral se destacan el carisma, la dicción, elementos por separado o de acuerdo al gusto personal del crítico; el análisis del texto es escaso y relativo; y en cuanto al resto de los elementos, las alusiones son difusas, dispersas o superficiales.”

Destacan como críticos: G.O., Ans, y Oto Lear en *El Informador* durante los años 20 y 30, de estos el más longevo sería *Oto Lear*, que sobrevive haciendo crítica hasta los años 40; en los cin-

cuenta, y también en *El Informador*, Armando García, e Isabel Farfán, y en el *Occidental*: Salvador Escamilla y Fernando Larroca, este último con una granada producción de artículos; para los años 60 y 70 la actividad de la crítica se vuelve escasa, Larroca y Francisco Rea se mantienen. Durante los ochenta y parte de los noventa la más constante será Hilda Morán, en *El Informador*, en los noventa, y en plena evolución del lenguaje teatral jalisciense, Juan José Doñán que con su mordaz estilo revolucionó la crítica teatral; el polémico Raúl Dopico en Siglo 21; la siempre inquieta Dolores Tapia, en *El Informador* y en el Boletín de CONACULTA; Jorge Fábregas, crítico que ha evolucionado con la manera de hacer teatro en la entidad, y que sobrevive hasta hoy en *Público-Milenio*; Alejandra Tello, que ha hecho del tesón su bandera e insignia en diversos medios de comunicación, escritos y electrónicos; y un riguroso y metódico Fernando de León, en el diario *Mural*.

La existencia de un instrumento, como el de la crítica, para analizar el trabajo escénico concreto es fundamental para el desarrollo de un teatro trascendente a su tiempo y a su espacio. El qué será de la crítica profesional jalisciense no es sólo decisión de quienes se dedican a ella, o de quienes la reciben, es un reto de corresponsabilidad, la naturaleza misma del teatro obliga a este ejercicio: para quien la emite, ética y objetividad, para quien la recibe, apertura y autoanálisis.

NOTAS

¹Ch. Alfredo Cerda Muños, *La actividad escénica en Guadalajara, entre 1920 y 1990*, Universidad de Guadalajara.



UNA BIENVENIDA. LA PUNTA DEL ICEBERG

El iceberg sólo es conocido por lo que se asoma, sin embargo todos sabemos que hay una masa diez veces más grande que hace flotar la parte visible. El iceberg es pues cúmiilo y asomo. Así son las comunidades teatrales del llamado interior de la República, se reúnen, se masifican, anudan palabras y pensamientos, pero sólo son conocidas por su parte más visible. Seguramente eso será esta sección dedicada a Jalisco. De aquí partirán reflexiones que nos podrán dar una idea del fenómeno en estos rumbos del Teatro Nacional. Nuestras inquietudes, anhelos y por qué no, hasta los azotes, tan propios a nuestra profesión, saldrán a la luz. Con esto esperamos adherirnos al navegar de esta revista y contribuir a la construcción de este archipiélago nacional de icebergs flotantes. Porque debajo en las profundidades de la reflexión está el sustento que nos hace navegar. Buen timón. Largo viaje.

Fausto Ramirez Director de escena Actualmente desarrolla Derechos e izquierdos. monologo para una actriz y dos voces infantiles con la actriz Susana Romo en el que tratan el tema de los derechos de los niño.

RESPUESTAS

Teófilo Guerrero

Los últimos años se han distinguido por la presencia de opiniones sobre el teatro en diversos medios escritos y radiofónicos, lo que ha redundado en una mayor atención sobre la función de la crítica en el teatro local.

Como un ejercicio de opinión le pedimos a diversas voces y oficios de la comunidad su opinión respecto a la crítica y su papel en la evolución del teatro en Jalisco.

FRANCISCO QUINTERO

(Tramoyista del Teatro Experimental de Jalisco desde hace más de treinta años.) “La crítica: Gente que se anda fijando en los directores, si el teatro es un juego, fantasía, se trata de trabajar a gusto, no se trata de críticas, todos tenemos derecho a trabajar, unos de un modo, otros de otro, y no debemos criticarnos unos a otros. Pero se necesita que haya crítica para que se componga el teatro, porque no cada quien va a seguir su juego, si no hay crítica *se puede decir*: “todo salió bien”. Al leer la crítica, los directores se ponen nerviosos porque la crítica la lee el público, se ponen de mal humor, pero uno no tiene la culpa de eso, uno hace su trabajo. Sí ayuda, porque se tiene alguien que jale las orejas. Uno también debe poner atención, yo me siento responsable si no estoy haciendo nada bien. Hay crítica que lastima, hay unas críticas que ayudan, otras que no.”

JESÚS HERNÁNDEZ

(Actor profesional con 30 años de Trayectoria.) “La crítica teatral no ha podido, o no ha querido, acompañar al teatro jalisciense en su evolución. Es de hacer notar que hace 10 años, o un poco más, había más críticos y menos propuestas teatrales. ¿Por qué los que había se retiraron? ¿Cómo obtener a los nuevos críticos? ¿Qué características sería deseable que tuvieran? Es necesario que una mayor cantidad de críticos teatrales ejerzan su actividad con rigor estético, objetividad, valoración razonada y conciencia de la enorme importancia que pueden tener como vínculo creativo entre los creadores y el público. Desde luego que se aprende de los críticos. Puntuales observaciones me han abierto los ojos a

detalles ignorados y corregido visiones erróneas. Aunque no se debe trabajar para ellos, si considero necesario tomar muy en cuenta sus opiniones profesionales.”

JORGE FÁBREGAS

(Dramaturgo, miembro de la Agrupación *Letra en Escena*. Crítico de *Público-Milenio*, para el que colabora con la columna *Peripezia*.) “Sí, sí ha existido una evolución de la crítica si tomamos en cuenta el nivel del teatro que se hace aquí. No creo que el nivel del teatro jalisciense sea muy superior al de su crítica. Hay poca crítica, eso sí, y no siempre mantiene la buena calidad. Reflejo del mismo medio en que se desenvuelve. Además, un buen número de los teatreros no están acostumbrados a recibir una crítica, ni cuando es constructiva y formadora, muchos de ellos, siempre sentirán que los estás agrediendo personalmente.”

VÍCTOR CASTILLO

(Director y dramaturgo, miembro del Sistema Nacional de Creadores del FONCA.) “Pus, este, como le puedo decir, pues mire, que, pues... ¿Me puede volver a repetir la pregunta?... ¡Ah, sí, ya! Pos déjeme le digo que: «Para empezar no podemos hablar de una crítica profesional puesto que no la hay, salvo el caso de Fábregas, pero una golondrina no hace verano. En este caso creo que él como crítico si ha contribuido al análisis del propio trabajo, dependiendo del grupo o de las personas que la reciben. Por supuesto que la crítica ha contribuido a la reflexión sobre mi trabajo, pero esto sólo se ha podido dar en mí a partir de que le he otorgado confianza y por lo tanto autoridad moral de quien lo hace.”

RICARDO DE LA LANZA

(Vestuarista con cerca de 30 años de trayectoria. Ha trabajado con los directores más importantes de la localidad.) “Yo creo que de ninguna manera ha habido una evolución, ya que cada día los que escriben las «críticas teatrales» no tienen ningún conocimiento de teatro y les da absolutamente igual hablar de cualquier trabajo

teatral... sin importar la trayectoria de nadie, les da lo mismo el “teatro de Parroquia” que algo profesional, o algo hecho por estudiantes que alguna basura venida de México... todo lo tratan absolutamente igual. No creo que la crítica ayude a la reflexión sobre el trabajo teatral ya que no es seria, entonces no podemos basarnos en eso, como para mejorar, pues insisto: la mayoría de los que escriben más bien narran de una forma muy tonta lo que vieron.”

DAVID “NEGRO” GUERRERO

(Periodista Cultural, Director de Radio UdeG en Lagos de Moreno, Jalisco. Escribe la columna semanal *Contemplaciones contra el tedio* en el periódico *El Informador*.) “El teatro, como posibilidad mediática, necesita espacios públicos para reflexionarse, debatirse, conocerse. Así, gente como Efraín Franco, Alejandra Tello, Jorge Fábregas, Yolanda Zamora, Fernando de León Juan José Doñán, Alfredo Sánchez, Antonic Venzor o Angélica Ñiguez, contribuyen, desde su trinchera periodística, a que el teatro en Guadalajara se conozca, ya sea mediante entrevistas reportajes, reseñas, críticas o artículos de opinión. Pero, terrible verdad, no es suficiente. La gente involucrada con el teatro tapatio se queja de que no existe una crítica profesional. Que lo que hay son meras opiniones o asomos. Señalan que falta la contundencia de alguien que domine el lenguaje teatral, sus tecnicismos, su historia, lo que hay adentro y afuera de un montaje. Y no les sobra razón. En resumen, desgraciadamente el teatro que se hace en Jalisco no se refleja en los medios de manera clara y completa; en consecuencia, la existencia de crítica especializada en la materia es, digámoslo ya, un balbuceo. Y dejamos una pregunta en el aire: ¿Quién tiene que hacer ese trabajo, los periodistas o los propios teatreros? O sea, ¿qué fue primero, el huevo... ?”

TEÓFILO GUERRERO Dramaturgo y actor. Ha publicado sus obras *Artaud. Bosquejo de sí mismo* y *Sin respuestas en la Secretaría de Cultura de Jalisco. y diversos ensayos en el Fondo Editorial Tierra Adentro.*

MICHOACÁN. AL RESCATE (MESIÁNICOS UNA VEZ MÁS)

EL TEATRO COMO UN SISTEMA DE PENSAMIENTO

Alfredo Durán

Cuando la figura del director hace que el teatro adquiera una forma reconocida a la que no se le puede negar cualquier valor artístico; al entenderse como el creador absoluto del espectáculo y que sobresale al imponer un criterio visual, artístico y conmovedor que excede el acto creativo del escenógrafo; los actores y realizadores, incluyendo el ámbito creador del dramaturgo, estaríamos hablando de una legitimización de su sistema de pensamiento.

Debido a esto, el director de escena se ve obligado a buscar nuevas y mejores formas para lograr un desarrollo artístico que involucre más formas de impactar a la sociedad a través de su formación y de su propia búsqueda. En ese sentido, reconoceremos que la dirección teatral será aquella que tiene en la mira la creación de un espectáculo como fin posible y que su máxima expresión se verá canalizada en la búsqueda estética de una puesta en escena que tiene de por sí determinados parámetros artísticos.

Dentro de este marco, se encierra una serie de poéticas que definen un sistema de pensamiento individual, o acaso colectivo, de la experiencia escénica. Ese sistema de pensamiento y su legado histórico, es tratado dentro del campo de la formación. Sin embargo, si nos ubicáramos únicamente dentro de ese rango, nos perderíamos de un aspecto que es fundamental y básico para el estudio del teatro: el aspecto humano; esa necesidad de escoger y difundir una experiencia que hasta cierto punto nos lleva a legar una herencia.

En ese sentido, el fenómeno escénico se mueve en un doble plano: el de la dirección escénica, que es donde el teatro adquiere una importancia catalogada como obra de arte; y en el otro, donde el estudio de un marco teórico surge a partir

de la experiencia en el trabajo de la formación de actores, de la misma dirección escénica y del concepto del diseño del espectáculo.

La necesidad de escribir sobre una experiencia artística, deviene de una necesidad personal, que justifica un bien por sí mismo; una postura ante la vida ante la urgencia de manifestar el sentido personal del oficio, y por tanto a la experiencia metodológica y técnica concreta surgida en el taller de la formación del espectáculo.



El ajustador. Fotografía América García

Todo sistema de pensamiento está inserto en las motivaciones personales del director, en las urgencias de manifestar una necesidad que lo lleve a decir algo y a un sentido muy personal de su propio oficio que se resuelven a través de metodología y técnicas concretas. Se trata pues de buscar una manera de traspasar las fronteras de la propia experiencia artística y social, para insertarse en el marco de una necesidad que lo lleve a través de la dirección escénica a una transposición de los valores.

Esta actitud se transmuta en una actividad

que se proyecta más allá de las posibilidades de lo artístico, cuando el teatro adquiere una función aceptada por una sociedad que paradójicamente es vulnerada, cuando se le rompe lo establecido y encuentra una revitalización de los valores impuestos. En cada sistema de pensamiento vislumbramos reflexiones éticas diferentes; el hacer teatro, se convierte en una exigencia que tiene como una premisa la definición del espíritu. Un sistema de pensamiento es utilizado para la conformación de esos valores. En general se dedica a darle una nueva función y justificación a la práctica teatral. De tal forma que ésta, al convertirla en una manera de hacer, determina su estructura poética.

Al hablar de un sistema de pensamiento, se hace necesario abordar el complejísimo trabajo del actor, que es la materia en la que se debe estar más atento, pues en él radica la parte humana del teatro y debe de ser privilegiada. La dualidad que se tensa entre el concepto de la renovación del actor con la del actor establecido como parte de una sociedad que necesita de su profesión y que

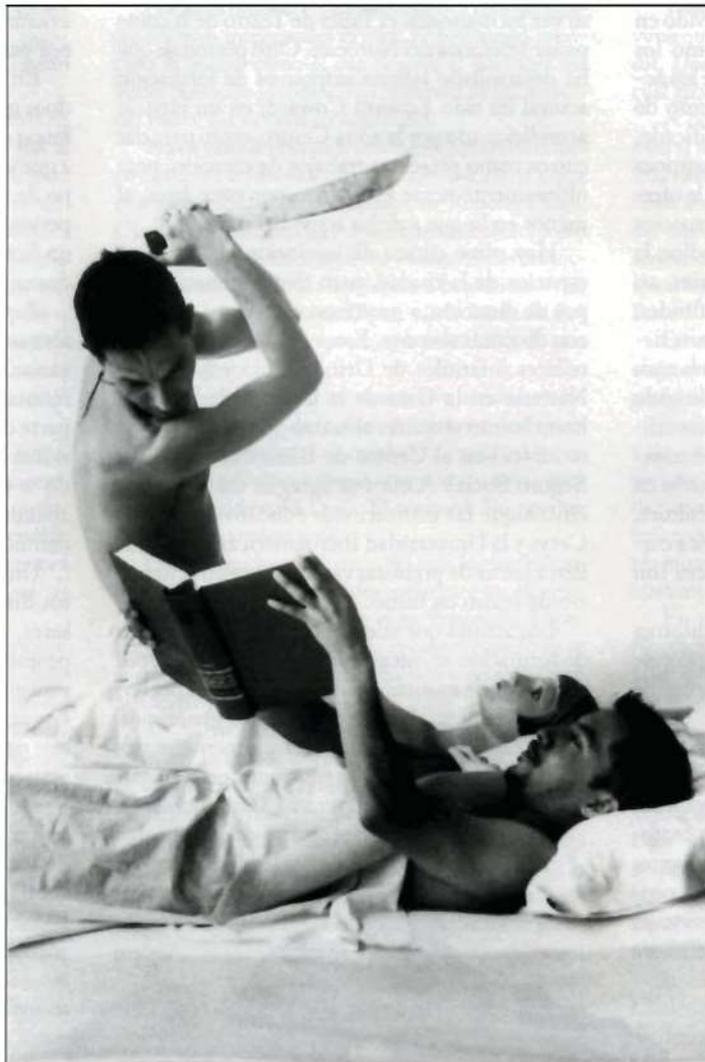
además la constituye, corresponde a un estudio más severo en el campo del desarrollo teatral, pues se entiende que el actor sufre una transformación al encarnar otras personalidades más específicas. La conciencia de él que el actor tiene que tener una fuerte vocación para dedicarse a su oficio, formula la postura de que para él es necesario algo más que una categoría técnica; es decir, se propone que el actor sea hasta más humano, un ideal, un hombre nuevo. En ese sentido, la pedagogía adquiere una importancia fundamental. Esta se convierte en una actividad

preponderante, una actividad que tiene un fin por sí mismo. En la preparación del actor se establece una actividad que se desarrolla mucho antes de que éste pueda trabajar en el espectáculo. La pedagogía entonces se manifiesta como una actividad privilegiada, una forma madura de creatividad mediante la cual el maestro y los alumnos establecen investigaciones orientadas a la construcción del actor ideal.

Es en la intervención del trabajo pedagógico, en la investigación corporal, en las técnicas interpretativas, en la búsqueda de una evolución dentro de los ensayos, en el trajín de todo entrenamiento, donde el espectáculo se sustenta para ser el producto final, único objetivo de la actividad teatral.

Pero este debe ser un espectáculo acorde a los enunciados del pensamiento, pues no se valdría decir que una cosa es la teoría y otra la práctica. Por lo tanto, al sistematizar un pensamiento, este tendrá que tener la coherencia de ser acorde con sus resultados. Allí radica la importancia del asunto. El espectáculo no deberá pasar a formar un segundo plano, sino todo lo contrario: el orden de los materiales teóricos y prácticos tendrá como consecuencia la poética del espectáculo. Entonces el teatro se convertirá en arte, arte del espectáculo, un espectáculo progresivo, un producto cultural, un asunto que se inserta dentro de una función social, una estética, una obra de arte a través de la cual el director expresa su propia individualidad.

La justificación íntima del espectáculo, su razón de ser profunda; trasciende el valor artístico y su función social, se convierte en un producto cultural capaz de transmitir y de hacer vibrar las fibras del espectador, que fascinado, sucumbe subyugado ante la realidad social donde se esconde. La fuerza, la coherencia y la fascinación del espectáculo, radica en la fusión del



EL AJUSTADOR Fotografía de América García.

“El orden de los materiales teóricos y prácticos tendrá como consecuencia la poética del espectáculo “

uso de externo e interno de los valores que ésta encarna. Entonces el espectáculo se volverá la expresión viva de una cultura teatral distinta a la imperante en un determinado medio.

No se trata pues de cuales son las técnicas empleadas, ni de la forma, ni de la vanguardia estética de tal o cual tiempo, sino de un valor entendible para construir una función social. Los maestros serán entonces, aquellos que sabrán sobreponerse a la parte artística, para construir una práctica pedagógica, una lucidez embriagadora que se inserta en una sociedad entendida como un todo.

Sentido y técnica, establecen una complementariedad que se convierte en la columna vertebral de un sistema de pensamiento. Constituyen una dimensión que forma cualquier coherencia teatral; el primero se refiere a la pregunta que nos hacemos todos: el *por qué* de las cosas, y el segundo se moldea y se justifica en el *cómo* se hacen esas cosas. En todos los casos; el sentido, aquel que nace a partir del yo íntimo, se define como una justificación interna del pensamiento y se fragua como una cuestión meramente artística que constituye el punto clave. Pero esto, no tendría ningún valor si no se certifica a través de la técnica. Y esa técnica se revalora y se justifica doblemente cuando es presentada en todos los sentidos por medio de la escena.

El pedagogo de hoy, debería entonces, asumir la responsabilidad de que las metodologías y técnicas deberán ser aplicadas bajo estas premisas y, sobre todo, de nada valdría tanta palabrería si no buscamos que esta tenga su fin en la eficacia escénica, porque es ahí, en el escenario, donde ocurre el fenómeno que todavía llamamos teatro.

ALFREDO DURAN. Actor y director michoacano

BAJA CALIFORNIA. DE MIGRACIONES Y FORMACIÓN

HACIA DÓNDE APUNTA LA FORMACION ACTORAL EN TIJUANA

Fernando López Mateos

Durante los casi 15 años que he vivido en Tijuana, me ha tocado ver cómo los patrones de comportamiento de los actores tijuanaenses respecto al mantenimiento de su vida dentro de la escena se ha diversificado. Algunos factores que influyen en dichos patrones son los siguientes: la ampliación relativa de la oferta educativa para actores; la apertura de espacios para la expresión artística en diversos medios; la búsqueda de experiencias interdisciplinarias, así como la creciente migración hacia otras latitudes.

La formación teatral que se da en Tijuana tiene variadas fuentes, como el programa de tres años del Instituto Andrés Soler de la ANDA, dirigido por Jorge Andrés Fernández, de la cual han salido actores que ya han mostrado actividad constante por encima de los 20 años. Otro espacio en el que se forman actores es la Casa de la cultura, la cual cuenta con un programa de dos años a cargo de Hebert Axel González, quien ya lleva con él más de una década.

La Universidad Autónoma de Baja California tiene el Taller Universitario de Tijuana, en donde se da iniciación actoral, a cargo actualmente de Claudia Villa con un programa de un año de estudios, y continuado en forma de taller por Daniel Serrano. Quien esto escribe ha desarrollado dentro de la Escuela de Humanidades de la UABC, un programa con una seriación de cuatro materias que combinadas aportaron a los estudiantes una opción más en la formación académica profesional a lo largo de tres años. Tal proyecto se cumple hasta este semestre, y a partir de ahora tendrá una fórmula independiente.

Otra opción institucional es el Diplomado de Teatro, el cual se desarrolla en el Centro de Artes Escénicas del Noroeste del INBA, ubicado en el interior del Centro Cultural Tijuana, el cual viene trabajando desde hace once años. Este modelo aglutina varios profesores en un esfuerzo que se acerca en estructura al currículo de perfil profesional, pero que se resume en únicamente un año de preparación intensiva.

En la Casa de Cultura de Playas de Tijuana también se han desarrollado cursos-taller a cargo de Ugo Palaviuno, quien a

su vez ha manejado el Taller de Teatro de la compañía Teléfonos del Noroeste. Otro personaje que ha desarrollado talleres intensivos de formación actoral ha sido Edward Coward, en un espacio acondicionado por la zona Centro, tanto para dar cursos como presentar trabajos de creación, pero últimamente no se le ha visto por estos lares, al menos en lo que a dicha actividad respecta.

Hay otros cursos de iniciación en distintos espacios de la ciudad, pero tienen breves tiempos de duración, y promueven el teatro amateur con distintas visiones. Estos cursos van desde los talleres infantiles de Ursula Tania y Domingo Natterie en la Casa de la Cultura de Tijuana, hasta la introducción al teatro que durante años se ofreció en el Centro de Bienestar Social del Seguro Social. A ellos se agregan talleres específicos aue las instituciones educativas como el Cetsy y la Universidad Iberoamericana desarrollan a partir de premisas variables, según el maestro de teatro en turno.

Los actores que salen de las filas de los centros de formación se integran a elencos formados por proyectos de montaje distintos. Unos son hechos de manera natural como parte de una generación particular, y de ese montaje generalmente se tiene noticia de unas cuantas funciones, en la mayoría de los casos. Otros se reúnen con el prurito de montar algo

alrededor de un director o se

avientan a probar una dirección a falta de respuesta por parte de los existentes.

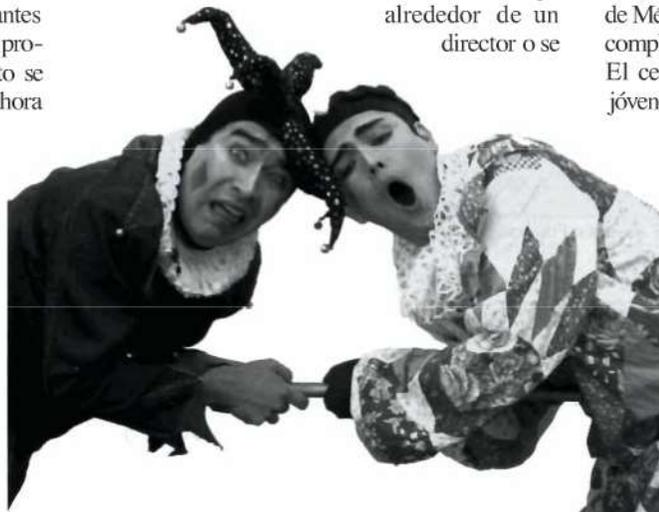
En algunos casos, la fortuna reúne a individuos que detrás de un proyecto, logran establecer líneas de trabajo más duraderas, lo que ha llevado a que se formen más grupos de teatro con un tiempo de vida un poco mayor, y que fortalece la experiencia personal de sus integrantes. Eso ha sido un factor importante para que los actores no abandonen su formación y continúen trabajando.

A pesar de que los cursos formales que conforman elencos con los grupos generacionales que van saliendo de sus filas han dado a luz algunos montajes, pocos logran la continuidad. La mayor parte de ellos dejan las filas del teatro para incursionar en el cine, el doblaje y la televisión, dejando a éste en último lugar. Muchos lo han abandonado temporalmente, otros de manera definitiva.

Un aspecto afortunado es que hoy los distintos directores integran más nuevos y viejos valores, de acuerdo a las circunstancias que su propuesta o grupo desarrolla para dar cabida a proyectos varios. Esto ha permitido que algunos actores no sólo amplíen su experiencia, sino que no emigren hacia otros horizontes fuera del teatro.

No obstante lo anterior, continúa la tendencia en varios de los actores a emigrar a las ciudades de México y Xalapa, para formarse de manera más completa y buscar más amplias ofertas de trabajo. El centralismo en el teatro continúa llevándose jóvenes promesas del arte al Distrito Federal.

En 1993 veía este fenómeno ocurrir con frecuencia. A partir de ahí desarrollé el estudio que derivó en la fundación del CAEN, con la visión de anclar una base sustancial de formación que creciera hacia el desarrollo profesional de carrera. La semilla se sembró, sin embargo nuestros actores parcialmente formados y en formación, siguen pensando en emigrar.



Alumnos del CAEN. Archivo.

FERNANDO LÓPEZ MATEOS. Docente, director de escena y traductor.

TOUR POR ALGUNOS ESPACIOS ALTERNATIVOS EN LA CIUDAD DE PUEBLA

Víctor Rubén

El teatro, como cualquier otra forma de expresión, necesita de un espacio donde pueda manifestarse. En ocasiones esta expresión es tan absoluta, tan contundente y tan inquieta que el espacio físico de un teatro se convierte en un impedimento, una limitante. Es en esos casos cuando se debe optar por un lugar mejor. La comunidad teatral poblana, y desde mi particular punto de vista, ha encontrado lugares alternativos en los que se puede exhibir nuestro discurso con gran profesionalismo, al alcance que quiera ver y participar.

Comencemos un imaginario recorrido, en el majestuoso Patio Poligonal del Instituto Cultural Poblano (Av. Reforma 1305), edificio que en otros tiempos fuera templo, reclusorio y hasta estación de bomberos, y en donde se han presentado obras como *Hamlet*, de W. Shakespeare, dirigida por el Mtro. Miko Villa, con la Compañía Teatral del Estado de Puebla (CTEP); o a unos pasos, en el Paseo Bravo, donde el kiosco y la explanada de Reforma han servido de escenario para obras didácticas como *Panchito Nopales*, dirigida por Celia Tobón (esta obra se presentó posteriormente en otro espacio alternativo: el lobby del Planetario en el Cerro de Loreto), o *Cuando todos los niños del mundo*, de Enrique Alonso Cachitulo, dirigida también por el Mtro. Miko Villa.

Más al centro de la ciudad, veremos que la Casa de la Cultura (5 oriente y 2 sur) ha utilizado pasillos, salas y patios para múltiples espectáculos familiares. Tomemos como ejemplo un par de obras de teatro diseñadas para hacerse, precisamente, en espacios alternativos y de calle: *Lisistrata*, de Aristófanes, versión de Marko Castillo, bajo la atinada dirección de Amancio Orta (presenta también en kioscos, zócalos y calles de los municipios de este Estado) y *¿Cuál es mayor perfección?*, de P. Calderón de la Barca, dirigida por el mismo Castillo.

No lejos de ahí, en el bello y turístico Parián (6 norte y 4 oriente), hemos presenciado obras como *Anda suelto Lucifer*, dirigida por Enrique Escalera -que también se presenta en el patio del Centro Cultural Creciente II oriente y 2 sur-; en el Barrio del Artista, Gerardo Xavier Morbius, se presenta con su grupo Cartucho Quemado en pleno andador, así como lo hicieron tiempo atrás Olga Ibáñez y su Escuela de Arte Teatral. En el mismo barrio, Sergio Serdio y el entrañable Toño Maldonado (?) encontraron durante algún tiempo en el Café-Galería Amparo, un espacio para presentar a los noctámbulos cheleros su crítica al sistema con *Méxi-*

co...¿creo en ti?, entre otros trabajos.

Otros lugares muy socorridos por los teatreros y que nos remontan al teatro evangelizador son los atrios de los templos, como el de la Catedral (16 de Septiembre 3 oriente) y el de Santo Domingo (Calle 5 de mayo y 4 poniente), en donde obras como *Otra vez Fausto*, de Gabriela Oltra, se presentaron.

Bibliotecas, como la José J. Izquierdo, de la Facultad de Medicina de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), han servido para que alrededor de libros, estantes y computadoras, se presenten obras como *El Principito*, de Exúpery y *El Oso*, de Chéjov. Y si no es biblioteca, las instituciones educativas cuentan con patios, salones y escaleras para que los actores hagan de las suyas divirtiendo a niños y jóvenes. Así lo hicieron Petición de mano, de Chéjov y su director Enrique Ajuria; *El poder de los hombres*, de Tomás Urtusástegui dirigida por este articulista y *Roberto...¿eres tú?*, de Ron Clark, bajo la batuta de Iván Dich.

En este siglo el gobierno y la iniciativa privada rescataron las ruinas del que fuera el Internado de las Madres Josefinas y dos fábricas textiles: La Mascota y La Violeta (Blvd. 5 de mayo y 8 oriente), para construir el Centro de Convenciones de Puebla, ahí dejaron de una forma protegida los cimientos de las habitaciones de las monjas a fin de que los paseantes las pudieran admirar, pero los artistas poblanos, cautivados por la magnífica maleabilidad de este sitio,

deciden presentar obras como *El Mártir del Gólgota* y *La fundación* de Puebla, ambas dirigidas por el maestro Manuel Reigadas (Piar y Mecenas del teatro poblano), y *Los gallos salvajes*, de Hugo Argüelles, comandada por Amancio Orta que dio tercera llamada en la parte sur de dichas ruinas. Asimismo Ángel Cerlo, autor y director de *Trovadores* y leyendas virreinales, se ha presentado en el Estanque de los Pescaditos (Antigua refrestería *La Superior*) del mismo complejo restaurado.

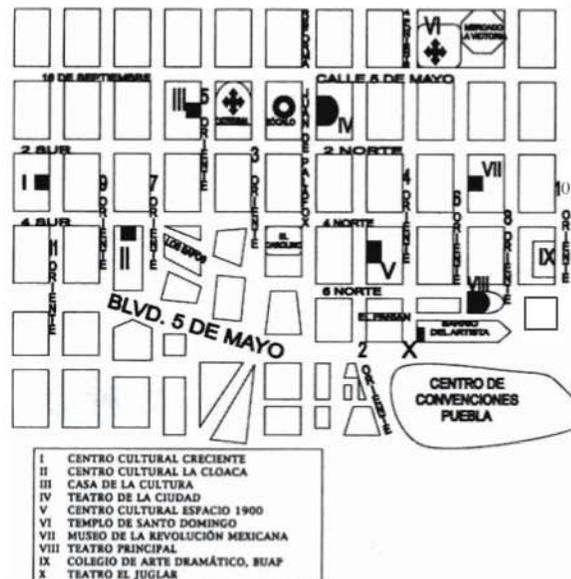
Las discotecas son un lugar ideal para presentar comedias ligeras cortas como *Los secretos del calzón* y *Sirena de Bar*, escritas por Marco Polo Rodríguez. Incluso los museos, como el de la Revolución Mexicana (6 oriente y 4 norte), el Ex convento de Santa Rosa (14 poniente y 3 norte) y el Museo Nacional del Ferrocarril (11 norte y 12 poniente). Además, los actores-productores han convertido la cochera de su casa en un sitio donde presentarse, tal es el caso de Luis Rivera y El Juglar (4 oriente y Blvd. 5 de mayo), o el Patio Teatral Aída de Fortunato Díaz (Calle Mitla 17, Nueva Antequera). Y si no hay cochera, las habitaciones vacías sirven muy bien, como así lo hicieron los excelentes artistas plásticos Enrique Beggar y Marko Ragáz con su Centro Cultural La Cloaca (4 sur 708), en donde se presenta la compañía Teatroliacon *Losers* y *Yard Gal*.

El que los actores poblanos trabajen en espacios que no son un teatro, no sólo se debe a su imaginación ni a su necesidad, sino también a que los pocos teatros reales que hay, se han transformado en Mes pornográficos (el Franzoni y el Parda-vé), o a que imponen rentas estratosféricas (el de La Ciudad, el Pricipal y el de La Paz) con requisitos casi imposibles para los artistas locales independientes y con muchísimas concesiones para las producciones foráneas y para las graduaciones escolares.

Así el actor poblano ha tenido que recurrir a todos los lugares imaginables para poder presentarse dignamente. El artista y su discurso necesitan espacio para existir y si no los buscan, corren el peligro de quedar para siempre en silencio, como desgraciadamente, ha ocurrido ya con algunos.

Este tour no fue sino un breve y personalísimo acercamiento a ello, pero existe más, mucho más...

VÍCTOR RUBÉN. Actor, productor y esgrimista poblano. Docente en el TEC de Monterrey, Centro Cultural Espacio 1900 y la BUAP.



GUANAJUATO. DE AQUÍ Y DE ALLÁ

LA IM-POSIBILIDAD DEL TEATRO EN GUANAJUATO

Juan Manuel García

El teatro en Guanajuato está anquilosado desde hace años. Con sus muy raras excepciones (tres a lo mucho), no hay una propuesta de nuevos códigos para la experimentación, los grupos cada vez son menos y con mayor pobreza en su lenguaje escénico. Actores y directores se preocupan más por lo que hace el vecino que por mejorar el trabajo propio y hay una ceguera tal que parece no tener remedio.

¿Quién se hubiera imaginado que en un estado donde se realiza el encuentro escénico más importante del país, como el Festival Internacional Cervantino y otros menores, pero importantes, el sea teatro uno de las artes que menos se ha desarrollado?

Llevo al menos 12 años de ver mucho teatro guanajuatense. Aquí me forme como teatrero y he jugado los diversos roles: actor, crítico, director, periodista de artes escénicas y ante todo, un fiel espectador al trabajo de los compañeros.

En ese tiempo puedo recordar obras que me han seducido, he visto crecer agrupaciones que de pronto adquirieron renombre nacional, para apagarse después, y otros muchos improvisados pasaron con más pena que gloria. No encuentro una explicación posible para tal estado de orfandad y buscarla sería caer en justificaciones absurdas. Recuerdo algunas pláticas con Fernando de Ita y Rodolfo Obregón, en donde hablábamos del diagnóstico recurrente del teatro en los Estados: falta de profesionalización, ilustración infame de los textos, actores que da pena verlos en el escenario y un muy pobre bagaje teatral en todos sentidos. Aclaro que no todos los grupos en Guanajuato tienen estas características, pero sí la mayoría.

Para bien o para mal, las instituciones culturales han procurado el perfeccionamiento y la capacitación teatral a los creadores a través de cursos, seminarios, residencias, talleres y hasta puestas en escena con directores invitados, pero una de las constantes ha sido el desdén de buena parte del gremio hacia estas actividades o bien, boicot y griia contra las mismas, ya sea porque no es el curso que pidió fulanito de tal o determinado grupo, o porque se inscribieron puros principiantes o los de tal grupo, que es preferi-

ble no ir para no verlos y forzar el saludo, peor aún cuando se piensa que “tal instructor ya no tiene nada que enseñarme y para qué voy a perder mi tiempo” ¡Pendejadas pues! Varios de los “gurús” del teatro en Guanajuato, se han dedicado a pervertir y usar el poder a su conveniencia (con el cobijo de algunas instituciones) para reventar proyectos o armar escandallitos, cuando alguna beca o el dictamen de los jueces no favorece su trabajo.

Por extrañas circunstancias, jamás se ha podido consolidar una compañía estable de teatro (pese a dos muy buenos intentos recientemente), ni hablar ya de una escuela formal, con licenciatura o mínimo Técnico Superior, como sí existe en los estados vecinos de la región centro-occidente: Michoacán, Jalisco, Colima, Querétaro y Aguascalientes.

El desdén priva tanto en instituciones como

en los teatreros, para consolidar de una vez por todas el quehacer escénico en el estado y catapultarlo hacia otros horizontes, con una mejor formación, ética, disciplina y compromiso, sin provincianismos ni quejas a priori.

Basta echar un vistazo a los periódicos y los artículos e investigaciones de los estudiosos del teatro, para darse cuenta que Guanajuato rara vez figura en el mapa de la república teatral a no ser por el Cenantino. No hay registro de su evolución artística en este ramo, ni se hace referencia en las conferencias de las muestras nacionales o los premios de dramaturgia. Rara vez se selecciona un trabajo para la Muestra Nacional por ejemplo, con todas las mafias de fuera y dentro que esto implica.

Lo que sí se ha hecho y es de aplaudirse, es que desde hace cuatro años, el Festival Internacional Cervantino en conjunto con el Instituto Estatal de la Cultura, ha coproducido un montaje que se estrena en el festival, lo que ha permitido que el trabajo de los teatreros locales se mida al tío por tío con estándares nacionales e internacionales, y deje de lado la ya menguada y aberrante presentación de los *Entremeses* cervantinos.

Bajo este esquema, sólo tres directores guanajuatenses han obtenido el proyecto y en estricto sentido, los guanajuatenses han sido dos, porque el último es un venezolano con varios años de radicar aquí y cuyas puestas han renovado y dado frescura al lenguaje teatral en los últimos dos años.

Titulé este escrito la im-posibilidad del teatro en Guanajuato, porque estoy convencido de que hay contadas agrupaciones, directores y actores guanajuatenses con mucho potencial, capaces de imprimir una inyección de adrenalina al teatro de nuestro país si se dejan de lado las confrontaciones y el ego propios, para brillar en el oasis de nuestra república teatral.



Sotto voce. Fotografía de Juan Manuel García.

JUAN MANUEL GARCÍA. Actor, periodista y promotor cultural, posgraduado en gestión cultural con especialidad en producción y administración de espectáculos y compañías de artes escénicas.

CHIHUAHUA. DE AQUÍ Y DE ALLÁ...

PEQUEÑO ESBOZO DEL ROSTRO TEATRAL DE LA FRONTERA

Mario Saavedra

El teatro del norte no sólo representa una acotación geográfica en cuanto espacio de creación y de acción, sino sobre todo una estética compartida que identifica a sus autores en tomo a una de las zonas social y económicamente más contrastantes de la nación; a una siempre viva y compleja suma de realidades diversas, a un sincretismo cultural no menos rico y entreverado; a un siempre desigual, pero efervescente contacto de dos naciones, a la más numerosa y acelerada movilidad poblacional del país; a una de las regiones estratégicamente dominadas por el hampa y el crimen organizado, en fin, a otro de los rostros mejor definidos de un México que por su multiplicidad de fisonomías y voces de expresión sigue maravillando al mundo. Todo eso y mucho más reúnen las múltiples identidades norteñas todavía en ciernes, que en el teatro han encontrado uno de sus espejos de más auténtico auto reconocimiento, y cuya pluralidad de voces sorprende tanto por su variedad de estéticas como por sus ineludibles signos de parentesco.

En el caso específico de Chihuahua, como en el de casi todas las demás entidades del interior del país, lo que se haga en materia de promoción y de difusión de la cultura, y específicamente en ámbito teatral, se sigue ajustando al ánimo de sus gobernantes en turno. Como en casi todos los terrenos de nuestra tan accidentada y supeditada realidad nacional, todo está a expensas de los ciclos de las diferentes políticas federal, estatal y municipal, según sea el caso, con la casi siempre repetida historia de que quienes llegan dan marcha atrás y plantean nuevos rumbos y proyectos, sin posibilidad alguna de continuidad, lo que se toma mucho más dramático en un área tan sensible como desatendida.

En la medida en que prácticamente toda la actividad teatral chihuahuense se limita a aquellos siempre insuficientes espacios signados por las instituciones tanto políticas como académicas, con sus respectivos grupos de “promotores culturales” también en turno — es indudable que la cultura tampoco puede escapar al típico revanchismo político, a una guerra intestina entre sus escasos, pero enemistados clanes y personajes —, resulta casi inevitable que quienes acceden a ese minúsculo terreno de poder lleguen sólo con la prerrogativa de anular a sus

contrincantes y denostar su trabajo. Aquí viene a colación ese sabido lugar común con respecto a la actividad de la promoción cultural en su totalidad: “Somos pocos en este ámbito tan frágil como históricamente abandonado, y aun así prevalece el canibalismo...”: “*Homo hominis lupus*”.

Si los dramaturgos han sido, por obvias razones, quienes han encabezado este proceso de maduración y de auto reconocimiento, ya sea desde fuera o desde dentro de sus respectivos estados (Víctor Hugo Rascón Banda, Manuel Talavera, Pilo Galindo, Antonio Zúñiga, Joaquín Cosío, Felipe Nájera, entre otros), es indudable que falta una mucho mayor cohesión por parte de quienes desde diferentes trincheras escénicas y académicas contribuyen a abrir brecha en la materia, en una región que hasta la fecha sigue cargando con ese viejo estigma vasconceliano que define al norte del país como aquella zona geográfica donde termina la cultura y empieza la carne asada. Esta obligada unidad se torna inminente en la lucha contra aquellos sectores del poder que anacrónicamente siguen viendo al teatro sólo como una peligrosa tribuna de expresión, como espacio de incendiarias manifestaciones que de alguna manera hay que acallar. No deja de llamar la atención que un merecidísimo reconocimiento como el Premio Nacional de Dramaturgia “Víctor Hugo Rascón Banda” haya nacido a iniciativa de la Universidad Autónoma de Nuevo León y del gobierno estatal de esa entidad, y no de instancias de la suya propia, Chihuahua.

Si es verdad que se ha andado terreno, sobre todo por lo hecho en Ciudad Juárez por grupos

independientes como Telón de Arena, que fundó el desaparecido Octavio Trías y ahora encabeza Perla de la Rosa, o en Chihuahua con el *Gitach* que dirigen Jesús y Holda Ramírez, es indudable también que resta todavía mucho por hacer sobre todo en lo que a formación de públicos se refiere, en ocasiones empezando por la propia comunidad teatral, que paradójicamente se interesa poco o incluso para nada respalda los proyectos de sus colegas, acaso por celo, acaso por apatía, acaso por ignorancia. Al margen de las diferencias estéticas y personales que pudieran existir entre los diferentes grupos y hacedores, incluidos quienes apenas están en proceso de formación, resulta inconcebible el desinterés por propiciar, desde las mismas escuelas e institutos, el acercamiento a cuanto se haga en materia escénica, cuando debería representar una materia obligada en quienes pretenden dedicarse al teatro.

Y buena parte de la culpa de este sonado pendiente con respecto a la formación de un público teatral habría que atribuirlo de igual modo al, hasta la fecha, lento e inacabado proceso de descentralización, deuda esta que repercute de manera mucho más notoria por tratarse de un ámbito para el cual se destinan tan escasos recursos. Si a esto agregamos que las diferencias políticas entre los distintos órdenes de gobierno constituyen otro freno adicional, lo que puedan hacer los promotores teatrales de verdad — al margen de las iniciativas comerciales, que tienen su propia dinámica y tampoco contribuyen en la formación de un público exigente y crítico — se ahoga en el maremágnum burocrático y administrativo.

En estas circunstancias, mientras no se pueda o no se quiera apostar de verdad por la construcción de las condiciones necesarias e idóneas para elevar al parejo el nivel tanto de los hacedores teatrales como del público, todo se seguirá quedando apenas en parciales y aislados intentos de una pequeña y disgregada comunidad, cuya voz no termina por resonar como debiera. ¡Apenas vamos a la mitad del camino!

MARIO SAAVEDRA. Ficha pendiente Creador, catedrático y promotor cultural. Es crítico, miembro honorario de Sogem y maestro en Literatura Iberoamericana por la UNAM



Balada del refrigerador (Arturo Honorio). Archivo de Ezequiel Matus.

NAYARIT. UTOPIAS POSIBLES

MODELO PARA ARMAR: COMPAÑÍA DE TEATRO DEL ESTADO DE NAYARIT

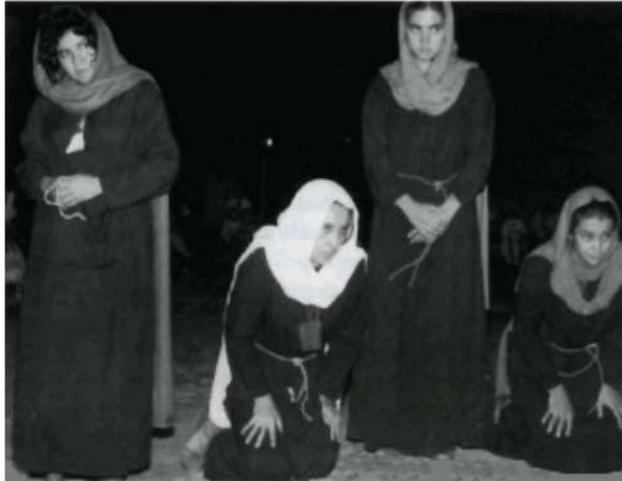
Vizania Amezcua

En 1988, un director (Rodolfo Amézcu del Río) y una actriz (Rosalba Esparza) fundaron la Compañía de Teatro del Estado de Nayarit. Bajo el auspicio de gobierno del estado — que se ha mantenido hasta la fecha — En ese mismo año, y como un primer paso, se convocó a jóvenes de todo el estado para dar inicio a un taller de teatro y después lograr conformar una compañía de repertorio. De esta suerte, y tras un par de años durante los cuales el abundante número inicial de aspirantes fue decantándose, a los jóvenes que permanecieron les quedó muy claro que los objetivos principales de esta Compañía eran — y continúan siendo — tres: la formación profesional de sus integrantes, la integración de un repertorio teatral y el servicio a la comunidad.

En torno a estos tres objetivos principales — luego de 16 años de trabajo — la Compañía ha formado actores — en su mayoría emigrados del terruño y haciendo labor en otras partes — gracias a un modelo teórico-práctico (compuesto por un *training* de acondicionamiento físico, así como de lecturas y análisis de textos y teorías trazadas por autores como Gordon Craig, Barba, Stanislavski, Brecht o Grotowski, entre otros) que busca dotar de herramientas al aspirante para que le sea posible realizar un trabajo formal, cuyo objetivo final y posible es su profesionalización; entendida ésta como el sentido ético de profesar el trabajo escénico. Trabajo que, si bien propone una visión analítica sobre el personaje y apuesta por abolir el fingimiento, no evade la memoria emotiva ni el afán de convicción.

En el mismo sentido de la formación, no está de más agregar que al interior de la Compañía, mientras su dirección — además de los montajes y la formación — se encarga del trabajo administrativo, el resto de los integrantes están inmersos en la totalidad de la producción, por lo que sus miembros se relacionan también con cuestiones técnicas (sonido e iluminación, vestuario y escenografía).

Respecto a la integración del repertorio, éste ha ido generándose gracias a los montajes que, una vez estrenados, cuentan con su respectiva



temporada y más se integran no sólo a la riqueza de la Compañía, sino a sus Temporadas de Repertorio. En nuestro haber contamos con tres grandes rubros:

— Teatro clásico: *Hécuba* -según Eurípides-, en versión de Luisa Josefina Hernández; o *La asamblea de las mujeres*, de Aristofanes

— De otras latitudes: *La cantante calva* y *El maestro*, de Eugene Ionesco; *Diálogos de fugitivos*, de Bertolt Brecht. *El ensueño*, de Strindberg); *La lengua de la montaña*, de Harold Pinter; *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, o *Yerma*, de García Lorca. Hay que decir que ésta selección viene a intentar establecer lo benéfico que resulta esa suerte de “contaminación” — aue el intercambio con otros pensamientos y formas de ver el mundo suelen traer a la formación de cualquier estudiante, lo mismo que a la del espectador. — Nuestros dramaturgos, quienes no quedan exentos del repertorio, de ahí que la Compañía haya llevado a escena: *Rosa de dos aromas* y *Orinoco* de Emilio Carballido, *El rastro* de Elena Garro o *Popol Vuh* de Luisa Josefina Hernández.

— Adaptaciones, que son las propias versiones a otro tipo de textos como: *Mujeres en la hoguera*, adaptación escénica a la poesía de Rosario Castellanos o *Anacleto Morones*, mis-

mo caso, pero basado en el cuento de Juan Rulfo;

— Y contemplamos también otros montajes cuyo propósito inicial fuera la investigación. tal es el caso de *Atmósferas*, una adaptación que reúne tres cuentos latinoamericanos: “La mujer sentada” de Sergio Magaña, “Insólitos” de Eduardo Galeano y “Esos López” de Guimaraes Rosa, que se presentara, en 1989 y en el Teatro Jorge Negrete, al interior del Primer Encuentro de Investigación Escénica.

Siendo una instancia cultural auspiciada, y como ya se había mencionado en un párrafo anterior, el servicio a la comunidad es el punto en que el ciclo vital de esta Compañía se cierra, el trabajo final, es decir, cada montaje y estreno, apuesta también por la formación

de un público, sin que se evada el hecho de su esparcimiento, del sentido humano que conlleva cada función de teatro. Y este servicio, aue si bien se realiza en mayor medida dentro de su sede — el Foro Teatral Rodolfo Amézcu del Río, nombre que ostenta desde el año 2002 como un homenaje tras el fallecimiento de su director —, se expande al incluir las funciones que la Compañía ha ofrecido y sigue ofreciendo en distintas colonias, ejidos y cabeceras municipales del interior del estado. Más allá de este acercamiento, se encuentran también las Temporadas de Teatro en Atril, con las que la Compañía busca establecer una experiencia distinta en el espectador para con lo que es, evidentemente, la semilla germinal de casi cualquier propuesta escénica: el texto.

Participante en Muestras de teatro estatales, regionales y nacionales, la Compañía de Teatro del Estado de Nayarit actualmente dirigida por Rosalba Esparza — es una instancia cultural abierta, en permanente labor, que sigue nutriéndose de aquellos aspirantes que recién ingresan, lo mismo que alentando a quienes, una vez en el camino de la formación, deciden emigrar para buscar su propia ruta, su propia forma de continuar profesando la maravilla del teatro.

VIZANIA AMEZCUA Narradora. Becaria del FONCA (Jóvenes Creadores). Su última novela publicada es *Una manera de morir*.

ALGO MÁS SOBRE LAS MESAS DE TRABAJO

EL ROSTRO DEL ACTOR

Claudio Obregón

No se entra en un papel, no se habita el vestido de un héroe, se crea un personaje y el actor por el que un comediante toma posesión de la figura que representa sobre la escena, es una creación. El actor inventa el papel, representa, inventa esa manifestación social que le da una nueva existencia.

El actor, Jean Duvignaud.

En el número 19 de PASODEGATO, Luz Emilia Aguilar Zinser hacía un recuento general del evento El rostro del actor: *Mesas de discusión y análisis*, realizado el pasado mes de junio en la sala Manuel M. Ponce. Hoy quiero referirme a un aspecto que fue tratado como una temática recurrente en varias ponencias: EL ACTOR ES UN CREADOR, NO UN INTÉRPRETE. Efectivamente, el trabajo del actor reside en su necesidad impuesta por él mismo de perseguir un fantasma imaginario que va siendo creado, modelado, esculpido durante el tiempo de los ensayos mediante la inteligencia, la sensibilidad y la técnica, para crear una tensión especial de la conciencia y del cuerpo que permite colocarlo entre los verdaderos creadores y muy lejos de la simple interpretación. El director en este caso cumple a veces el papel de un provocador ofreciendo los estímulos adecuados, los resortes, para que solo, en un salto al vacío, el actor vaya encontrando su proceso creativo.

A continuación me permitiré transcribir lo que sobre el tema dijeron los ponentes:

Adriana Roel: "... El actor es un creador que evoluciona constantemente y conserva una tradición como base, en la que se asienta todo conocimiento que aspira al desarrollo. ¿De qué conocimiento estamos hablando? Principalmente del conocimiento de sí mismo, de la comprensión de uno para llegar a otro: EL PERSONAJE..." Y más adelante: "...El arte del actor es individual, a pesar de toda la interacción con los otros creadores. El núcleo central del teatro es la creatividad del actor, porque se usa a sí mismo, es su propia creación..." Afirmaciones que nos remiten a Peter Brook cuando nos dice en *El espacio vacío*: "El actor es emisor de signos y el espectador recibe e interpreta esos signos. En esta relación quien produce arte es el actor; el teatro

es el arte del actor y su cuerpo su instrumento de trabajo."

El que escribe esta nota, después de explicar detalladamente como era su proceso creativo, afirmó en su intervención: "...Es aquí, en esta etapa, donde me doy cuenta que el texto original ha requerido de una transcripción física, que ha dejado de ser un texto literario, para convertirse en una vivencia personal y única. Podrá el autor vanagloriarse de su obra, pero ha necesitado de mí para hacerla vivir, para darle forma y significado escénico..."

Y Raúl Zermeño, quien fungió como moderador de la primera mesa: "...El actor requiere de un profundo conocimiento del Ser; dado el tamaño de esta tarea, de la necesidad de tener un amplio conocimiento del devenir del ser humano y la de utilizar sabiamente sus herramientas (una técnica sólida y solvente), el actor se convierte, por el propio peso de la tarea, en un creador y no en un simple ejecutante..."

Más contundente fue Luis Rábago: "...Definir a los actores como intérpretes manifiesta ignorancia. La palabra del texto es un pretexto para la creación, pero existe en México (en la vida teatral) una división arbitraria a todas luces: creadores, intérpretes y ejecutantes. El actor es el principio creador sobre el cual se suman los esfuerzos de todos aquellos que intervienen en el hecho teatral..."

Julieta Egurrola citó a Luis de Tavira en estas bellas frases (aforismos) "... El actor trabaja sobre sí mismo como sustancia de metamorfosis. Su presencia en la escena muestra una historia. Si pensar es llegar a ser uno mismo, el actor piensa en sí mismo como cuerpo para llegar a ser otro..."

Carlos Aragón: "...el oficio del actor es tan sólo una condición para la creación..."

Finalmente de un extenso texto de Mauricio Jiménez, que no dudaría en calificar como una apología del trabajo del actor, extraigo estos fragmentos:

...Como un dios primitivo enfrascado fieramente consigo mismo, el actor crea la ilusión ante nuestros ojos de 'ese otro mundo' ficticio, con la fuerza

sugestiva de hacer visible lo desconocido, lo extraño, lo impredecible de la vida... No hay otro arte que dependa de una dinámica tan frágil como lo representa para el teatro la relación actor-público. Solamente en el teatro el actor, el artista, crea directamente con el espectador; se podría decir que es el mismo caso de un bailarín o de un músico, sin embargo habría que tomar en cuenta que tanto una coreografía como una composición musical exigen del artista respetar una pausa, un trazo, un ritmo predeterminados... La precisión teatral es una correspondencia absoluta entre el espectador y el actor, un intercambio de impresiones y emociones. La respuesta del espectador es necesaria y vital para la evolución y dinámica del espectáculo... la labor del actor es la de un iniciado, un conocedor, un especialista que da forma a una idea, que da cuerpo y voz a un concepto. El lenguaje del actor es el lenguaje creativo de la revelación, porque en el teatro sólo es posible expresarse por medio del actor... Es quien nos hace descubrir de nuevo al ser, la palabra, el gesto. No existe el diálogo sin la palabra del actor... El actor sabe que tiene que volver a descubrir por sí mismo el texto y convertirlo en experiencia viva. Excavar en sí mismo y volver a 'hacer el texto', reescribirlo en su cuerpo y dar testimonio de ese impulso. Debe observar una vigilante exigencia de precisión y racionalidad para crear la lógica escénica. El actor hace emerger las sumergidas sensaciones de un anchuroso pasado. Se consolida en la soledad hasta hacer propio un universo cautivo dentro de él, que se identifica públicamente con el otro.

El planteamiento de que el actor es un creador y no un intérprete ha sido ya presentado ante el Consejo del FONCA por la Academia Mexicana de Arte Teatral para que se decida sobre un posible otorgamiento de becas bajo esta categoría. Mientras tanto quede constancia con los argumentos presentados del elevado nivel que significa ser actor en nuestro tiempo.

CLAUDIO OBREGÓN Primer actor y actual presidente de la AMATAC.

REVISTAS BILINGÜES EN EU

LAS REVISTAS TEATRALES DE ESTADOS UNIDOS

George Woodyard (Universidad de Kansas)

En Estados Unidos hay una larga tradición de publicar revistas teatrales, pero hay algunas en años recientes que merecen la atención del mundo hispanoparlante. En el siglo XX, el concepto de la revista especializada sobre el teatro, con publicaciones de estudios críticos y analíticos, así como reseñas y otra información general, cobra vigencia. Las asociaciones académicas de teatro en EU han fomentado mucho este concepto. Cuando busqué en nuestra biblioteca universitaria, encontré casi 200 títulos de revistas dedicadas al teatro o a los estudios teatrales.

Algunas de estas revistas bien establecidas (que se publican en inglés casi exclusivamente) incluyen *Theatre Journal*, *TDR (The Drama Review)*, *Theatre Forum* and *Modern International Drama (MID)*. Aquí no me dedicaré a estas revistas, pero sí hago hincapié en una publicada en la Universidad de Kansas John Gronbeck-Tedesco. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* se dedica a estudios, performance y a la consideración de elementos imprescindibles en la teoría y la crítica. En sus 18 años de publicación, ha logrado una importancia notable.

Voy a limitarme aquí a la consideración de cuatro revistas especializadas que se publican en Estados Unidos dirigidas a la población hispanoparlante, principalmente académica. Ellas son *Latin American Theatre Review*, *Gestos*, *Estreno*, y *Ollantay Theatre Magazine*. *Latin American Theatre Review* es una revista dedicada al teatro y drama de la América hispana y portuguesa. Fundada en otoño de 1967 por el que suscribe, junto con Fredric M., la revista está cuenta 38 años de publicación ininterrumpida. Publicada dos veces al año (primavera y otoño) por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Kansas, se dedica a promulgar estudios analíticos sobre el teatro, así como entrevistas, informes sobre festivales, eventos especiales, reseñas y bibliografía actual. A diferencia de *Gestos* y *Estreno*, la revista no publica textos originales (con sólo dos excepciones en su larga historia). Ha mantenido una política informativa y estimula el estudio del teatro. Se ha dicho que la revista ha sido fundamental en el desarrollo de

un campo de estudios teatrales latinoamericanos en EU. Por repartirse ampliamente en EU y en Latinoamérica, ha sido un instrumento clave en la difusión y promoción teatral latinoamericana a través de muchas fronteras internacionales.

El primer número de *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* lleva la fecha abril 1986, así como cinco propósitos: 1) estimular la interrelación entre los investigadores de teatro español, hispanoamericano y chicano; 2) incentivar el desarrollo de estudios y teoría del texto dramático y del texto teatral entre los investigadores que se dedican a esta área; 3) promover los estudios sobre los textos como representaciones y su interpretación dentro de su contextualidad teatral; 4) proveer información que permita a futuros investigadores el trabajo sobre los teatros español, hispanoamericano y chicano como fenómenos históricos; 5) publicar textos inéditos. Su director, el distinguido profesor Juan Villegas de la Universidad de California, Irvine, se ha mantenido fiel durante casi 20 años a sus objetivos de promocionar el teatro hispánico a través de tres continentes (Europa y las dos Américas), enfatizando los aspectos teóricos del performance. Publicada dos veces al año, la revista contiene ensayos, bibliografía, documentación y un texto original en cada número, variando entre las tres regiones indicadas.

Con un enfoque exclusivo sobre el teatro peninsular, *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* ofrece una visión diferente. Fundada en la Universidad de Cincinnati en 1975, por la profesora Patricia W. O'Connor, la revista también se publica dos veces al año, pero ya no por la universidad original sino en la de Ohio Wesleyan University, con la profesora Sandra Harper como directora. Desde sus inicios *Estreno* ha hecho hincapié en la importancia de la representación y muchos números de esta revista bilingüe se han dedicado a autores o temática de interés. Con una vida de casi 30 años, ha mantenido la integridad de sus fundadores.

La revista *Ollantay Theatre Magazine* es de índole diferente. No pertenece a la academia sino depende, económicamente, de ciertas fundaciones, organizaciones e individuos para sostener-

se. Lanzada por Pedro R. Monge-Rafuls en enero de 1993, es otra revista bilingüe (español-inglés) que se publica dos veces al año. OTM tiene un tiraje mucho más amplio que las otras revistas mencionadas por su orientación comercial alcanzando varios miles de lectores, especialmente en su zona natal de Nueva York (Jackson Heights). Algunos números tienen una orientación específica, como, por ejemplo, el SIDA (Summer/Fall 1994) o el teatro de Eduardo Rovner (Winter 2003).

En el caso de las revistas publicadas dentro de la academia norteamericana, una característica compartida es el enfoque en la investigación. Tienen en común el objetivo de publicar reseñas de textos editados y montados, información sobre el teatro actual, y en especial, la publicación de estudios analíticos sobre el teatro bajo un sistema de evaluación conformado por miembros de un consejo editorial. Tres de las revistas publican textos originales (*Gestos*, *Estreno* y *Ollantay*). Tres de las revistas miden 15 x 22 cm con aproximadamente 200 hojas, mientras *Estreno* usa un formato diferente (21.5 x 28 cm) y una extensión reducida. *Gestos* y *Estreno* también comparten la característica de publicar series fuera de la revista. En el caso de *Gestos*, se llaman Colección Historia del Teatro y su particularidad es la teoría, mientras en el caso de *Estreno* suelen publicarse textos, muchas veces inéditos, en una serie llamada *Estreno: Contemporary Spanish Play Series*. Tres de las revistas son bilingües; LATR es trilingüe, ya que publica también en portugués.

La publicación de estas revistas especializadas durante los últimos 20 subraya el interés por la cultura hispánica en los Estados Unidos, e indica el mercado que existe, no sólo dentro sino fuera del mundo académico. Dichas publicaciones se suman a revistas internacionales con una larga historia como, por ejemplo, *Primer Acto* (España), *Apuntes* (Chile), *Teatro XXI* (Argentina), *Tramoya* (México), *Conjunto y Tabla* (Cuba), y muchas más.

GEORGE WOODYARD. Docente, investigador y fundador de *Latin American Theatre Review*.

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

37/2

REVISTAS DE TEATRO EN ESPAÑA

Joan Casas Fuster

La militancia cultural, la complicidad en la pereza, la necesidad del entretenimiento, la representación elitista. Probablemente sean estos y pocos más, en síntesis, los mecanismos que hacen al teatro posible. Se trata, en cualquier caso, de procedimientos de agregación, de segregación, de socialización esencialmente urbanos. Y, con independencia de la magnitud de la aglomeración ciudadana que posibilita su nacimiento, se trata siempre de fenómenos locales. El teatro es un fenómeno local. Y más allá de los límites de la ciudad, el teatro, objeto no manufacturable por excelencia, se expande bajo la forma perenne, y arcaica, del nomadeo.

Las revistas de teatro son un instrumento que pone en relación dos espacios profundamente dispares: el espacio natural del teatro — local, urbano, nómada, discontinuo —, y el espacio más vasto de la lengua — nacional o transnacional, relativamente continuo —, o, por lo menos, aquella porción del espacio de la lengua sobre el cual se proyecta la distribución de la publicación periódica.

Añadamos a esas consideraciones algunas más, peculiares de la vida cultural en la España de la democracia reconquistada. La consolidación de esa peculiar forma de gobierno descentralizado que se ha dado en llamar el *Estado de las autonomías*, ha propiciado, de paso, una descentralización de los recursos públicos y de las estructuras de producción teatrales. Un país que había conocido un esquema extremadamente centralista (yo diría que durante más de siglo y medio la idea de teatro español coincidió, casi, con la de *teatro madrileño*), ha visto como el modelo hacía explosión en muy poco tiempo, para dar lugar a una nueva estructura descentralizada pero fuertemente bipolar, sometida al juego de tensiones de una capitalidad doble, Madrid-Barcelona, que vehicula también diferencias de tradición, de formación, de estructura empresarial, de proyección europea y, *last but not least*, de expresión lingüística.

El panorama de las revistas de teatro existentes en el país debería ser, a su manera, un reflejo cabal de estas transformaciones profundas, pero no estoy nada seguro de que sea así. A riesgo de invertir el orden lógico de los términos, y de co-

locar decididamente la carreta delante de los bueyes, me atrevería a apuntar, de entrada, que no existe hoy en día en España ninguna revista teatral de proyección estatal (ustedes deberían saber que por estos pagos somos muy reticentes a usar el adjetivo *nacional*, con el valor de algo que alcance al conjunto de las Españas históricas) que dé una adecuada medida de aquella descentralización y aquella bipolaridad a la que antes aludíamos. Pero hagamos antes el inventario de lo que hay.

Tan sólo dos revistas tratan de dar cuenta, cada una a su modo, del nuevo y complejo modelo español de organización del teatro: me refiero a la veterana *Primer Acto* y a la revista *ADE Teatro* (editada por la Asociación de Directores de Escena de España), pero ambas sobreviven gracias a sus suscriptores y a las ayudas públicas, ninguna de las dos se distribuye en quioscos ni va dirigida, por lo tanto, al público en general, y no pasan de tener una difusión especializada y discreta. La única publicación que ensayó la fórmula que podríamos llamar del “magazine especializado”, dirigida potencialmente a cualquier espectador curioso, acaba de fallecer hace bien poco. En efecto, el pasado mes de mayo salió a los quioscos por última vez la revista *Escena*, que nació como revista catalana, pasó por su etapa de distribución española (y de redactado en castellano) para regresar finalmente al espacio catalán en el cual, finalmente, ha muerto de agotamiento.

Otro bloque es el de las publicaciones vinculadas a centros públicos de enseñanza teatral. El Institut del Teatre de Barcelona, pese a su reconocido prestigio, hace muchos años que no cuenta con ninguna publicación propia. Durante un tiempo suplió esta ausencia (*Pausa*), una publicación nacida en la Sala Beckett (el espacio alternativo que había impulsado en Barcelona José Sanchis Sinisterra), que salió a la calle durante un par de años, bajo la dirección de quien firma estas líneas, como una coedición de la mencionada sala y el IT. La fórmula murió en 1996, aunque durante estas últimas semanas, un joven comité de redacción está tratando de sacar a la calle una nueva época de la revista, y esa es la razón por la

que las mencionadas aquí.

En cambio, la madrileña RESAD (Real Escuela superior Arte Dramático), ha sacado a la luz su revista *Aco-taciones*, con el subtítulo revista de investigación teatral, que mantiene un interesante equilibrio entre los ensayos académicos y las resonancias la escena actual.

Hasta su recentísima jubilación, Ricard Salvat ocupó en la Universidad de Barcelona una cátedra de Historia del Teatro. Al margen de la institución académica, Salvat promovió la creación una asociación de investigación y experimentación teatral (AIET), que hasta el día de hoy sigue publicando una revista titulada, en catalán, *Assaig de Teatre* (es decir, Ensayo de teatro).

He mencionado las publicaciones catalanas sin separarlas de las demás, por la ya subrayada estructura bipolar del espacio teatral hispánico. Pero al abanico hasta ahora mencionado habría que añadir las publicaciones originadas en otras denominadas “autonomías históricas”, que tienen su propia lengua además de la castellana: quiero decir Galicia y el País Vasco. En Galicia se publica la Revista Galega de Teatro, con aspecto de libro y el clásico contenido (artículos información, ensayos y textos dramáticos) de publicaciones de este formato, y en el País Vasco *Artez*, con un formato y unas intenciones más próximas al modelo “magazine”. Una vocación de alcance generalizado que viene reforzada por el hecho de que, además de la edición en papel, existe también una edición virtual, *Artezblai*, colgada en la red de redes.

Caso aparte es el de la revista *Ñaque*, nacida para proyectarse en el espacio de la enseñanza del teatro y de la presencia del teatro en las enseñanzas primaria y secundaria, pero que a menudo publica temas y materiales de gran interés general.

El análisis de la difusión real y de la influencia efectiva de esas publicaciones sería materia para otro trabajo. Tal vez otro día.

JOAN CASAS FUSTER. Escritor y dramaturgo. Profesor del Institut del Teatre de Barcelona.



LOS IMPRESCINDIBLES

LA IMGINACIÓN CINEMATOGRAFICA DE TERRY GILLIAM

JOSÉ CANDAS

No es secreto que gran parte del caudal creativo de Hollywood, durante los años ochenta, provino de cineastas ingleses, quienes con financiamiento estadounidense o importados directamente por los grandes estudios crearon grandes obras, como es el caso de los hermanos Scott, Ridley y Tony; de Alan Parker y Adrian Lyne, entre otros. Pero también existen los cineastas que, aunque nacidos en Estados Unidos, formaron sus carreras en Gran Bretaña, alejados de las políticas de los estudios, como Stanley Kubrick y Terry Gilliam. Sobre este último debemos hacer notar su estilo, tan original como poco conocido por el gran público, pero que ha dejado entre los cineastas más recientes una influencia estética irrepetible, marcando la cinematografía de los últimos veinticinco años, a pesar de sus múltiples tropiezos y altibajos de taquilla.

Con una filmografía de quince películas para cine y TV —incluyendo tres filmes en producción a estrenarse a futuro—, y una incómoda fama de rebelde y conflictivo, Terry Gilliam ha dejado una huella indeleble en las artes, gracias a su bizarro, pero eficaz humor negro, a sus imágenes elaboradas y barrocas y a su gusto por los personajes complejos y caricaturescos, tanto de carácter como de apariencia. Crítico y cruel, burlón y exigente, exuberante, dotado de una imaginación personalísima y de un conocimiento técnico extraordinario que le permite equilibrar la dirección artística con puestas en escena elaboradas y eficaces, el cine de Gilliam ataca con inteligencia y una ferocidad digna de los dibujos animados más subversivos la estupidez del mundo, sus contradicciones y sus vilezas, siempre con una mirada única, tan lúcida y dolorosa para muchos espectadores como extraña y bizarra es para otros.

Dibujante, animador y realizador televisivo, Gilliam se trasladó de California a Inglaterra a finales de los sesenta para estudiar arte, y tras ingresar en la BBC, se incorpo-

ró al mítico grupo de comedia *Monty Python*, donde se volvería famoso, más que por sus actuaciones, por sus alucinantes y absurdos guiones que marcarían el estilo y dirección del grupo hasta su desaparición, a mediados de los ochenta. El salto de la pantalla chica al cine del grupo con *Monty Python y el Santo Grial* (1975) es también el debut cinematográfico de Gilliam, quien se inicia como director con ese filme. Sin embargo, no es sino hasta la gradual separación del conjunto que desarrolla su estilo personal, barroco y siempre perturbador, notorio por su crítica al *establishment* y a los sistemas burocráticos y represores de la libertad. Precisamente es su obra maestra, la aterradora y muy divertida *Brazil* (1985), la que define el estilo Gilliam, el cual ha influenciado a otros cineastas, como Tim Burton, Alex Proyas y Jean Pierre Jeunet.

Un elemento temático unifica toda su obra: la independencia y rebeldía de sus héroes (¿o antiheroes?) ante sociedades represoras, absurdas y estúpidas, cuyo fin es neutralizar la iniciativa de los individuos. Ya sea el atormentado burócrata Sam Lowry de *Brazil*, el diletante Barón de Munchausen, el paranoico John Cole de *12 Monos*, o el dueto de drogadictos de *Miedo y asco en Las Vegas*, su obra más controversial. El héroe prototípico de Gilliam se desliza siempre entre la oposición romántica, en su sentido más estricto, y la angustia plena de temor a la

soledad y a la condición de paria que los amarra al sistema que combaten, lo cual da siempre personajes complejos y llenos de atractivo, que a veces parecen sucumbir a la opulencia visual, dramática y narrativa que ofrece el director. Pero esto es sólo la simple vista. Para aquellos que disfrutan un cine complejo y con múltiples lecturas, Gilliam es un cineasta indispensable para cualquier conocedor del cine y el drama. Un genio, en pocas palabras. Y uno muy divertido, por añadidura.

Aunque sus películas eran difíciles de encontrar en los videoclubs y pantallas mexicanas, ahora son más fáciles de hallar, gracias a la bonanza del DVD, tanto en zona I como 4.

FILMOGRAFÍA DE TERRY GILLIAM

Good Omen (2006) (en producción)
Tideland (2006) (en producción)
The Brothers Grimm (2005) (en producción)
Miedo y asco en las Vegas - Fear and Loathing in Las Vegas (1998)
Doce Monos - Twelve Monkeys (1995)
El pescador de ilusiones - The Fisher King, The (1991)
Las aventuras del Barón de Munchausen - The Adventures of Baron Munchausen (1988)
Brazil (1985)

El sentido de la vida - Monty Python's The Meaning of Life (1983) (segmento *The Crimson Permanent Assurance*)
Bandidos del tiempo - Time Bandits (1981)
Jabberwocky (1977)
Monty Python y el Santo Grial - Monty Python and the Holy Grail (1975)
The Miracle of Flight (1974)

JOSÉ CANDÁS. Escritor, guionista y dramaturgo egresado de la Universidad Intercontinental y de la Escuela de Escritores de la Sogem.



Terry Gilliam. Archivo José Candás.

CON CUERPO DE PAPEL

DCO

Gustavo Emilio Rosales

El hacer y ser de la danza, sus afanes, sus obsesiones, la complejidad de su problemática, forman parte del universo múltiple, que pretendemos entregar a los lectores de la revista DCO (Danza-Cuerpo-Obsesión), que en ese sentido busca ser un puente para el diálogo entre este arte y la necesaria vitalidad de un público capaz de afirmar al artista en el escenario o de reducirlo al olvido.

Pensar la danza y los fenómenos culturales relacionados con el cuerpo es el objetivo fundamental de esta publicación. Su compromiso implícito en dicho horizonte es revisar con precisión, con extremo rigor crítico, la multiplicidad de procesos simbólicos y filosóficos correspondientes.

Situamos las dimensiones del arte coreográfico dentro del contexto fundamental que es la cultura del cuerpo. De tal forma, coadyuvaremos a que intérpretes, investigadores, maestros, coreógrafos y demás profesionales de la escena encuentren un espacio abierto al diálogo con discursos generados desde los campos de la ética, la ciencia, la filosofía, la educación y, por supuesto, la poética.

Se trata, en suma, de ampliar los conceptos y situaciones definitorios y operativos de la danza; de mostrar y reflexionar a fondo en torno a las actuales visiones sobre el cuerpo; y, especialmente, de ubicar y proyectar las manifestaciones artísticas multidisciplinares que decididamente articulan universos de la metáfora corporal.

Sostener una publicación independiente implica, por numerosas circunstancias, un arduo esfuerzo. En su edición No. 2 dedicada al XXV Aniversario del Premio INBA-UAM, los trabajos se han visto multiplicados a fin de entregar a sus lectores un panorama testimonial del desarrollo de este encuentro por más de dos décadas.

Cada nueva edición es motivo de felicidad para el equipo que realiza DCO, pero sobre el contenido, se mantiene el compromiso de ofrecer y propiciar un diálogo pre-

ciso y de buen contenido. En estos términos, se invita a compartir DCO como un espacio abierto, de vocación plural.

Deseamos que los pensamientos vertidos en cada edición, estimulen la vitalidad de discursos afines. De entrada, consideramos afortunada la convivencia de expresiones nutridas de la práctica vigente y experimentada.

El organismo periodístico DCO, una apuesta colectiva afirmada en la dignidad del trabajo especializado, as-

pira a ser compartido, completado así, con quienes aprecian el doble valor de la obsesión: su valor como idea, su poder de simiente y motor de ideales.



GUSTAVO EMILIO ROSALES Periodista, Investigador y crítico. Miembro fundador de la Escuela del Espectador y miembro honorario del Colegio Coreográfico de México

HACIA UNA LITERATURA DRAMÁTICA EN AGUASCALIENTES DEL SIGLO XIX

Clara Martínez y Julieta Orduña

En la época de la Reforma, el teatro en Aguascalientes se adaptaba a los cambios, los artistas se ponían y quitaban las diferentes máscaras políticas y se presentaban obras que caracterizaban a la época. En esta sociedad decimonónica surgieron políticos, poetas y periodistas que se expresaban a través de la literatura dramática como una herramienta de protesta, reflejo y actitud de un pueblo en busca de voz.

Esteban Ávila. Una de las figuras públicas que destacaron en la entidad a mediados de siglo XIX. Esteban Ávila además de cumplir cabalmente con su función como gobernador de 1860 a 1862, se destacó en las letras como poeta, escritor y editor del periódico local *Don Simón*, portavoz del ideario radical. Compuso en 1867 la letra del himno de Aguascalientes. Otra de sus facetas fue la de autor teatral. Entre sus obras dramáticas sobresalen *La careta del crimen* llevada a escena en 1860. Esta obra, al igual que el *Tartufo*, de Moliere, retrataba las costumbres de la época y hacía burla de la hipocresía religiosa y la falsa moral de muchos cristianos de la localidad. Además, ingeniosamente escribió *El bucle de su pelo*, y su crítica política se proyectó en juguetes cómicos en un acto, cuya composición teatral era breve y ligera.

Por su parte, Fructuoso Amado de Jesús López de Nava, incursionó en la escritura desde muy joven y manifestó su vocación a través del periodismo, donde también se dio a conocer en la faceta de cronista teatral, caracterizándose por ser el primero en desempeñar dicha actividad en el Estado. Asimismo, fue autor de comedias y dramas, entre los que destacan *De la mano a la boca*, *El guante blanco*, de corte costumbrista y *La ley*

del péndulo, considerada prerrevolucionaria. Uno de sus colegas y contemporáneo, Agustín R. González, resumía así su obra: "López tiene más feliz disposición para las comedias de enredo que para las de carácter".¹ Jesús F. López seleccionó su obra y la publicó en su libro *Pot Pouri* (1897), donde se encuentran, además, ensayos; relatos; sainetes cómico-políticos; prosa poética; poemas; artículos humorísticos y satíricos; así como la crónica teatral de 48 obras dramáticas, la mayoría representadas durante 1876.



Agustín R. González

El género más cultivado por los escritores de la época en la localidad fue el satírico y Agustín Rómulo González Saldaña es claro ejemplo de ello ya que escribió comedias y dramas en verso, algunos de los cuales tienen su historia, como la tragedia *Los mártires de la democracia*, que escribió en una prisión después del triunfo de la Reforma y *Una alcaldada* con la que el público salió escandalizado. Sin embargo, las críticas no impidieron que dejara la pluma y en 1865 llevó a escena uno de sus dramas más elogiados: *La hija del jornalero*. Al paso del tiempo, su dramaturgia fue muy solicitada como el verso redactado en tres actos: *Ofensa y reparación* o *La mujer*

fuerte; también se destacaron las obras *María*, *Totun* y *Magdalena*, además de la que conmovió al público: *Mujer, mira ahí a tu hijo*, que fue llevada a escena por la Compañía Dramática del señor Rosado en 1871.²

A finales del siglo XIX, en la entidad no era muy común que las mujeres participaran como escritoras y, para sorpresa de muchos, la señora Julia Delhumeau de Bolado hizo su debut como autora de un ensayo teatral en 1888. Cinco años más tarde, publicó un drama en prosa y tres actos: *Actea*, el cual no sólo cautivó a los hidrocálidos, sino en diversos escenarios del país. Este drama de color exótico se ubica en la Roma imperial, donde aparecen los personajes de Nerón, Agripina, Fedus y Actea. Julia de Bolado fue reconocida por este trabajo y se presume como la única dramaturga de su época en la entidad; además de desempeñarse como directora de una compañía infantil por cerca de 20 años.

Durante el Porfiriato se destacó una familia de gran abolengo y prestigio, los Gómez Portugal, quienes no sólo se dedicaban a hacer obras de beneficencia y organizar eventos sociales, sino que también estuvieron muy involucrados en las letras. De esta dinastía destacó el doctor Manuel Gómez Portugal, quien dirigió la *Sociedad Científica y Literaria*, inaugurada en 1886. Una de sus obras fue *Sin Redención*, puesta en escena en 1888 por una compañía de aficionados a partir de la cual comenzó a perfilarse como una promesa en la dramaturgia estatal. El doctor también dirigió una compañía dramática de aficionados y a través de esta presentó los dramas *¡Gracias!* y *Receta contra los celos*. Una de sus últimas creaciones fue *Cadenas invisibles*, el cual fue editado en la publicación *Horizontes*, en 1928.

Manuel Gómez Portugal



Si de tradición familiar se trata, no podemos cerrar este capítulo de dramaturgos hidrocálidos sin antes mencionar a don José Herrán y Bolado! padre del eminente piitor Saturnino Herrán, quien no solamente se distinguió por dirigir una compañía dramática sino que fue un importante autor dramático de la época. Una de sus obras más conocidas, *El qué dirán*, estrenada el 4 de septiembre de 1892 en el Teatro Morelos, destinó sus fondos al hospicio de pobres. Después se llevó a escena por infinidad de grupos locales a finales del siglo xx.

NOTAS

- 1) Agustín R. González, *Historia de Aguascalientes*, 2ª edición p. 285.
- 2) Francisco Monterde, *Bibliografía del teatro en México*, México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934, p. 163

JULIETA CAROLINA ORDUÑA GUZMÁN. Investigadora y periodista teatral, productora del programa radiofónico *A Escena*.

CLARA ELIZABETH MARTÍNEZ GÓMEZ. Fotógrafa, investigadora y periodista teatral; productora y conductora del programa radiofónico de teatro *A Escena*.

VIVIR EL TEATRO COMO VIVISTE LA VIDA

ROGELIO LUÉVANO

Antonio Peñúñuri

Dicen que fuiste un hombre rico en atributos. Dicen —y dicen bien, aunque a medias— que eras, como maestro y como persona, un ser invaluable, generoso, apasionado, estudioso... Se suele decir eso y más, desde la homogeneidad emotiva y contagiosa del lugar común, esa especie de segundo Mausoleo donde los muertos terminan de morir, allí, en la seca cicatriz del olvido...

Tu cuerpo, Rogelio, dejó de sufrir, porque sufría, y mucho en estos últimos años, de una abstinencia que no enraizó en tu salud. Había también en tu mente algunas ideas emparentadas con ese dolor, ideas ancestrales que tu historia contuvo en su temporalidad incierta y cercana a la vez.

Sufrías en secreto y luego, cuando el viento inexorable de lo real dispuso lo obvio, sufriste en silencio cada risa, cada exhorto, cada mirada, con que seguías llenándonos a nosotros, hambrientos de tu presencia... A nosotros, cómplices de ese silencio público, e impotentes ante tu sufrir precipitado.

Siempre te resististe a convertirte en un hombre ejemplar; los gestos elocuentes de tu rostro dan cuenta, aún hoy, de tu inculcable resistencia. Siempre aspiraste, desde tu imperfección rabiosa y paciente, a ser un hombre mejor, a pulir tus pensamientos hasta alcanzar claridad, a ser consecuente con tus emociones. Aprendiste a convivir con tus dudas y temores, y sabíamos, tú y algunos más, que en las sonoridades de tu risa vibraba una interioridad cultivada en el esfuerzo y la perseverancia. Fuiste, Rogelio, en la fugacidad de la vida, la terca persistencia de lo vivo.

Fuiste, Luévano, sólo un hombre que no regateó al Destino las potencialidades de tu Ser...

¿Sabes? No logro que mis palabras abran el sonido de las tuyas; siento que traicionarían su sentido. Resuenan una y otra vez en el salón de clases, en la duda —agradecida— del alumno, en la dura indiferencia de los días que pasan sin retener instantes, sólo pasan. Me reconozco incapaz de citarte, yo, que no me canso de citar en cada curso tus palabras luminosas.

Tus palabras, tus frases, sus inflexiones, tus intenciones, tus pausas... son tuyas y de quienes por ellas nos dejamos contagiar. Y sin embargo, no he dejado de citarte en cada espacio de mi memoria que habitaste un día, y que seguirá habitada de ti aún después de que hayamos partido.

¿Qué aprendimos los que de ti no hemos dejado de aprender? Que el aprendizaje es fugaz e incesante, agotador y gozoso; que uno es el que aprende del otro; que hay mu-

chos enseñantes, pero el encuentro sucede porque hay dos seres que, incluyentes, disponen el deseo... Y por encima de todo, de tanto, aprendimos tú y nosotros que sólo se aprende en presencia, con presencias reiteradas, convocadas, entonces y siempre, para la acción.

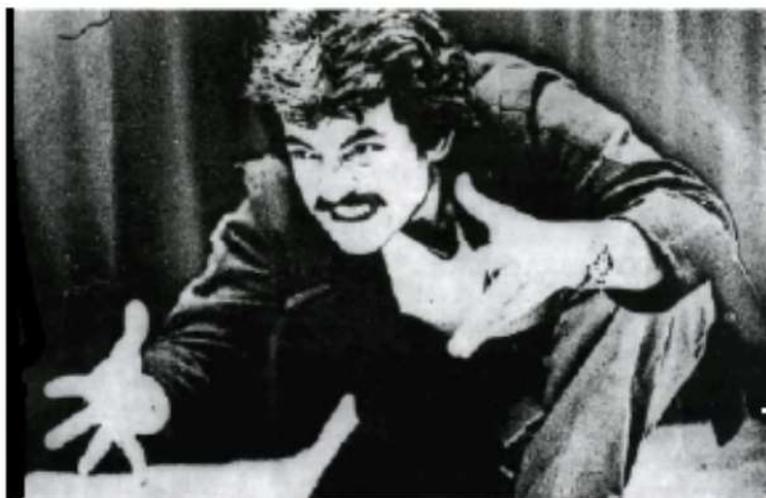
Fuiste también un director mesurado, de una medida ambigua a ojos varios. Dirigiste poco y tardabas mucho. ¿Porqué, Rogelio, no diriges más? Y tú, o reías o callabas sin dirigir más, dirigiendo igual, mesurado, sin prisa, sin caer en el canto de las sirenas de los estrenos periódicos... Pero en realidad si dirigiste, y mucho; de dos a tres, a cuatro veces por año, en cada curso, con tus alumnos y tu paciencia, con tu sabiduría extrema, a veces dudando, otras presionando a esos espíritus frágiles y apasionados, esos seres inacabados e inteligentes, temerosos y brutales, dudosos y sensibles, candorosos y beilos, ellos y ellas, en formación, para ser, para llegar, para hacer... Ellas y ellos, para



Archivo de Ivonne Juárez

quienes viviste, bebiste, estudiaste, sudaste, creciste, para quienes nunca moriste porque, lo sabes, siempre lo supiste, el actor no muere en el teatro de manera real, muere en la ficción, en cada función, para despertar vivo al día siguiente, para llegar potente y vivo a la próxima tercera llamada... En ellos, en nosotros, jamás habrás de morir. De los brazos de la muerte el teatro te ha raptado, y te abrazamos, irrederentes, con algo de todo el amor con el que aprendimos, en tu presencia, a vivir el teatro como viviste la vida.

Hasta pronto, amante Rogelio,
Hasta siempre, amado Luévano.



Rogelio Luévano. Archivo Casa del Teatro.

ANTONIO PEÑÚÑURI. Actor, director y pedagogo.

TEATRO PARA LAS MANOS

TÍTERES CRIATURAS Y PERRAS



Ediciones El Milagro ha publicado el libro *Teatro para Títeres*, recopilación de nueve obras para muñecos y objetos. En las primeras páginas, el recopilador -Luis Martín Sols- escribe una presentación en la que hace una breve historia y traza el contexto en el cual se escribieron las obras: estas son dos de corte folklórico, dos fantásticas, dos partituras visuales, dos textos mitológicos y un texto para guiñol.

LAS OBRAS FOLKLÓRICAS
Barrietas de Juan Jiménez Izquierdo, Mauro Mendoza y Héctor Dévalos, obra en la cual, con algunas canciones de Chava Flores como pretexto para la acción, se recrea la vida en una vecindad, a la manera de las historietas de Gabriel Vargas. La otra obra responde a las maneras del folclore rural. Se trata de *La muerte no mata a nadie*, de Antonio Avitia. Aquí la acción desemboca en la letra y música de los corridos -adaptados de otros muy populares- para cantar las correrías del Siete, un bandido sinopsis de otros que ganaron fama en la vida real.

LAS OBRAS FANTÁSTICAS. Son relatos teatrales con

duendes, fantasmas y espíritus que salieron de los sueños del autor o del protagonista. *El pozo de los mil demonios*, de Maribel Carrasco, es el maravilloso relato de una niña que perdió su cántaro de agua. *Historia de duendes y otras realidades*, de Alejandro Calvillo, es una obra para sombras, materia prima de duendes y aparecidos.

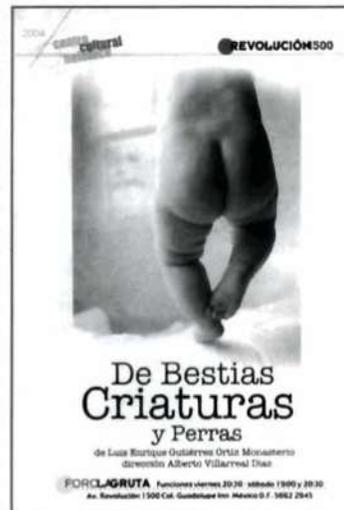
LAS PARTITURAS VISUALES. En estas obras las acotaciones son notas de una partitura de acciones que corresponde ejecutar a los personajes y a los objetos.

Pandemonium, de Carlos Converso, viene precedida de un prólogo que sintetiza las intenciones del autor: Es el infierno en la forma del hombre. *Variaciones Judith y Holofernes* es un alegato contra el imperialismo y la falocracia. Terriblemente sanguinaria, de un surrealismo atroz que surge de las pesadillas de la historia y del juego del guiñol.

LOS TEXTOS MITOLÓGICOS. *Minotastasio y su familia*, de Hugo Hiriart, es considerada la mejor de todas las obras que se escribieron en el siglo XX. En ella el autor propone un laberinto gigantesco e imposible, en el que puede levantar vuelo un avión y en cuyo centro sobrevive el Minotauro. *Perséfone*, de Mireya Cueto, sucede en otro laberinto, ahora subterráneo como una línea del metro, es el Hades hacia el cual desciende la protagonista.

TEXTO PARA GUIÑOL. Finalmente, *El informe negro* es una adaptación del cuento de Francisco Hinojosa. En este caso el autor aporta la estructura de la anécdota, al tiempo que los títeres aportan sus posibilidades para constituir el juego en manos de los titiriteros capacitados por Pablo Cueto.

LEONARDO KOSTA. Titiritero y actor. Actualmente participa en el programa de teatro escolar representando



de *Quijote*. Ha publicado *Ando Titeren Ando* y dos novelas. En 1981 fundó la revista Repertorio.

De bestias, criaturas y perras, es un texto dramático breve en extensión, pero de alcance interpretativo infinito, que se suma a la ya extensa obra del notable escritor jalisciense radicado desde hace casi una década en Querétaro, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM). No debería sorprendernos. En la obra de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio nos encontramos con un *Logos* vivo, es decir, un verbo que es acción. Casi podría decirse que la única acción posible dentro del "hacer sin hacer y del decir con lo que no dicen" un par de personajes sin nombre, aparentemente anodinos, quienes al desembarazarse del lastre de una personalidad individual concreta, se erigen en la representación de la múltiple posibilidad de lo esencialmente humano, esto es, el dilema

entre el miedo a ser y el decidir de ser. Problemática que irremediablemente surge a partir de la figura del otro. La brillante paradoja está compuesta por la sencilla complejidad que implica la necesidad de vínculo y la sensación de que con cualquiera de las opciones que se tome, se sale perdiendo: si te acepto me anulo, si te rechazo me quedo solo.

Alberto Villareal Díaz, director de la reciente puesta en escena de *De bestias, criaturas y perras* en El Helénico, dice en el prólogo al texto dramático que, "la obra de Luis Enrique más que a una *polareid*, se parece a la imagen de una mira de rifle con visión nocturna". La metáfora no podría ser más acertada: el texto prescinde de los elementos tradicionalmente dramáticos para entregarnos tres diálogos que a veces se nos antojan monólogos, donde el espectador/lector, queda imbuido, hipnotizado, en la violenta danza de las palabras que unas veces lanzan golpes, otras esquivan, o emprenden vuelos como si fueran un ala, y hurgan afanosamente en el interior oscuro del alma, como si se tratara del año que explora insaciablemente Alberto/Sebastián, la criatura de tres años, cuya ubicua presencia contamina la dinámica de los otros sin aparecer siquiera; hasta que la visión minuciosamente enfocada en las voces detecta finalmente el cuerpo de las mismas, nos encontramos pues, ante el fenómeno del nacimiento corpóreo de la palabra misma cuyo esqueleto es la dinámica de la comunicación.

VALERIA ALMADA. Psicóloga. Egresada de la Escuela de Escritores de la Sogem. Colaboradora en el periódico *Unomásuno*.

SUGERENCIAS FELINAS

FESTIVALES Y ESTIMULOS

MISCELANEA INTERNACIONAL

XII FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA

Cada dos años, La Habana sueña ser la capital del Teatro en América Latina y convoca al encuentro nuevamente en septiembre del 2005, del jueves 15 al domingo 25.

El Festival de Teatro de La Habana 2005 arriba a sus primeros 25 años y en esta edición se centrará en "Las dramaturgias contemporáneas: escribir el siglo XXI", idea que permitirá el abordaje, desde múltiples ángulos, de los procesos de escritura de textos y espectáculos hoy, tanto en el mundo como en Cuba.

El Comité Organizador del Festival se reserva el derecho de invitar a los grupos y personas que estime conveniente, seleccionando entre los que comuniquen sus deseos de participar, una muestra representativa de acuerdo a sus objetivos e intereses. Los interesados deben enviar un dossier del espectáculo propuesto, una grabación íntegra en video del mismo (Formato VHS sistema NTSC) y ficha técnica en detalle.

Más información: Yamina Gilbert:
yamina@cubaescena.cult.cu

V PREMIO DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE CASTILLA-LAMANCHA CORRAL DE COMEDIAS DE ALMAGRO

El Premio de las Artes Escénicas de Castilla-La Mancha "Corral de Comedias de Almagro" tiene por objeto galardonar la labor científica, técnica, cultural, social y humana realizada por personas, equipos de trabajo o instituciones en el ámbito de las Artes Escénicas nacionales o internacionales.

Dotación: Un diploma, un símbolo distintivo y representativo del galardón, una insignia representativa y una dotación en metálico de veinte mil euros.

Solicitud: Antes de las 14 h. del 28 de febrero de 2005. Fecha cierre: 25/02/2005

Información: Los candidatos serán presentados por las entidades culturales o profesionales relacionadas con el ámbito de las artes escénicas, mediante propuestas razonadas dirigidas al Consejero de Educación y Cultura, mediante correo ordinario dirigido a la Consejería de Educación y Cultura de Castilla La Mancha, Plaza Cardenal Silíceo, s/n. 45002 Toledo, España; correo electrónico, reddeteatros@jccm.

Las propuestas de candidatos deberán incluir la siguiente documentación:

Propuesta formal, conteniendo los motivos por los que se presenta la candidatura. Curriculum vitae del candidato, según modelo oficial recogido en Anexo I (ver web citada más abajo). Cualquier otro documento que se estime conveniente y, en general, aquellos que aporten datos relevantes e información complementaria. Dirección Web:

<http://www.jccm.es/docm/indice.htm>, <http://www.jccm.es/cultura/corralalmagro/corral.htm>.

Correo Electrónico: reddeteatros@jccm.es

CONGRESO DEL CONGRESO NACIONAL DEL ITI UNESCO

"1er Congreso Nacional de Artes Escénicas ITI UNESCO, Quetzalcoatl 2005"

Del 26 al 31 de Marzo de 2005. En el Centro Cultural del Bosque, Ciudad de México.

Informes e inscripciones a los teléfonos 5658 21 39 y 5659 10 94. Centro Mexicano de Teatro ITI UNESCO. Miguel Angel de Quevedo 687 (Centro Cultural Veracruzano), Col. Cdte. de San Francisco. Coyoacán, México D.F., C.P. 04320. Correo: teatro@cemexitiunesco.org. Organiza: Centro Mexicano de Teatro ITI UNESCO, CNCA (Dirección General de Vinculación con los Estados) y Coordinación Nacional de Teatro INBA.

CULTURA INFANTIL: PAGINA DEL FORO

Ya está en línea la página electrónica del Foro de Cultura para Niños, en ella encontrarás la información relativa a nuestro movimiento así como la Convocatoria para participar en el Foro de Arte y Cultura para Niños. Espero que se apropien de ella y participen en este Foro que será un espacio y momento cruciales para hacernos escuchar y entablar un diálogo fructífero entre nosotros y con las autoridades culturales. Al hablar de Políticas Cultural del Estado hablamos de todos nosotros, incluidos los que no participan. Los esperamos con gusto a todos.

<http://www.forodearteyculturaparaninos.com> y también está disponible el grupo de noticias Yahoo: <http://mx.groups.yahoo.com/group/culturaparaninosculturaparasempre/>

Benjamine De Point Du Lac
Camilo Albornoz

a 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

publicidad

FOTO
Elsa Chabaud

*Retrato
*Estudios
*Disfraces
*Caracterización
*Color, Blanco y negro
*Montajes en computador

Tomas Digitales
Previa cita:
55154866
044555400 5162
chabaud@prodigy.net.

MÁSCARA VS CABELLERA

ALZAR LA VOZ (MUCHO RUIDO ...)

PROTESTA POR LOS RECORTES PRESUPUESTALES DEL GOBIERNO FEDERAL AL FOMENTO DE LA CULTURA ARTÍSTICA

México DF, 22 de octubre del 2004.

LA ACADEMIA MEXICANA DE ARTE TEATRAL PROTESTA POR LOS RECORTES PRESUPUESTALES DEL GOBIERNO FEDERAL AL FOMENTO DE LA CULTURA ARTÍSTICA

A la opinión pública:

Por medio de la presente manifestamos nuestra preocupación por la continua merma del presupuesto gubernamental al estímulo de la Cultura Artística, en contraste con los recursos destinados a la innecesaria biblioteca José Vasconcelos,

un proyecto altamente centralizador y redundante, puesto que ya se cuenta con la Biblioteca Nacional en resguardo de la UNAM. El presupuesto aprobado para este año en beneficio de esta megabiblioteca asciende a 376 millones de pesos. El total para este proyecto será de 900 millones, según datos del CNCA.

En contraste, el presupuesto destinado al CNA se redujo 12 millones de pesos del 2003 al 2004; el correspondiente al Centro Cultural Helénico disminuyó en un millón 254 mil pesos, y por su parte la Coordinación Nacional de Teatro percibió cuatro millones de pesos menos de un año al siguiente. En los tres casos la merma asciende a cerca de 12 % de uno a otro periodo.

Exigimos que el presupuesto destinado al fomento del teatro y de la cultura artística en general, sea más racional el año entrante y no registre los alarmantes recortes que ahora lamentamos.

ATENTAMENTE

ACADEMIA MEXICANA DE ARTE
TEATRAL



Danza ♦ Cuerpo ♦ Obsesión



Revista bimestral de colección

INFORMES, SUSCRIPCIONES
Y PUBLICIDAD

04455 5433 7665

revistadco@yahoo.com.mx



✓ **diseño web**
info@siecenter.com

sitios páginas

cd's interactivos

presentaciones virtuales

Tel. **53.38.85.61**

WWW.SIECENTER.COM

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, la UNAM, el Foro Luces de Bohemia, en el DF, y en Puebla el Centro Cultural Espacio 1900 y el Centro Cultural La Cloaca, te invitan al teatro gratis o con descuento. 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 en los teatros del Centro Cultural Helénico, del Centro Cultural del Bosque y del Centro Cultural Universitario.

● 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

Anexo copia de depósito a nombre de José Sefami Misraje en HSBC, cuenta 04024741449.

PASODEGATO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Cupón canjeable por un boleto de entrada para los teatros del Centro Cultural Universitario y Teatro Santa Catarina. Válido para las cuatro primeras personas que se presenten 30 minutos antes de la función. No aplica a estrenos, festivales o muestras teatrales.
Vigencia enero-marzo de 2005

PASODEGATO
FORO LUCES DE BOHEMIA



ORIZABA 193, COL. ROMA NORTE MÉXICO, D.F. (METRO HOSPITAL GENERAL)

Cupón canjeable por un boleto de entrada al Foro Luces de Bohemia. Canjeable de miércoles a sábado. No aplica a estrenos, festivales, funciones privadas o muestras teatrales. Antes de ir favor de confirmar cupo vía telefónica al 52 64 83 80.
Vigencia enero-marzo de 2005

PASODEGATO
CENTRO CULTURAL ESPACIO 1900



2 ORIENTE 412 CENTRO DE PUEBLA, PUEBLA

Cupón canjeable por un boleto de entrada a los Teatros del Centro Cultural Espacio 1900. Canjeable de lunes a domingo. No aplica a estrenos, festivales, funciones privadas o muestras teatrales. Antes de ir favor de confirmar cupo vía telefónica al 246 1246.
Vigencia enero-marzo de 2005

NOMBRE
DOMICILIO
COLONIA
CIUDAD
ESTADO
TELÉFONO(S)
CORREO ELECTRÓNICO

C.P.
FAX

PASODEGATO
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES



Cupón canjeable por una localidad de \$30.00 para los teatros del Centro Cultural del Bosque y Teatro Jiménez Rueda. No aplica a estrenos, fines de temporada, festivales, muestras teatrales y obras internacionales.
Vigencia enero-marzo de 2005

PASODEGATO
CENTRO CULTURAL LA CLOACA



4 SUR 708 CENTRO DE PUEBLA, PUEBLA

Cupón canjeable por un boleto de entrada al Teatro del Centro Cultural La Cloaca. Canjeable de viernes a domingo. No aplica a estrenos, festivales, funciones privadas o muestras teatrales. Antes de ir favor de confirmar cupo vía telefónica al 044 22 22 99 26 82.
Vigencia enero-marzo de 2005

Contigo es posible

MÉXICO EN ESCENA



Taller de Formación Teatral

- Cursos
- Talleres
- Conferencias



TEATRO

- Producciones
- Promoción

Tel. (312) 330 29 02 Colima, Colima.

Email: jpinela@prodigy.net.mx

noviembre8@prodigy.net.mx



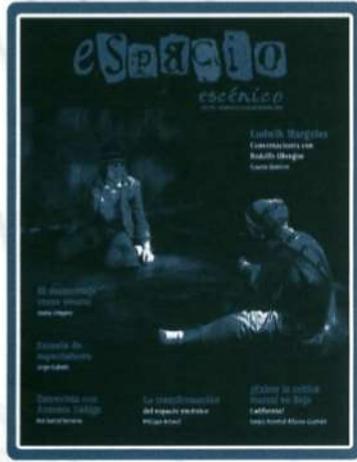
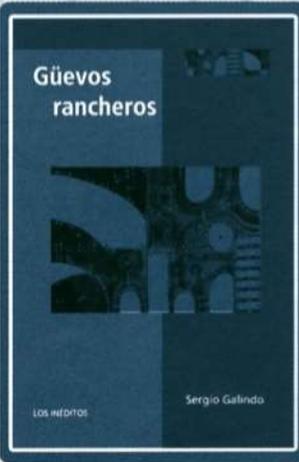
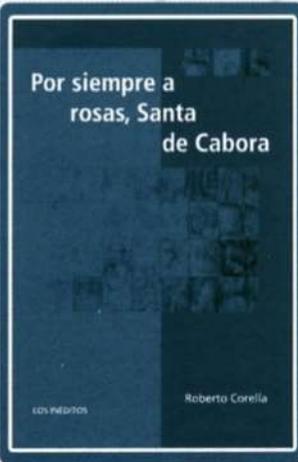
GOBIERNO DEL ESTADO DE COLIMA

CONACULTA · FONCA · INBA · CENART

Publicaciones recientes



CENTRO DE ARTES ESCENICAS DEL NOROESTE A.C.



Colección Editorial Los Inéditos

Revista Espacio Escénico No. 12

■ Paseo de los Héroes y Mina, Zona Río C.P. 22320, Tijuana, B. C. México

■ Teléfonos 01(664) 687-9669, 634-1108

■ www.caen.ws

■ contacto@caen.ws

IV Festival Internacional del **Monólogo**



04 al 10 de Marzo de 2005
Teatro Oscar Liera del IMSS
Culiacán, Sinaloa, México

Mayores Informes al tel 01 66 77 16 43 70
o e-mail tatuases@yahoo.com.mx

CONACULTA · FONCA



CULIACAN

The background features a detailed coat of arms for Lacatecas. At the top is a sun with a human face and rays. Below it is a banner with the Latin motto "LABOR VINCIT OMNIA". The central figure is the Virgin of Luján, depicted with a halo and holding a child. To the right is a crescent moon. The shield is flanked by two crossed spears. At the bottom, a scroll contains the text "SAN RAFAEL DE LOS RIOS DE LA CAJONERA" and "DIEGO YBARA JU' DTOLOSA ADI' DOR".

**FESTIVAL
CULTURAL**
del 19 al 27 de marzo

Lacatecas 2005

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NÚM. 9

NOVIEMBRE 2004

NUEVA ÉPOCA

- Julietta Fierro
Imaginar un caracol
- Ruy Pérez Tamayo
sobre Julieta Fierro
- Annunziata Rossi
sobre Elias Canetti
- José Pascual Buxó
crónica
- Jacobo Zabludovsky
La batalla de las ideas
- Ludwik Margules
entrevista
- Hernán Lara Zavala
cuento
- Ricardo Yáñez
poemas
- Rogelio Salmona
Arquitectura y creación
- Joaquín Sánchez
Macgrégor
sobre Bonifaz Nuño
- Reportaje fotográfico
de Susan Luna

Textos de
Mónica Lavín
Francisco Prieto
Héctor Vasconcelos
Victor Weinstock
Germaine Gómez Haro
Juan Antonio Rosado
José Gordon

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 • ISSN 0185-1330

SUSCRIPCIONES | 56 16 90 39

Centro de Estudios en el Arte de los Títeres



Director:
Carlos Converso

- Talleres -Conferencias
- Espectáculos -Exposiciones
- Centro de Documentación
- Asesorías

Calle 13 de Septiembre #37 Col. Marico A. Muñoz
Tel. (228) 8122487 Cel. 044 (228) 8396236
Email. estitxa@yahoo.com.mx

Xalapa, Veracruz, México.

CASA AZUL

ARTES ESCÉNICAS ARGOS

TALLERES DE ACTUACIÓN 2005

Talleres de iniciación, perfeccionamiento
y especialización.

Inscripciones todo el año.
Carrera de Actuación en 3 años.

www.casazul.com.mx

52 86 24 29 / 52 86 24 36 / 52 86 24 58
Av. México #200 Col. Hipódromo Condesa

ARGOS
COMUNICACION

Cinco balas en la Ciudad de los Palacios

Violencia, intolerancia, crisis de identidad y dos ositos

Carmen Trejo

Raymundo Pastor

Sophie Alexander-Kats

Daniel Rivera

Dír: Luis Ayllón

Teatro la Capilla

Madrid 13, Coyoacán. Martes y miércoles 20:00 hrs. A partir del 25 de enero.

PROGRAMA DE VERANO

Escuela del espectador

un lugar de encuentro donde prolongar en el análisis...
...el placer de los sentidos

teatro danza cine ópera

teléfono e inscripción: 5271 7811 de 10 a 14 hrs. y de 19:00 a 22:00 hrs. para a véase: escuela@espectador@yahoo.com.mx

Contigo
es posible

Presencia del teatro mexicano en Alemania

Theater der zeit (Monografía del teatro mexicano)



revista



libro

Eine unendliche Reise (Un viaje sin fin: teatro mexicano hoy)

CON OBRAS Y ENSAYOS DE:

CON OBRAS Y ENSAYOS DE:

Luz Emilia Aguilar Zinser,

Jaime Chabaud, Ximena Escalante,

Rosario Manzanos,

Luis Mario Moncada,

Octavio Rivera y Enrique Singer

Sabina Berman,

Jaime Chabaud

Ximena Escalante,

Berta Hiriart,

Estela Leñero,

Humberto Leyva,

Cutberto López,

Luis Mario Moncada,

Alejandro Román y

David Olguín.

CONACULTA • FONCA

la CULTURA en tus manos

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 15 años de inversión en el patrimonio vivo de México.

Compañía "Los Endebles" presenta

El Regreso al Desierto de Bernard-Marie Koltes



Teatro Oriente, Centro Cultural del Bosque
Lunes y Martes 20:00 hrs.
Del 14 de febrero al 26 de abril, 2005.

Consulta nuestras actividades y la cartilla del Teatro "La Capilla"
www.teatrola-capilla.com/losendebles

TEATRO Y ESGRIMA

APRENDE A PELEAR EN ESCENA CON ESPADAS, SABLES Y FLORETES

TALLERES **CURSOS** **COREOGRAFÍAS**

ACTORES DIRECTORES BAILARINES PRODUCTORES TODO PÚBLICO
NIÑOS JÓVENES ADULTOS PRINCIPIANTES INTERMEDIOS AVANZADOS
CURSOS TODO EL AÑO TENEMOS TODO EL EQUIPO VAMOS A TU SEDE O ESTADO

victorrubenlopez@hotmail.com

TEATRO LINEA DE SOMBRA

Del 27 de enero
al 20 de marzo

BLOD

Foro Sor Juana Inés de la Cruz,
Centro Cultural Universitario.

de Lara Norén

Funciones: jue. y vie. 20:00, sáb. 19:00, dom. 18:00 hrs.

MÉXICO EN ESCENA

LA OSCURA

Estreno 29 de abril

RAIZ

Teatro de la Ciudad
Festival de México
en el Centro Histórico

La Mirada Sorprendida

Febrero 2005 Centro Nacional de las Artes
Coordinadores: Carmen Mastache, Alberto Pérez, Gerardo Trejoluna y Jorge Vargas

DIPLOMADO DE TEATRO DEL CUERPO

Iniciamos clases 10 de enero de 2005 Informes e inscripciones al 5421 7844



UNAM CONACULTA • NBA • FONCA • CENART

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 XXXVIII generación, el cual se llevará a cabo del 14 de febrero al 14 de abril de 2005.

TALENTO Y DISCIPLINA

Inicio de clases: 11 de julio 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

Proximamente
"Cabernet.com"
 de: Ferraz Azcárate

sogem



PROXIMAMENTE
 "Pareja Abierta"
 de: Dario Fo



Teatro Coyoacán

La niña maya y Xiquel-Xizal
 de: Adela Margas

domingos 11:30 y 13:30

MARCO ANTONIO REGIL
 PRESENTA
 CONSUELO DUVAL vs. ODISEO BICHIR

EN ESTA ESQUINA

Teatro Wilberto Cantón
 viernes y sábados
 19:00 y 21:00 hrs.
 domingo 18:00 hrs.

Teatro Wilberto Cantón: José Ma. Velasco Num. 59 Col San José Insurgentes Tels. 5593-8534 Teatro Coyoacán y Foro Rodolfo Usigli: Héroes del 47 #122 Col. Churubusco Tel. 5688-2314 5688-2028
 Para mayor información, escribanos a la Coordinación General de Teatros a: jvasquez@sogem.org.mx Cafetería Estacionamiento Teatro Infantil

De venta en las librerías EDUCAL, donde encontrarás: Libros del CONACULTA, Literatura Infantil y Juvenil, Revistas, Videos, Discos Compactos, Carteles y más...

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

CONACULTA
 HACIA UN PAÍS DE LECTORES

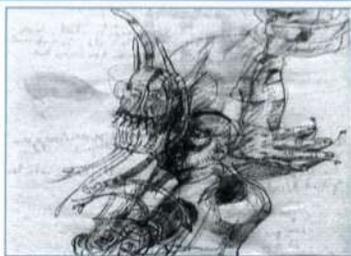


NÚMEROS RECIENTES

- 78 (ENE./MAR./04) Obras de: Xavier Villaurrutia, Jean Cocteau, Manuel Eduardo de Gorostiza, Felipe Nájera, Tomás Casademunt, Luis Araújo; Artículos de: Lin Durán, F. Reyes Palacios, F. Beverido Duhalt.
 79 (ABR./JUN./04) T. Infantil: S. Lebeau, P. Vargas, T. Valenzuela, M. Treviño, A. González, J. Rodríguez, E. Carballido, Pastorela de Miguel Sabido; Artículos de: Olga Harmony, Manuel Gutiérrez, Germán Viveros, I. M. Altamirano, Roberto Benítez, ...
 80 (JUL./SEP./04) Obras de: A. Núñez, A. Roa Bastos, Kan Kikuchi, Magdalena Mondragón, Luisa Josefina Hernández.
 Ensayos: Teatro paraguayo; Teatro prehispánico.
 81 (OCT./DIC./04) Obras de: Gabriel García Márquez, Tomás Espinosa, Roberto Benítez, Yolanda Guillaumin, Benito Fentanes, Victor H. Rascón Banda; Artículos de: Gastón A. Alzate, F. Reyes Palacios, Germán Viveros, Yolanda Bache, F. Beverido/ Esther Hernández Palacios.

INFORMACIÓN Y SUSCRIPCIÓN

<http://www.uv.mx> / Difusión y Extensión/Publicaciones/Tramoya c.e: tramoya@uv.mx Tel./Fax: 01 (228) 817-2954
 Apartado Postal #318 Xalapa, Ver. México.



Debajo Vista/Papel. J. F. F. F. F.



TEATRO ORIENTACIÓN *

Por amor al arte



de Neil LaBute
Antonio Serrano, dirección
Viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 y 21:15 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

Del 21 de enero al 27 de marzo

El regreso al desierto



de B.M. Koltés
Boris Schoemann, dirección
Lunes y martes, 20:00 hrs.

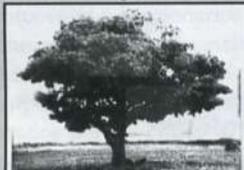
Del 7 de febrero al 26 de abril

Encuentro de los amantes de teatro

Del 7 al 17 de enero

TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJAS *

Estaba yo en casa y esperaba que lloviera



de Jean-Luc Lagarce
Germán Castillo, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

Del 13 de enero al 13 de febrero

Huraclovn



Autor y dirección: Aziz Gual
Sábados y domingos, 12:30 hrs.

**Del 22 de enero
al 20 de marzo**



Referencia a Dalí

dirección: Iona Weissberg

Del 3 de marzo al 19 de junio

TEATRO JIMÉNEZ RUEDA *

¿Dónde estará esta noche?

Autor y dirección: Claudio Valdés Kuri
Jueves y viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Del 20 de enero al 13 de febrero

El vergonzoso en palacio

de Tirso de Molina / Óscar Ulises Cancino, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Del 17 de febrero al 3 de abril

El rey Nabuco

de Giuseppe Verdi

Del 29 de enero al 6 de marzo



TEATRO JULIO CASTILLO *

LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO presenta:

Una especie de Alaska



de Harold Pinter
José Caballero, dirección
Martes, 20:00 hrs.
ENTRADA LIBRE

Del 18 de enero al 22 de febrero

MÉXICO EN ESCENA

Albertina en cinco tiempos

de Michel Tremblay
COM Alberto Lomnitz, dirección
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

**Del 12 de febrero
al 3 de abril**



Trupus Tenebris



La Troupe
Mauro Mendoza y
Silvia Guevara, dirección
Sábados y domingos, 13:00 hrs.

Del 15 de enero al 3 de abril

SALA XAVIER VILLAUURRUTIA *

El capote

de Nikolai Gogol / Antonio Castro, dirección

Jueves y viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Del 28 de enero al 27 de marzo

TEATRO EL GALEÓN *

Clipperton

David Olguín, autor y dirección

Jueves y viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Del 27 de enero al 15 de mayo

¿Estás ahí?

de Javier Daulte / David Olguín, dirección

Del 30 de enero al 15 de mayo

Tatuaje

de Dea Loër / David Olguín, dirección

Sábados y domingos

Del 5 de marzo al 15 de mayo



**Centro Cultural
del Bosque ***

Paseo de la Reforma y Campo Marte. Metro Auditorio

Informes: 5282 1964

Lada: 01 800 904 4000

Consulte nuestra cartelera
en: www.inba.gob.mx

Programación
sujeta a cambio
sin previo aviso

Centros
ticketmaster
www.ticketmaster.com.mx
5325-8000



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA
INSTITUTO DE BELLAS ARTES



PRESENTAN



Mi Dulce Compañía
De Manuel Talavera Troje

TEATRO
PROGRAMA PERMANENTE

Teatro del Instituto de Bellas Artes

Temporada Enero/ Junio de 2005

Programa Formación de Espectadores

Presentaciones para escuelas

Informes en los teléfonos: (614) 424 26 45 y 414 94 16

Recurso PIFI 3.0

Crimen contra la Humanidad

de Geneviève Billelle



Dirección:
Mauricio García
Lozano

Viernes 20:00,
sábados 19:00
y domingos
18:00 horas

Teatro Juan Ruiz
de Alarcón
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

A
P
A
R
T
I
R
D
E
L
14
D
E
E
N
E
R
O

BLOD

De Lars Nórén
Adaptación y dirección: Jorge Vargas

Jueves y viernes 20:00,
sábados 19:00
y domingos 18:00 horas

Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

A
P
A
R
T
I
R
D
E
L
27
D
E
E
N
E
R
O

MÉXICO EN ESCENA

De Antón Chejov
Dirección y dramaturgia: David Hevia



Viernes 20:00, sábados 19:00 horas

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

A
P
A
R
T
I
R
D
E
L
14
D
E
E
N
E
R
O

Héctor Ortega en

1822
el año que fuimos
Imperio

De Flavio
González Mello
Dirección:
Antonio Castro

Sábados
y domingos
13:00 horas

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario.
Insurgentes Sur 3000

A
P
A
R
T
I
R
D
E
L
29
D
E
E
N
E
R
O



NUEVO HORARIO



TEATRO
UNAM



X Ciclo
Programa Nacional de Teatro Escolar
Presenta:



ARLEQUÍN

SERVIDOR DE DOS PATRONES

De Carlo Goldoni

Dirección: Gerardo Dávila



Temporada
Enero - Abril 2005
Gran Sala
del Teatro de la Ciudad



CONACULTA · INBA



**CASA DEL
TEATRO**



**CENTRO DRAMÁTICO
DE MICHOACÁN**




Taller de exploración teatral
TOMÁS ROJAS
Danza para actores
RUBY TAGLE

El actor, la dramaturgia
y la puesta en escena
JOSÉ CABALLERO

Principios de actuación
JAIME ESTRADA

Licenciatura en Actuación



INFORMES:
5659 4238
5659 5981

Diplomado de Pedagogía
del Arte de la Actuación

Diplomado Intensivo de
Actuación Dramática para
la Profesionalización Teatral

LA DAMA BOBA
de Lope de Vega
Dirección: Luis de Távira

EL INSPECTOR
de Gogol
Dirección: Sandra Félix



Centro Dramático
de Michoacán
Pátzcuaro, Mich.

Teléfonos:
(434) 342 6605
342 6631

centrodramaticodemichoacan@hotmail.com

MÉXICO EN ESCENA

Contigo
es posible



PUNTOS CARDINALES

sistema de orientación
para ubicarse en el espacio

ZONA CARDINAL
Teatro Helénico

CUADRANTE ABIERTO
El Claustro



TÚNEL DEL ESPACIO
TIEMPO
La Capilla Gótica

SECTOR EXPERIMENTAL
Foro la Gruta

Av.Revolución 1500 Col. Guadalupe Inn 36403100

CONACULTA · HELENICO
CULTURA en tus manos

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



Michoacán
un gobierno diferente

Teléfonos: 01 (443) 3 131174 extensión 229 y al 3 129602, de 10:00 a 17:00 horas
e-mail: imcscenic@michoacan.gob.mx

Illuminación
Audio Video
 Mecánica y
 Vestimenta Teatral
 Transmisión en
 Microonda y Satelital



concepto total del espectáculo



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

"Adrian 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., México, 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 Coahuila, Coahuila, Ver.
 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 Oro, 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 Coahuila
 Coahuila, 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
subaquesa@rio.bravo.net

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Contigo
es posible

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

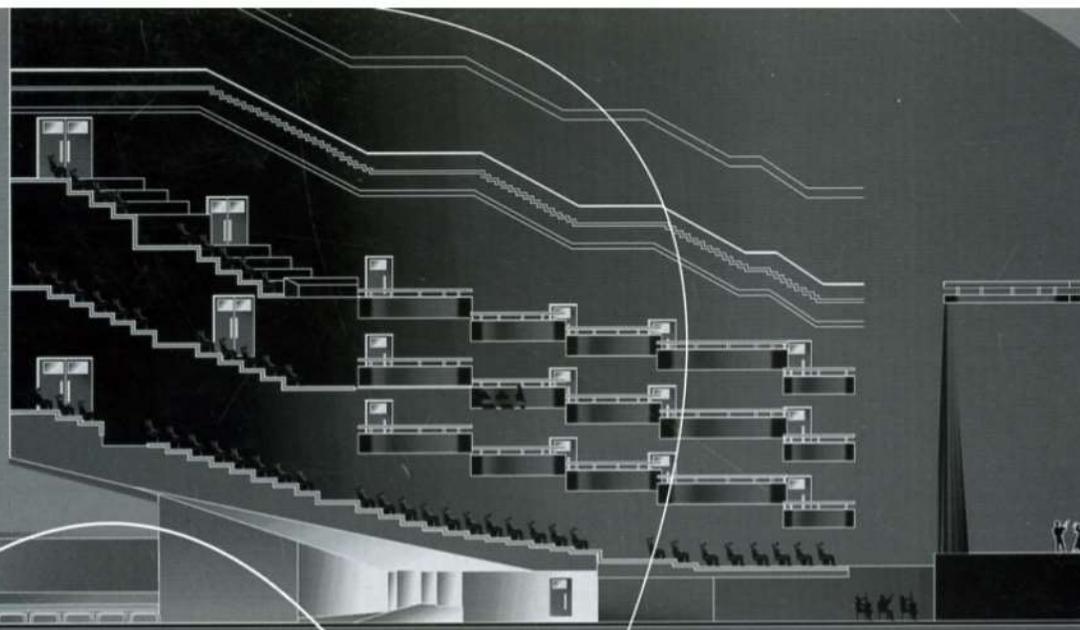
El Centro de las Artes de Veracruz fue inaugurado el 24 de mayo de 2004 por Sari Bermúdez, en representación del presidente Vicente Fox, y Miguel Alemán Velasco, gobernador del estado de Veracruz.

CONACULTA

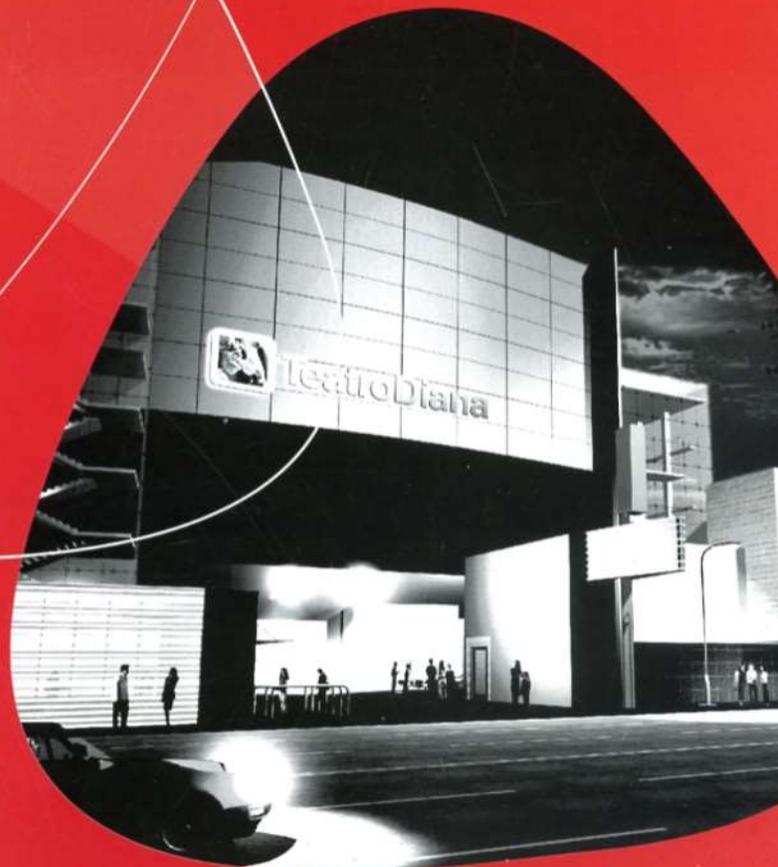
la CULTURA en tus manos

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

- ▣ 2,500 butacas
- ▣ 30 palcos
- ▣ Teatro estudio
- ▣ Cafetería y bar en los 3 niveles
- ▣ 10 camerinos
- ▣ Salón de ensayos
- ▣ Foso de orquesta
- ▣ Elevador de foso
- ▣ Tecnología de punta
- ▣ Diseño ergonómico
- ▣ Top staff
- ▣ Seguridad interna y externa
- ▣ Boleto electrónico



Pronto habrá un lugar que impresionará tus sentidos



La máxima expresión de la cultura y las artes

Av. 16 de septiembre 710, Centro
Guadalajara, Jalisco



TeatroDiana

Vanguardia