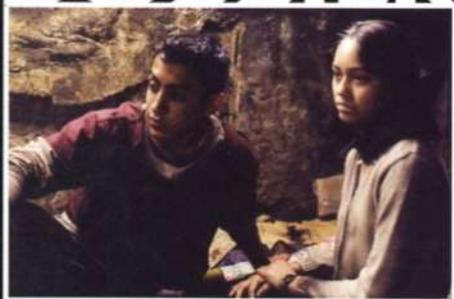


PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER



DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO

BONFIL, BLANCARTE,
CASAS, CHEVALLIER,
CORDERO, GONZÁLEZ MELLO



JUAN TOVA
PERFIL Y OBRA INÉDITA

REPORTAJE
CUATRO ESCENÓGRAFOS
MEXICANOS EN TORONTO

ENSAYO
SHAKESPEARE Y EL CINEMA



¡CON PASODEGATO
ENTRA AL
TEATRO GRATIS!

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Mexicali, Baja California

- Inició sus actividades el Centro de las Artes de Mexicali, para la formación de profesionales en diversas disciplinas artísticas
- Fue inaugurado este 31 de enero por el Presidente de México, Vicente Fox Quesada, y el gobernador de Baja California, Eugenio Elorduy, acompañados por Sari Bermúdez, titular del Conaculta



Centros de las Artes

Fortalecimiento y diversificación de los servicios culturales en México

Ya abrieron sus puertas:



Salamanca, Guanajuato



Veracruz, Veracruz



- Responden a las demandas comunitarias para contar con una mejor infraestructura cultural y a la estrategia del Gobierno Federal para consolidar la enseñanza artística en el país
- Son plataforma para el encuentro e interacción entre el público y los artistas, investigadores y promotores culturales
- Los tres niveles de gobierno y la sociedad civil, así como las instituciones educativas y culturales unen esfuerzos para su creación

El Centro de las Artes de Salamanca fue inaugurado el 17 de noviembre de 2002

El Centro de las Artes de Veracruz fue inaugurado el 24 de mayo de 2004

CONACULTA

la CULTURA en tus manos

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

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Coordinación Nacional de Teatro, la Secretaría de Cultura de Michoacán, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro y PASODEGATO Revista Mexicana de Teatro.

CONVOCAN

A participar en el

PROGRAMA NACIONAL DE ESTUDIOS DE DRAMATURGIA 2005

OBJETIVOS

Proveer espacios de excelencia formativa para la profesionalización de los dramaturgos en el país. Alentar el desarrollo de nuevos procedimientos creativos para la escritura de textos dramáticos, incorporando al estudio materiales teóricos y dramáticos de reciente creación en México y el extranjero.

BASES

Podrán participar todos los interesados en profesionalizarse en el área de la escritura dramática de cualquier estado de la República Mexicana, siempre y cuando cumplan con los requisitos de disponibilidad planteados en la presente convocatoria.

El Programa Nacional de Estudios de Dramaturgia en su ciclo 2005, contará con maestros internacionales y nacionales de reconocida trayectoria en la materia.

El ciclo 2005 consistirá en tres diplomados distribuidos durante el año de la siguiente manera:

	Lugar	Fecha
Primer Diplomado	Jalpan, Querétaro	6 al 24 de junio
Segundo Diplomado	Morelia, Michoacán	22 de agosto al 4 de septiembre
Tercer Diplomado	Lázaro Cárdenas, Michoacán	5 al 17 de diciembre

*Las fechas de los diplomados están sujetas a cambios.

INFORMES Y SOLICITUD DE LAS BASES

Programa Nacional de Formación Continua.

Tel. (55) 5280 55 98

Correo electrónico: formacioncontinua@gmail.com

Coordinación de Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura de Michoacán.

Tel. (443) 312 90 95

Correo electrónico: azetamx@yahoo.com.mx

Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro

Tel. (01442) 212 05 55, 214 22 59, 224 05 7

Correo electrónico: conecultaqro@infosel.net.m

PASODEGATO Revista Mexicana de Teatro

Tel. (55) 5688 87 5

Correo electrónico: infopdg@prodigy.net.m

AÑO 4
 NUMERO 21
 ABRIL/JUNIO
 DE 2005



En portada:

Un tranvía llamado deseo, de T. Williams.
 FOTO DE ENRIQUEGOROSTIETA.

Recuadro de portada:

De la Calle de Jesús González Dáya
 FOTO DE PABLO HERRERÍAS.
 CORTESÍA DE TIEMPO Y TONO FILMS.

4	ABREBOCA ¿ZAPOETA, A TUS ZAPOEMAS!	49	¿SOMOS TODOS LOS QUE ESTAMOS O ESTAMOS COMO AL PRINCIPIO? POR TEÓFILO GUERRERO	71	TEATRO EN NAHUATL II MARTHA TORIZ
5	PERFIL ENTREVISTA A JUAN TOVAR POR FLAVIO GONZALEZ MELLO	50	MICHOACÁN DIPLOMADO NACIONAL DE DRAMATURGIA POR ANTONIO ZÚNIGA	72	COLECCIÓN LACENTENA-TEATRO VALERIA ALDAMA
8	RETRATO DE JUAN A LA DISTANCIA POR JOSÉ CABALLERO	50	LA DRAMATURGIA EN MICHOACÁN POR JOSÉ LUIS RODRIGUEZ ÁVALOS	74	MASCARA VS CABELLERA LA ANTICRÍTICA
9	PARÁBOLA DEL HONESTO JUAN TOVAR POR DAVIDOLGUÍN	51	¿PARA QUE LA DRAMATURGÍA Y EN ESPECIAL EN MICHOACAN? POR NEFTALÍ CORIA	75	RESPUESTA A ENRIQUE OLMOS
10	CRONOLOGÍA JUAN TOVAR TEATROGRAFÍA POR FLAVIO GONZÁLEZ MEW	52	NUEVO LEÓN DE CÓMO UNA PROFUNDA SUMMA CRISTALIZA EN UNA TARDE PERDIDA DE LA ÁRIDA CAMPIÑA MEXICANA POR PEDRO HALIL	76	ERRATAS DISCULPAS PÚBLICAS
DOSSIER					
DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO					
14	TEATRO FILMADO POR FLAVIO GONZÁLEZ MELLO	54	QUERÉTARO EL DISCURRIR DEL TEATRO EN QUERÉTARO POR ROMÁN GARCÍA	ESTRENO DE PAPEL TLATOANI (LAS MUERTAS DE SUÁREZ) FARSA QUILIÁSMICA DE JUAN TOVAR	
16	DEL IMAGINARIO AL MOVIMIENTO JEAN FREDERICK CHEVALUER	56	VERACRUZ ESPACIOS CULTURALES INDEPENDIENTES POR RAMÓN ACEVO		
18	LA DT CINEMATOGRÁFICA POR JOSÉ CANDÁS	58	ZACATECAS EN TODOS LOS TEATROS SE CUECEN HABAS POR IVÁN GUARDADO MARTINEZ		
22	ESCENARIOS DEL DISIDENCIA SEXUAL Y POLÍTICA POR CARLOS BONFIL	59	EL TEATRO EN ZACATECAS POR JULIA ROBLES		
24	CÓMO INTERPRETAR A LIERA POR ÓSCAR BLANCARTE	60	CAMPECHE IMPRESIONES DEL TEATRO CAMPECHANO POR PASODEGATO		
26	DE LA CALLE: LA SUGESTIÓN DE LA IMAGEN POR CINTHYA FRANCO	61	COLIMA UNIVERSIDAD DE COLIMA, UN PROYECTO INTEGRAL DE CULTURA POR JAIME CHABAUD		
28	DEL TEATRO AL CINE... AL TEATRO POR GIOVANNA RECCHIA	62	HIDALGO TEATRO EN HIDALGO POR ENRIQUE OLMOS DE ITA		
29	TAMBIÉN TENEMOS LO NUESTRO POR VÍCTOR RUBÉN	63	MÉRIDA TRES DESEOS... POR RAUL H. LUGO		
30	ENTREVISTA CON JORGE FONS Y ALFREDO JOSKOWICZ	64	PRIMICIA EL ESPACIO DE LA INCONFORMIDAD POR MÓNICA RAYA		
32	EL ACTOR EN EL TEATRO Y EN EL CINE POR ARMANDO CASAS	66	TÉCNICA TEATRAL LA CALIDAD A LA VUELTA DE LA ESQUINA POR ARTURO SASTRÉ BLANCO		
34	DECAPITACIÓN DEL GALLO POR JOSÉ ANTONIO CORDERO	67	ESCENA ALTERNA DESCUBRIENDO EL FUEGO NUEVO POR MAURICIO GARCÍA DE LA TORRE		
38	LA PRESENCIA SEDUCIDA POR HÉCTOR BOURGES	68	ESCENA INTERNACIONAL SALUDOS DESDE TEATRO MÁS ALLA EL FIN DEL MUNDO POR RICARDO ZEGER		
40	ENSAYO SHAKESPEARE Y EL CINE POR ROGER MANVELL	71	LIBROS TEATRO EN ESPAÑOL Y MAYA POR DONALD FRISCHMAN		
48	REPORTAJE CUATRO ESCENÓGRAFOS MEXICANOS EN TORONTO POR PASODEGATO				
48	REPÚBLICA DEL TEATRO JALISCO UNA PROFESIÓN DE AMATEURS POR TEÓFILO GUERRERO				

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 HUIJARA
MAURICIO JIMENEZ*
LUIS ARMANDO LAMADRID
ALEGRÍA MARTÍNEZ
RODOLFO OBREGÓN
RUBÉN ORTIZ
ENRIQUE SINGER

CORRECTORES
RUBÉN ORTIZ
SUSANA QUINTERO

DISEÑO GRÁFICO ORIGINAL
PABLO MOYA ROSSI

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

ASISTENCIA GENERAL
MARÍA DE LA PAZ ZAMORA

FOTOGRAFÍA
FERNANDO MOGUEL

DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN
VICTOR RUBEN LÓPEZ

COORDINADORES
SECCIONES FUJAS EN LOS ESTADOS

BAJA CALIFORNIA: DANIEL SERRANO

JALISCO: FAUSTO RAMÍREZ

MICHOACÁN: ARNULFO MARTÍNEZ

NUEVO LEÓN: JAVIER SERNA

QUERÉTARO: LEONARDO KOSTA

VERACRUZ: FRANCISCO BEVERIDO

ZACATECAS: JUAN ANTONIO CALDERAS

IMPRESIÓN
GRÁFICA, CREATIVIDAD Y DISEÑO

PASODEGATO, revista trimestral No. 21, Abril -Junio 2005. Editor responsable: Edgar Chias, 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 Churrubusco-Coyoacán, C. P. 04120, México, D.F. Teléfonos: (0155) 56 88 92... 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49.
Correos electrónicos:
infopapeles@prodigy.net.mx
paso_de_gato@hotmail.com
stscriptorple@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.
Teléfono: 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. Teléfono: (01 55) 56 09 17 33.
La_mancha@att.net.mx
Esta revista se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones:
Dirección de Teatro y Difusión Cultural de la UNAM, CNCA, INBA, Centro Cultural Helénico y Universidad de Guadalajara, así como de los gobiernos de Michoacán, Nuevo León, Querétaro, Veracruz y Zacatecas.
* Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)

DEL ARTE MINORITARIO Y SU HERMANO MAYORITARIO

Para nadie es un secreto que el cine, desde sus inicios, se nutrió del teatro al cual puede considerar su padre o su madre (según se vea). Estos dos lenguajes dramáticos, más allá de que el primero alcanzara hace muchísimo tiempo su independencia del segundo, han sostenido una larga interacción. La época de oro del cine mexicano, por ejemplo, utilizó incluso textos del drama romántico y nacionalista del siglo XIX prácticamente con una translación mínima lenguaje; es decir, casi conservando su matriz originaria. Así mismo, muchas obras han sido llevadas a la pantalla grande debido a su éxito en las salas de teatro o al interés personal de algún creador en todas las latitudes del planeta. Quizá el dramaturgo más llevado al cine, hoy por hoy, sigue siendo Shakespeare y es curioso cómo los clásicos del siglo de oro español no han captado el interés de los cineastas como el dramaturgo isabelino.

Bajo la generosa supervisión de Armando Casas y de Flavio González Mello, el Dossier "Del teatro al cine y del cine al teatro" en este número de PASODEGATO pretende acercarnos a algunos momentos o fenómenos en que "el arte masivo de la pantalla ha sido fecundado por el arte minoritario de la escena, y viceversa." Por lo extenso del tema, el lector encontrará en estas páginas un mapa incompleto - si bien rico - de esta relación de apenas un poco más de cien años que sostienen ambas artes.

Dentro de nuestra sección Perfil, dedicamos un breve homenaje a un dramaturgo mexicano que ha sido el sólido maestro de algunos de los autores de las recientes generaciones, así como maestro del Centro de Capacitación Cinematográfica: Juan Tovar. Asimismo, en Estreno de Papel damos a conocer - para redondear nuestro reconocimiento - una de las obras inéditas y recién salidas del horno creativo de Juan: *Tlatoani*.

En el interés de seguir siendo plurales, PASODEGATO da cabida a los debates que suscitan los materiales de números anteriores de la revista en nuestra sección Máscara contra cabellera y ofrecemos en exclusiva la programación pormenorizada de teatro en la UNAM, expuesta por la maestra Mónica Raya, en nuestra sección Primicia.

Por último quisiera ponderar que PASODEGATO como proyecto de cultura teatral nacional se ha sumado a dos iniciativas que buscan mejorar la calidad de nuestro quehacer: la primera, el Premio de Ensayo Teatral 2005 que convoca junto con el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli; y la segunda, el Programa Nacional de Estudios de Dramaturgia 2005 que organizan la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, la Secretaría de Cultura de Michoacán y el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro. De ambas iniciativas podrá encontrar el lector las bases en nuestras páginas interiores.

JAIME CHABAUD



UNAM



VERACRUZ



CONACULTA
INBA

HELENICO



cultura UDG



POEMÍNIMOS DE EFRAÍN HUERTA

Redacción de PASODEGATO



Efraín Huerta. (Archivo Lola O'Álvarez Bravo)

Efraín Huerta (1914-1998) era, además de poeta, un filósofo sintético, un hombre comprometido y de su tiempo. Nada, o casi nada escapó al filo de su mirada. Mirada que tradujo en su singular voz. Si bien los temas en la poesía de Efraín Huerta son muy variados, podemos anotar algunos hechos fundamentales que marcan el inicio y la sustancia de su trabajo: su afiliación al Partido Comunista Mexicano, las jornadas antifascistas de la Guerra Civil Española, el Socorro Rojo Internacional, el recibimiento cardenista a los derrotados de la República, la Segunda Guerra Mundial y, como telón de fondo, el crecimiento y la modernización de la ciudad de México. Su gran interés por este último hecho le valió ser llamado, en muchas ocasiones, «poeta de la ciudad», fórmula sintética que sirve para situarlo en una tradición a la que pertenece Charles Baudelaire en París y Dámaso Alonso en Madrid: tradición de poetas que tomaron la vida y la agonía de las urbes del tiempo moderno como su tema principal. Y a la vez resulta una simplificación con la que se corre el riesgo de olvidar otras facetas de su trabajo literario (*Los hombres del alba*, *El Tajín*, *Los eróticos y otros poemas* y *Transa poética*, por citar algunos de sus libros). A continuación, sin mayores preámbulos, PASODEGATO ofrece una oportuna selección de los *Poemínimos*¹ de Efraín Huerta, cortesía de Andrea Huerta.

<p>Taruspidez</p> <p>Cuando Decido Hacer cosas Estúpidas No permito Que nadie me lo</p> <p>Impida</p> <p>Premio...</p> <p>Premio Dado Ni Dios</p> <p>Lo</p> <p>Inútil</p> <p>No por Mucho Publicar Te consagras Más Temprano</p> <p>Aviso</p> <p>Este Taller literario Se reserva El derecho De</p> <p>Creación</p> <p>El cómico</p> <p>Regularmente Hago Una Vida Bastante Irregular</p>	<p>Fracasado</p> <p>Nunca Pude Llegar A ser Un buen actor</p> <p>Siempre Tuve Muy mala Drogadicción</p> <p>Otelo</p> <p>No Cassio Amigo Hoy no Asistiré A las regatas</p> <p>Estoy Que me Llevan Todos Los Desdemonios</p> <p>Shakespereana</p> <p>Es el Ser O no ser Más bello De la</p> <p>Creación</p> <p>Digo la</p> <p>Recreación</p> <p>Bradburiana</p> <p>Reporte Del</p>	<p>Embustero "Ficción Cumplida"</p> <p>Drama</p> <p>Cuando Finalmente Le confesé que era un sicópata Me sacó</p> <p>De su habitación A Sicopatadas</p> <p>¡Atención!</p> <p>Cuidado Amigos: Las Experiencias Engañan</p> <p>Borgiana</p> <p>Siempre He escrito A tientas Y a</p> <p>Locas</p> <p>Ay poeta</p> <p>Primero Que nada: Me complace Enormísimamente Ser Un buen Poeta De segunda Del Tercer Mundo</p>	<p>Poetitos</p> <p>El que Este libre De influencias Que tire La primera</p> <p>Metáfora</p> <p>Eso si</p> <p>Cada Cabeza Poética Es un Tercer Mundo</p> <p>DDF</p> <p>Dispense Usted Las molestias Que le ocasiona Esta</p> <p>Obra Poética</p> <p>Lección</p> <p>El que escribe al último Escribe mejor</p> <p>Yo apenas empiezo</p> <p>Discriminación</p> <p>Y Por qué Nadie Habla De los Presos</p> <p>Poéticos?</p>	<p>Yo, sabote</p> <p>Es de Sabios Callar su Opinión</p> <p>Heráclito</p> <p>Como dijo El profundo Filósofo: Una cosa Es una cosa Y otra cosa Es otra cosa</p> <p>Advertencia</p> <p>No hagan Arreolas Compañeros No hagan Arreolas</p> <p>Final feliz</p> <p>De todos Modos</p> <p>Todo Por Joder Se Acaba</p>
--	--	--	--	--

¹Huerta, Efraín; *Estampada de poemínimos*, Premia editora México, 1988.

ENTREVISTA A JUAN TOVAR

Flavio González Mello

Flavio González Mello. Empecemos por tu periodo de formación. ¿Quiénes fueron tus maestros?

Juan Tovar: Ignacio Ibarra fue mi maestro en Puebla, era director del Teatro Universitario y dueño de la única librería donde se tomaba en serio la literatura; entonces me orientó doblemente: en el teatro y en la literatura. Gracias a él descubrí a Chéjov, que fue decisivo en mi formación. Antes de eso yo leía, pero me había especializado en literatura policíaca; hasta concursé en El premio de los 64 mil pesos...

FGM: ¿En qué año concursaste?

JT: Estaba yo en segundo de prepa, debe haber sido 1958. Ya había televisión, aunque en mi casa no. De hecho, lo que saqué de ese concurso fue el premio de consolación: una televisión... Luego estuve en el Teatro Universitario que dirigía Ignacio. Traduje una obra de George Kaufman. *La alarma tranquila*, que se representó y donde yo actué (y recibí elogios sobre mi desempeño!). Ese fue mi primer trabajo en un libreto teatral. Yo ya escribí a cuento. Conocía Carballido en la librería de Ibarra un día que fue a firmar libros; me animó a enviarle mis cuentos, se los mandé y me contestó con una carta que me gustaría haber conservado. Carballido es un maestro muy generoso: siempre a disposición de los aprendices. Me aconsejaba entre otras cosas que pasar a algo en mis cuentos...

FGM: Eran demasiado chejovianos...

JT: Más chejovianos que Chéjov. Decía: "bueno, no le digo que escriba usted melodramones; pero por lo menos que alguien se dé cuenta de algo, o... ¡algo!" Cuando me trasladé a México cuatro años más tarde fui a visitarlo. En su taller escribí mi primera obra. Fue en 1969, cuando Paulo VI quitó del santoral a muchos santos porque no estaba suficientemente demostrada su historicidad (¿qué diría a hora de la canonización de Juan Diego!); Emilio se enojó mucho, porque decía que lo importante de los santos no era su existencia histórica sino su leyenda, su simbología, y propuso que cada uno de sus alumnos escribiera sobre alguno de los santos descontinuados. A mí me tocó Santa Catalina de Alejandría: una santa sabia, que sabía más que los sabios de Alejandría y los ponía en ridículo a todos. Acababa de pasar el 68, y aunque yo no me metí mucho en ese lío, esa obra de algún modo fue un desquite.

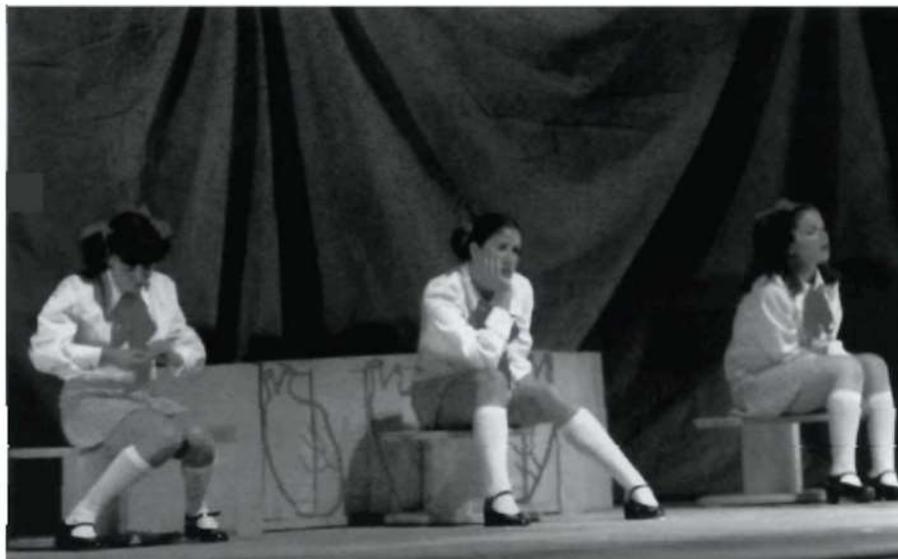
FGM: ¿En esa época escribiste la primera versión de *La madrugada*?

JT: La debo haber empezado por ahí de 1970. El argumento me lo regaló Oscar Villegas, que para una tarea de la Universidad escribió el plan para una obra sobre la Revolución, a partir de la lectura de un libro llamado *Yo maté a Villa*. Cuando me enseñó el bosquejo que yo dije: "¡esto es muy bueno! ¡Tienes que escribirlo!" "¿Te gusta? Te lo regalo. A mí me choca la

de morir la revolución campesina. ¡Claro! Esos campesinos que vi en la película de Rubén, con cuyas voces trabajé, son los mismos que mataron a Villa. Y salió *La madrugada*...

FGM: Mencionaste a Gámez, y eso me lleva a preguntarte sobre Juan Rulfo. Más allá de que una de tus obras, *Los encuentros*, se basa en sus textos, me parece que su influencia se deja sentir en el habla de tus personajes tan diferente a la del realismo costumbrista que imperaba entre los dramaturgos de tu generación...

JT: Sus libros siguen en la repisa de mis libros sagrados. Lo tuve de tutorías dos ocasiones que fui becario del centro Mexicano de Escritores. La primera, en 1964-65, fue un poco como mi padrino; Juan José Arreola, el otro asesor, era el que me cuestionaba seriamente. Diez años después la cosa se volteó: ya no estaba Arreola sino Salvador Elizondo, quien se entusiasmó mucho con lo que yo estaba escribiendo, que era precisamente *criatura de un día*, pero a Rulfo no le gustaba nada, decía: "eso es canto, no cuento. Usted es un buen cuentista: ¡cuentete!". Pero yo ya no estaba para contar; de eso me



El lugar del corazón. Archivo de Juan Tovar.

percato a hora: yo estaba saliendo del género narrativo para instalarme en el teatro. Digamos que para llegar al drama, tuve que disolver la narración en ácido lírico.

FGM: El teatro es una presencia constante en esa novela, llena de referencias escénicas (sobre todo a Hamlet). Incluso aparece un director llamado Ludovico, que parece una clara alusión a Margules...

JT: Sí: necesitaba a un director e hice una caricatura de Margules.

FGM: Todavía no colaboraban...

JT: No; pero nos conocemos desde los sesenta, cuando ambos dábamos clase en la Escuela de Arte Teatral. Ahí tuvimos que ver indirectamente gracias a Hamlet: él la estaba dirigiendo y yo, en mi clase, analicé el texto. Eran dos visiones muy distintas: la de él se basaba en Kott y la mía... en Kotto; una era sociopolítica y la otra, religiosa. Seguramente las cosas que se hicieron los muchachos contribuyeron a que esa puesta no cuajara...

Revolución Mexicana". Escribí un tratamiento bastante rápido. Luis a Josefina Hernández me comentó que le parecía muy anecdótica, que "no tenía tema". Me puse a pensar dónde estaba esa dimensión temática de la que mi obra carecía; leyendo el libro tibetano de los muertos decidí que podría consistir en presentar todo como un flash back en la muerte de los asesinos, donde al morir, Villa los juzga. Hice una segunda versión que llamé *Muera Villa*, que no quedó tan mal. Pero a mí me gusta más *La madrugada*, que escribí en 1978-79, por una iluminación súbita, después de escribir *Criatura de un día*, una novela en la que había quemado todas mis historias. Revisando en mis cajones me topé con un texto que había escrito para *Los murmullos*, un documental de Rubén Gámez sobre el campesinado del Estado de México para el que yo procesé mucha cinta. Al releer el texto (que finalmente no se utilizó en la película) me di cuenta que ahí estaba la dimensión faltante en la obra: al morir Villa, termina

FGM: Decías que tus primeros cuentos eran chejovianos; tus primeras obras, en cambio, son muy políticas... ¿qué influencia había en ellas?

JT: La de quienes me daban los temas: el de Villa, como dije, me lo dio Óscar; El destierro nació como guión, titulado En cuerpo y alma, iba a ser el primer largometraje de Rafael Castaneda: él me conectó con Antonieta Rivas Mercado, que no era santa de mi devoción. Una semana antes de empezar, el rodaje se suspendió. Ya que empecé a escribir teatro se me hizo fácil adaptar el guión; de todos modos, la crítica que le habían hecho (concretamente Paul Leduc) fue que "tenía demasiados diálogos"... Luego vino Las adoraciones: una ocurrencia de Jost Caballero, que llegó a mí con el proceso inquisitorial de don Carlos Ometochtzin diciéndome: "vamos a hacer un Hamlet con esto". Se me hizo fácil; yo estaba encarnerado con el teatro. Me pasé de la raya. Hice un texto demasiado profuso. Leñero escribió una frase muy exacta sobre una puesta en escena en Jalapa: "los actores naufragaban en el texto. Eso también pasaba en el montaje de Caballero."

FGM: Existen varias versiones de Las adoraciones. Incluso una escrita para Polonia...

JT: Margules me pidió que lo ayudara a adaptar Las adoraciones, usando fragmentos de Sahagún y Bernal Díaz del Castillo, para presentarla en Polonia en 1981. Escribimos Los venecidos, que llegó a ensayo general pero no se estrenó debido al golpe de estado ruso.

JT: Eso fue otra cosa. Se necesitaba un texto, no sólo menos profuso, sino menos caro: con menos actores. Una versión "de cámara". Y la hice con mucho gusto, no sólo porque ya había caído en cuenta que no es lo mismo Shakespeare que cinco siglos después, sino que ya me interesaba más la cuestión indígena. Y eso que todavía no aparecían los subcomandantes en capuchados...

FGM: Al hablar de La madrugada mencionaste Luisa Josefina Hernández. ¿También fue una figura importante en tu formación?

JT: Con ella aprendí mucho rigor analítico; además, por supuesto, de la teoría de los siete géneros. Ésa fue tal vez una ventaja que tuve: estudié teatro bastantes años antes de empezar a escribirlo.

FGM: La cuestión de los géneros también es central en las clases que impartes. ¿Piensas en el género cuando escribes?

JT: Con *La madrugada* no pensé en un género; cuando vi la obra ya terminada me pregunté qué era: un "co-

rido". Una vez alguien me preguntó si es tragedia; puede ser, pero el personaje trágico sería el coro: los campesinos que empiezan lamentándose de su situación y luego por pasar el rato cuentan cómo asesinaron a Francisco Villa -la última esperanza que les quedaba... El destierro era una tragicomedia tal como la describe la teoría de



Luisa Josefina, así que le puse "odisea". A Las adoraciones, como era un Hamlet le puse "Tragedia de don Carlos, cacique de Tezococ"... Manga de clavo la bautizamos "tropifarsa", porque era una zarzuela pero con música tropical. Por géneros no paramos, una vez sobreentendido que todo es tragicomedia.

FGM: Sí, en tus obras trágicas siempre está el contrapunto del humor; en el otro extremo, Manga de clavo es abiertamente lúdica, pero tiene la parte negra, tremenda, de que el país se lo está llevando la chingada...

JT: Y un epílogo patético: Santa Anna en sus pos-trimerías. Aunque Caballero no lo usó en su montaje.

FGM: Después, en *Fort Bliss*, le das una vuelta al archivyllano de nuestra Historia. Porque Santa Anna, a fin de cuentas, siempre ha sido un villano muy folklórico, pero Huerta suele ser visto como un asesino repugnante, sin matices.

JT: Fue nuestro último presidente antiyanqui y el último que le subió el sueldo a los maestros; aunque sea por esas dos cosas merece un rescate... como el que le están preparando en su tierra. Hace un par de años vinieron a mi casa unas personas para preguntarme sobre *Fort Bliss*, eran parte de una comisión que estaba tratando de reivindicar Huerta y traer sus restos para enterrarlos en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

FGM: No la tienen fácil...

JT: No, porque hay una oposición paranoica.

FGM: El punto neurálgico es su responsabilidad en el asesinato de Madero.

JT: Por muy malo que fuera, Huerta no era pendejo. Él tenía que saber, como todo mundo, que si lo mata -ba se echaba encima a media humanidad. Fueron sus cómplices, Félix Díaz y el embajador americano (que en la obra es el carcelero Wilson), que al sentirse traicionados decidieron colgarle ese cadáver del pescuezo, para hundirlo.

FGM: Luego de *Fort Bliss* colaboraste con un dramaturgo norteamericano, Joe Martin, para escribir *El trato*. ¿Cómo fue esa experiencia?

JT: Lo conocí en la representación de *Los encuentros* en Nueva York: él fue el traductor. Una traducción excelente: creías estar oyendo la de Rulfo. Simpatizamos y quedamos que algún día de-

bíamos colaborar en algo. Leyendo la biografía de Juárez de José Fuentes Mares, encontré esta historia del trato y me pareció un buen tema para trabajarlos juntos. Platicamos y estuvimos carteándonos (todavía no era por *e-mail*). Él, como es yanqui, empezó a trabajar luego luego: a mandar propuestas de escenas... y entre ellas una que me dio la clave de lo que yo entonces llamaba "el marco": era una sugerencia de epílogo, con Forsythe y Lerdo platicando en el Más Allá. Yo dije: no es epílogo, es prólogo. Y así empezamos: con los dos

personajes que se encuentran en el Limbo del Olvido y empiezan a recordar su historia...

FGM: ¿Llamas "marco" al punto de partida...?

JT: Sí, como el infarto de *El nido*, la canción de la tierra, de *La madrugada*... Dónde empezamos. Y claro: para dónde vamos. Aunque eso no siempre está demasiado claro...

FGM: En 2001 se reestrenó *El destierro*. ¿Cómo viste la obra 20 años después de su primera temporada?

JT: Como puesta quizás era mejor la primera; pero las actuaciones eran mejores en la segunda, sobre todo la de Montserrat Ontiveros. Estaba desatada, como danzando en la cuerda floja. ¡Esto es lo que decía Artaud cuando hablaba de que el público debe sentir que en cualquier momento podemos hacerlo gritar! Es que ella es muy aventada; la mayor parte de las actrices y los actores mexicanos le tienen miedo a actuar la locura porque no se vayan a quedar ahí (lo cual no ha dejado de pasarles a uno o dos). Pero Montserrat lo hacía con todo el ser, *desnudaba el alma de Antonieta* dándola a conocer hasta a su presunto creador. De repente la entendí: Antonieta estaba loca, tenía una locura nietzscheana de la voluntad... ésa es la clave del personaje. ¡Al fin la entiendo! Al fin puedo identificarme con ella.

FGM: Suele pensarse que es al revés: que el dramaturgo es quien mejor entiende a su personaje.

JT: ¿Que crea uno cuando dramatiza hechos reales? Una forma de contarlos; los personajes más bien los transmite y eso hice yo con Antonieta, en sus propias palabras, sin realmente comprenderla, y es lo que suelo hacer: dejarme habitar, como aquel viejito espiritista que decía ser un hotel de espíritus.

FGM: La locura también aparece en los protagonistas de *Cura y locura* y de tu obra más reciente, *El nido*. ¿Cómo construyes un personaje así?

JT: Nunca me he propuesto construir personajes locos; me limito a seguir su lógica, que hasta los locos la tienen o incluso podría pensarse que sobre todo ellos la tienen, por aquello que decía Chesterton de que un loco lo ha perdido todo, menos la razón... *Cura y locura* surgió como un sueño. Es curioso que al soñar yo la obra, el protagonista haya sido tan distinto a Artaud; sólo años después, al ver una fotografía que le tomaron con su siquiatra en víspera de su salida del sanatorio de Rodez, entendí que esa era la obra, esos dos esperando el tren... Artaud no era santo de mi devoción. Me escandalizaban sus tesis en detrimento del texto en el teatro, y me atrajo la idea de darle la réplica haciéndolo personaje de un texto. Para ello era preciso estudiarlo, llegar a entenderlo, lo cual me llevó años, pues el sujeto opuso una tenaz resistencia; mi misma que, dramatizada en la renuencia del actor a entrar en papel, vino a vertebrar la acción... *El nido* fue una iniciativa de Ricardo Pérez Escamilla, el principal coleccionista de González Serrano, que me platicó sobre él: una historia bastante tremenda, un gran artista que fue ignorado. Pero yo decía ¿de dónde agarró a este personaje? Hasta que mencionó que en la hacienda de la familia había un cuarto de juegos donde los niños hacían teatro; y me cayó el veinte: son los

últimos momentos de la vida de Manuel y alucina así su vida: como en el cuarto de juegos, actuada por sus hermanos.

FGM: En los últimos años has incursionado en la historia inmediata. En Huaxilán retrataste los sucesos del 94. En *La Soledad* hablas sobre el problema de los secuestrados en Morelos, el estado donde vives, basándote —según tengo entendido— en un caso verdadero...



The Crossroads. Foto de Herry Goodstein.

JT: Sí, me lo contaron: unos secuestradores se equivocaron y en lugar de raptar a la hija se llevaron a la madre... ¡y se echaron una madre encima! Yo pensé: bien, una farsa sobre el efecto Estocolmo. La secuestrada y los secuestradores se vuelve una familia.

FGM: ¿Cómo abordas los hechos cuando no tienes la distancia histórica que te permita replantear su significado?

JT: En *Huaxilán* la distancia la crea el hecho de pasar los sucesos a un país imaginario. *La Soledad* me dio mucho trabajo, pero no por la cercanía, sino por un prurito que me entró de que todo pasara en el cuarto de la secuestrada. No pensé en que al hacerlo así, los secuestradores resultarían meros comparsas. Después escribí una segunda versión, que sigue pasando en la casa de seguridad, pero ya no nada más en el cuarto de la secuestrada.

FGM: Me parece tu obra más realista, y quizás influye que respetes la unidad de espacio... ¿por qué te ceñiste a ese espacio único?

JT: Se me ocurrió en El Foro, viendo algún espectáculo del que uno hubiera querido salirse pero no era posible. "¡Así! ¡Esto quiero! Que el público se sienta secuestrado - Pero a Margules no le interesó. De he-

cho, esa primera versión no entusiasma a nadie, más que a mi maestro Carballido que la publicó en *Tramoya*. Yo creo que es mi obra más carballidesca.

FGM: Al leerla obra me imaginé a Ana Ofelia Murguía. ¿Piensas en actores específicos cuando escribes?

JT: A veces. En este caso, claro que una de las que pensé fue Ana Ofelia, porque es de mis favoritas.

FGM: Tú mismo has actuado además de tu participación en la puesta de Kaufman, hiciste un papel en el montaje de *La madrugada*...

JT: Sí. El *cura* que entra a bendecir los restos de Villa...

FGM: ¿Te gusta actuar? ¿Disfrutabas estar ahí, en el escenario?

JT: Sí, claro. Yo he llegado a pensar que de no ser por mi timidez, quizás habría acabado de actor.

FGM: ¿Y dirigir? ¿Alguna vez lo has considerado?

JT: Lo he pensado, pero nunca lo he hecho. La razón es la misma que me impidió ser actor: mi cortadía, mi dificultad para relacionarme. Por un lado tiendo a la complacencia, por otro a la severidad excesiva (alguien me dijo una vez que yo necesitaba enojarme para hacer las cosas). Ni una ni otra son maneras recomendables de hacer teatro; lo mejor es un término medio que yo no me he sentido capaz de asumir a lo largo de todo un periodo de ensayos.

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO. Dramaturgo, guionista y director cinematográfico. Es autor de *1822 el año que fuimos Imperio*.

DE FRAGMENTOS Y MEMORIA

RETRATO DE JUAN A LA DISTANCIA

José Caballero

Los casi diez años que colaboré estrechamente con Juan Tovar fueron tan intensos, estuvieron tan llenos de proyectos, conversaciones, sueños, juegos de ingenio y toques pintorescos, que me tomaría otra década relatarlos con propiedad.

Pero no puedo resistir la tentación. Comenzaré por decir que la sola mención de su nombre me produjo una especie de *déjà vu*, como si supiera que detrás se encontraría un alma con la que me pude haber topado en otra vida y que volvería a frecuentar en ésta. Una noche, cuando acababa de egresar de la carrera de actuación en el CUT, me atreví a leerle a Héctor Mendoza un par de magras escenas sobre un proyecto eternamente postergado sobre el *Infierno* de Dante. Al terminar me dijo: “No están mal. Pero creo que te convendría trabajar con un dramaturgo... Tal vez Juan Tovar”. Al poco tiempo el maestro dejó el entonces departamento de teatro de la UNAM y en su lugar se nombró al, como decía Juan, Tío Ludwik. Fui al cambio de estafeta y vi a un hombre joven, alegre, con aire de muchacho, perfil aguilino y risa estentórea, enfundado en un traje de pana marrón. Ese es Juan Tovar, pensé. Y sí. Era Juan. Alguien me lo presentó y Juan dijo: “¡Ah, tú eres José, ví tu montaje del *Pelicano*, me gustó mucho!” No supe entonces hasta dónde esa frase era un elogio. La pude valorar cuando al paso del tiempo descubrí que Juan Tovar, metido a criticar una puesta en escena, un libro o lo que sea, es implacable. Alguna vez le leí unas escenas que había escrito, a cambio me leyó el inicio de una obra sobre el asesinato del general Francisco Villa. Conforme iba escuchando, las imágenes brotaban en mi mente. Mis ansias de dramaturgo, como me ha pasado casi siempre, cedieron y dieron paso a mi fascinación por el estímulo de un texto escrito con soltura, inteligencia, sarcasmo y, lo mejor, con ideas sobre México en particular y sobre la vida en general que, o compartía plenamente, o me inquietaban de un modo estimulante. No había encontrado, ni he vuelto a encontrar, la voz de un autor teatral que me apasione de igual manera. Lo que comenzó con *La madrugada* (corrido de la muerte y atroz asesinato del general Francisco Villa), habría de dar paso a *El destierro*, *Las adoraciones*

y, *Last but not least*, *Manga de clavo*; la odisea vasconceliana, el avasallamiento de una cultura espiritual por otra, la pintoresca conducta del que a mí me parece el verdadero padre de ésta tan maltratada Patria... Bajo la guía de Juan, sobre el corcel del teatro, cabalgué sobre la llanura de la historia mexicana aprendiendo a amar, detestar, exaltar y denostar-la vida de un país que no acaba de atreverse a ser. Después, la vida se encargó de distanciarnos, no en lo afectivo sino en la práctica teatral. Una noche de fiesta en la escuela de cine de San Antonio de los Baños, en Cuba, me despedí de Juan y desde entonces me alcanzan los dedos de ambas manos para contar nuestros encuentros. Hace poco leí y colaboré para que una obra suya inédita, *El nido*, se llevara a escena y me doy cuenta de que Juan permanece fiel a sí mismo, mirando en su alma profunda como un pozo, viviendo un exilio voluntario, austero, casi misantrópico. Porque, no es un secreto, en lo que respecta a la mediocridad, Juan es intolerante. Como me dijo un día: “A mí la mierda me llega hasta aquí (coloca un dedo bajo el labio inferior) pero no me la trago”. Quisiera decir que es mi amigo pero no lo conozco lo suficiente. Tal vez un hermano mayor, pero no lo detesto. Quizá, como decía él de Ludwik, un tío: El Tío Juan. El Tío Juan que traduce a Shakespeare a vuelo de pájaro. El Tío Juan de la lengua nube y el ingenio relámpago. El Tío Juan Evangelista que profetiza el juicio final para los tibios y los mediocres. Como aquella vez, después de un estreno en cierto teatro de allá, por el sur, donde luego de ver una obra de dudosa izquierda y con una puesta en escena de plano fea, volteó para decirme “Cosas veredes... cosas veredes”, y cuando se le acercó el adaptador de la pieza, un cierto autor de obras menores de seguro éxito comercial, para preguntarle qué le había parecido, el Tío Juan simplemente respondió: una mierda. Y cuando este buen hombre le dijo: “Este, sí... no está muy bien, ¿verdad?” Añadió: “No, no es que no esté muy bien, es una mierda”. Y el buen hombre: “Este, bueno... pero a ver qué día vienes a ver una obra mía que se está presentando en otro teatro...” Juan: “¿Quién dirige?” Buen hombre: “Fulano... (el mismo director de la obra que acabábamos de ver)”. Juan:



Manga de Clavo. Archivo de José Caballero.

“Pues si la obra es tuya y dirige Fulano, ha de ser una mierda peor que ésta”. El Tío Juan del agudo sentido del humor, tan agudo como el filo de la navaja que un mal día le robaron y a la que no ha dejado de extrañar. La mejor de cuchillos fue el día de la última función de *El destierro*, en el Foro Sor Juana de la UNAM. Juan llegó con dos acompañantes sin invitación. El administrador del teatro, un administrador de esos eficientes que pueblan las oficinas de gobierno y organismos descentralizados, no los dejaba entrar. Juan cedió sus lugares a los invitados y quiso entrar. El gerente se negó. La paciencia de Juan se agotaba. Me llamaron pero yo no podía hacer mucho: me tocaba actuar en sustitución de Luis Rábago y estaba a punto de entrar a escena. Entonces el Tío Juan sacó su navaja, tomó al gerente por el pescuezo, lo empujó hasta dentro del teatro y ahí, en el mismo escenario, frente al público atónito le puso el cuchillo junto al rostro y le espetó: “¿No que no entraba? ¿Ah, verdad? No se asuste... es puro teatro”. Lo soltó y ocupó una butaca mientras el otro se retiraba auxiliado por sabrá Dios quién, pálido como un cadáver. El Tío Juan que se atrevía a hacer y decir lo que todos teníamos ganas, pero ninguno se atrevió. Tal vez por eso vive en retiro, fiel a sí mismo, cultivando su parcela. Y yo, desde este purgatorio, miro hacia Tepoztlán, hacia los ochentas y confieso que lo extraño y me admira cómo la vida bifurca una y otra vez nuestros caminos.

JOSÉ CABALLERO: Director de escena y maestro de actores. Actualmente está a cargo de la Compañía Nacional de Teatro.

HOMBRE DIFÍCIL, GENEROSO MAESTRO.

PARÁBOLA DEL HONESTO JUAN

David Olgúin

A éste que ves, singular dramaturgo nacido en Puebla en 1941, lo vi actuar — y con parlamentos en latín — hace 25 años cuando yo iba en la preparatoria. Me apersoné en el Chopo a ver *La madrugada* y Tovar aparecía en escena diciendo, de manera perfecta, los textos del cura de su primera obra de teatro. Ni me imaginaba, por supuesto, que tres años después lo encontraría en el CUT de Margules y que se convertiría en el guía del único taller de dramaturgia que seguí en mi vida. En sus clases traducía del inglés directo del libro que citaba y el resultado era el mismo que con el uso del latín: una voz que fluía sin el pertinaz tartamudeo que, al parecer, lo persiguió desde la adolescencia.

Siempre me fascinó ese contraste entre sus pleitos con el habla y la elocuencia de sus personajes teatrales. Tampoco lo he visto titubear cuando luce su rapidez de lengua para soltar descargas de ironía feroz, un humor oscuro que pulveriza. En aquel entonces nos enganchamos por la risa salvaje. Y este hombre difícil, a veces intratable, fue un maestro absolutamente generoso que leyó mis afanes con igual afán y afecto sincero.

En 1981 publicó su trilogía antihistórica: *La madrugada*, *El destierro* y *Las adoraciones*. Con el recurso del teatro dentro del teatro, las soluciones dramáticas novedosas y la mezcla de sueño



Manga de clavo. Archivo de José Caballero.

y realidad, Juan creó maneras de ser y de hacer que representan nuestro pasado, pero a la vez la pesadilla de nuestros tiempos. Luego vinieron más estrenos de obras, adaptaciones, traducciones, y el lugar de Juan en el teatro de los ochenta se hizo fundamental. A la fecha, Tovar cuenta con uno de los *corpus* dramaturgicos más sólidos de México.

Algo cambió, sin embargo, con el paso del tiempo. Poder hacer teatro se convirtió también en un asunto de relaciones públicas con dos caminos: democracia en concursos abiertos o negociaciones en los cotos cerrados, es decir, un mundo hecho para gastar suela en vestíbulos o la tela de alrededor de las nalgas en las salas de espera.

Tovar sólo sabe escribir, gasta toda su tela sentado ante su Olivetti y la suela de sus zapatos permanece intacta pues difícilmente sale de su madriguera en Tepoztlán. Y si a esa postura se añade su habilidad para sacar la navaja — me refiero a la que porta en la lengua, pues renunció a la real desde el primer estreno de *El destierro* —, no es de extrañar que Juan empezara a acumular obras en el cajón dada su incapacidad para soportar el mundanal de las tolerancias o el imperio de los tartufos. El exabrupto, justificado o no, es imperdonable en una cultura de pasiones soterradas como la nuestra. Pero a éste que ves, un dramaturgo auténtico y honesto, es imperioso regresarlo, a pesar suyo y del que se anime, al imperfecto y maleable mundo de las tablas, hecho de borradores que nunca acabarnos de corregir pues tienen el soplo de lo vivo. Quien se atreva encontrará todo un mundo en sus textos. Vale la pena el riesgo.

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



La Madrugada. Archivo de Juan Tovar.

PERFIL

SÓLIDO CORPUS DRAMATÚRGICO

JUAN TOVAR / TEATROGRAFÍA

Flavio González Mello

1961 LA ALARMA TRANQUILA, de George S. Kaufman (versión). Teatro Universitario de



Juan Tovar. Foto de Laura Ulloa

Puebla; dirección de Ignacio Ibarra Mazarí.

1969 COLOQUIO DE LA RUEDA Y SU CENTRO (*Santa Catalina de Alejandría*). Leído en el Teatro Arcos Caracol por alumnos de la Escuela de Arte Teatral bajo la dirección de Emilio Carballido.

1979 LA MADRUGADA (corrido de la muerte y atroz asesinato del general Francisco Villa). Grupo Vámonos Recio, del Centro Universitario de Teatro y la Universidad Autónoma de Chapingo; dirección de José Caballero.

1981 ZWYCIEZENI (*Los vencidos*). Teatro Stu de Varsovia; versión y dirección de Ludwik Margules.

1982 EL DESTIERRO (odisea de Antonieta Rivas Mercado). Universidad Nacional Autónoma de México; dirección de José Caballero.

1983 LAS ADORACIONES (tra-

gedia de Don Carlos, cacique de Tezcoco). Compañía Nacional de Teatro; dirección de José Caballero.

1983 DE LA VIDA DE LAS MARIONETAS, de Ingmar Bergman (versión). Universidad Nacional Autónoma de México; dirección de Ludwik Margules.

1984 GASPARD, de Peter Handke (versión). Universidad Autónoma Metropolitana; dirección de José Caballero.

1984 DE PASO En colaboración con Beatriz Novaro. Centro Universitario de Teatro; dirección de Beatriz Novaro.

1984 MANUSCRITO ENCONTRADO EN ZARAGOZA (tragicomedia basada en la novela de Jan Potocki y en material contextual). Centro Universitario de Teatro; dirección de Ludwik Margules.

1985 MANGA DE CLAVO (troupe de Santa Anna), en colaboración con Beatriz Novaro. Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México; dirección de José Caballero.



El destierro. Foto de Alejandro Aguilar.

1986 MUERA VILLA (primera versión de La madrugada). Instituto Nacional de Bellas Artes; dirección de Lola Bravo.

1986 LOCO AMOR, de Sam Shepard (versión). Producción de Fernando Morett; dirección de José Caballero.

1987 QUERIDA LULÚ, de Frank Wedekind; versión libre en colaboración con David Olguín, Beatriz Novaro y Ludwik Margules. Centro de Experimentación Teatral; dirección de Ludwik Margules.

1987 EL RUFIÁN EN LA ESCALERA, de Joe Orton (versión). Centro Universitario de Teatro; dirección de Angeles Castro.

1988 LA MARQUESA DE SADE, de Yukio Mishima (versión). Universidad Autónoma Metropolitana / Martha Resnikoff y Fernando Morett; dirección de José Caballero.

1988 LOS VENEROS. Obra escrita con motivo de los 50 años de la expropiación petrolera. Sin estrenar.

1989 AURA, ópera de Mario Lavista; libreto basado en el relato



Juan Tovar. Foto de Laura Ulloa.

de Carlos Fuentes. Instituto Nacional de Bellas Artes; dirección escénica de Ludwik Margules.

1990 SEÑORA KLEIN, de Nicholas Wright (versión). Producción de Marcial Dávila; dirección de Ludwik Margules.

1991 EL MONJE (melodrama basado en la novela de M.G. Lewis). Compañía Universitaria de Repertorio de la Universidad Autónoma de Querétaro; dirección de Rodolfo Obregón.

1991 LA HIJA DE RAPPACCINI, ópera de Daniel Catán; libreto basado en la pieza de Octavio Paz y en el cuento de Nathaniel Hawthorne. Instituto Nacional de Bellas Artes; dirección escénica de Mario Espinosa.

1992 VIAJE DE UN LARGO DÍA HACIA LA NOCHE, de Eugene O'Neill (versión). Instituto Mexicano del Seguro Social; dirección de Ludwik Margules.

1992 CURA Y LOCURA (homaje a Antonin Artaud). Centro Tea-

tral Doble espacio; dirección de Morris Savariego.

1992 LOS ENCUENTROS (homenaje a Juan Rulfo). Compañía Nacional de Teatro; dirección de Mauricio Jiménez.

1993 LAS ADORACIONES (segunda versión). Universidad Autónoma Metropolitana; dirección de Ludwik Margules.

1993 EL REHÉN, de Ronald Harwood (versión). Producción de Marcial Dávila; dirección de Luis de Tavira.

1993 EL CONTRAPASO, de Thomas Middleton y William Rowley (versión). Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mexicano del Seguro Social / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; dirección de José Caballero.

1994 FORT BLISS (agoría de Victoriano Huerta). Taller Universitario de Teatro de la Universidad Autónoma de Baja California; dirección de Ángel Norzagaray.

1994 THE CROSSROADS (Los Encuentros). Ensemble International Theatre/Tribeca Performing Arts Center, N.Y. Dirección de Susana Tubert, traducción de Joe Martin y Iona Weissberg.

1995 EL LUGAR DEL CORAZÓN, versión teatral del cuento homónimo de J.T. realizada por el grupo S Teatro de Guadalajara, Jalisco, bajo la dirección de Ricardo Delgadillo.

1997 EL TRATO (tragi-farsa diplomática), en colaboración con Joe Martin.



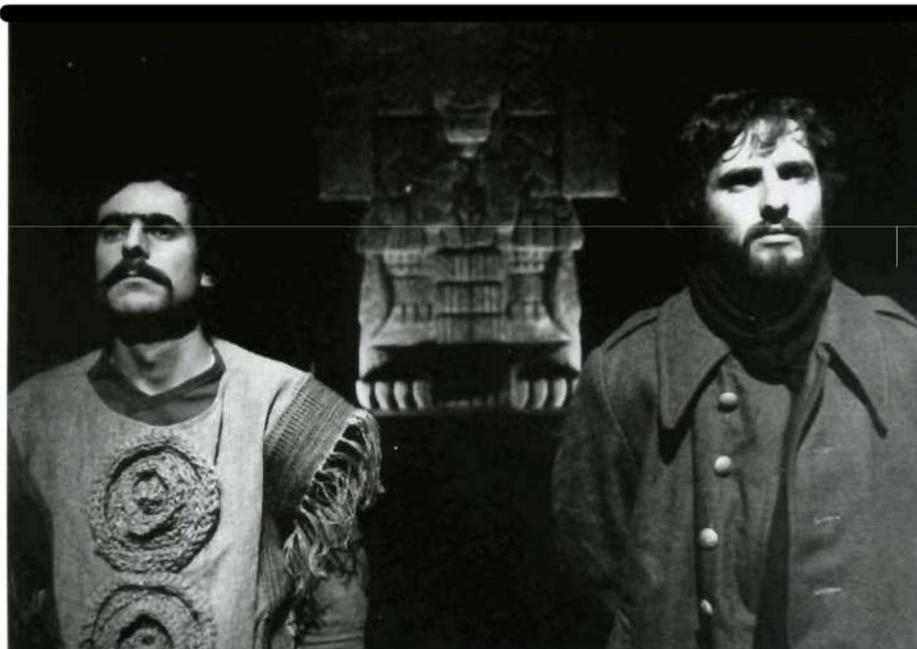
Los vencidos. Foto de Wojciech Plewinski.

Leída en El Foro Teatro Contemporáneo por miembros de la Compañía Nacional de Teatro dirigidos por Ludwik Margules.

1997 HUAXTLÁN (disparate antihistórico en tres farsas), trilogía compuesta por *Los precedentes* (farsa

espiritista), *las condolencias* (farsa funeraria) y *Los naturales* (farsa didáctica). Sin estrenar.

1998 EL TRATO. Lectura presentada por Gala Teatro Hispánico en coordinación con Center for International Theatre Exchange y el



Los vencidos. Foto de Wojciech Plewinski.

Instituto Cultural Mexicano de Washington; dirección de Etzel Cardaña. Versión inglesa (1988) Leída en el Instituto Cultural Mexicano de Washington bajo la dirección de Joe Martin

2000 CUESTA ABAJO, de Arthur Miller (versión). Leída en el Centro de Capacitación Cinematográfica bajo la dirección de Angeles Castro.

2001 LUZ DEL NORTE (comedia). Centro de Formación y Producción Teatral de Querétaro / Teatro del Seguro Social; dirección de Rogelio Luévano.

2001 ALGO DE VERDAD, de Tom Stoppard (versión). Argos Becker Jinich / Centro Nacional de las Artes; dirección de José Caballero.

2001 EL DESTIERRO (reposición). Universidad Nacional Autónoma de México; dirección de José Caballero.

2003 LA SOLEDAD (comedia en tres actos, sin intermedios). Sin estrenar.

2004 EL NIDO (pasión y muerte de Manuel González Serrano). Compañía Nacional de Teatro; dirección de David Olguín

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO Dramaturgo, guionista y director cinematográfico. Es autor de 1822 el año que fuimos Imperio.



El teatro (la escena recortada) es el lugar mismo de la venustidad, es decir, del Eros mirado, alumbrado (por Psiquis y su lámpara). Basta con que un personaje secundario, episódico, presente algún motivo para desearlo (este motivo puede ser perverso, no estar relacionado con la belleza sino con un detalle de su cuerpo, con la textura de su voz, su forma de respirar e incluso con alguna torpeza), para que se salve todo un espectáculo. La función erótica del teatro no es accesoria, porque éste, entre todas las artes figurativas (cine, pintura), otorga los cuerpos y no su representación. El cuerpo en el teatro es a la vez contingente y esencial: esencial porque no se le puede poseer (está magnificado por el prestigio del deseo nostálgico); contingente porque se podría poseerlo, pues bastaría con estar loco por unos instantes (lo cual está dentro de las posibilidades) para saltar al escenario y tocar lo que se desea. El cine, por el contrario, excluye, por una fatalidad de su naturaleza, toda acción: la imagen en él es la ausencia irremediable del cuerpo representado.

(El cine se parece a esos cuerpos que en verano se pasean con la camisa abierta: «miren, pero no toquen», dicen esos cuerpos, y también el cine, ambos literalmente ficticios).

Roland Barthes

DEL TEATRO
AL CINE Y DEL CINE
AL TEATRO



EXTREMOS QUE NO SE TOCAN

TEATRO FILMADO

Flavio González Mello

“Es que todos gritan y sobreactúan”... Cuántas veces he escuchado en boca de algún cineasta, o aspirante a, este comentario como el motivo de su falta de afición hacia el teatro. En cambio (más allá de la descalificación *a priori* por parte de algún gurú de nuestra escena), nunca he percibido un desprecio equivalente de la gente de teatro hacia el cine; por el contrario, el común de los actores, directores, escenógrafos, dramaturgos, van con cierta frecuencia al cine y se apasionan en la defensa de su lista de películas favoritas. En los ensayos o las juntas con creativos nunca falta la referencia a tal o cual cinta, mientras que en los rodajes, las alusiones al teatro suelen limitarse a averiguar “a qué hora sueltan al actor de su función”.

Así queda en evidencia uno de los rasgos de la relación entre cine y teatro —o entre cineastas y teatreros— en nuestro país: aunque a veces el desprecio puede ser mutuo, el desconocimiento, por un lado, y la admiración, por el otro, suelen ser unilaterales. Más que una relación de amor-odio, parecería que estamos ante un amor muy mal correspondido. La jerga profesional refleja este desequilibrio: términos como “teatro filmado” o incluso simplemente el adjetivo “teatral” suelen ser empleados con sentido abiertamente peyorativo en el mundo del cine (comúnmente para aludir a películas que se consideran sobredialogadas y/o sin mucha imaginación visual), mientras que lo “cinematográfico” no es un insulto (no al menos tan extendido) en los escenarios, y en ocasiones hasta es utilizado para describir los aciertos visuales o de ritmo de una puesta en escena.

Para explicar el fenómeno no basta la vieja diatriba de los teatreros sobre la ignorancia de los cineastas. Suponiendo que, más allá del cliché, esto efectivamente reflejara una situación real, querría decir que una porción fundamental de la cultura estética del teatro promedio derivaría de películas realizadas por una bola de ignorantes. Claro: Orson Welles, Ingmar Bergman o Andrej Wajda tienen nexos con el teatro y poseen una erudición escénica envidiable; pero no así Jim Jarmusch, Federico Fellini, Martin Scorsese,

Quentin Tarantino y tantos otros (varios de los cuales quizás incluso compartan el fastidio ante el teatro citado al inicio de este artículo) y eso no ha impedido que sus películas pasen a formar parte del bagaje estético de más de un teatrero de amplia cultura.

El desbalance, pues, resulta evidente: el cine es un referente cultural del mundo contemporáneo, mientras que el teatro existe tan sólo en el horizonte de una pequeña porción de la sociedad. No entremos en la discusión (tan de PASODEGATO) sobre de qué lado está la razón o, si se quiere, la “verdad artística”: la maniquea división entre “mercaderes del teatro” vs. “apóstoles de la búsqueda estética”, o los planteamientos que asocian afluencia de público y calidad estética como factores inversamente proporcionales, no modifican el fenómeno que nos ocupa: para bien y para mal, el cine es, junto con la música, el arte que más alcance ha tenido durante el último siglo, en términos de cantidad de público, pero también de incidencia en el imaginario social. De hecho, precisamente su amplitud de difusión termina por disolver tales supuestas disyuntivas, permitiendo que los reducidísimos públicos de las películas de alto nivel experimental —algunas francamente herméticas— se multipliquen hasta sumar una cantidad de espectadores que cualquier productor de teatro comercial envidiaría. En lu-



Aventurera. Foto de Fernando Moguel.

gar de quedamos en estos debates, echemos un vistazo a algunos momentos en que el arte masivo de la pantalla ha sido fecundado por el arte minoritario de la escena, y viceversa.

Sin ningún afán exhaustivo, citaremos tres: el cine expresionista, la Nueva Ola y el grupo Dogma. El expresionismo fue uno de esos tentorios francos (quizás no tan frecuentes como solemos pensar) en que se dio un intenso trueque entre diferentes lenguajes artísticos; en el caso del cine y el teatro, el intercambio fue de doble vía: mientras el cine acuña algunos de sus clásicos indiscutibles apropiándose de convenciones (histriónicas, escenográficas, coreográficas, etc.) explícitamente teatrales (digamos, *Caligari*), la dramaturgia detona las unidades del teatro realista para aventurarse en estructuras más cercanas al flujo narrativo o cinematográfico (digamos, *De la mañana a la medianoche*).

El movimiento de la Nueva Ola, en cambio, no tiene un correspondiente directo en la escena de su tiempo; se trata de un momento en el que, hasta cierto punto, teatro y cine reniegan el uno del otro en busca de su propia especificidad. No obstante, ha quedado evidenciada la influencia de, por ejemplo, las teorías brechtianas en las propuestas fílmicas de varios de los directores del grupo surgido de *Cahiers du Cinéma*. Aquí el teatro no permea la apariencia de las películas como en el caso del cine expresionista, pero sí deja sentir su influencia, de manera decisiva, en un estrato más esencial de la construcción cinematográfica: aquél donde se formulan y reformulan las convenciones narrativas. *Alphaville* o *Providencia*, por citar dos cintas que se hallan en la cresta de la Nueva Ola, son experimentos “cinematográficos” a más no poder, valga la expresión; y sin embargo, su especificidad proviene en cierta medida de la aplicación de convenciones de representación más cercanas al teatro que al lenguaje audiovisual realista (para muchos, el “lenguaje audiovisual” a secas) imperante entonces como ahora.

Más recientemente, ese grupo danés provocador y un tanto esnob autodenominado Dogma, que apela por la búsqueda de caminos más profundamente expresivos del lenguaje cinema-

DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO



tográfico, es en más de un sentido una propuesta empapada de teatralidad: ahí está el *Rey Lear* en el centro argumental y temático de alguna de sus películas, pero sobre todo, ahí está el actor en el centro de atención de sus puestas en cámara. Y aunque, en un arrebato con resabios estalinistas muchos han acusado a su principal instigador, Lars Von Trier, de no seguir ninguno de los preceptos del grupo en sus propias películas (como si un manifiesto estético fuera una especie de reglamento de tránsito, cuya infracción mereciera ser penalizada... como supongo que ocurrirá allá en Dinamarca, al menos). En ellas salta a la vista su progresivo interés en la apropiación, nuevamente, de convenciones provenientes de estilos escénicos distintos al realismo. Director afecto a los excesos como pocos, Von Trier llega en *Dogville* al extremo de recrear un pueblo entero dentro de un foro... con la ayuda de rótulos y líneas trazadas en el suelo, como en un enorme plano — o como en un ensayo teatral donde la escenografía, aún por construir, es señalada con pedazos de masking tape sobre el “escenario”, obligando al actor a representar mímicamente puertas, ventanas y volúmenes. El resultado se acerca grotescamente a aquél término peyorativo al que nos referíamos antes: “teatro filmado”; y sin embargo, se encuentra a la vanguardia de una de las líneas más vigorosas de exploración del lenguaje cinematográfico en este inicio de siglo.

Como se puede apreciar, en más de una ocasión los cineastas han echado mano de las convenciones teatrales para derribar las limitaciones del realismo imperante. Y es que en este sentido, el de las convenciones de representación, los teatros le llevan un buen trecho de ventaja a los cineastas: mientras el realismo es sólo uno de los múltiples estilos que conviven diariamente en los escenarios del mundo (tal vez ni siquiera el más socorrido), en el cine, más allá de los experimentos aquí citados y algunos otros, sigue siendo el código de representación de la aplastante mayoría de las películas que se producen cada año. Realismo más sofisticado en algunos casos que en otros, con temáticas o ubicaciones a veces fantásticas; pero realismo a fin de cuentas. Su predominio es tal, que muchos cineastas piensan que se



Escrito en el cuerpo de la noche. Foto de Fernando Moguel.

trata de algo inherente a la naturaleza misma del cine. “Al ser una forma de fotografía en movimiento, el cine siempre tendrá un carácter documental, presente desde su nacimiento en los cortos de Lumière”, he oído decir en más de una ocasión, en un planteamiento que erradica el carácter de mecanismo de representación del realismo, y lo iguala con el concepto de realidad. El equívoco permite, entre otras cosas, ideas como la citada al inicio de estas líneas: amén de que el comentario pueda, en efecto, describir los vicios de más de una puesta en escena, la generalización deriva precisamente del prejuicio de que, si el cine es la realidad — con sus ligeros matices gestuales en *close up* y sus susurros capturados por el inalámbrico — entonces los gritos y grandes gesticulaciones resultan irritantes por su explícita artificialidad. Quien analice mínimamente los tics y clichés vocales y gestuales con que los intérpretes paradigmáticos del *Actor's studio* han construido sus personajes, o la complejísima suma de trucos con los que se logra la apariencia de “realidad” en la ambientación y los efectos visuales de

cualquier película de ciencia ficción, podrá constatar que la cocina realista echa mano de tanta artificialidad, o más, que los otros estilos. Esto, que para un teatrero puede resultar moneda corriente, es menos evidente para quienes hacen y producen películas, con perniciosas consecuencias para la amplitud temática y formal del cine mexicano. Cantidad de temas y géneros (la citada ciencia ficción, por ejemplo), épocas enteras han sido clausurados en la cinematografía de nuestro país porque el artificio realista implica presupuestos inalcanzables (el mismo concepto de “película de época”, para referirse a una cinta cuyo tema es histórico, implica la idea de reconstrucción supuestamente fiel del aspecto del mundo en un momento pretérito).

El cine — no: los cineastas mexicanos — tienen mucho que aprender de la manera en que el teatro se ha librado de estos corsés. Los teatros, por su parte, también ganarían si importaran con un mayor rigor (o al menos con mayor riesgo) ciertos recursos cinematográficos; concretamente en la elaboración de los videos que cada vez con más frecuencia se ven en los escenarios, aunque rara vez consigan multiplicar el poder expresivo que la representación escénica genera por sí sola. En lugar de aspirar al dudoso honor de acuñar una nueva y aun más cacofónica vocación artística (videoteatroastas), tal vez sería más fructífero andar el camino en sentido contrario y buscar la especificidad escénica en puntos de contacto menos obvios con el cine. Un lenguaje indisolublemente relacionado con ambos campos, y sin embargo peculiar en sí mismo, es el derivado de la costumbre de narrar in vivo las películas mudas en el Japón de principios de siglo; ese singular territorio compartido, recientemente retomado en la puesta en escena *El automóvil gris*, es un posible ejemplo. Y seguramente quedan por descubrir muchas otras formas de contar que combinen la bidimensionalidad de la pantalla cinematográfica con la tridimensionalidad del actor teatral en resultados que no sean ni “teatro filmado” ni teatro adornado con videoproyecciones.

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO. Dramaturgo, guionista y director cinematográfico. Es autor de *1822 el año que fuimos Imperio*.

DEL IMAGINARIO AL MOVIMIENTO

Jean-Frédéric Chevallier

Para Denis Guénoun, en forma de diálogo.

El teatro se dejó desposeer del imaginario que había elaborado progresivamente en su seno. [...] El cine capta el imaginario del espectador y le da la consistencia óptica del efecto-cámara. El cine ha robado al teatro su espectador imaginario, dándole su estatuto, su existencia, su autonomía en la imagen. Pero en la imagen realizada.
Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire?*, pp. 143, 129.

Hasta el nacimiento del cine, efectivamente, ninguna práctica artística podía monopolizar la imitación mimética de acciones humanas, representadas por actores reales, de manera más convincente que el teatro. [...] La "casa guardada" del teatro hasta ahora, la representación animada de seres humanos en acción está asumida, incluso mucho mejor lograda por la nueva matriz del cine.

Hans-Thies Liehmann, *Le théâtre postdramatique*, pp. 50, 73.

El teatro es el movimiento real; y de todas las artes que utiliza, extrae el movimiento.

Gilles Deleuze, *Diférence et répétition*, p. 18.

¿En qué medida el cine desplaza (desplazó y está desplazando) el quehacer escénico? En efecto, hasta finales del siglo XIX, el teatro tenía por función representar historias. Consistía en actores interpretando personajes en diálogo dentro de un espacio imaginario, por ejemplo el escenario convertido en las afueras del Castillo de Elsinor en la primera escena de *Hamlet*. El teatro tenía el monopolio de la ouesta en acción del imaginario. En otras palabras, el teatro servía para dar una *representación en movimiento* del imaginario. Y, si entendemos por *imaginario* el dominio de la imaginación, definiremos ésta como la facultad o el producto de la facultad de la mente de *representarse* por el espíritu objetos o hechos irreales o nunca percibidos. La imaginación consiste pues, en la fábrica de las imágenes. Y el teatro pretendía eso: fabricar imágenes en movimiento.

Ahora bien, la aparición del cine pone en cuestión tal monopolio. Porque, si se trata de representar personajes en acción en un universo imaginario, hay que reconocer que el cine lo hace mucho mejor. Allí, el decorado ya no está construido a medias (una fracción de torre y dos metros de muralla para "representar" el castillo de Elsinor). Aparece completo. En la película *Hamlet* de Laurence Olivier (1948), el espectador puede ver el castillo desde varios ángulos; Hamlet sube corriendo hasta la cima de la torre sin que esto implique demora alguna en el cambio de

decorado: la cámara lo sigue. En fin, en el cine el imaginario está directamente dado por las imágenes, no hay que construirlo. El cine realiza bajo forma efectiva la *imaginación* de imágenes. "El cine es el *devenir-imágenes* del imaginario"¹. En el teatro, la imaginación (fábrica de imágenes) es una metáfora provisional; en el cine, es una realidad. El cine es el imaginario realizado, la representación de éste es lograda plenamente.

El teatro tenía otra característica: la relación entre actores y espectadores consistía en la "identificación" de los últimos con los seres imaginarios (personajes) que interpretaban los primeros. El modelo de la identificación -tal y como lo puso en práctica el teatro- supone un cieno protocolo de la mimesis: por un lado, la separación del actor y del personaje (determinación moderna del personaje), y por otro el reconocimiento por el espectador de esta separación. El espectador ubica la separación actor/personaje para enseguida disfrutar de la coincidencia entre el uno y el otro. El espectador goza plenamente de esta coincidencia si participa de ella: si se funde en el "personaje" (imagen de persona), si se "identifica" con él. Reconocer la fusión actor/espectador es la etapa previa y necesaria a la identificación del espectador con el "personaje": este olvido de sí mismo en el cuerpo imaginario. Como lo recuerda Denis Guénoun: "la identificación escoge una imagen, que se constituye en identidad"². El espectador elige una imagen de persona (un "personaje") y se posiciona como él.

Ahora bien, en el cine, el plano cercano permite ver los detalles expresivos de la cara del actor/personaje (la de Laurence Olivier interpretando Hamlet). El público está en contacto más próximo con la imagen de la persona. Y la cercanía facilita la fusión: casi inmediatamente, el actor se vuelve el "personaje" con el cual el espectador constituye la identidad.

Luego, al proponer un solo ángulo de visión, el aparato de proyección facilita aún más este proceso. El público no tiene que reconstruir ni la cercanía ni la homogeneidad del enfoque sobre el imaginario, tampoco escoger uno: proximidad, coherencia y univocidad le están dadas. La representación es completada y orientada en un solo sentido, concentrada pues, lo que favorece aún más la identificación de los espectadores con los personajes.

Al final la pregunta que hace Guénoun,³ y que evoca también Lehmann:⁴ si el teatro tenía hasta ahora el monopolio de la fábrica de las imágenes (el imaginario) y de la identificación, y si se vuelve evidente a lo largo del siglo XX que el cine realiza mejor este imaginario y si, además, volvió más funcional la relación (de identificación) del público con éste, ¿es (to-

davía) *necesario el teatro*? ¿Para qué representar historias en los escenarios, para qué buscar volver creíbles personajes, para qué pretender que el público se identifique con dos, si en este dominio el cine es superiormente eficaz?

De cierta manera, el análisis anterior procede aceptando que el cine *robó* lo que serían las características propias del teatro, primero en cuanto a la actividad escénica (la representación como acción de historias), segundo en cuanto a la relación entre el escenario y la sala (identificación de los espectadores y los "personajes" interpretados por los actores). Este análisis, por cierto que sea, deja un mal sabor de boca: el cine *robó* al teatro... ¿No existirá otra manera de hablar de la relación entre teatro y cine, sin recelos y sin nostalgia?

Si el cine se apropió lo que eran las características estéticas del teatro, por el contrario: el teatro se nutrió abundantemente del cine. Stanislavski decía por ejemplo a sus actores: "Ustedes tienen que inventar una *verdadera película de imágenes mentales*, de imágenes interiores: un sub-texto continuo, semejante a un film *cinematográfico* constantemente proyectado en la pantalla de nuestra visión interior, y destinado a guiarnos mientras hablamos y actuamos en el escenario"⁵. El cine no sólo sirve de referente para el teatro (la pantalla es el lugar donde se realiza eficazmente el imaginario) sino también de meta: la mente del actor debe de ser como una pantalla de proyección...

Aparece aquí una suerte de contradicción: por un lado el cine se apropia el imaginario del teatro, y por otro lado el teatro buscaría retomar el procedimiento de proyección cinematográfica para mejorar su propia construcción del imaginario... El teatro sin perspectiva de lograr una eficaz fábrica de imágenes buscaría en el cine la solución a su fracaso...

En realidad, el problema no se formula exactamente así. Cuando hoy escuchamos a Stanislavski, tal vez lo que más tendríamos que enfocar no es tanto el objetivo (el imaginario) sino el proceso (la construcción cinematográfica). A lo largo del siglo XX, practicantes del teatro se inspiraron en el cine, no para recobrar lo que ya no tenían (el monopolio de la representación en acción de historias imaginarias), sino para *construir* de manera diferente el evento escénico.

Con "construir" hay que entender ante todo montar la construcción cinematográfica es montaje (pensamos en Eisenstein). Pero el montaje no es sólo sintagmático (imagen tras imagen) sino también paradigmático (adentro de la misma imagen). Lo su-



Hamlet. Archivo de J.F. Chevallier.

DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO



braya Gilles Deleuze: "El cine no nos da una imagen a la cual añadir movimiento, nos da inmediatamente una imagen-movimiento"¹⁴. La composición de la imagen cinematográfica acoge adecuadamente el movimiento. Recordemos la secuencia de la recámara en Ciudadano Kane (1941) que Orson Welles grabó en dos tomas usando a la vez el gran angular y la profundidad de campo (se sobreponen dos eventos: el de la cama con el de la mesita de noche), o el paso de la cámara a través del techo de cristal del night-club "El Rancho"¹⁵ (se sobreponen dos espacios: el de afuera con el de adentro). Si se trata de representar pues, el cine expresa mejor el movimiento.

Si embargo, cuando Meyerhold (1874-1940) busca las maneras de lograr una "cinematización" del escenario (aceleración y desmultiplicación de los cambios escénicos) o cuando Gordon Craig (1872-1966) inventa los "screens" (suerte de móviles capaces de acompañar sin solución de continuidad la evolución múltiple de la acción), se abre para el teatro la posibilidad de apropiarse de formas de construcción originalmente cinematográficas desvinculándolas del propósito representativo. Lo que, a lo largo del siglo XX, no dejó de inspirar a los directores de teatro y también a los autores de textos para el escenario, son las posibilidades de construcción que ofrece el cine pero sin buscar la representación (del imaginario). Ser el medio sin el propósito. El esquema es el siguiente:

CINE

Construcción (montaje) de una historia
TEATRO

O bien:

TEATRO

Representación del imaginario en movimiento
CINE

Lo que inspira al teatro es la construcción narrativa sin la narración puesta en movimiento sin que ésta conduzca a la representación del imaginario. Lo que llama la atención de los practicantes de teatro son las posibilidades de movimiento abiertas por el montaje cinematográfico. El experimento que hizo Claudio Valdés Kuri con la película muda El Automóvil Gris (Teatro El Galeón, México DF, 2002) sirve para entender mejor este punto. La atención del espectador está dirigida hacia las dos actrices que sonorizan el filme proyectado sobre una pantalla en el proscenio. Le atrapa lo que ocurre en el momento del acto teatral (los movimientos que surgen). Los constantes cambios en la película puestos en relación con los sonidos emitidos por la narradora (sobre todo cuando

habla en japonés) despiertan en el espectador la necesidad de cambios, de movimientos de cambio.

El movimiento es el presente. "El movimiento, apunta Deleuze en Cine I, no se confunde con el espacio atravesado. El espacio atravesado pasó, el movimiento es presente, es el acto de atravesar"¹⁶. El presente del movimiento permite al teatro reconsiderar la presencia y lo que la atraviesa. El haber sido desposeído de la representación del imaginario es una oportunidad para el teatro: puede libremente reconsiderar la presencia. A ella se vuelve el presente (espacio y tiempo) del surgimiento del movimiento. Al buscar poner en movimiento, el teatro reactiva la acción sin la pretensión de representar, o sea sin la totalidad, sin representar una totalidad (discursiva por ejemplo). "Es lo mismo recomponer el movimiento con poses eternas, o con cortes inmóviles: en ambos casos, se pierde el movimiento, porque se supone que "todo está dado", mientras el movimiento solo sucede si el todo no está dado ni se puede dar. Desde que se da el todo en el orden eterno de las formas y poses, o en el conjunto de los instantes cualquiera, entonces o bien el tiempo no es más que la imagen de la eternidad, o bien la consecuencia del conjunto: no hay más lugar para el movimiento real"¹⁷. El dejarse desposeer de la representación del imaginario es: abandonar las poses eternas (la organicidad de la acción dramática según la regla de las tres unidades, en Racine por ejemplo) y los cortes inmóviles (los cuadros de Diderot) para que sujan presencia y realmente movimientos.

Así, la relación entre teatro y cine podría considerarse como una suerte de trueque: el teatro abandona al cine la fábrica de las imágenes a cambio del movimiento, es decir de la constitución más activa, más plural, más paralogica del movimiento. El teatro toma conciencia (se vuelve una de sus especificidades) de que puede producir el movimiento sin las imágenes. Ya no se le pide al espectador que imagine. He aquí la diferencia. Y al revés: ya el espectador no espera tanto imaginar (en el sentido que el escenario le proponga una realización de imaginario, para eso está el cine). Espera más bien que lo pongan en movimiento, que lo inviten al movimiento, movimiento sensorial, movimiento emocional, movimiento del pensar, movimientos pues, probablemente internos.

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER. Es Doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle. Da clase en la UNAM y en la UAEM. Es investigador y director escénico. Recientemente organizó en México el Primer Coloquio Internacional sobre el ges-

to teatral contemporáneo.

ELEMENTOS BIBLIOGRÁFICOS

- Jean-Frédéric Chevallier, Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo, México DF, 2004, UNAM/ Escenología/ Proyecto 3.
Michel Corvin, Le théâtre de recherche entre les deux guerres, Paris 1980. La Cité
Gilles Deleuze, Cinéma. I. L'image-mouvement, Paris, 1983. Minuit
Gilles Deleuze, Différence et répétition, Paris 1969, P.U.F.
Denis Guénoun, Le théâtre est-il nécessaire ?, Belfort, 1997, Circé.
Hans-Thies Lehmann, Le théâtre postdramatique, tr. Philippe-Henri Ledru, Paris, 2002. L'Arche



Hamlet. Archivo de J.F. Chevallier.

NOTAS

- ¹ Denis Guénoun, Le théâtre est-il nécessaire? p 118
En México se publicó una entrevista con Denis Guénoun acerca de este libro "¿Todavía teatro?" en Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo coord. Jean-Frédéric Chevallier. pp 19-24
² Denis Guénoun, Le théâtre est-il nécessaire? p 159
³ "El cine retoma y reanuda nuestra demanda de identificación [.]. ¿Y el teatro? Aquí resurge nuestra pregunta. Si encontraba en este modo de representación su única necesidad, tendría que desaparecer. [] Y si insiste [.], es entonces que su necesidad se inscribe ahora en otro lugar distinto a este régimen de la representación. Que su función ya no es de poner frente a frente al personaje y al espectador." Denis Guénoun, Le théâtre est-il nécessaire? pp 143-144
⁴ "El redescubrimiento del potencial de representación específica al teatro y sólo al teatro pone al orden del día la cuestión fundamental de saber en qué sigue siendo irremplazable. Y por qué no puede ser reemplazado por otro medio." Hans-Thies Lehmann, Le théâtre postdramatique. P 73
⁵ Stanislavski, La construcción del personaje, tr. Ch Antonetti, Perin, 1996. pp 118-131 Citado por Denis Guénoun, Le théâtre est-il nécessaire? p 121 Subrayado mío.
⁶ Gilles Deleuze, Cinéma, I. L'image-mouvement. p 11
⁷ Truffaut habla de Welles que buscaba, con Citizen Kane, hacer una película que presentara todas las ventajas del teatro (y de la radio) sin sus inconvenientes.
⁸ Michel Corvin, Le théâtre de recherche entre les deux guerres, La Cité. p 158 Y Joseph Danan, "De la acción al movimiento" en Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo, coord. Jean-Frédéric Chevallier. p 30
⁹ Gilles Deleuze, Cinéma. I. L'image-mouvement. p 9
¹⁰ Gilles Deleuze, Cinéma, I. L'image-mouvement. p 17

NECESIDAD DEL ARTIFICIO EN ARAS DE LA VERDAD

LA TEATRALIDAD CINEMATOGRAFICA

José Candás

Así sucedió. El movimiento Dogma 95 fundado por Lars Von Trier, Thomas Vinterberg y Soren Kragh-Jacobsen, que buscaba devolver al cine su dimensión social y pura a través de un decálogo que se fundaba a partir de un "voto de castidad", terminó de una manera tan simple y absurda que parece un chiste. Bastó que Steven Spielberg, durante el Festival de Venecia, afirmara que él también haría una película *Dogma*. Todo mundo perdió interés en el decálogo de los suecos al comprender que si el cineasta más poderoso y efectivo del mundo podía seguir las normas planteadas por ellos, se perdía el sentido de recuperación de la "pureza" del arte cinematográfico y la anulación del realizador como ego regidor de la obra cinematográfica. Era evidente, en resumen, que había formas menos solemnes y rígidas de hacer el ridículo.

Más allá de la comicidad involuntaria que despierta la anécdota, resultó fácil mostrar que el *dogma* creado por Von Trier y compañía independientemente de su innegable talento resultaba inútil e imposible de acatar por impráctico. El decálogo de Dogma 95, con el que Von Trier se obsesionaría a partir de su conversión al catolicismo, exigía a sus fieles rodar las películas prescindiendo de todos aquellos elementos artificiales que los desviarán de la "verdad" que la imagen cinematográfica podía ofrecer si se la despojaba de todo lo que no fuera el solo acto de fotografiar una acción; esto es: sin escenografías, sin mezclas de audio, con puro sonido directo y sin insertar música, con la cámara manejada exclusivamente con las manos, filmando únicamente con película de 35 mm en color, sin filtros ni manipulaciones fotográficas o digitales, sin presentar contenidos o acciones superficiales (¿?), sin elipsis ni recursos de edición o narratividad que rompieran el tiempo interno de la obra, sin dobles de acción o de cuerpo, sin referencias a los géneros cinematográficos (!) y sin atribuir la responsabilidad del filme a su creador, quien renuncia a ser un artista para ser sólo una herramienta de la visión pura de la cámara. Así se lograría desnudar la verdad de lo que ellos consideran "un cine muerto y cosmetizado que exige su resurrección".

Obviamente, los evangelistas de Dogma 95 fueron los primeros que "pecaron" al violar sus propios preceptos, pues todas sus películas filmadas bajo el decálogo rompen al menos con una de sus reglas, y aunque son interesantes e incluso brillantes, resaltan en conjunto el escandaloso fracaso del movimiento reivindicativo del *cinéma vérité* o del distanciamiento brechtiano más torpe. Esto comprueba lo difícil que resulta despojar al cine de los



De película. Foto de Fernando Moguel.

elementos espectaculares -teatrales con los que ha contado desde su nacimiento, así como la necesidad de resaltar, o incluso de exagerar esta teatralidad, entendida como la afinidad que comparte la cinematografía con el arte dramático en cuanto a recursos y fines, sin que esto signifique que sean la misma cosa.

No deberá sorprender a nadie este hecho, pues el cine - incluyendo el documental - siempre ha necesitado de recursos teatrales en todos sus elementos de realización y presentación, ya sea en su construcción narrativa y dramática, en la elección, planteamiento y desarrollo de sus mitos, temas y valores, en su diseño estético, visual y espectacular, y en el manejo de sus lenguajes y códigos.

La gran paradoja del cine es que desde sus inicios, desde su gestación tecnológica y su desarrollo hasta el día de hoy, con el refinamiento del sonido y la imagen digital, el cine ha lidiado con su doble naturaleza de reproductor naturalista de la realidad y de sistema artificial de manipulación espacio-temporal y las implicaciones artísticas que supone esta dualidad. El debate acerca de la naturalidad o falsedad del cine como tecnología y como

arte se mantiene hasta el presente, y por lo tanto, debemos revisarlo para definir qué tanto hay de teatro en el cine, y si esta influencia beneficia al arte cinematográfico o lo contamina, desvirtuándolo a ambas.

1. LA REALIDAD DESCOMPUESTA

Constantemente se repite que el cine es un medio audiovisual realista, pero esto es una mentira. ¿Qué puede haber de realista en una proyección luminosa sobre una manta blanca que después es trasladada a un medio magnético o digital para su reproducción electrónica? Nada.

Sin embargo, su contenido de realidad, de verosimilitud, depende de su capacidad para dar esa apariencia. El cine es fotografía animada que recrea dos dimensiones, cuando en realidad proyecta sólo una. Precisamente por eso la experiencia cinematográfica ofrece la idea de que lo visto es cierto y que las cosas en pantalla funcionan igual que las cosas que en la realidad se mueven ante nuestros ojos. Empezar con esta afirmación nos permite encontrar la paradoja de lo cinematográfico, tan necesaria para que el arte fílmico se dé con éxito, pero

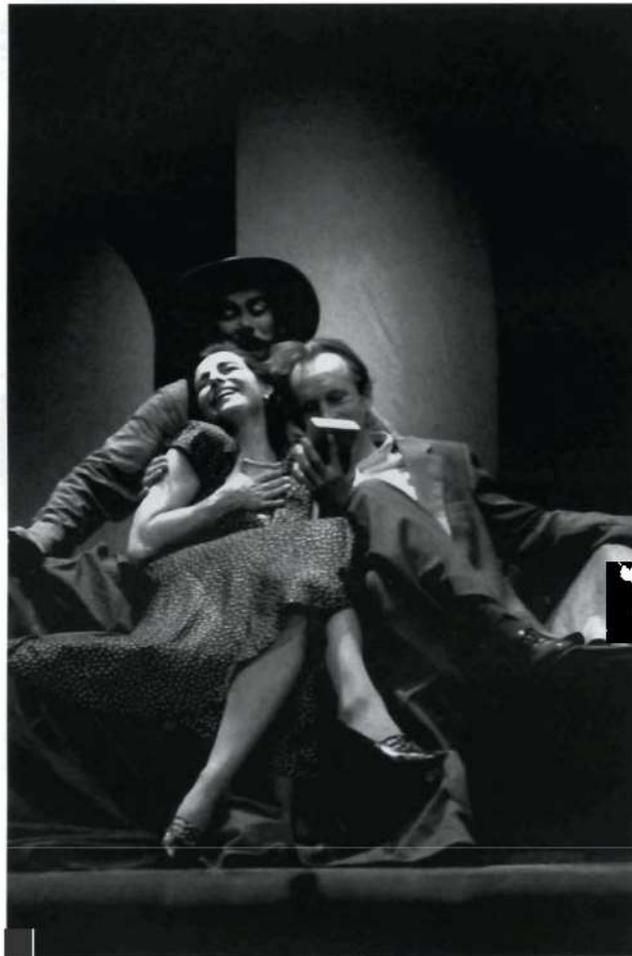
DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO



que, sorprendentemente, muchos críticos y expertos no pueden comprender, ya que insisten con afán en dotar de lógica al arte, cuando éste jamás —y por fortuna— se ha dado desde la perspectiva de la rigidez racional. El “realismo” en cine es falso, pero a la vez es totalmente verídico para los espectadores, ya sea gracias a las buenas actuaciones, a efectos visuales que colaboran con elegancia y precisión a la veracidad interna del filme, y a situaciones dramáticas planteadas con eficacia en atmósferas idóneas para los propósitos planteados por los realizadores. Esto se logra gracias a un principio que combina elementos de física, de psicología, de óptica e incluso de metafísica: la persistencia en la retina, el efecto que permite al ojo percibir la sucesión de fotografías proyectadas como una animación. Gracias a la proyección rápidamente interrumpida de una serie de imágenes que recrean el efecto de movimiento, no sólo se logra descomponer y capturar la acción física, sino que se consigue aislar en tiempo y espacio una situación que puede ser real o simulada, que por la acción misma del mecanismo de proyección y animación a través de la luz, tiene un gran efecto hipnótico sobre el espectador, que le afecta física, mental e incluso anímicamente. Si se agrega que el cine, desde las primeras películas de ficción, ha ido ampliando con el paso de los años su repertorio de “trucos” y de recursos, afirmando esa *sensación* de realidad y de tiempo real modificado, a partir del artificio y la modificación del medio ambiente plasmado en el filme, llegamos a la conclusión de que el cine no puede negar su artificialidad, puesto que ésta resalta su encanto y sus fines, volviéndose incluso *más real que la realidad misma* por el efecto subyugante, mágico, del deslumbramiento cinematográfico, resaltado por la oscuridad de la sala de proyección, la magnificación de la imagen en la pantalla, y de la soledad en la que cada espectador, en su butaca, recibe el estímulo visual y sonoro contenido en el filme.

La edición cinematográfica con sus cientos de vertientes, la modificación del audio y la inclusión y mezcla de música, o incluso la creación de un ambiente sonoro que sustituye casi al cien por ciento el sonido directo, así como el diseño de efectos visuales a partir de la modificación de los negativos y la inclusión de animaciones ma-

nuales, artesanales o digitales, complementan lo que en un principio es la base de cualquier acción dramática: la puesta en escena cinematográfica que incluye la creación actoral de personajes y acciones, resaltados u opacados por la atmósfera y el tono visual y sonoro que imponga el cineasta.



Entre Pancho Villa y una mujer desnuda. Foto de Fernando Moguel.

Ninguno de estos elementos es realista, pero todos tienen un fin especial que el cine comparte con el teatro: crear a partir de la conjunción de elementos que no son ni serán nunca reales, una realidad alterna que el público acepta por convención

para obtener un placer, una sensación exultante o perturbadora; para confrontar su propia visión con la propuesta de los realizadores, y así proponer una revisión de su propio devenir. En esto el cine le debe todo al teatro, aunque seguirá, por su propia naturaleza de perpetuidad inamovible conservada en un medio físico, un camino muy diferente al de la inmediatez irreplicable del teatro, que puede ser modificada por el público y los actores en cada función.

2. CINE E IMITACIÓN

Ya se mencionó que el cine no nació como una actividad artística, sino como un sistema tecnológico que descompone y registra el movimiento a través de la fotografía animada. Sin embargo, hay que resaltar algo más: esta descomposición y registro del movimiento, por su misma naturaleza deconstructiva, basada en la constante acción de fotografiar cada segmento de la acción en cuadros que se pasan a gran velocidad, es también un acto mimético, transformador e interpretativo.

La percepción de la cámara sobre el movimiento sólo registra una perspectiva y una dimensión, aunque parece que registra dos, lo que añadido a la posibilidad de crear una puesta en escena específicamente planeada para el público, ofrece la opción de engañar, de reinventar la realidad de una manera que supera al teatro en términos de interpretación total, capaz de alterar limitadamente la realidad como fuente de información para las capacidades perceptivas del ser humano, lo que permite a los espectadores con cierta sensibilidad acceder a un nuevo nivel de receptividad y de emoción estética que incluso podría calificarse de alteración de la conciencia.

Sobre este fenómeno se habla poco, pues en realidad escasos cineastas y críticos son conscientes de ello. De hecho, los hermanos Lumière, sus creadores, jamás le encontraron inspiración alguna más allá de la novedad tecnológica. No fue hasta que un mago de vodevil llamado Georges Méliès les compró una cámara para recrear trucos de magia y efectos visuales, que el cine recién presentado dejaría de ser una extensión de la fotografía documental para ser algo más.

Pronto fue obvio para Méliès que el cine podía seducir y emocionar más que el teatro, y que en manos de alguien con una mente teatral como la

suya, sería factible filmar obras fantásticas susceptibles de proyectarse una y otra vez, cosechando más aplausos e ingresos de los que pudiera recolectar con el mismo número de funciones en vivo, y sin los inconvenientes que implica realizarlos trucos frente a una audiencia viviente y cercana como es la teatral.

Sin embargo, Méliès no sólo encontró un sistema de hacer trucos mágicos. También se convirtió en el creador no sólo del cine de ficción - puesto que es el pionero en recurrir a una fantasía como argumento, y por tanto el oríger creador de mundos para el nuevo medio -, sino que a su vez fue el primero en adaptar los recursos teatrales para el cine, al crear en un desván un foro teatralizado que acabaría deviniendo en *cinematográfico*. Así, su *Viaje a la Luna*, la primera película fantástica de la historia, llena de trucos y efectos creados por el propio Méliès - los cuales serían posteriormente imitados y usurpados por otros realizadores - pasaría a ser el primer ejercicio cinematográfico propiamente teatralizado, y la primera película con un esquema de producción similar al que se sigue actualmente.

Una vez que este mago y pionero fue superado - al caer en desgracia económicamente - se pensó que la vocación del arte sería realista por el hecho de que los trucos filmicos se usarían para acentuar la realidad que registraba tan bien en apariencia, en lugar de alterarla percepción en beneficio de la fantasía. Pero esto sería tan sólo una falta de visión de la gente de la época, empapados por el positivismo y el afán de resaltar el poder del hombre como dominador de la vida a través de la tecnología y la razón.

La inspiración de Méliès fue la enseñanza teatral en la que se formó. La representación de eventos y trucos fabulosos en escena, con ayuda de maquinaria teatral y golpes *dramáticos* pensados para atraer - y distraer - a un público en vivo. Pero además de los recursos visuales y el sentido de espectáculo, el cine aprendió las formas del discurso de otras artes, también de índole popular y también poco apreciadas por los eruditos y los intelectuales. Junto con el teatro, la literatura popular de finales del siglo XIX y el floreciente periodismo sensacionalista se convirtieron en las madres adoptivas del nuevo medio. Serían el melodrama popular, el folletín, la literatura de aventuras, de detectives y crímenes, junto con las grandes novelas naturalis-



De película. Foto de Fernando Moguel.

tas de Víctor Hugo y Balzac, las fuentes que dotarían a la floreciente industria artística de material para construir sus obras y atraer un público diverso y amplio entre las clases medias y bajas que rápidamente harían redituable la invención.

Así, junto con la teatralidad del melodrama popular - que sería retomado por autores como Ibsen y el propio Víctor Hugo para desvincularse del anquilosado teatro pseudoclásico y crear controversia y éxito -, surgen también las adaptaciones y los argumentos originales que dan prioridad a la acción, a los personajes simples y directos, y a las historias que buscan emocionar y conmover a las masas sin gran reflexión, pero con mucha fuerza. De esta manera se lograría la transformación de la dramaturgia teatral (de la poética pensada para la representación), en la guía de filmación, pauta que combina las instrucciones para todo el equipo del rodaje, con acciones y los diálogos propuestos para la puesta en escena: el guión cinematográfico tal cual lo conocemos hoy, que no es género ni itinerario, sino un híbrido de ambos que facilita la filmación exitosa de una película.

Parecía que el realismo reinaría en el nuevo medio, y que se impondría permanentemente desde la perspectiva del relato directo y cada vez más apasio-

nado, pero la teatralidad seguiría ahí, no sólo para el montaje de la puesta en escena y la recurrencia de los temas. Con el paso del tiempo, esta tendencia se irá colando dentro de este aparente realismo, dando lugar a perturbadoras y fascinantes floraciones cuyas consecuencias conocemos actualmente.

El cine poco a poco perfeccionaría su teatralidad al servicio de la naturalidad extrema del realismo. Las puestas en escena de marcados gestos y realce extremo, basadas en la mímica exagerada de los actores que debían suplir la ausencia de diálogos en el mudo y silencioso primer paso a una graduada sutileza, y posteriormente a una relajación de las acciones en beneficio del cine sonoro, que ahora entrega el discurso y los diálogos al cine como el último bastión conquistado en el enfrentamiento con el teatro tradicional, del que también copia sus excesos lingüísticos, al escribirse parlamentos que son parrafadas y adaptando obras de Shakespeare y otros autores verbosos. Parece que la tecnología suaviza al cine y lo hace cada vez más verosímil y a la vez más espectacular. Se vuelve hiperrealista, de colores más vivos que la vida gracias al *Technicolor*, y los diálogos adquieren más profundidad y agudeza por inverosímiles y rebuscados que resulten. Pareciera que el legado de Méliès está acabado, que para el prestigio del joven medio la seriedad es lo primero. Pero la presencia del surrealismo anuncia que los trucos van a seguir, que la fantasía vuelve a resurgir - como siempre - y va a ser encauzada.

Son los niños y los jóvenes los que reciben este retorno a través de dos nuevas influencias que ganan popularidad conforme avanza el siglo: el cómic de aventuras y la ciencia ficción, contrapunteadas por la literatura pulp y puestas a la par con la literatura de terror y sus adaptaciones cinematográficas. Gracias a estas influencias se da paso a un nuevo género: el serial de aventuras, que repite los mecanismos de suspenso y enganche del folletín con historias de héroes y bajos presupuestos. A su vez, los nuevos cineastas comienzan a experimentar, y los filmes de René Clair y Luis Buñuel perturban a los bien pensantes. Finalmente, las historietas saltarán al cine convertidas en dibujos animados, los cuales terminan por derrumbar el concepto de realidad al convertir los trazos antes estáticos en frenéticos y subversivos diseños que

asaltan desde las tiras cómicas el mundo de realidad a mansalva, resultando más vitales que muchos miembros del *star system*.

Por supuesto, la idea de una cinematografía en la que el tono fantástico permee la realidad y rompa las líneas divisorias es mal vista por muchos, tanto entre el público como entre los críticos, pero esto no sólo depende del espíritu de rebeldía general o del pudor de los censores, sino del temperamento y el gusto de los espectadores, del fluctuante estado de ánimo de las diferentes épocas que permiten o reprimen la expresión de las emociones más peligrosas. La aparición de las guerras mundiales hace más infranqueables las fronteras de la realidad, pero prepara el ambiente para una invasión más violenta con la entrada de las posguerras y la venida de las depresiones económicas que desencadenan un asalto recurrente y cada vez más violento de lo irracional y lo insólito a la conciencia colectiva perturbada por la historia y sus consecuencias.

Sería necesario extenderse en filmografías más detalladas, en un análisis más minucioso de esta situación, pero por el momento bastará señalar que estos relatos, estos géneros requerirán para su llegada al cine de más recursos, de mayor teatralidad y efectismo, y a la vez de una sutileza en su uso que exigirá de los realizadores un dominio técnico cada vez más alto. Esto no será inmediato, y antes del triunfo absoluto de Hitchcock, del cine *gore* y de *Star Wars* se tendrá que experimentar con la Serie "B" más pobre y con la televisión, que exige para su programación más horas de cualquier material, aunque se componga de *Star Trek*, de *La dimensión desconocida* y de otros programas que irán ganándose el favor de las nuevas generaciones.

Expresionismo, cine negro, psicodelia, neorromanticismo: la estilización de la fantasía y la acentuación del tono irreal y anómalo en la vida cotidiana invadirá las pantallas a lo largo del siglo XX para adentrarse en el siguiente y en sus espectadores, que harán suyo el culto a lo exagerado y lo esperpéntico.

Lentamente, los recursos del cine se utilizan con menos límites, rompiendo más y más la continuidad espacio-temporal, recurriendo a lo que antes



Entre Pancho Villa y una Mujer Desnuda. Foto Fernando Moguel.

era error o brusquedad, aumentando la inestabilidad del cuadro, del *timing*, exagerando los registros histriónicos y recurriendo al acartonamiento y la exageración que antes eran signo de mal desempeño actoral. No hay reglas fijas, no hay géneros bien trazados. Y esto es producto del caos mundial, de la percepción de un mundo que se quiere globalizado pero que es en el sentido más estricto un desmadre absoluto al que todos nos adaptamos con mayor o menor fortuna. Es un escenario perfecto para la trágica farsa de las emociones, para que el gran catálogo de recursos teatrales que el cine ha explotado sirva al desquiciamiento de los Lynch, los Gilliam, los Kusturica y los Greenaway. Para que Hollywood se eternice en el gigantismo y en Europa, tras una heroica e inútil defensa de la Nueva Ola, Lars Von Trier deseché sus pretensiones *dogmáticas* de pobreza franciscana y deconstruya los musicales y desenmascare la crueldad en los espacios minimalistas de *Dogville*.

En esta atmósfera, la teatralidad que tanto se trabajó para que se viera realista colabora cada vez más en sembrar la confusión y el cuestionamiento de esa misma realidad que se buscaba emular, haciendo que lo fantástico, por perturbador e inexplicable que resulte, se asiente cada vez más entre lo que parece no sólo verosímil, sino hiperrealista, exageradamente vívido, tanto en lo espectacular del filme como en los parlamentos, en la estructura cada vez más frag-

mentada y ambiciosa. Caos armónico, cultivo de un extraño sortilegio que logra crear una estética de raro que cuenta con su propia belleza, con su particular armonía que gana sus adeptos.

¿Es esta la redención de Georges Méliès? ¿Es su venganza acaso tras su caída en el olvido, su pobreza? Tal vez lo ideal no sería decir esto, aunque todo indica que sus alumnos finalmente vindican al mago iniciador con sus éxitos, con la creciente aceptación de su escuela que poco a poco deja de ser novedad para volverse convención. Pero es claro que la teatralidad cinematográfica es una realidad, una parte integral de la naturaleza de cualquier filme, puesto que éste es su propia cena, su propio cuadro explicativo, en el cual el movimiento y la luz animan permanentemente acciones para deleite del espectador.

JOSÉ CANDÁS. Escritor, guionista y dramaturgo. Egresado de la Universidad Intercontinental y de la Escuela de Escritores de la SOGEM. Finalista del Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo 2002 con la obra *Luz*, excelentes.

ESCENARIOS DE LA DISIDENCIA SEXUAL Y POLÍTICA

Carlos Bonfil

1. Uno de los casos más notables de interacción entre imaginación fílmica y creación teatral se produce en Alemania a principios de los años setenta. El director de cine Rainer Werner Fassbinder realiza en los dos primeros años de esa década quince largometrajes, a los que añadirá treinta más hasta 1982, año de su muerte. Una carrera meteórica de poco más de diez años y una capacidad de producción impresionante. Su precocidad artística, su obra desigual y prolífica, a menudo alimentada del dato autobiográfico o de la inclemente exposición de la privacidad de sus colaboradores, y un temperamento siempre impredecible, lo convierten de inmediato en una figura legendaria en el paisaje cultural de la Alemania anterior a la unificación. El personaje es controvertido y a menudo violento. Refiere Kurt Raab, su colaborador más cercano: “Debíamos vivir cerca de un Fassbinder continuamente ebrio, insoportable, fuera de sí, lleno de rabia, que nos hacía la vida imposible. Si se peleaba con Gunther (su amante), era contra todos nosotros que arremetía”. Esta incontinencia era tolerada, pues en ella se creía discernir el secreto de su fuerza de trabajo y la intensidad dramática de algunas de sus obras. Un ejemplo notable: *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant*, obra de teatro trasladada a la pantalla por su propio autor, que sintetiza algunos temas capitales, entre ellos, las relaciones de poder en el contexto amoroso.

2. Las primeras obras teatrales de Fassbinder (*Katzelmacher*, *La ópera de los mendigos*, *La basura, la ciudad y la muerte*) revelan su interés por el colapso moral de la Alemania de la reconstrucción en la posguerra, la de los años *Adenauer* marcados por el llamado “milagro económico”, un periodo marcado, según el director, por la voluntad deliberada de olvidar colectivamente las aberraciones del pasado fascista. En otra vertiente, estas obras registran la presencia creciente de seres marginales -los excluidos de la prosperidad- que eligen la violencia y la pequeña delincuencia como formas de disidencia activa. El dramatur-

go reconoce y da existencia escénica a las voces de marginales y trabajadores clandestinos; los nuevos inmigrantes, por ejemplo, serán para Fassbinder objetos privilegiados de su fantasía sexual. La vida del director está fuertemente ligada a la experiencia de la marginalidad, desde su infancia a lado de su madre, alejado de todo paradigma patriarcal (“Yo he sido mi propio padre”, llegó a afirmar), hasta la desconfianza instintiva que manifiesta hacia cualquier instancia de poder. De carácter tímido, casi retraído, el fantasioso adolescente anhela pertenecer al grupo de alumnos que lo rechaza. Sólo hasta los inicios de su carrera teatral conseguirá la revancha máxima: construir su propio grupo o equipo de actores, músicos y escenógrafos, y transformarse en un director caprichoso y genial, propenso al autoritarismo, temido y deseado por todos sus colaboradores. Un director que multiplica en su entorno laboral los encuentros sexuales y los entusiasmos amorosos, de manera proteica, sin distinción de sexos, capaz de someter a su voluntad bajo un mismo techo, y al mismo tiempo, a una mujer y a un amante masculino, ambos actores suyos, cómplices todos del mismo proyecto artístico.

3. El teatro de Fassbinder se nutre de las influencias más variadas. Su participación en el grupo *Action Theater* a finales de los sesenta manifiesta a la vez la influencia de Bertolt Brecht y la del *Living Theater* de Julien Beck y Judith Malina (*Paradise now!*), iconos de la contracultura escénica estadounidense, pero también, de modo notable, las huellas del cine negro (Huston, Walsh, Siodmak, entre otros) y de la Nueva Ola francesa, Godard en primer término. En 1967, el grupo de *Action Theater* pone en escena *Leoncio y Lena*, de Georg Büchner e inmediatamente después, *Criminales*, de Ferdinand Bruckner. Al año siguiente, en una época de turbulencia política en Berlín y Francia, Fassbinder escribe y dirige *Katzelmacher*, obra que lleva al cine un año más tarde, y cuyo argumento, una fábula de política sexual, gira en torno de la irrupción de Jorgos, un obrero griego, en la vida de seis jóvenes alemanes a quienes perturba violentamente la rutina sexual y afectiva. Con la desaparición del



El derecho del más fuerte. Foto en *Positif*, Bélgica, 2004.

Action Theater y la creación inmediata de una nueva compañía, *Anfiteatro*, el cineasta alterna de modo muy dinámico el rodaje de sus cintas, un promedio de seis al año, y su participación en nuevos proyectos teatrales, los cuales incluyen *Orgía Ubu* (adaptación de Jarry, de Peer Raben y Fassbinder); *El café*, de Carlo Goldoni, *La aldea en llamas*, una adaptación del *Fuenteovejuna* de Lope de Vega; *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen; y *La gente pxxo razonable está en vías de extinción*, de Peter Handke. A todas estas adaptaciones y versiones libres las acompañan creaciones propias, de las cuales destaca una obra que fue escándalo inmediato y motivo de censura: *La basura, la ciudad y la muerte*, de 1976, que le valió al dramaturgo una reputación perdurable de antisemita, y que tuvo que ser llevada al cine por otro director, amigo suyo, el suizo Daniel Schmid con el título *La sombra de los ángeles*.

4. La actividad artística de Fassbinder es enorme durante la primera mitad de los setenta. De un largometraje a otro, y en el fondo de cada adaptación teatral, se afinan sus temáticas obsesivas: la hipocresía moral de una sociedad alemana que él desprecia, y cuyo retrato se vuelve cáustico en su largometraje *Todos los demás se llaman Alf*, donde una empleada doméstica alemana de sesenta años se enamora de un monumental trabajador turco negro suscitando la reprobación de vecinos y familiares. El título original, *El mudo devora las almas*, señala con mayor precisión el clima de intolerancia y paranoia que, según el cineasta, se

DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO



apodera paulatinamente de la sociedad alemana. Los diversos intentos de *Antiteatro* por reflejar en escena este clima de degradación social transitaron de los dramas intimistas a las fábulas sociales transgresoras, de soberbios perfies femeninos (*Hedda Gabler*) a composiciones colectivas de filiación brechtiana (*La aldea en llamas*); sin embargo el director decide sumar y ubicar en el cine la sustanciación y continuidad de su crítica social. Una película clave, *El derecho del más fuerte*, muestra al propio Fassbinder en el papel de Fox, un joven proletario que accidentalmente gana la lotería. Poco después se enamora de un hombre burgués que lo incorpora a su familia con la intención de instruirlo e inculcarle buenos modales, pero con el propósito más firme de hacerle invertir su capital en un negocio familiar del que más tarde será expulsado. La complicidad de los miembros de la familia de industriales contrasta continuamente con el círculo de antiguos amigos del joven explotado, hasta crearse una dialéctica de confrontación social agravada por una patética historia de sometimiento amoroso. En otra cinta, *Martha*, la atmósfera se torna intimista al punto de la claustrofobia, con una mujer dominada por un marido sádico que no consigue descanso hasta inmovilizar a su esposa en una silla de ruedas, condición en la que podrá seguir humillándola hasta obtener la recompensa máxima, su sometimiento voluntario. El cine de Fassbinder, como en un primer tiempo su teatro, oscila entre lo público y lo privado, haciéndose sus personajes emblemas de momentos históricos de Alemania (a la altura *Lili Marlene*, por ejemplo, para la época nazi). En una trilogía que incluye *El matrimonio de María Braun*, *Lola, una mujer alemana*, y *El secreto de Verónica Voss*, el realizador lanza una mirada crítica a los años de la posguerra y a las turbiedades de un proceso de desnazificación, a su parecer siempre incompleto.

5.

Fassbinder ofrece un nuevo fresco social en la larga serie televisiva *Berlín Alexanderplatz*, donde a partir de la novela de Alfred Döblin recrea de modo cautivador las atmósferas de la república de Weimar, los años anteriores al ascenso nacional-socialista, con otro ser marginal, Franz

Biberkopf, que se revela víctima de una evolución social que lo rebasa y somete. Atendamos a esta descripción: "Franz, antiguo obrero en construcciones, acaba de purgar una pena de cinco años de prisión por el asesinato de su mujer. Sin dinero y sin trabajo, descubre como mundo libre el de la crisis del 29. Luego de intentos infructuosos por vivir honestamente, cae en la vía fácil de la delincuencia, el crimen y el proxenetismo al conocer a Reinhold, un bandido fascinante. Franz Biberkopf es vulnerable, tiene todo su corazón en la mano, es un gigante generoso, obsesivo, libre de malos pensamientos, dueño



Rodaje de *El matrimonio de María Braun*.
Foto en Positif, Bélgica, 2004.

también de un cerebro de pájaro". (R. W. Fassbinder, por Yann Lardeau).

La mayoría de los personajes teatrales de Fassbinder, así como sus transfiguraciones fílmicas, corresponden en alguna medida al arquetipo que propuso Döblin. El propio director hizo de Biberkopf un personaje fetiche cuyo nombre aparece repetidamente en sus películas. Este hombre colosal y desprovisto de toda energía moral es también un *alter-ego* del cineasta y el símbolo de una fatalidad que lo acecha y que culmina en su suicidio a los treinta y siete años. Es notable la manera en que el director consigue un autorretrato perturbador en el episodio que acepta fil-

mar en 1978 para el filme colectivo *Alemania en otoño*. El periodo, 1977, es sombrío en la historia reciente de Alemania: luego del secuestro y ejecución del industrial Hans Schleier, la lucha antiterrorista amenaza con aniquilar las conquistas de la democracia instalándose oficialmente la política de las prohibiciones profesionales, que autoriza despojar de su empleo a toda persona de quien se sospechen simpatías por los terroristas, en particular por la banda de Andreas Baader y Ulrike Meinhoff. El corto encomendado al cineasta bávaro lo muestra en el departamento que comparte con su amante masculino y con su madre, agobiado por una fuerte crisis existencial que le provoca el anuncio de la muerte de Baader y Meinhoff en sus celdas de la prisión de Stammheim. El amante del cineasta considera que el Estado tiene razón al ejecutar a los terroristas que amenazan a la seguridad colectiva y los intereses económicos de la nación, y por su parte, la madre opina que lejos de poner en peligro a la democracia, el asesinato de la pareja de terroristas refuerza los valores burgueses y consolida las conquistas sociales. Fassbinder, de cuerpo entero, completamente desnudo y delirante de indignación, arremete contra sus seres cercanos, recriminándole al amante su hipocresía de homosexual vergonzante, y a su madre un pasado nazi del que jamás ha querido asumir responsabilidad alguna. El episodio, posiblemente la pequeña obra más lúcida y cruel en la trayectoria del cineasta, resume las posturas sociales del director, sus obsesiones en materia de disidencia política y moral, y su certidumbre inquebrantable de que a los seres humanos no los mueve humanismo alguno en sus relaciones amorosas, sino un incontenible impulso de dominación sexual apenas distinto del que prevalece, por ejemplo, en el ámbito laboral o en la vida política.

CARLOS BONFIL. Crítico de cine en el diario *La Jornada*. colabora en diversos suplementos culturales. Autor de los libros *Águila o Sol*, las apariciones de Cantinflas y, en co-autoría con Carlos Monsiváis, de *A través del espejo: el cine mexicano y su público*.

CÓMO INTERPRETAR A LIERA

Óscar Blancarte

El día que conocí a Óscar Liera, allá por el año de 1984, fue en casa de Martha Alicia Gastélum, directora de teatro y amiga mutua. Yo estaba preparando una película para el tercer concurso de cine experimental y era mi Ópera prima. Oscar venía de Manizales, Colombia, luego de obtener un sonado éxito con su maravillosa obra teatral: *El jinete de la divina providencia*. Hablamos de mi proyecto y le propuse que interpretara a un personaje de mi película. De hecho, se trataba de un director de teatro que regresaba a su tierra natal y montaba un espectáculo sobre la muerte, algo que le llamó mucho la atención a Óscar, sobre todo porque yo acababa de montar un espectáculo sobre la muerte con varios actores amateurs y mi extracción era cien por ciento cinematográfica.

Un año después, cuando vio la película (debo reconocer que fue mal lograda), Óscar me comentó, de manera muy sutil, que lo que me faltaba era un texto sólido y que teniendo tantos elementos cercanos en mi tierra natal para mi inspiración, me preguntaba por qué no me había motivado a trabajar con esos mitos y personajes de la imaginería popular. Yo aún no había visto la puesta en escena de *El jinete de la divina providencia*, y no cruzó por mi mente la posibilidad de una adaptación de su trabajo.

Algunos meses después, en una cantina frente al malecón de Mazatlán, Oscar nos leyó (a Hiram de la Fuente y a mí) la obra en un acto que acababa de escribir. Bajo el misterio. Hiram y yo estábamos pasmados con la brutal presentación de sus dos personajes, el Tipo y Nora, terriblemente solitarios, envueltos en un mundo de contradicciones y revelaciones. Al finalizar su lectura, pidió otras cervezas y nos preguntó: “¿Que les pareció?”. Yo, que en ese entonces vivía en el puerto, pensé que un acontecimiento siniero había llegado a robarme mi privacidad y mi trópico, para arrojarme al vacío de las grandes metrópolis. Hiram que siempre pensaba en cine y que lloraba por todo, me dijo emocionado: “Óscar, deberías hacerla película”. Yo aún estaba impactado por la lectu-

En el teatro la
convención es fácil de
entender por el
espectador...

ra y sólo recuerdo que alcancé a decir, es para un cortometraje, no da para más. Liera guardó su manuscrito y nos invitó a Culiacán porque estaba por reponer *El Jinete de la divina providencia* con el grupo TATUAS, obra que además de escribir, Liera también dirigía, lo que le daba una dimensión doblemente valiosa.

La noche de la presentación en el teatro de Difocur, sufrí una conmoción. Quedé muy impresionado con el trabajo del grupo de los jóvenes actores (que por las mañanas eran otros: trabajaban en el mercado vendiendo guaraches, o como médicos dentistas, unos más como vendedores de pollo y los menos eran estudiantes de economía o ciencias políticas). Habían logrado trastocar el recinto sagrado del escenario y le habían dado vida a un estupendo texto de Óscar, transportándonos a sus mundos mágicos, misteriosos, llenos de cantos corales donde los personajes tan cercanos a mí, se habían vuelto

universales, La Cuanina, El gobernador Cañedo, Malverde, La Diez de mayo, etc.

Unos dos meses después, en el Primer Festival de Sinaloa, tuve la oportunidad de presentar mi cortometraje: *Owen (Un poeta olvidado)* y a Óscar le encantó. Recuerdo que a la salida me comentó: “¿Por qué no te salió así de bien tu otra película (refiriéndose a *Que me maten de una vez*)?” “Yo sólo sonreí y me sentí muy halagado de escuchar a un sinaloense notable, decir a su manera, un piropro.

Al día siguiente en la casa de Héctor Monge, me animé a proponerle que adaptáramos al cine, su obra sobre el santo Malverde. Óscar estuvo muy reacio y durante las dos horas siguientes Monge y yo estuvimos tratando de convencerlo, hasta que sin querer surgió el elemento clave, la llave que abrió la posibilidad. Óscar, muy ufano dijo: “El cine es un arte menor, el teatro es el arte por excelencia, ahí está Bergman como prueba”. En ese momento yo tuve el sartén por el mango y contesté: “Sí, eso dicen, porque la verdad ni yo, ni tú, ni Monge, hemos visto una puesta en escena de Bergman, y si la viéramos sería muy difícil entenderla en su idioma. En cambio hemos visto muchas de sus películas, por eso creo que el cine es un arte universal”.

Óscar, que era muy orgulloso, como buen artista, guardó silencio y luego de un rato de meditarlo me dijo: “Está bien, te doy permiso de que la adaptes con la condición de que yo esté supervisándolo todo”. Lo que en un principio me parecía lógico, ya que el autor defendía a su hijo más querido; por desgracia, ahora con el tiempo, luego de más de quince años de haberla filmado terminó por parecerme un craso error: respetar al extremo el texto teatral.

En el teatro la convención es fácil de entender por el espectador: un actor haciendo varios personajes en diferentes épocas ya es de por sí complicado, más complicado cuando el mismo actor hace un obispo en el siglo IX y luego otro en el siglo XX. El paso del tiempo en el teatro también se da de una manera convencional y un actor con sólo decir “ya estamos en París” lo hace creíble. Pero en



DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO



cine si un actor dice lo mismo, tendría que ser en una película de Woody Allen y dicho en tono de comedia: el drama es así de complejo y las situaciones y tramas cinematográficas no permiten ese tipo de juegos escénicos tan fácilmente.

Cuando llegó el momento decisivo de iniciar el trabajo de adaptación, le propuse a Liera que fuéramos Xavier Robles y nosotros dos quienes adaptáramos la obra. Óscar nos dejó manga ancha ya que Xavier era también un admirador de su trabajo. Comenzamos un calendario de sesiones a las que se incorporó al trabajo el actor y guionista Sergio Molina, que es hermano de Robles.

Como yo hago películas, como la mayoría de mis colegas, cada cinco años, en ese largo lapso me propuse adaptar otra obra maravillosa de Liera: *Camino rojo a Sabaiba*. La escribí sin el consentimiento de Óscar y cuando la terminé se la mandé por correo. Una tarde, me llamó por teléfono y me dijo: "Óscar, ¿estás de pie? Sí, le contesté. "Pues siéntate porque te quiero decir algo". Yo me sentí temeroso de oír malas noticias, ya que algunos meses antes había sido asesinado nuestro amigo Hiram de la Fuente, de manera

brutal, muy al estilo de las muertes de Nora y el titiritero en su segunda obra: *Un misterioso pacto*. Óscar concluyó: "Me encantó tu adaptación, te doy permiso de que la filmes". Yo me sentí muy halagado.

Me pareció, que Óscar ya no quería saber nada del cine, luego de nuestra amarga experiencia mutua en las horribles horas de espera y de filmación (caótica para él) en los escenarios de San Ignacio, Cósala y Culiacán. Lo vi sufrir. Óscar no entendía nada nuestro "extraño" método de filmar una escena del principio en los últimos días, y de escenas del final en los primeros días. Lo oía decir: "esto es un caos, esto está de cabeza, va a ser una mierda". Sumamos a eso cuatro huelgas de actores y técnicos por que el dinero de IMCINE no llegaba. El infierno.

El cine es imagen. Luego al unirse con otra imagen, permite al espectador crear una tercera imagen. Esa fue mi primera lección al llevar una obra teatral al cine. Ya le había perdido el miedo a los diálogos teatrales. El nuevo reto era la estructura dramática y su traslación. Y sólo conservar el espíritu de la obra.

Años después, fallecido Óscar, me propuse adaptar *Dulces compañías*, y luego de recibirla autorización de su hermana Mini, la libertad que me dio el saber que estaba realizando una adaptación apegada a los



El jinete de la divina providencia. Archivo de IMCINE

principios básicos del texto, pero sobre todo al espíritu de la obra, me facilitó contarla con mi propia visión y mis propios fantasmas.

Yo no vi la puesta de Julio Castillo, considerada por muchos como excelente. Lo que sí creo es que el no verla me permitió, al no tener referencias, crear las atmósferas que yo percibí en aquella primera lectura que tuvimos en Mazatlán. A diez años de haberla filmado me siento muy satisfecho con los resultados.

Un último comentario, una anécdota con espíritu chocarrero de Óscar. Cuando terminé mi primer tratamiento del guión, cerré los ojos y dije en voz alta: "Oscar, si estás de acuerdo con esta adaptación, mándame una señal". Apreté una tecla para salvar el texto, y apareció la imagen de una bomba. Quise salvar el guión, pero ya nunca más pude abrirlo. Eran mis pininos en la computadora y no tuve la precaución de guardar una copia, así que tuve que empezar nuevamente de cero. Así era Oscar Liera de celoso con su trabajo.

¿Cómo interpretar a Liera? ¿Cómo adaptarlo? Cada escritor de cine deberá preguntárselo y tener su propia respuesta.

ÓSCAR BLANCARTE. Director cinematográfico. Dirigió *El jinete de la divina providencia* y *Dulces compañías*, ambas de Óscar Liera



SEPTIMO ARTE Y J.R. CINEVIDEO PRODUCCIONES presentan UNA REALIZACIÓN DE
OSCAR BLANCARTE con
ANA MARTIN • ROBERTO COBO
y la presentación de RAMIRO HUERTA en

"DULCES COMPAÑÍAS"

FOTOGRAFÍA: JORGE SUAREZ

El jinete de la divina providencia. Archivo de IMCINE

DE LA CALLE: LA SUGESTIÓN DE LA IMAGEN

Cinthy Franco

La curiosidad por la imagen impulsa y permite la transformación del texto dramático en guión cinematográfico; del mismo modo en que la dramaturgia es capaz de confrontarnos con la acción y/o de crear personajes a través de la palabra escrita, el diálogo y el espacio en blanco; el guión cinematográfico ofrece las posibilidades visuales de lo que acontece. “A mí lo que me gusta es ver. En la máquina, mientras escribo, me pregunto qué ve y cómo se ve el personaje, hacia dónde volteo, me gusta imaginar su apariencia, y eso, -dice Marina Stavenhagen, guionista de la película *De la calle*-, es una pasión, por eso, lo que escribo es guión”.

En el proceso de adaptación cinematográfica de una obra dramática, “la manera en la que describes tus locaciones o vas construyendo las atmósferas, los contextos y la realidad que circunda a tus personajes, forma parte intrínseca del drama, -continúa Marina -, hay una propuesta visual en cada guión cinematográfico”.

El cine, ante todo una suma de recursos audiovisuales, arte del movimiento -como dicta el lugar común-, ofrece y construye en pantalla lo que en el papel la palabra. Una traducción de lenguajes, si quiere decirse así, más allá de buscar una adaptación literal de la obra en que se basa, echa mano de la posibilidad de un *travelling*, de un panorámico o de la especificidad de un primer plano, cuando traslada la fuerza del texto a la imagen.

CRITERIOS Y EXPERIENCIA DE ADAPTACIÓN: DE LA CALLE

A partir de la puesta en escena del director Julio Castillo, surgió el interés de Marina por el texto dramático de Jesús González Dávila, *De la calle*, donde Rufino, en un ambiente hostil y marginal, busca a su padre: “Si bien muchos pensaban que la puesta era un tanto espectacular, aparatosa o sofisticada, y que traicionaba la cuestión dura y sórdida del texto, para mí fue un *parteguas*, hablaba de forma realista de algo que pasaba en el país”, comenta.

Una vez convocada por Gerardo Tort, director de la película, ambos iniciaron el trabajo de investigación y exploración de las condiciones actuales de los niños de la calle, así como una



De la calle. Foto de Fernando Moguel.

cercana y amistosa relación con el autor, Jesús González Dávila, a quien la guionista recuerda como “una persona enormemente antisolemne, muy cínico, ácido, pero también muy generoso”. pues su personalidad, a pesar de las constantes burlas, permitió un trabajo de adaptación libre.

Y así, sin pretensiones panfletarias ni de denuncia, con conocimiento de diversas películas en torno al mismo tema y consulta a instituciones dedicadas al tema, “el reto de la película fue conservar el espíritu del texto y trasladarlo a la calle. Por qué queremos adaptar esta obra, qué nos gusta y qué nos interesa: el mundo sórdido, violento y duro de los marginados en México y, la búsqueda arquetípica del amor”, continúa.

“En toda la obra de Jesús -encuentra Marina -, hay algo muy interesante: su visión enormemente amorosa hacia los niños, niños sin presente y sin futuro, hacia los huérfanos, hacia los pobres, hacia los jodidos. Y no le dan lastimita. Es un universo rudo, enormemente contestatario en el sentido de que excarva hasta lo más profundo de la mala leche, de la traición y de la miseria. Por otro lado, sí encuentro una historia de amor: to-

dos queremos quién nos quiera, una madre y un hogar. Y ésta es la otra idea que rescatamos del texto: habla de seres vulnerables y frágiles en una búsqueda genuina, ancestral y arquetípica del amor. La búsqueda del padre, lo que hace Rufino todo el tiempo, es un arquetipo. Es una idea poderosa y es la fuerza motora de la tensión”.

El paisaje urbano, la actualización del habla cotidiana inscrita en la obra dramática, las condiciones de vida de los niños de la calle y el escenario que aportaba la ciudad de México, fueron también aspectos a retratar en la película, considerados desde la realización del guión, después de los meses de investigación.

Así, el tono circular e indiferente del texto -terminar con otro muerto más que es Rufino -, se rescató en la película. “Quisimos hacer esa alegoría con la feria y la rueda de la fortuna; en términos de imagen, sigues dando vueltas, vuelves al principio y a la indiferencia. Si, en un principio, la rueda es la esperanza, lo lúdico e infantil, al final es lo dramático”.

Por otro lado, la fe y religiosidad que se encontró en los niños, acentuó la que ya existía en la



DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO

obra escrita. La semana santa, los altares y la virgen; las escenas de Rufino soñando con la madre-virgen, o bien su muerte en Domingo de resurrección, aportan la "interpretación simbólica de Rufino como aquel que se sacrifica por los demás, con un aliento místico", añade Marina.

Esto, sobre los motivos por los que se eligieron o añadieron elementos a la obra. Ahora bien, con respecto a escenas como las de los chemos jugando fútbol con una bola de trapos en la que hay un niño muerto, o las de Rufino y las putitas, entre otras que no se filmaron, la guionista puntualiza: "No es censura, ni autocomplacencia; es saber encontrar el tono que quieres y la historia que quieres contar. ¿Quieres una colección de viñetas sórdidas y horribles, o encontrar el espíritu de la obra? En el cine, lo que quieres ver es lo que ve Rufino y, siendo así, la imagen en cine resulta intolerable. La imagen cinematográfica te obliga a una cercanía visual mucho mayor con los objetos, trabajas la intención de la mirada, con los actores. Ya habíamos construido al huérfano, vemos dónde vive y quién es, la escena sólo ahondaba más en el horror y la simbología del huérfano que ya teníamos".

Sin embargo, en el proceso de adaptación sí existe una estructura dramática que no acepta cambios, como ella misma explica: "Por comentarios de la producción, hablando ya de la industria del cine, pasamos por muchísimos finales, desde felices felices hasta ridículos e improcedentes. Y en ese sentido yo agradezco que el texto base de González Dávila sea muy claro en que Rufino tiene que morir. Es ridículo pensar que podría tener un final distinto, va totalmente contra la realidad. Y a pesar de las licencias que nos tomamos con Xóchitl y el globero, al final, no

puedes mover la historia demasiado, por la lógica de los personajes y por la forma en que está construida su relación; no se deja".

LA CONSTRUCCIÓN DE XÓCHITL

Xóchitl, personaje fundamental en la película y bastante secundario en el texto, es uno de los cambios más notorios en la adaptación, al llevar a Rufino a vivir el enamoramiento, paralelo a la búsqueda del padre. "En el trabajo de adaptación -dice Marina-, las referencias son muchas. A mí me pareció



De la calle. Foto de Fernando Moguel

que era importante que Xóchitl creciera, por todo lo que vi en las calles y en los grupos de chavos donde ellas juegan un papel importante y donde crecen a una velocidad increíble".

Lo que Xóchitl imprime a la película -en la que participaron varios de los actores de la puesta de Julio Castillo-, no es, solamente, una historia de amor más sólida, sino un elemento de realidad que era necesario añadir: las niñas jugando el papel de madres, líderes, amigas o amantes.

Por otro lado, la guionista señala que es un personaje que también se construyó bajo la inspiración de la novela *Capitanes de arena*, de Jorge

Amado, sobre una banda de niños de la calle en la que aparece Dora, una niña que cumple, precisamente, estos papeles; además de hacer lo mismo que hacen todos los niños: drogarse, correr, robar, etc.

En el trabajo de adaptación, sostiene, "descubrí la importancia que realmente tenía *De la calle* para la dramaturgia y las artes del espectáculo en México, porque en un principio, inicié el trabajo un poco inconscientemente. Estoy contenta y satisfecha con la película, creo que es un mínimo homenaje a un escritor que ha sido poco valorado. Con la película, muchísimas personas pudieron acercarse a su obra".

"A diferencia del texto dramático -añade-, el guión de cine es un texto transitorio. El guión de cine no se publica ni se lee *per se*. El guión de cine no tiene ese *glamour* ni esa suerte, está hecho para que alguien haga una película, si no, no tiene ningún interés. Pero sí es la columna vertebral sobre la que empieza a trabajar un grupo de gente, por eso, no sólo viertes el drama, sino también los elementos visuales y el sonido".

Finalmente, afirmando que el trabajo de adaptación y guionismo ya sugestivo en imágenes, es completado por el aparato visual y sonoro, Marina concluye: "como guionista, hay decisiones que tomas en función de una construcción y, sí, de una dirección especial,

en eso los directores no estarán de acuerdo, te lo dirá Gerardo; pero yo sí creo que, cuando dices: 'Cynthia agita nerviosamente su cucharilla dentro de la taza', la cámara tiene que estar cerca de Cynthia, y no allá afuera".

CINTHYA FRANCO. Licenciada en filosofía, bailarina y periodista cultural.

UNA SERPIENTE MORDIÉNDOSE LA COLA

DEL TEATRO AL CINE... AL TEATRO

Giovanna Recchia

El 14 de agosto de 1896, en el sótano de la droguería Plateros, en la calle del mismo nombre (hoy Madero), con la exhibición de un aparato óptico llamado "Cinematógrafo Lumière", en un función restringida exclusivamente a reporteros y científicos, dio inicio la historia del cine en México. El evento fue comentado en todos los periódicos de la capital y considerado como uno de los adelantos científicos más relevantes del siglo XIX.

En realidad el cine vino a sumarse a la gran cantidad de descubrimientos, inventos, experimentos y novedades de los últimos años del siglo, como fueron la extensión de la red de ferrocarriles en la República, la instalación del alumbrado público en las principales ciudades, la difusión del teléfono y del telégrafo, las obras de drenaje, etc. "El progreso se percibía en todos lados, puesto que justificaba y fundamentaba el régimen del general Díaz. Era un dogma de fe que no admitía dudas..."¹

La gente convirtió rápidamente cada manifestación de progreso en una distracción. Toda novedad, desde la plantación de un poste para el alumbrado público a las ascensiones del globo de Cantoiia, la bicicleta, el fonógrafo etc., eran seguidas con curiosidad y entusiasmo.

A pesar de que la ciudad de México tuviera más de 300.000 habitantes, según censo de 1896, los centros de diversión se reducían a unos cuantos teatros; el Abreu, el Nacional, el Principal, el Iturbide y el Circo Orrín, además de unos que otros jacalones o teatritos de barrio. Los espectáculos teatrales seguían siendo para una minoría con ciertas posibilidades económicas. Así que el cine fue el evento que más aceptación tuvo ya que podía adaptarse en cualquier local, sin muchas exigencias específicas y con precios accesibles. Para que un teatro funcionara como cine era suficiente instalar una pantalla plana detrás del telón de boca e "instalar una caseta de proyección en el palco de honor". Las salas cinematográficas empezaron entonces a reproducirse rápidamente. Desde un principio el cine se apoderó de todos los espacios disponibles y, sobre todo, de los teatros; el Arbeu, el Principal, teatros grandes y chicos le abrieron entusiastas sus puertas. Ni el Gran Teatro Nacional se salvó del

contagio y en su pórtico se instaló una gran pantalla para proyecciones. En breve tiempo, el cine se convirtió en la más concurrida diversión popular. Dichas diversiones eran consideradas como elementos de civilización: "son necesarias para la vida del individuo y de la sociedad, para las clases pobres como para las ricas, para las ilustradas como para las ignorantes..."²

La chispa que dejaron caer las primeras producciones de los Lumière y de Méliés, en unos cuantos años se volvió un incendio que prendió, como en los tiempos de los cómicos de la legua, todo el país llegando a los más escondidos municipios de la República a pesar de la oposición de algunos ambientes más conservadores. Mes tras mes aumentaban las solicitudes para abrir nuevos salones de cine que eran, por lo general, unos jacalones improvisados.

Con el paso del tiempo, antes de que se empezaran a construir salas de cine *ex profeso*, la mayoría de los teatros de zarzuela y del género chico empezaron a ser utilizados como cines (teatro Riva Palacio en Teatro-Cine Alcázar, teatro Apolo, teatro Lírico, teatro Colón en Imperial Cine, teatro Bernardo García en cine Las Flores, teatro Abelardo Rodríguez -teatro del Pueblo- en Cine-Teatro del Pueblo, teatro Politeama en Cine Teatro, teatro Regis en Teatro Cine, etc., sólo para citar algunos y no llenar este espacio de una larga lista de nombres).

El éxito del cine puso en alarma a actores y empresarios de teatro que temieron ser desplazados por la nueva diversión; se implementó entonces la estrategia de combinar cine con teatro; revistas con proyecciones. Sin embargo, a la larga, el cine desplazó al teatro en muchos casos como, por ejemplo, en el caso del Politeama o del Regis, entre muchos otros.

Por otro lado los espacios existentes, fueran cines o jacalones, se utilizaban también como



La tarea. Foto de Fernando Moguel.

arenas de lucha, salones de baile, costumbre todavía vigente como en el caso del cine Breña, transformado en el memorable California Dancing Club.

En los primeros años del siglo XX, el cine suplantó definitivamente al teatro por ser un negocio mucho más fructífero, así que, mientras los edificios teatrales habían representado, a lo largo de muchos siglos, hitos urbanos que identificaban y se identificaban en el tejido urbano de las ciudades, ahora este papel recaía en los cines (baste pensar en algunos edificios del interior de la República como el cine Reforma de la ciudad de Veracruz). El diseño arquitectónico específico para estos edificios creados para una nueva expresión, exclusiva del siglo XX, en la búsqueda de una personalidad propia, tardará en afinarse y afirmarse. Hacia mediados de siglo XX estos espacios llegaron a representar "unos de los agentes del encuentro social más importantes de varias décadas de nuestro siglo"³ pero su uso ha ido cambiando. Ya los vestíbulos de los cines no son lugares de encuentro social y de convivencia como eran, por ejemplo, los del Cine Roble o del Latino en ocasión de las Muestras de Cine en las frías noches de noviembre de la capital. Hoy en día estos espacios se han transformado, son distribuidores y canalizadores de espectadores hacia el interior de grandes *containers* hacia las mini salas contenedoras, a su vez, de hom-



DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO

bres y palomitas; son lugares claustrofóbicos que lo único que inspiran es la huida apresurada hacia la sala o hacia afuera, hacia el esmog de nuestras ciudades.

Los cines existentes, en muchos casos de faraónicas dimensiones, con cupo de hasta 3,000 o 4,000 butacas, ya no responden satisfactoriamente a las exigencias de diversión de la población, y frente al embate de los *Block Buster* y del DVD más disfrutables en la comodidad de la sala, sillón o cama del espectador, emprenden la

retirada transformándose, como camaleones, en sajones de baile, o fragmentándose en multicinemas o multiteatros, en centros comerciales o culturales, o en "templos religiosos" como en el caso del ex teatro Silvia Pinal (cine Estadio en 1949, luego teatro Silvia Pinal y ahora centro religioso), en *discothèques*, o volviendo a ser utilizados como teatros (cine Pedregal 70, teatro del Pueblo, Circo Teatro El Volador, etc.), como serpientes mordiendo la cola.

GIOVANNA RECCHIA. Escenógrafa, arquitecto e investigadora del CITRU.

NOTAS

¹ De los Reyes Aurelio, *Los orígenes del cine en México* (1896-1900), México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p.47.

² "Las diversiones públicas. El pueblo en el teatro", en *El Popular*, viernes 5 de enero de 1900, p.t.

³ Alfaro Salazar Francisco Haroldo y Alejandro Ochoa Vega, *Espacios distantes aún vivos*, México, UAM, 1997.

GIROS: HACIA UN MEJOR NEGOCIO TAMBIÉN TENEMOS LO NUESTRO

Victor Rubén

Puebla de los Ángeles, Puebla la Heroica de Zaragoza, Puebla la de las chalupas, los chiles en nogada y las cemitas de milanesa, Puebla la cultural, la de la Orquesta Filarmonica y la desafortunada Compañía Estatal de Teatro, Puebla la del teatro Principal (el recinto teatral más viejo de América Latina) y su dinosaurio-burócrata Rodríguez, es también la Puebla de la doble moral, de los *table dance* disfrazados de restaurantes y del rapidín por doscientos varos.

Realmente eso no es el problema, ya que cada quien es libre de hacer de su vida y de sus nalgas un papalote. Sino que algunos de estos personajes que a veces -y desafortunadamente- trabajan en las instancias de cultura, embaran el que hacer artístico de los creadores locales con sus banalidades, indiferencia y valemadrismo.

Con esto me refiero a que nosotros también, y para desgracia de todos, contamos con nuestra pornografía y prostitución poblana, con historia de saltimbanquí, con la vergüenza material y tangible en la 16 oriente #10 entre 5 de mayo y 2 norte, bajo el nombre de Cine -porno- Pardavé,

antes, mucho antes mejor llamado teatro Joaquín Pardavé,

Si el lugar hubiese sido construido precisamente para eso, yo creo que no sería tan denigrante (por lo menos para los que pensamos en él) como cuando nos damos cuenta que han cambiado los discursos artísticos, contaminados como están por la influencia venal de los *mass media* y su solapada industria del sexo.

El asunto es que nos indigna a los creadores angelopolitanos la irrupción de un cine porno cuando está de por medio la pérdida de un teatro que tiene historia. Un lugar que (haciendo memoria) tenía el IMSS para sus eventos culturales, obras de teatro y concursos populares de declamación y fonomímica. Un lugar que sí, es cierto, comenzó como teatro populachero como carpa y burlesque con la paletita Lulú, pero que nunca fue tan pedestre como ahora,

Pero el asunto es aún más triste. Ojalá la única pérdida fuera el Cine -porno- Pardavé (joder, ni el nombre le disfrazaron), pero no es así. Está el teatro Principal, que siendo de los lugares presumibles de la ciudad, también sería el último en mencionar, en cuestión de lealtad con los creadores regional es de la cultura, pero aquí es cuando se nos voltea el chirrón por el palito, ya que nuestro mal querido amigo dinosaurio -burócrata antes mencionado y sus secuaces se han encargado de violar las bases de colaboración mutua (no con el público sino con los artistas locales) metiéndoles el pie para que no se presenten en fecha pactada (como sucedió con el pospuesto estreno de

Romeo y Julieta, dirigida por el Mtro. Solé, o pintando de blanco el plafón del maestro Ramos Brito y Ragaz-Beggar; o aventando la piedra y escondiendo al funcionario).

Todos ellos son las verdaderas putas del arte, quienes realmente se venden por nada, los que hacen del teatro pornografía. Gente así no debería tener cabida en el mundo del teatro. Afortunadamente el sexenio se acaba y su "poder" también.

Podría maquillar todo esto y decir, como cualquier otro, que el funcionamiento de las cosas tiene altibajos, que es parte del folklor de una ciudad cosmopolita, que es como siempre: que hay buenos y malos, que fue un mal periodo para la cultura que eligieron a malos funcionarios y que es culpa de alguien que no vale la pena mencionar, pero no. Mejor ahora que puedo, lo digo para que no se me pudra en la lengua. No estamos en guerra para dejar a nuestro paso sólo despojos. Mejor dejemos libre la mente y construyamos...



VICTOR RUBÉN Actor, productor y esgrimista profesional. Docente en el Tec. de Monterrey, Centro Cultural Espacio 1900 y la BUAP. Actualmente imparte su técnica de Esgrima Artística a compañías teatrales independientes.

FIDELIDAD A LAS FUENTES

ENTREVISTA CON JORGE FONTS Y ALFREDO JOSKOWICZ

Jaime Chabaud

A continuación ofrecemos un par de fragmentos de las entrevistas que Jorge Fons y Alfredo Joskowicz concedieron a PASODEGATO. Ambos hablarán desde la experiencia: Los albañiles y Playa azul, teatro que asaltó la pantalla.

CON JORGE FONTS

Jaime Chabaud: Jorge, tú filmaste Los albañiles. ¿Partiste de la novela o de la obra de teatro?

Jorge Fons: De las dos historias de Vicente Leñero. Leí la novela y vi la obra de teatro. Trabajé con Vicente durante seis meses para tener una versión. Luego yo trabajé haciendo otra con Luis Carrión.

J.CH: Para ti ¿qué es más fácil, ¿partir de una novela o partir de un modelo dramático para hacer un guión cinematográfico?

J.F: Yo creo que es más fácil a partir del teatro. Yo he hecho guiones a partir de ideas propias, a partir de ideas compartidas o a partir de ideas ajenas. He hecho también guiones a partir de novelas. Y me parece que es mejor hacer el guión a partir de ideas. Porque una novela o una obra de teatro tienen autonomía y una vida propia que te obliga a encuadrarte en ese marco que constituye la obra previa. Existe ya un desarrollo establecido, un ordenamiento de las partes, una dirección.

J.CH: ¿Estás hablando que una fuente previa es a veces una limitante?

J.F: Sí es una limitante. Ahora bien, cuando una obra te ha inspirado, es también porque el desarrollo los componentes de dicha obra forman parte de lo que quieres articular tú. Entonces, creo que coexisten las dos vertientes.

J.CH: El trabajo teatral funciona a través de convenciones que integran al receptor para que se active la ficción. ¿Qué dificultades hay al abordar un texto tan acotado como es Los albañiles para guionizarlo, para trasladarlo a la pantalla sin traicionar la convención teatral y convertirla en convención cinematográfica?

J.F: Tienes que entender la metáfora escénica y encontrar una equivalencia o una carga expresiva poderosa para sustituirla. Es un trabajo de traducción de la acción teatral a la cinematográfica, a partir de una selección y síntesis de materiales que serán complementados con elementos propios del nuevo lenguaje. Hay grados de intervención recíproca y creo que consisten en la cantidad de material que se traslada de un medio a otro.

J.CH: En ese sentido, ¿qué es lo que ponderas, la fidelidad absoluta a la literalidad del texto o eres leal solamente al espíritu del material originario?

J.F: Pues tienes que ser leal al material de que te sirves, si no, se incurre en un sinsentido. Sin embargo, entiendo la lealtad como un ejercicio de libertades. Si la obra se cumple en sí misma, si se logra perfecta, en la medida de lo posible, será una obra que no se puede traicionar. Si se cumple en tu obra la obra previa, no estamos hablando de traiciones. Al trasladar un material a otro medio no se traiciona, se le modifica, necesariamente, pero no puede traicionarse aquello que cumple en sí mismo aquello para lo que fue hecho. ¿Cómo se aprovecha el material de otro medio? Pues a veces con fortuna, otras veces no tanto, pero como son ya obras cumplidas en sí mismas, en realidad ganan en tanto que se vuelven un material inspirador y referencial.

J.CH: Pasandoun poco violentamente a Rojo amanecer, ¿qué puedes decirnos. ¿Ese pequeño espacio planteado para el cine contiene ya en sí mismo una fuerte carga de teatralidad?

J.F: Sí, la concreción de espacio al teatro le viene muy bien. La obra cinematográfica con tiene ya una teatralidad previa (la relación del tiempo y del espacio). Por esta razón fue muy sencillo llevarla al teatro. Los desplazamientos fue lo que más se adaptó, la metáfora del texto quedó intacta. Como debe de ser.



Playa azul. Foto de Fernando Muguel.

CON ALFREDO JOSKOWICKS

Jaime Chabaud: Alfredo, eres pedagogo, eres director del CUEC, enseñas en el CCC. Cuéntame, como profesor has sido testigo de que los materiales que se generan en el aula son de textos dramáticos, muy primigenios, pero son la materia prima. ¿Cuáles son los procesos mediante los cuales son trasladados a la lente?

Alfredo Joskowicz: Son dos lenguajes distintos, básicamente porque lo que domina en la dramaturgia es la palabra, el desarrollo y la interpretación de los actores y en el cine no necesi-

DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO



sariamente. Desde luego habrá diálogo y anécdota en algunos casos, y desde luego acción cinematográfica (que podríamos llamar dramática). Pero no es fácil entender esto. Porque lo más sencillo (aunque resulta generalmente poco efi-

es el problema fundamental: respetar el fondo de la obra dramática, sin traicionarlo, y sin embargo aprovechar el lenguaje del cine con las ventajas de la imagen y la estructura narrativa que ofrece el cine. Hay que aceptar, también, que

(soy asiduo asistente) que como espectador de cine, porque cuando la película empieza a ser mala, empiezo a molestarme realmente porque la cámara está mal puesta, porque las actuaciones son malas. Y en el teatro, si la obra corre y corre bien, es muy disfrutable. El teatro me cuestiona menos. Sin embargo, durante mucho tiempo me dediqué a ver y leer teatro mexicano. Fue así como llegué a *Playa azul*, de Víctor Hugo Rascón Banda. Vi una puesta en escena (de Raúl Quintanilla, en el teatro Benito Juárez) de la obra. Pensé que con seis personajes y un hotel, las posibilidades de ser llevada a la pantalla eran muchas (los bajos costos de producción facilitaban la tarea). Así que hablé con Víctor Hugo y él hizo el primer tratamiento. Desde luego este intento estaba muy apegado al lenguaje dramático, así que nos vimos obligados a emprender la traslación al lenguaje del cine. Ya las versiones finales no se las enseñé a Víctor Hugo, en aras de la independencia creativa. Finalmente creo que fue sano que no siguiera interviniendo el dramaturgo, para darle la interpretación cinematográfica adecuada al texto e incorporar los elementos propios de este lenguaje (los elementos que no son recreación imaginaria en el espectador).

Yo creo que para el espectador de teatro hay lectura de imágenes, aquellas que están y emanan de la puesta en escena, a diferencia del cine, en que están las imágenes que están, las de la lectura interpretativa del director.

J.CH: ¿Las convenciones son las mismas en el teatro y en el cine?

A.J: No. En el teatro el espectador tiene que hacer un esfuerzo de imaginación que le proponen el texto y el actor. En el cine no hay imágenes interiores. En el cine la imagen es externa. No hay opciones en el actor para hacerse imágenes interiores, las imágenes están fuera. Es mucho más impositivo el cine en ese sentido.

J.CH: ¿En este sentido podemos decir que el teatro impone realidades no verificables?

A.J: Sí, podemos decirlo así. El nivel especulativo es más alto. El trabajo de adaptación al cine de la narrativa literaria como el de la dramática no es un trabajo sencillo. Es un trabajo interpretativo delicado.



Playa azul. Foto de Fernando Moguel.

caz) es trasladar fragmentos del teatro a la filmación, no necesariamente adaptados. Lo que hay que entender es que cuando se emprende el trabajo de adaptación de una novela o de un cuento al cine, por ejemplo, debe tratarse de un trabajo a fondo. Este trabajo consistirá en encontrar los elementos estructurales que funcionan aun siendo trasladados a otro medio. Los elementos conceptuales en el teatro son mayores y más profundos, digamos, y no son los mismos que los del cine, por lo tanto no obedecen a las mismas leyes. El cine es un lenguaje que tiene muchas ventajas en términos de imagen a diferencia del teatro, y muchas limitaciones de lenguaje intelectual y filosófico también en relación a él. Hay que entender, al final, que tratamos un asunto de traslación de lenguajes. Este

hay una deuda grande del cine (y de las demás artes de ficción también) hacia el teatro por la herencia que representa la estructura dramática que no ha dejado de estar ahí.

En una etapa, la generación que fuimos nominados Cine Independiente, tratamos de sacudimos la estructura dramática aristotélica. Pero por más que intentamos alejamos, Aristóteles seguía ahí. Entonces entendí que era mejor usarlo correctamente que tratar de negarlo.

J.CH: Cuando se traslada el teatro al cine, ¿podemos hablar de lealtad o de fidelidad?

A.J: Yo creo que no se trata de una fidelidad directa y estricta, sino de una capacidad para sumar el espíritu de la obra al trabajo cinematográfico. A mí me pasa una cosa muy curiosa. Me siento más cómodo como espectador de teatro

EL ACTOR EN EL TEATRO Y EN EL CINE

Armando Casas

Cuando un actor viene a decirme que quiere discutir su personaje, le contesto "Está en el guión". Si me pregunta "¿Cuáles mi motivación?", simplemente le respondo "Tu sueldo".
Alfred Hitchcock

Amás de cien años de la invención del cinematógrafo todavía persisten viejos prejuicios en torno a la actuación en el teatro y en el cine (por no hablar de la televisión). Es verdad que cada medio tiene su propia forma expresiva, pero el principio actoral es el mismo: la creencia, la respuesta a estímulos ficticios como si fueran verdaderos. Un actor que no genere auténticos pensamientos y sentimientos se verá falso, tanto en un escenario como frente a una cámara.

Es tan injusta la idea de los directores de cine con pavor a trabajar con actores que sólo han hecho teatro por considerarlos siempre sobreactuados frente a la cámara, como la idea de los maestros de actuación que le dicen a sus alumnos que el actor en el cine sólo necesita poner la cara y lo demás lo hará el montaje.

Para superar algunas suspicacias del trabajo del actor en el cine es conveniente precisar algunas características y consideraciones que son propias del medio y cuyo conocimiento permitirá su mejor aprovechamiento.

GESTUALIDAD

Un actor que sólo ha hecho teatro seguramente tiene clara la diferencia de matiz interpretativo que representa actuar en un auditorio de dos mil butacas o en un pequeño teatro de cámara con capacidad para cincuenta espectadores. La diferencia principal radica en la distancia de la comunicación. La distancia con el espectador establece distintas formas de amplitud de movimientos así como de la proyección vocal.

Debido a las características del lenguaje, el cine impone una economía interpretativa. En el cine no es necesario agrandar el personaje, ni emitir la voz para ser oído por los espectadores de las últimas filas. La distancia frente al espectador es la misma que tiene el actor frente al objetivo de la cámara, que puede estar práctica-

mente frente de sus narices y el actor puede hasta susurrar, si así lo requiere el momento, gracias a los micrófonos que se colocan en su cuerpo y alrededor. El rostro de un actor puede llenar por completo la pantalla. Cualquier gesto de más se verá ridículo en pantalla a la distancia en la que se puede encontrar un actor en un plano cerrado. Hay una conocida anécdota sobre el director de cine George Cukor -quien era implacable a la hora de conseguir que las cosas salieran como él quería- y el actor Jack Lemmon. Lemmon había llegado a hollywood procedente del teatro de Broadway, y Cukor le estaba dirigiendo en su primer papel en cine. Cuenta Jack Lemmon su experiencia:

No tenía idea de que podía decir con una mirada lo que yo me empeñaba en representar con grandes gestos. Cukor me miraba y decía: "Está muy bien, maravilloso, Jack, pero actúa menos". Y así muchas veces: "Un poco menos". "Algo menos". "Menos". Hasta que al fin me volví y le dije: "¿Estás intentando decirme que no actúe?" Y él echó las manos al cielo y dijo: "Oh, Dios mío, sí, por favor, ahora lo has comprendido".

No se trata de "no actuar", sino de utilizar la gestualidad precisa, que en el caso del cine es totalmente contenida, aunque no carente de energía. La actuación en cine exige sobriedad gestual, no exabruptos emocionales. Cualquier énfasis innecesario en el rostro puede hacer inverosímil la actuación más elaborada. Como refiere el actor Robert de Niro: "El lenguaje corporal o gestual es lo más importante para mí. A veces puedes decir más con una ceja que con diez líneas de diálogo. Si puedes decir algo con una simple mirada es lo mejor".

LA MIRADA

"Hay miradas que matan" dice una conocida frase para referirse a la fuerza expresiva que adquiere el rostro a través de la mirada, que es uno de los recursos más valiosos con los que cuenta un actor de cine. "El primer plano es al que más se recurre



Armando Casas. Archivo personal.

en el cine cuando se quieren transmitir matices de la emoción o del pensamiento", escribe Michael Caine en su libro, y agrega: "Puede dar un tremendo poder al actor, pero esta energía potencial exige una enorme concentración para ser puesta en práctica. La cámara en primer plano no va a transformar misteriosamente un momento insulso en algo espectacular, a menos que el actor haya encontrado algo espectacular en ese momento. De hecho hará todo lo contrario: la cámara en primer plano se fijará hasta en la más mínima vacilación y la amplificará". El más mínimo parpadeo se magnifica cuando el plano registrado por la cámara se concentra en la mirada. El actor debe saber esto y utilizarlo expresivamente. La mirada, producto de una concentración total y del pensamiento veraz, siempre resultará el mejor aliado del actor en el cine. Es la clave de la definición que establece Tom Hanks: "Para mí, esto es un actor de cine: un hombre que transmite mucho sin decir nada".

ENSAYOS

Una paradoja singular entre la interpretación en teatro y en cine es que en el teatro se ensaya de forma realista para hacer un espectáculo convencional y en el cine se ensaya de manera convencional para hacer un espectáculo realista. Una queja constante de algunos actores cuando incursionan por primera vez en el cine es la escasez de ensayos e incluso su ausencia total. El actor de teatro está acostumbrado a sumergirse lentamente en la realidad de la obra, en el cine el pro-



Armando Casas. Archivo personal.

ceso es distinto. Es de lo más frecuente que se llegue al primer día de rodaje sin que haya existido una lectura con todo el reparto reunido, incluso sin que se conozcan entre sí los actores. El actor de cine debe ubicar que las interpretaciones de los otros actores no son necesariamente asunto suyo. Debe aprender a evocar a los otros intérpretes porque puede ser que el otro actor esté fuera de cuadro y realmente no esté ahí. El proceso es desconcertante en un principio así como la consideración que los directores de cine le dan a los ensayos, que es muy variable. Es verdad que los hay magníficos que no ensayan nada antes del rodaje y también que existen excelentes directores que hasta forman intensos talleres de actuación. Al respecto, Francois Truffaut hace la siguiente consideración: "Creo que el cine es un arte mucho más íntimo que el teatro, por eso precisamente el método de trabajo ha de ser más íntimo. El conjunto del equipo y los otros actores no tienen necesidad de escuchar lo que yo sugiero a un actor para hacerle modificar cualquier cosa".

En materia de ensayos, lo más acostumbrado en el cine es el trabajo individual con el actor, la búsqueda de los estímulos concretos en cada secuencia y el entendimiento de la progresión dramática del personaje en el contexto de la película con el libreto en la mano, como un "trabajo de mesa", pero individual. El rodaje es efectúa generalmente en un orden que no corresponde a la cronología del guión y que busca ser el más eficaz para efectos de producción (resultaría muy costo-

so ir y volver al mismo lugar constantemente con tal de seguir la cronología.) El actor se aprende su texto previamente a la secuencia que va a filmar. Contrario a la metodología del teatro, el actor no memoriza gradualmente el texto de la obra de principio a fin, sino que lo prepara de acuerdo al orden de filmación. El actor debe ubicar claramente acciones que han ocurrido antes de la situación en la que se encuentra, antes de haberlas realizado realmente. Para esto es especialmente útil el trabajo previo e individual con el director, porque le permite tener una clara guía emocional de cada secuencia de la película.

REALISMO

La experiencia de un actor español resume muy bien la paradoja del realismo en el cine:

Cuando te dispones a hacer tu actuación frente a la cámara, el director te dice que inclines tu cuerpo a un lado por efectos del cuadro, el operador que escondas un brazo porque tapas el fondo, el iluminador que tuerzas la cara para no proyectar sombras, el ingeniero de sonido que dirijas la boca hacia el micrófono. Tienes que levantar una pierna para que no te pille el travelling. Una vez así, convertido en un contorsionista, ya puedes actuar con naturalidad.

En el Cine, si la acción transcurre en el desierto los actores están verdaderamente en el desierto. Se crea una convención de realidad de la que el actor no puede sustraerse y que necesariamente utiliza como estímulo real. Aunque el espacio sea construido en un foro existe un contacto directo con elementos reales (por supuesto que hay excepciones en la historia del Cine y experimentos tan interesantes en este sentido como la reciente película *Dogville*, de Lars Von Trier). Si embargo, el actor se ve inmiscuido en una serie de malabarismos técnicos que son consecuencia del registro fotográfico y sonoro: cables, luces, tripiés, micrófonos, lentes, grúas, dollys, etcétera. Esta parafernalia técnica no debe impedir al actor elaborar su trabajo si se encuentra totalmente concentrado para generar la emoción requerida. El conocimiento técnico propio del uno es algo que el actor va aprendiendo para domi-

nar el oficio y saber en qué plano está siendo filmado, si el foco es crítico o no -y por lo tanto el movimiento es limitado- o si el micrófono está dirigido al lugar adecuado. Conviene tener estos conocimientos técnicos, pero un director de cine sensible al trabajo actoral sabrá hacer sentir cómodo al actor inexperto en el trabajo cinematográfico, permitiendo la concentración. Stanley Kubrick lo considera así: "El trabajo del director consiste en proveer de ideas al actor, no en enseñarle cómo actuar o los trucos que debe emplear actuando. No hay forma de darle al actor aquello que no posee en forma de talento. Le puedes dar ideas, pensamientos, actitudes. El trabajo del actor consiste en crear emociones".

No es pretensión de este artículo hacer un repaso exhaustivo de las características peculiares que diferencian la actuación de una de la del teatro. No importa el medio en que se desarrolle, el buen actor será un visionario de la condición humana.

Tardé muchos años en aprender a actuar para el cine; por lo menos durante diez de estos años sufrí grandes penalidades, por puros prejuicios e ignorancia. Después de eso, fue necesario que volviera a aprender a actuar en escena, aunque incorporando la veracidad que exige el cine, reduciendo con ello la teatralidad.

Laurence Olivier

ARMANDO CASAS. Cineasta. Dirigió *Un mundo raro* (2001) y recientemente el corto *Para vestir santos*. Premio Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos 2003. Desde 2004 es el director del CUEC.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA:
CAINE, Michael, *Acting in Film*. Actor's Take on Movie Making. New York, Applause Theatre Book Publishers, 1990.
BARR, Tony *Acting for the Camera*. New York, Harper Perennial, 1997.
MIRALLES, Alberto, *La dirección de actores en cine*. Madrid, Editorial Cátedra, 2000 (colección Signo e Imagen # 62).
SERNA, Assumpta, *El trabajo del actor de cine*. Madrid, Editorial Cátedra, 1999 (colección Signo e Imagen # 52).
W.A.A. Dirección de actores. México, CUEC/UNAM, 2004 (colección Cuadernos de Estudios Cinematográficos #2).

UN ARTE CRÓNICO

DECAPITACIÓN DEL GALLO

José Antonio Cordero

El Niño acompaña a su madre con los pies descalzos en el barro tibio por entre los robles del bosque ruso de Ignatievo. Ya está iniciada la Segunda Guerra Mundial y justo ha terminado de llover. La Madre -suéter arregado y pañoleta deteniendo el cabello rubio- se dirige a la cabaña de la esposa de su amante, el doctor del pueblo, y lleva apretados dentro de una mano, cual Medea, un par de aretes que exhiben una piedra de color verde. Los ojos voraces del Niño lo ven todo: miran a su madre espiar por entre las juntas de la madera la casa de su amado sin importarles mojarse los hombros bajo el goteo incesante que escurre del tejado. Mira también, poco después, a la dueña de la casa que los sorprende cuando abre la puerta para arrojar a la tierra el agua que una palangana ha recogido de una gotera. La Mujer los hace pasar al interior impecable donde la duela refleja la llama de algunas velas y de una chimenea, y les ordena la limpieza de sus pies que acumulan varias capas de chicloso lodo. La Mujer se porta de manera escéptica ante las desconocidas visitas, pero la Madre, histriónica, adelantando complicidad, le pide con alguna urgencia escuchar un “secreto femenino”. Entonces la Mujer que es rechoncha y candente, la guía hacia una habitación y cierra la puerta detrás de sí. El Niño se ha quedado solo, se siente incómodo, sensible a la tensión que existe entre las dos mujeres y de la cual sólo él y los espectadores parecieran percatarse. Casi en tiempo real esperamos, junto a él, el regreso, mientras una adolescente pelirroja, Masha la criada, atiza el fuego de la chimenea y de repente desaparece. El Niño se mira en un espejo. La cámara se acerca lentamente a su rostro reflejado, a su mirada. La llama de una lámpara de queroseno vacila mortuoria y, de pronto, se apaga. De golpe la puerta se abre y las dos mujeres salen.

La esposa del Médico se acomoda los aretes que marcan sensualmente su rostro redondo, su actitud distinta, frívola y parlanchina. La Madre sonrío apenas, gajos de cabello dorado le man-

chan la mirada. La Mujer, con gran hospitalidad, los conduce a la habitación donde su pequeño hijo, de apenas más de un año, duerme. La Madre y el Niño lo contemplan como a un monstruo precioso durmiendo entre gasas. De pronto el pequeño hijo despierta y la Mujer lo cubre de fiasas regias, de adoraciones: es un rey



Cuatro Equis. Foto de Fernando Moguel.

pequeño, es un diminuto dios... El rostro de la Madre se enturbia y abandona la habitación. La Mujer le pregunta si se siente mal, la Madre no contesta, ella se autorresponde: “Debe ser la ca-

minata, el camino tan largo”. La Madre se apoya contra una pared y anuncia que ella y su hijo tienen que irse. La Mujer reclama: “Quédense a cenar, mi marido no tardará en volver, él tiene el dinero para pagarle los aretes”, La Madre hace un esfuerzo por andar y reitera que debe marcharse antes de que caiga la noche. La Mujer

acepta pero pone una condición: “Necesito matar al gallo, y en mi estado actual todo me da náuseas. Estoy en el cuarto mes”. La Madre levanta la mirada: “Yo no puedo”. “¿Usted también está.. .?”, imprecaba la Mujer. La Madre niega con la cabeza. En un instante aparecen un pequeño tronco de verdugo, un hacha y una palangana. La Mujer trae consigo un hermoso gallo blanco que coloca sobre la madera, le entrega a la Madre el hacha mientras ella sostiene al animal. En otro segundo, sobre un plano cerrado del rostro compungido de la Mujer que evita mirar la escena llena de asco, se escucha un golpe seco, luego el estertor casi humano del gallo decapitado, para que ahora un par de plumas blancas caigan flotando sobre la cara -que se ofrece casi postorgásmica- de esta mujer. El siguiente plano entabla todo un rompimiento con el flujo *naturalista* de la secuencia: es un plano cerrado del rostro de la Madre, al centro del cuadro, en el momento preciso de levantar la mirada en cámara lenta desde el animal ejecutado hacia el lente, directamente a los ojos del público. La iluminación del rostro -con luz contrapicada y de un color casi anaranjado- y una cama de agua que escurre de la pared del fondo de la cabaña tampoco tienen que ver con las imágenes anteriores. Peor aún, el rostro de la Madre se presenta completamente transformado, su mirada es otra, la sonrisa completamente indescriptible, es otra, incluso la forma y la brillantez del cabello dorado que ahora se antoja incendiado, es definitivamente otra. Este rostro, este personaje, esta escena han sobrellevado una *transfiguración*.

Cualquier análisis de esta secuencia a través de la interpretación de la protagonista - en términos psicológicos, filosóficos, simbólicos, etc.-

DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO



resultaría, a mi parecer, ociosa. Sin anular con estulticia la capacidad de ejercicio crítico que se puede ejercer sobre cualquier película como obra artística, y de cualquiera de sus partes - como la actuación - me es difícil aplicar al trabajo de la actriz que toma el rol de la madre en la película *El espejo*, de Andrei Tarkovski (URSS, 1974), Margarita Terejova, las categorías de análisis de desempeño actoral de las que solemos echar mano en el quehacer teatral de manera profesional y/o académica. Y no sólo a la interpretación de Margarita sino también a la de la señora Magdalena Flores, protagonista del largometraje japonés, de Carlos Reygadas, no-actriz que consigue con maestría eso que en el mejor sentido arqueológico decimonónico seguimos llamando "naturalismo".

Entonces, ¿existe todavía la actuación en el cine? La actuación como un quehacer individual de construcción consciente y metodológica. Primer y última gran pregunta que el teatro le espeta al séptimo arte en la cara. Y antes y después de ella ¿de qué le sirve al cine la actuación? ¿Cómo se aplica? Y a un director de cine, ¿cómo se dirige a un actor? Y a un actor o actriz, ¿cómo se actúa en una película? ¿Con qué estilo? ¿A dónde se dirige la proyección? ¿Cómo se construye un personaje para la pantalla? Y un largo caudal de etcéteras.

1ª PARTE: EL ACTOR, EL TIEMPO Y LA EXISTENCIA

Andrei Tarkovski desconfía de cualquier categorización de la actuación fílmica y con la mano en la cintura declara: "El cine no necesita actores que actúen. Estos son insoportables de mirar (. . .)" y refiriéndose a los no actores de Robert

Bresson comenta: "No hay nada calculado ni especial en su desempeño, tan sólo la profunda verdad de la conciencia humana dentro de una situación definida por el director. Ellos no actúan personajes sino que viven sus propias vidas interiores frente a nuestros ojos".² *Pickpocket* (1959), *Mouchette* (1967) o *El dinero* (1983), son obras en las que Bresson se deleita en la no actuación de sus intérpretes, lo cual consigue a tra-

gunda Guerra Mundial al perecer como categoría de *movimiento*. Crisis que fue salvada por el pasaje de un estado llamado *image-movément* a otro llamado *image-time*.³ "El cine de la imagen-movimiento se condujo a sí mismo a un callejón sin salida. El cine, originalmente desprovisto de tradición, creó sus propias tradiciones que subsecuentemente evolucionaron hasta convertirse en un conjunto de rígidos clichés".⁴ La imagen-

movimiento - de naturaleza cronológica -, dio paso en la *imagen-tiempo* a la liberación del cine de su previa función exclusivamente narrativa. "La crisis obligó al cine a reexplorar sus propias posibilidades y a crear en la imagen-tiempo una que encarnara un nuevo concepto de tiempo -ya no más un tiempo cronológico, transmitido a través del movimiento, sino un tiempo crónico".⁵ Un cine en el que el tiempo, la acción, se refieren al tiempo mismo. Esto, atraído a nuestro territorio -la actuación- significa hablar de un cine que deja de hacer uso de historias para hablar de la existencia, sino que, en



Cuatro Equis Foto de Fernando Moguel.

primer plano, pone a la existencia por encima de la historia (y por lo tanto al actor por encima del personaje y de la misma actuación). Es decir, que gracias al actual *empoderamiento* del cine sobre los cineastas, hoy en día, el drama, la acción, de nuevo, como en sus orígenes, no está necesariamente en función de una historia, de su ocurrir espacio/temporal. El drama, la acción, o para Deleuze, el *tiempo*, son la función en sí misma del cine.

Afortunada o desafortunadamente el 99.9% de la producción fílmica mundial continúa buscando contar algo, estructurar historias, y gracias a esto se siguen contratando actores y actrices

que colaboran a este fin interpretando personajes a través de la metodología tradicional, la *actuación*. Sin embargo, la influencia de la ruptura a la que se refiere Deleuze, y que ejercieron y siguen ejerciendo a ambos lados del Atlántico cineastas desde Brackage y Godard hasta Gámez y Ruiz, ha repercutido en el uso del material humano dentro del ejercicio de narrar audiovisualmente en un esquema que en un sentido paroxístico podríamos llamar la *no-actuación*.



Sexo, pudor y lágrimas. Foto de Fernando Moguel

2ª PARTE: DEL ACTOR A LA NO ACTUACIÓN

Si bien la narrativa no fue la instrucción que el cinematógrafo trajo consigo bajo el brazo en su nacimiento - recordemos que los primeros registros de los hermanos Lumière quisieron ser más una mirada neutra, por no decir "objetiva", de una realidad ya hiperretratada por la fotografía y la pintura: documento de realidad no elaborada, "toma de vistas" (prises de vues)-, el cine tuvo que cargar con el fardo de la narración como herencia de la literatura realista del siglo XIX a partir del consenso general de los primeros metteurs en scène cinematográficos - representados fielmente por el estadounidense D.W.Griffith-, quienes a finales del primer decenio del siglo XX acuñaron el abecedario de la gramática cinematográfica. Un lenguaje que si bien continúa siendo el más hablado en el mundo audiovisual contemporáneo no es el único. Para hablarlo se necesita, como sentido, una historia, y como signo, uno o más personajes (personae). El lenguaje cinematográfico está codificado a partir de la relación del encuadre -el rectángulo que se crea sobre una película fotosensible - y el

cuerpo humano. Se habla de un *full shot* (FS) cuando el encuadre abarca a una persona de pies a cabeza, y de un *Big close up* (BSU) si tan sólo vemos los ojos, la mirada de esa persona (personaje). El lenguaje cinematográfico (*découpage*, en francés) existe para descomponer en fragmentos espacio/temporales, la acción de una o más personas (personajes) dentro de una historia. Los primeros actores del cine silente eran actores. Actores/actores. Actores de diferentes *provenencias* (el teatro, la danza, la ópera, el cuco, etc.), pero actores que actuaban. Y que si bien su principal herramienta no era el lenguaje hablado, ejercían la actuación.

La actuación de las primeras películas habladas sufrió la gran crisis de la lengua, y entre los veinte y los treinta, en la mayoría de las producciones ahora dirigidas a públicos localizables por su idioma y más aún por su *slang*, los directores echaron mano de un distinto tipo de actores y despidieron a las estrellas silentes. Pocas luminarias cruzaron la frontera -con grandes excepciones, como la flemática Marlène Dietrich-. Fue entonces cuando los grandes declamadores del

teatro hicieron su entrada al cine. En la mayoría de las producciones de Hollywood y de cualquier estudio mayor de Europa, Latinoamérica, Egipto, India y Oriente, convivieron estos maestros del buen decir con las primeras actuaciones propiamente filmicas, es decir, interpretaciones que iban desprovoyéndose del sentido representacional, escénico y autoconsciente. Interpretaciones que se acercaban peligrosamente a lo que yo llamaría la esencia del drama filmico, de la acción audiovisual: la *no actuación*. Fueron realmente los protagonistas, la mayoría

de las veces sin ninguna preparación actoral, y no los actores teatrales, que generalmente ocupaban los papeles de soporte, quienes junto con sus directores araron este camino. Desde Renée Falconetti de la mano de Carl Theodor Dreyer en *La pasión de Juana de Arco* (1928), hasta Catherine Denève conducida por Buñuel en *Bella de día* (1967). La necesidad social de edificación de divos y divas nos habla ya del valor de la *no actuación*: no se admira y aplaude el efecto de un trabajo propiamente actoral -estructurado y autoconsciente - sino el de una presencia que emblematiza la paradoja de la existencia humana: su relación ambigua y tensa con el tiempo. Presencia y ausencia que en la pantalla cinematográfica parecen resolverse mágicamente.

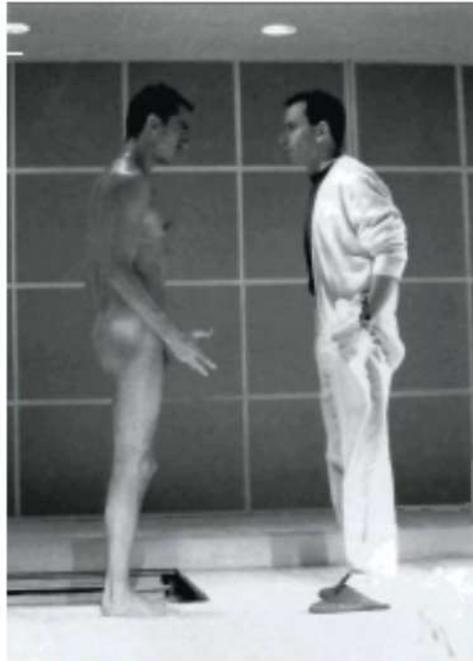
Pero el proceso de desproveer a la interpretación filmica de su excesiva carga representacional no fue ligero: como contrarreforma bombardeó al cine, especialmente al norteamericano, la escuela *stanislavskiana* y su traductor a la pantalla plateada: Lee Strasberg, quien justamente introduciría *The method*. Una serie de programaciones para conseguir el fin último de la interpretación

DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO



cinematográfica: el naturalismo, como estilo, o mejor dicho en su sentido coloquial y directo, la naturalidad. Una naturalidad que se logra con fórmulas de apariencia, a través de inyectarle a la situación, de nuevo, un alto sentido representacional. No soy especial seguidor ni conocedor de este método, pero como resultado siempre me ha parecido un manierismo, es decir, la búsqueda de un modelo de verdad a través de la variación de sus formas. Tarkovski dice: "Por supuesto todo arte es artificial. Solamente simboliza la verdad. Esto es suficientemente obvio. Pero ese tipo de artificialidad que proviene de una falta de destreza, de un don profesional, no puede ser tomado como un estilo".⁶

En la época dorada de Hollywood - previa al *Actor's studio*- a los *castings* para fabricar estrellas, se acercaban hombres y mujeres que eran sometidos a una prueba de cámara, sin-sonido: ningún diálogo, ninguna escena. Sólo la presencia del aspirante y más específicamente, su mirada, determinaban su potencial. En los rollos que documentan las pruebas de cámara que Alfred Hitchcock le aplicó a Tippi Hedren para *The birds* (1963), vemos a la rubia paseándose por un salón burgués en diferentes atuendos, unos más elegantes y casuales que otros, y al final, en una serie de planos cerrados sobre su rostro, Tippi simplemente mira directamente a la cámara - como hace Margarita Terejova al final de la secuencia descrita al principio de este artículo -, en un "estar", más que un "ser". La mirada del director puede, en este caso, sobrepasar la frivolidad de esta prueba de productor, de estudio, y al chocar con la mirada de la actriz, encontrar allí lo que Tarkovski llama su "real idea sobre un actor de cine... aquella persona capaz de aceptar cualquier regla del juego que se le proponga, fácil y naturalmente, sin ningún signo de esfuerzo, y de permanecer espontánea en sus reacciones ante cualquier situación improvisada"⁷. Esta casi receta es para un director como Tarkovski una piedra de toque, pues el aliento poético de sus películas radica justamente en el valor interno del tiempo - a la Deleuze - en cada una de sus secuencias, piezas perfectamente encadenadas en el cuerpo del filme, pero unidades sólidas en ellas mismas. Así, la necesidad de que el intérprete



Sexo, pudor y lágrimas. Foto de Fernando Moguel.

pueda concentrarse en este "vivir el tiempo" sin ninguna construcción previa es fundamental. "Es responsabilidad del director construir el personaje, para así darle al actor completa libertad en cada secuencia - una libertad que no puede encontrarse en el teatro."⁸

La actuación filmica perteneciente al valor crónico del cine - temporal, atmosférico, emotivo y no al cronológico - narrativo - deberá ser la *no actuación*. La no actuación conlleva una exacerbación de la relación entre el vínculo indisoluble personaje/actor y el tiempo. La labor del actor/no actor deberá estar insertada en el presente absoluto de la situación dada. Y prefiero decir inserción, para negar cualquier idea de estructuración o construcción en el sentido literario o teatral de los términos. "Si el actor de cine construye su propio papel pierde la oportunidad de actuar espontánea e involuntariamente dentro de los términos planteadas por el propósito de la película. El director debe introducir en el actor el correcto estado de ánimo y asegurarse

de que este sea mantenido de manera constante".⁹ "No le corresponde al actor tomar decisiones acerca del acento, el ritmo y el tono de su interpretación, dado que no puede conocer todos los componentes que conllevarán a la creación de la película. ¡Su tarea es estar vivo!".¹⁰ "La actriz tiene que vivir su propio y misterioso fragmento de vida, ignorante de a lo que este pueda conducirla".¹¹

Margarita Terejova levanta eternamente su mirada tras haber ejecutado al gallo blanco en la casa de su amante, el Médico. Mira a la cámara, la luz esculpe en su rostro, como su presencia esculpe en el tiempo, la perenne huella de ese único momento.

JOSÉ ANTONIO CORDERO. Director de teatro y cineasta.

NOTAS

¹ Tarkovski, Andrei *Sculpting in time*, traducción del ruso al inglés por Kitty Hunter-Blair, University of Texas Press, Austin, 1991. p. 152. En: *Esculpir el tiempo*, Centro de Capacitación Cinematográfica. México. Traducción José Antonio Cordero.

² *Ibidem*, p. 151.

³ Deleuze, Gilles, *Cinema 1. The Movement-image*, traducción Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam, Athlone Press, Londres, 1992 y *Cinema 2. The Time-image*, Traducción de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam, Athlone Press, Londres, 1994. Citado en Filsler, Barbara, "Gilles Deleuze and a Future Cinema: Cinema 1, Cinema 2 - and Cinema 3?". En *Future cinema. The Cinematic Imagery after Film*. Editado por Jeffrey Shaw y Peter Weibel, The MIT Press, Cambridge, 2002, p. 214. Traducción José Antonio Cordero.

⁴ Fisher, Barbara, "Gilles Deleuze and a Future Cinema: Cinema 1, Cinema 2 - and Cinema 3?". En *Future Cinema, The Cinematic Imagery after film*. Editado por Jeffrey Shaw y Peter Weibel, The MIT Press, Cambridge, 2002, p. 214. Traducción José Antonio Cordero.

⁵ *Ibidem*

⁶ Tarkovski, Andrei, *op.cita* p.154.

⁷ *Ibidem*, p. 144.

⁸ *Ibidem*, p. 139.

⁹ *Ibidem*, p. 139.

¹⁰ *Ibidem*, p. 140.

¹¹ *Ibidem*, p. 141.

LA PRESENCIA SEDUCIDA

Héctor Bourges

Voz (off)- ... Tal vez es mi fascinación ante la imagen de una vieja moviola de edición cinematográfica, rodeada de un montón de trozos de película, ninguna filmada por mí -¿para qué crear una imagen más? Se pregunta Godard- imágenes aun sin ser organizadas, domesticadas, sometidas a una secuencia definitiva, generando, como por accidente, yuxtaposiciones inestables, palimpsestos, superposiciones, ruido, encuentros fortuitos, paradójicos, oblicuos. Una especie de dripping pollockiano de celuloide.

Titulo sobre negro: **LA AUSENCIA SEDUCE A LA PRESENCIA.** (Primer corte, nunca definitivo. El orden de las secuencias podría ser este y cualquier otro). Por Héctor Bourges, con textos de Salvador Dalí, Paul Virilio, John Berger y otros...

Rótulo sobre negro

No corras tras la poesía (idea). Ella penetrará por sí misma entre las uniones. (elipsis)

R. Bresson.

Secuencia I. / Interior. Día. Comedor. (Blanco y negro)

Un niño de seis años sentado, solo, en la mesa del comedor de su casa. La taza de café se volcó sobre la mesa. Silencio. Mira a la cámara.

Narrador (Voz off)- Durante el desayuno son frecuentes las ausencias, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior. Puesto que el retorno es tan inmediato como la partida, la palabra y el gesto detenidos se reanudan allí donde fueron interrumpidos. Las ausencias, denominadas *picnolepsia* ... suelen ser muy numerosas; más para el picnoléptico... el tiempo ausente no ha existido. Sólo que, sin que lo sospeche, se le escapa en cada crisis una pe-

queña parte de su duración. Costumbre de ensamblar las secuencias para hacer coincidir lo visto y lo que no pudo ser visto, aquello que se recuerda y lo que desde luego, es imposible recordar y hay que inventar, recrear para otorgarle verosimilitud al *discursus*. Con el tiempo el picnoléptico se verá obligado a dudar del saber y los testimonios, unánimes de su entorno, toda certeza se cambiará en sospecha, tenderá a creer

trampa, lo que había visto, y que podía guardar indefinidamente no sólo eso sino también los olores, los ruidos. Por supuesto, a la larga caí en la cuenta de que mi truco no funcionaba, sólo a partir de entonces... [dejé mi cuerpo] ... y recurrí a las herramientas técnicas para conseguir el mismo efecto...

Secuencia III / Interior. Noche. Fábrica. (Blanco y negro)

Una sesión de cine. La pequeña sala está llena de campesinos, campesinas y obreros de una fábrica cercana... Se oye el ruido de un proyector de cine. Un tren aparece en la pantalla. Y después una niña que camina hacia la cámara. De pronto, en la sala, suena un grito. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la niña. Llorando. Tiende sus brazos. Llama a la niña por su nombre. Pero ésta desaparece. Y el tren desfila nuevamente por la pantalla.

Corresponsal obrero- ¿Qué ha ocurrido?

Uno de los espectadores- Es el Cine-Ojo. Filmaron a la niña cuando vivía. Hace poco enfermó y murió. La mujer que se ha lanzado hacia la pantalla es su madre.

Secuencia IV / Interior. Día. Corte de Justicia de Nueva York.

Mark David Chapman, el asesino de John Lennon, sale de la Corte y se encuentra frente a un mundo de micrófonos, cámaras y mirones. Ausente de sí mismo, sólo acierta a articular unas palabras.

M. D. Chapman- No era consciente de estar disparando contra una persona real, sino contra la imagen que aparecía en la portada de un disco.

Secuencia V / Interior. Sala de cine.

Sobre la pantalla desfilan las imágenes de la mano en la teta de "El perro andaluz". En off, se oye la voz de Salvador Dalí.

Salvador Dalí- Pienso mucho en el cine táctil, sería fácil i cojonudo si lo pudiéramos aplicar en nuestro film. Los espectadores apoyan las manos sobre una tabla, en la cual sincrónicamente apare-



Escenas de un matrimonio. Foto de Fernando Moguel.

que nada existe y que aun si algo existiese no podría ser representado, e incluso si pudiera serlo, en modo alguno podría ser comunicado a los demás.

Secuencia II / Interior. Tarde. Sala del fotógrafo francés Jaques Henri Lartigue.

Periodista- Mencionó usted una trampa de la vista o algo parecido, ¿se trata de la cámara fotográfica?

Fotógrafo- No, nada de eso, es más bien una cosa que yo hacía cuando era pequeño. Cerraba a medias los ojos hasta no dejar más que un resquicio por el que miraba intensamente lo que quería ver. Después, giraba tres veces sobre mí y pensaba que así había atrapado, cogido en la

DEL TEATRO AL CINE Y DEL CINE AL TEATRO



cen materias distintas. Sería de efectos totalmente surrealistas escalofriantes. Un personaje toca un muerto ¡en la tabla los dedos se hunden en macilla! Si pudiéramos con seis o siete sincronizaciones táctiles bien escogidas.

Hay por lo menos que pensar en eso para otra vez, el público se tiraría de cabeza.

Secuencia VI / Rótulo sobre negra

“Si se queda inmóvil la gente se acercará a mirarlo”. (R. Doisneau)

Secuencia VII/ Interior. Noche. Sala de una casa.

Close up a la pantalla de un televisor. Se ven imágenes de un noticiero de espectáculos.

Presentador de televisión-

La cantante Amanda Lear ha eliminado los espejos de su departamento, reemplazándolos por un circuito cerrado de video. Así la luz de su imagen la persigue como la más íntima de las compañas... como su sombra. Al envejecer Amanda no tendrá que temer el encuentro con su reflejo: le bastará con interrumpir la grabación de imágenes el día elegido y las pantallas le devolverán su imagen jetermanamente joven, en un departamento donde el tiempo se habrá detenido!

Secuencia VII/Exterior. Día. Zoológico.

Se ven imágenes del zoológico, gente frente a las jaulas de los animales. “¿Por qué no se mueve el hipopótamo? ¿Está muerto?”, etc, etc.

Narrador (Voz off)- ¿Por qué me han decepcionado estos animales? La gente pasa de una jaula a otra como si vieran una película. Cada jaula es un marco que encuadra al animal que está dentro.

Voz de niño preguntándole a sus padres- ¿Dónde esta el chimpancé?

Narrador (Voz off)- ... pero aquí todo es falso... como si fueran imágenes desenfocadas.



Escenas de un matrimonio. Foto de Fernando Moguel.

Decorados teatrales... los acontecimientos que perciben a su alrededor se han vuelto tan ilusorios, como los prados pintados al fondo de las jaulas. Los animales, aislados unos de los otros y sin ningún tipo de reciprocidad, se vuelven profundamente dependientes de sus cuidadores...

Voz de niño preguntándole a sus padres- ¿Por qué no se mueve el hipopótamo? ¿Está muerto?

Narrador (Voz off)- ... de ahí su tendencia a amontonarse en los extremos de sus “escenarios”, tal vez del otro lado se encuentre el espacio real. En algunas jaulas la luz es también artificial. No tienen sobre qué actuar salvo, brevemente, sobre sus alimentos y ocasionalmente sobre la pareja que les es proporcionada para aparearse. Su aislamiento condiciona hasta tal punto sus respuestas que tratan todo lo que sucede a su alrededor - por lo general delante de ellos, que es donde se encuentra el público, con

una actitud, por lo demás exclusivamente humana: la indiferencia.

Secuencia IX/ Interior.

En un televisor se ven, una y otra vez, las imágenes de los aviones estrellándose en las Torres Gemelas de Nueva York.

Jean Baudrillard (Voz off)- ... nuestro teatro de la crueldad, de todos nosotros, el último que nos queda.

K.H.Stockhausen (Voz off)- La mayor obra maestra que jamás haya existido...

Rótulo sobre negro:

“Cuando yo no te ame el caos sobrevendrá nuevamente”.

(Shakespeare)

FIN

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

KING LEAR, DE BROOK: LA PELÍCULA

SHAKESPEARE Y EL CINE

(Fragmento)

Roger Manvell

A continuación **PASODEGATO** ofrece un fragmento del ensayo "la película de Brook del Rey Lear", contenido en el libro *Shakespeare and the film*, de Roger Manvell.

Hablando en el congreso filmico organizado por la UNESCO para celebrar los cuatrocientos años de Shakespeare, Peter Brook dijo, en efecto, que Shakespeare era imposible de filmar; los compromisos que tenían que hacerse para adecuarse al nuevo lenguaje serían demasiado fundamentales.

En entrevista posterior para el *Sight and Sound* (Primavera de 1965), dijo que consideraba los filmes hechos por Laurence Olivier (*Enrique V*) y Orson Welles (*Otelo*) como piezas de actor-director, con la cámara al servicio de los actores en interpretaciones más o menos tradicionales. (propias a la tradición de actuación "shakespeareana" del siglo XIX), notablemente sobre-simplificadas. *El Julio Caesar* de Mankiewicz "vino de una lectura inteligente de la obra", y fue el escalón para las dos mejores películas shakespeareanas: el Hamlet académico, pero no completamente consistente de Kozintsev ("la primera vez que hay un acercamiento *directorial* apropiado a partir de una convicción propia de lo que son realmente las tramas de significado") y la gran "obra maestra" de Kurosawa, *The Castle of the Spider's Web* - "un film magnífico, aunque no aborda el problema de cómo hacer de un film de Shakespeare una película accesible, y sin embargo, mantener un texto que cambia continuamente de engranajes".

La dificultad de transferir un Shakespeare del ambiente des-localizado de los escenarios al ambiente específicamente localizado del set de una película o la locación es la pérdida de la libre asociación de imagen y saltos de pensamiento que es la esencia del artificio caleidoscópico de Shakespeare y que tiene libre albedrío en el teatro abierto, despejado de toda obstrucción figurativa.

El problema de filmar a Shakespeare se reduce a ¿cómo alternar registros, ritmos, la fluctuación entre tramas, estilos y convenciones tan

liviana y diestramente como en los procesos mentales de cada individuo (receptor), de modo que dichos procesos puedan ser reflejados como en el verso en blanco, y no por la consistencia de cada imagen aislada?

Con la llegada del sonido, el cine perdió la capacidad de sugerir, y sugerir solamente: "La movilidad del pensamiento, que el cine silente tenía, sólo es re-capturada en el cine de Godard". El cine de Godard, como el de Antonioni, es un intento de pasar de la prisión del realismo fotográfico a una sugestión de multiplicidad de significado más brechtiana, que nace de la pura artificialidad del medio actores actuando en un escenario frente a una audiencia, actores actuando a través de una sucesión de imágenes fotográficas proyectadas en una pantalla frente a una audiencia.

Cada obra de Shakespeare es tan diferente que es casi imposible hablar acerca de los problemas de adaptación del texto shakespeareano en un sentido general.

Cuando se considera el gran logro de escribir como en una obra de Shakespeare, se está continuamente re-interpretándolo. Este objeto está ahí y es como un *sputnik*, se da la vuelta y a lo largo de los años distintas porciones se acercan a ti, distintos pedazos se alejan. Es el pasado precipitado y es necesario desgranar estos significados. De esa manera un texto es dinámico. La pregunta completa sobre cuál es la intención de Shakespeare no se plantea, porque lo que ha escrito no sólo lleva más significados de lo que él quería conscientemente, esos significados se están alterando de una manera misteriosa al avanzar el texto por los siglos. Al indagar en él se

puede encontrar un nuevo aspecto, y sin embargo nunca llegar a asir la cosa en sí misma.

Eso fue en 1965, y la solución teórica de Brook entonces fue usar la pantalla múltiple, que proyectaba un número de imágenes separadas a la vez, ya sea como segmentos de la misma imagen colectiva o como un número de imágenes proyectadas simultáneamente en contrapunto.

Cuatro años más tarde, en 1969, Brook haría su primera película shakespeareana en asociación con Michael Birkett, el productor empededor de filmes como *The Caretaker*, *Sueño de una noche de verano*, de Peter Hall, y la primera versión para cine de la producción teatral *Marat-Sade*, de Peter Brook. En 1962 había dirigido la sobresaliente producción escénica de la obra en Stratford-upon-Avon, con Paul Scofield como Lear. Recuentos de esta producción teatral -por ejemplo, las citas publicadas en el *Observer* del 16 de diciembre de 1962 por el asistente de Brook, Charles Marowitz- revelaron que Peter Brook había reflexionado acerca de la producción por más de un año, y que lo vio casi como el más grande de todos los dramas del absurdo, "la obra más grande de Shakespeare": "una obra sobre la vista y la ceguera que culmina en la escena en donde el ciego Gloucester, que intenta el suicidio, es llevado a creer que ha caído de un acantilado, y entonces encuentra a Lear, quien, a través del sufrimiento y la locura, ha ganado verdadera vista".

La producción implicó una evolución lenta hacia el descubrimiento de la obra y de sus muchos personajes a través del ensayo enfatizando, aparte de las figuras de Lear y Gloucester, las amplias diferencias entre la fuerza de Goneril, la debilidad de Regan, Albany el prudente y Cornwall el sádico, la villanía de Edmund y la inocencia de Edgar, la resplandeciente honestidad de Kent. Los hilos menores que se desenvuelven en la sub-trama sobre Gloucester eventualmente se entrelazan con los hilos centrales en la trama principal que concierne a Lear mismo, y así hacen completa la obra. Peter Brook también estaba consciente de que la obra tenía que tener una locación muy fúme y un carácter físico y que está situada en una sociedad pagana, pre-cristiana que ha alcanzado, no obstante, el Suficiente nivel de sofisticación por cuanto se dice

sobre las relaciones sociales viables tanto para los isabelinos como para nosotros en el siglo XX. Como escribió Marowitz:

El mundo de este *Lear*, como el de Beckett, está en un estado constante de descomposición. La escenografía consiste en hojas geométricas de metal que son amarilleadas con herrumbre y corrosión. El vestuario, predominantemente cuero, ha sido texturizado para sugerir un largo y duro uso. Las cotas del caballero se están descascarando por el largo uso; la capa y abrigo de Lear están arrugados y ennegrecidos por el tiempo y el clima. El mobiliario es de madera tosca, que alguna vez fue lustrosa pero ahora decae su grano duro y café. Aparte de la herrumbre, el cuero y la madera vieja, no hay nada sino espacio-superficies gigantes y blancas que se abren a un ciclorama vacío.

No es tanto Shakespeare en el estilo de Beckett, como Beckett en el estilo de Shakespeare, pues Brook cree que la clave para la aridez de Beckett está en el inmisericorde *Rey Lear*¹.

Cuando se acordó hacer la película, que es esencialmente el desarrollo de la producción original para teatro, tuvieron lugar largas discusiones entre Peter Brook y su productor, Lord Birkett, quien en lo sucesivo fue suficientemente generoso para grabar el siguiente recuento de lo que sucedió durante la etapa de planeación:²

Cada obra de Shakespeare es tan diferente que es casi imposible hablar acerca de los problemas de adaptación del texto shakespereano en un sentido general. Las dos que yo he hecho, *Sueño de una noche de verano* y *Rey Lear*, eran totalmente diferentes en su acercamiento; en el caso de *Sueño* el texto es extremadamente corto para los estándares shakespereanos (apenas más de dos horas, sin cortes) y no había necesidad de cortar el texto simplemente por duración. Más importante, la obra depende en gran medida de sus patrones verbales (si la examinas, es una historia muy rala en términos narrativos). La colocación de las escenas, el tiempo de los discursos, el *tempo* del verso, están tan milagrosamente calculados que uno tiene que dejar el texto casi como está. Con esto no quiero decir que no cortamos ni una sola línea; hay uno o dos pasajes en los que, al filmar, descubrimos que nos estábamos repitiendo de una manera que uno

no lo haría en el escenario; así que cortamos unas pocas líneas, pero de hecho muy pocas.

Lear, por otra parte, estaba en el otro extremo de la escala; ahí la historia misma forma la mayor parte del drama. Al mismo tiempo, el texto no editado de Lear corre por cerca de cuatro horas y cuarto, así que estaba claro que tendríamos que hacer una buena cantidad de cortes, simplemente para conseguir una extensión trabajable, pero muy pocos cortes en el sentido de retirar sub-tramas, como es posible en otras obras. En *Hamlet*, por ejemplo, Fortinbrás con frecuencia puede desaparecer sin mucho daño a la estructura de la obra. Pero en *Lear* no hay una sub-trama que pueda ser removida realmente; todo está tan integrado con los temas principales de la obra que es imposible hacer una extracción limpia.

La naturaleza del texto que usamos fue el resultado de una colaboración muy larga y pienso que también muy interesante. Comenzamos simplemente por remover algunos pasajes que sentimos que eran completamente innecesarios. Pero antes de definir un texto trabajable, comenzamos a considerar la naturaleza actual de las palabras mismas -el idioma en que se hablan-. Una de las películas que admiramos más es *Trono de Sangre*, de Kurosawa, basada en *Macbeth*. Kurosawa no ha usado ningún texto de Shakespeare, ha tomado meramente la historia, el escenario, y los temas de la obra, y ha escrito palabras completamente nuevas para que vayan con ellos. Supongo que esto es fácil para una versión extranjera de Shakespeare, pues



Las pirñas aman en cuersma. Foto de José Jorge Carreón.

el texto no tiene esa calidad de Santas Escrituras que tiene para el mundo angloparlante. Usualmente hay varias traducciones posibles en lenguas extranjeras, e incluso puedes hacer una nueva. No obstante, nosotros también reconocimos que buena parte del discurso de Shakespeare es extremadamente difícil para una audiencia moderna, particularmente porque el verso está en su punto más complejo y lleno de ideas. Así que hicimos un experimento: invitamos a un poeta muy distinguido, Ted Hughes, a colaborar con nosotros, le dimos el texto de *Lear* (levemente recortado, de nuestra primera versión) y le sugerimos que lo "tradujera", como si se tratara de un clásico extranjero: Goethe, Racine, o Dante quizás. Le pedimos que tradujera a Shakespeare a su propio idioma (no un idioma conscientemente contemporáneo, porque en ver-

dad hay muy poco valor en actualizar el lenguaje para hacerlo sonar como actual -es bastante evidente que la historia no tiene lugar en 1969-) para traducirlo a un lenguaje que le pareciera expresivo, de la historia tal y como él la veía, en su derecho como poeta. El resultado de esto fue muy intrigante y nos enseñó una serie de lecciones sobre el texto mismo, sobre la naturaleza de la obra, sobre los temas que le conciernen; pero tarde o temprano todo aterriza en el hecho de que hay pasajes, obviamente los más grandiosos de la obra, que tienen una fuerza y un poder emocional que ninguna traducción, ninguna paráfrasis puede igualar. Aquí habría sido desde luego una vergüenza usar algo que no fuera el lenguaje más poderoso disponible, que era el de Shakespeare. Una vez usando partes del texto de Shakespeare, parecía anti-natural no usarlo completamente. El pastiche no es imposible (John Barton en su adaptación del *Enrique V* que se presenta en Stratford ha demostrado que es posible escribir pastiche shakespereano notablemente bueno, con considerable peso y poder detrás), pero parece innecesario en *Lear*, en donde el lenguaje es de un orden mucho más alto que en *Henry V*. Ciertas simplificaciones eran posibles: uno siempre puede cambiar una palabra si es demasiado oscura, siempre y cuando pueda encontrar una palabra que transmita el mismo significado, y tenga la misma clase de anillo que la original. Pero al fin, a pesar de este experimento tan interesante - un trabajo notable de Ted Hughes- decidimos apegamnos al original. Entonces, antes de preparar el texto, Peter Brook escribió un tratado sobre la obra en forma narrativa, sin diálogo alguno, simplemente para buscar su esencia natural, los temas detrás de ella. A partir de este documento trabajamos una sinopsis muy precisa y un estimado muy cuidadoso del peso que queríamos poner en cada episodio, cada personaje, y cada tema de la pieza. Después de esto, fue mucho más sencillo escoger y cortar el texto, no para que encajara en una interpretación nueva o excéntrica de la obra, sino en lo que concebíamos como lo esencial. Sólo como resultado de este trabajo pudimos finalmente tallar el guión final, e incluso eso fue alterado considerablemente en el curso de la producción; ciertos eventos adquirieron una importancia suplementaria cuando los filmamos, y ciertos elementos parecieron me-

nos impresionantes en comparación, así que una buena cantidad de adaptación continuó a lo largo de ella. ¡Incluso traspusimos líneas de un personaje a otro, de manera que sospecho ningún shakespereano purista lo aprobaría!

Cuando llegamos a la consideración de cómo deberían ser tratadas las palabras en la pantalla, nos dimos cuenta de que el poder de la escritura de Shakespeare - particularmente su poder evocativo- es tan enorme que aunque uno puede encontrar imágenes que pueden parecer apropiadas, imágenes que de ninguna manera están en disgusto con el texto, a veces las imágenes se hacen innecesarias o incluso indeseables - pueden interponerse entre la audiencia y el poder de las palabras-. En esos momentos sería fácil reducirlo todo a una pantalla vacía (un cielo despejado, un campo abierto,

El recurso más
socorrido en el trabajo
de modernizar la
entrega, consiste en
tratar de encontrar en el
verso de Shakespeare su
equivalente idiomático
más próximo.

o simplemente *espacio vacío*) pero no es suficientemente bueno; una pantalla completamente vacía es, por supuesto imposible, se ve simplemente como si la maquinaria se hubiera estropeado. (*Espacio vacío* en una pista sonora - silencio genuino- no es silencio sino muerte; es una cosa muerta. Para hacer que el silencio funcione en la pantalla tienes que inventar un ruido que de la impresión de silencio). De la misma manera, para crear un vacío visualmente en la pantalla tienes que inventar una imagen que de la impresión de vacío, y por ello no puede ser completamente vacía - tiene que haber algo ahí-. A veces es algo deliberadamente cons-

ciente *para enfriar, o apartar* de, a un personaje que está hablando, simplemente para dar más espacio a las palabras. Tiene que haber una manera de hacer esto que parezca natural y al mismo tiempo consiga el efecto deseado, dejando libre a la audiencia para dar con el peso completo de las palabras. Es interesante que encontramos que filmar los perfiles y el dorso de las cabezas de las personas en esos momentos era mucho más "liberador" que un *primer plano*. Usamos un montón de *primeros planos* en *Sueño de una noche de verano* y no hay duda - me atrevo a decir que Peter Hall estaría de acuerdo hasta cierto punto - de que hay momentos en los que la luz suave de la cara y sus labios moviéndose se interponían entre el receptor y las palabras que ese rostro estaba diciendo. Incluso con el sentido de actuación más riguroso, en el que nadie puede ser acusado de gesticular con la boca, el gran *primer plano* puede ser a veces una barrera entre la pequeña pantalla privada en la cabeza de uno, en la que las palabras evocativas de Shakespeare están creando imágenes, y la pantalla real del cine. Desde luego, esto se aplica realmente sólo a esos pasajes en los que la presión emocional está en su punto más intenso. Y sin embargo, de manera paradójica, es en esos momentos que encontramos en *Lear* algo que se podría permitir acercarse más a las personas, mucho más cerca a las caras, que en pasajes más ordinarios.

Otro problema que enfrenta todo realizador de una película de Shakespeare es el *décor* (con lo que me refiero a las locaciones, vestuario, maquillaje, utilería), cómo hacer un mundo físico para la película que se haga uno con el texto y, al mismo tiempo, evite la especie de exceso que endemonia tanto de Shakespeare. Frecuentemente, los clásicos parecen ser muy demostrativos en sus escenarios y vestuarios. Parece haber un sentimiento de que uno le debe al dramaturgo el ser provisto de los escenarios y vestuarios más ricos y lucidos. Sin embargo, es muy raro encontrar una obra o película de Shakespeare en la que el mundo que sus personajes habitan sea genuinamente creíble y genuinamente consistente. En *Lear* queríamos alcanzar el mismo tipo de efecto, sin esfuerzo, que en un thriller moderno. En un thriller moderno nadie se detiene en las ropas usadas por los policías, el auto que maneja el asesino o el lugar en el

que vive el sospechoso, porque si estas cosas están bien hechas son tan naturales que la gente las acepta bastante inconscientemente. En el caso de un film de época, cuanto más retrocedas en el tiempo, tanto más difícil es alcanzar esta especie de naturalismo, o realismo, cualquiera que sea la palabra. No solamente el idioma de las palabras es muy lejano del de nuestro tiempo, sino que en el caso de *Rey Lear*, aunque no tiene una fecha exacta en la historia, la trama debe haber ocurrido en algún tiempo entre la partida de los romanos de Bretaña y la llegada de Guillermo el Conquistador. En algún lugar, en otras palabras, en los Tiempos Oscuros. Los dos peligros que Brook y yo queríamos evitar eran *autenticidad* y *atemporalidad*. Ambas frases son muy usadas en la publicidad, y ambas me parecen menos que útiles. *Autenticidad* parece invocar una cantidad enorme de investigación detallada y dedicada, consagrada a hacer a la película tan exacta como sea posible en relación a los registros que sobreviven de la época. Esto puede ser una delicia para el historiador, pero no tiene nada que ver con el convencimiento de la audiencia. Uno quiere que la audiencia acepte el mundo en el que sucede la historia como plausible, real, algo con lo que ellos se puedan sentir familiares desde el momento en que comienza la película. El único lugar en donde esto es improbable es un museo. *Autenticidad* apunta a hacer una película como una pieza de museo. El otro peligro, *atemporalidad*, es sencillamente el peligro de divagar; si no conoces suficiente sobre un periodo, o si no tienes ideas suficientemente claras sobre la atmósfera que quieres construir, entonces encuentras algo tan neutral que no llega a ser ningún periodo y ninguna atmósfera. En medio de este limbo y el museo yace la única respuesta posible para filmar una obra de Shakespeare (cualquier obra de Shakespeare; aquí creo que es posible generalizar), esto es, inventar un *espacio* que tenga un periodo y un estilo y un sabor propios, un *espacio* dictado no sólo por la naturaleza de un momento particular de la historia, sino por la naturaleza de la obra con la que estás tratando. Brook y yo nos aproximamos al problema considerando simplemente la naturaleza de los edificios, las ropas, la utilería, los paisajes, muy cuidadosamente en relación a la obra misma y al tipo de civilización que ésta implicaba. Compartimos un instinto de *urra-*

ca para tomar estilos y sabores de todos los periodos de la historia, y después de meses de discusión comenzamos a definir el mundo en el que quedamos ubicar *Rey Lear*. Ninguno de nosotros podía haberlo expresado exactamente, pero cuando salimos a buscar locaciones, cuando miramos los primeros esbozos de los castillos, la primera utilería, los primeros caballos por igual, supimos con certeza si las cosas eran correctas o equivocadas y raramente estuvimos en desacuerdo. Era raro cuán frecuentemente nuestra elección recaía sobre la misma cuchara, el mismo pedazo de paisaje, sin nunca intentar codificar nuestras conclusiones.

De esta preocupación por hacer, o por lo menos inventar, un mundo real y plausible surgió el siguiente problema: la elección del elenco y la manera en que deberían actuar sus partes y de hecho *hablar* las líneas. En el caso de *Lear*, teníamos la ventaja de que Brook ya había hecho una producción escénica notable para la Royal Shakespeare Company, con Paul Scofield, Irene Worth y mucha gente distinguida al mismo tiempo, no teníamos la intención de filmar una producción escénica. Sin embargo, muchos de los actores involucrados habían sido tan buenos y, pensamos, se verían tan bien en la pantalla que fueron escogidos de nuevo. Obviamente Peter Scofield mismo era una de las razones para realizar *Rey Lear* en primer lugar. Irene Worth como Goneril, Alan Webb como Gloucester, Tom Fleming como Kent, también fueron escogidos de la producción original, simplemente porque no hubiera tenido ningún sentido buscar más allá. Para el resto del elenco, nos encontramos de pronto más bien afi-



Close: Foto de José Jorge Carrón

nes con las celebridades de Hollywood tan frecuentemente requeridas por *casting*. En el escenario, y particularmente en una compañía llena de talento como la Royal Shakespeare Company, es posible igualar los talentos y la variedad de un actor con un papel que necesita *casting*, es posible terminar con una buena actuación que no sería del todo convincente de cerca. Cuando se trata de la pantalla, puede ser que la primera toma de un personaje no induya diálogo pero sea cercana y reveladora. La mirada debe ser convincente; los actores deben *ser* el personaje, sin otra ayuda que la ropa que usan y el maquillaje. Desde luego, la queja principal contra el *castings* que es el tipo el que importa y no el personaje, de manera que a los actores nunca se les permite ampliar su rango. Pero si uno restringe su búsqueda a la de personas de talento y sensibili-

dad, entonces el *casting* no es un negocio tan desacreditado, sino una convicción casi esencial en pantalla.

Entonces viene el problema de cómo deben los actores decir las líneas que en muchos casos fueron claramente diseñadas para una forma de entrega "proyectada", recitativa, casi teórica. Este es un problema que no es especial de la película, es especial, supongo, para el año en que uno está trabajando, porque todos reconocen la necesidad de hacer de un idioma muy anticuado algo vivo y significativo para las audiencias modernas. El recurso más socorrido en el trabajo de modernizar la entrega, consiste en tratar de encontrar en el verso de Shakespeare su equivalente idiomático más próximo. El resultado es generalmente desastroso. No actualiza a Shakespeare para nada, da meramente la impresión de alguien en 1969, luchando desesperadamente con palabras que no son suyas y con las que tiene problemas al expresarse. Simplemente subraya cuán lejos de hoy está el idioma de Shakespeare, pero esconde cuán cerca de hoy está la esencia de las obras. El verso debe ser hablado como lo que es, usando los ritmos y sabores que tiene y que presumiblemente siempre tuvo, tratando de encontrar una verdad emocional dentro de este idioma y su estructura. A menos que un actor pueda encontrar su verdad, el verso puede salir falso o sencillamente obtuso. Y si esta búsqueda de la verdad de un personaje, de la verdad de expresión dentro del verso, es importante en el escenario, cuánto más importante es en una película, en donde el *primer plano* debe ser la forma más reveladora de expresión que la actuación pueda haber tenido que integrar.

Esta búsqueda por una verdad expresiva también es la pista para otro problema en Shakespeare —esos discursos que están destinados a ser dichos no sólo muy alto, sino proyectados con una gran cantidad de bravata dramática—. Pistol en *Enrique V* habla en parodia del estilo heroico de su época, pero incluso reconociendo que Shakespeare encontraba ese estilo con frecuencia muy presuntuoso y melodramático (el consejo de Hamlet al Rey Jugador provee más evidencia sobre esto), hay, no obstante, pasajes en donde la intención es lograr un efecto altamente retórico. Cuando uno enfrenta estos pasajes, si están entregados en estilo completamente

retórico y en volumen alto no tiene dos alternativas realmente desafortunadas o bien permite que la pantalla se doble bajo el peso de lo que parece una entrega bastante innatural y operativa, o retira la cámara rápidamente al *plano abierto* extremo, en donde uno no esté avergonzado por lo que de otra manera podría parecer sobre-actuación. No quiero decir que un *longshot* siempre sea inefectivo en las circunstancias —todos recuerdan a Olivier en *Enrique V* usándolo con gran efecto, particularmente en los discursos patrióticos de la batalla—, pero puede ser auto-consciente si está usado solamente en auto-defensa, por así decirlo. De nuevo, encuentro que la respuesta está en re-examinar el texto mismo para descubrir si de hecho la retórica exclamatoria es un elemento esencial o si no hay manera de reconcebirlo en términos del puro personaje antes que de puro efecto. Fue sorprendente en *Lear* cómo mucho de esa especie de revaloración agonizante llevó a nuevos y valiosos descubrimientos sobre el texto mismo, y en particular sobre la naturaleza de la escena de la tormenta.

Todos estos problemas, desde luego, reaparecen de nuevo en la fase de edición. Aquí uno encuentra que el verso de Shakespeare, y su prosa también, de hecho, tiene ritmos muy definidos y fuertes que muchas veces corren en sentido opuesto de las técnicas modernas de edición. Puesto que es simplemente imposible encontrar ciertas reglas de conducta para la edición normal, es igualmente imposible pontificar sobre las excepciones shakespearas. Desde luego, cada editor hace un balan-



Siso, pudor y ágremas. Foto de José Jorge Camón

ce del *tempo* de sus cortes y no sólo para los visuales, sino para la banda sonora tal y como sabe que quedará al momento de la grabación, con todos los efectos y pistas que se añadirán. No obstante, en Shakespeare hay a veces ciertos ecos, ciertas pausas que el texto demanda absolutamente; si éstos no se cumplen, se deja una impresión insatisfactoria. Peter Hall y yo encontramos en *Sueño de una noche de verano* que había varios pasajes en los que, mirando a la imagen en una moviola, sin ningún sonido, el patrón de cortes parecía perfecto. Escuchando la banda sonora por su cuenta, los ritmos del discurso también parecían estar bien. Cuando los dos corrían juntos, como quiera, el resultado parecía insatisfactorio. Tuvimos que desarrollar un estilo de cortes que era igualmente justo al ritmo



del verso y al ritmo de las imágenes. A la larga siempre parece haber una solución, pero nuestra experiencia fue que tomaba el doble de lo normal encontrarla.

Dije antes que no pensaba que fuera posible hablar en términos generales sobre filmar a Shakespeare, tan diferente era una obra de otra, y sin embargo parece que he estado generalizando demasiado. Quizás es porque sólo he probado con dos, y han sido tan enormemente diferentes que cuando algo especial ha ocurrido en ambas es casi irresistible generalizar sobre él; pero pienso que todas esas generalizaciones, especialmente las mías, deberían tomarse con una pizca de sal. Quizás, después de todo, hacer películas basadas en Shakespeare no es tan distinto de hacer películas de cualquier especie, excepto en un aspecto importante:

el autor es de tal estatura que es probable que se mantenga como el ascendente sobre todos aquellos preocupados por la película. No es tanto una cuestión de respeto por su nombre y su fama (puede ser tratado peor que un autor vivo de algunas maneras) como el hecho ineludible de que la mayor parte del tiempo uno no puede mejorar su trabajo, uno puede esperar solamente interpretarlo tan poderosamente como sea posible.

La película fue filmada durante el invierno de 1968-9, en locación principalmente en Jutland del Norte, en Dinamarca. Se construyó un gran complejo amurallado para representar el castillo de Goneril, en donde una buena parte de la acción tiene lugar antes de que Lear pierda su razón y se adentre furioso en la tormenta. La escena climática, en la que la locura de Lear se convierte en una sanidad inspirada cuando encuentra al desposeído y cegado Gloucester, está actuada en un trecho plano de arena junto al mar. es aquí que es encontrado por los hombres de Cordelia, reunido con ella, y finalmente capturado por las fuerzas de Goneril y Regan. Cordelia es ahorcada, y Lear muere después de cargar el cuerpo de Cordelia hasta una orilla abierta y desierta.

El Lear de Paul Scofield ha evolucionado a lo largo de los años para convertirse en una de las grandes actuaciones de este siglo en uno de los papeles más demandantes de todos -Peter Brook ha descrito al personaje como "una montaña cuya cima nunca ha sido alcanzada".- Para el tiempo en que la película fue hecha era una interpretación completamente madura, cada sutileza suya (de Brook) era transmitida por el actor. Lear, dijo una vez Scofield, "me hizo empujar mi voz hasta

lugares en donde nunca había estado antes". Se convirtió esencialmente en la voz de un hombre viejo; tiene la aspereza, profundidad gutural, la ruptura de tono ocasional que revela una gran edad, aunque lleva todavía la fuerza de un hombre habituado a ejercer poder absoluto sin permitir interferencia con su voluntad. En su rabia, Lear puede reunir la fuerza para voltear una de las grandes mesas en el castillo de Goneril, o cargar el cuerpo estrangulado de Cordelia hacia la orilla. El Lear de Scofield representa el poder al borde de la desintegración y la decrepitud, a las que Lear sucumbe finalmente a través de la locura, una forma de purgación que lo lleva, durante las últimas horas de su vida, a la sabiduría y humanidad que no había experimentado antes.

Traducción de Mariana Delgado

MANVELL, ROGER *Shakespeare and the Film*. New York, 1979, Barnes.

NOTAS

¹ Peter Brook me dijo en París en 1964 que poseía la grabación de la producción televisada de la obra con Paul Scofield. Esta grabación nunca fue mostrada en Inglaterra.

² "King Lear from Page to Screen: Michael Birkitt talks to Roger Manvell". Originalmente publicado en el *Journal of the Society of Film and Television Arts*. (Otoño 1969).

WSD 2005: EL ESPACIO ES ACCIÓN

CUATRO ESCENÓGRAFOS MEXICANOS EN TORONTO

Redacción de PASODEGATO

PASODEGATO se suma al reconocimiento internacional que reciben nuestros más importantes diseñadores de escenografía, vestuario e iluminación y les felicita afectuosa y sinceramente. A continuación información y cifras de Jorge Ballina, más un comentario al respecto de Fernando de Ita:

Cientos de diseñadores escénicos de todo el mundo enviaron sus trabajos al curso de selección para ser exhibidos en el evento internacional WSD2005 (World Stage

Design) que se realizará en Toronto, Canadá, en marzo de este año. El jurado eligió el veinte por ciento del total de los proyectos, es decir: ochenta y nueve de los doscientos cuarenta y nueve diseños de escenografía; cincuenta y cinco de los doscientos cuarenta y cuatro de vestuario y cuarenta de los ciento cuarenta de iluminación.

significa el ochenta por ciento de los solicitantes, a diferencia de países importantes como Estados Unidos, Inglaterra y Alemania, en que el porcentaje es inferior al dieciocho por ciento.

En la selección de escenografía, México es el segundo país con más diseños en exposición, sólo superado por Estados Unidos. Philippe Amand es el segundo diseñador que más proyectos expone (tres de escenografía y dos de iluminación), después de Joe Vaneck, de Irlanda (con cuatro escenografías y dos iluminaciones).

Hay sólo tres diseñadores en la exposición que muestran cuatro de sus trabajos, entre ellos están Mónica Raya (con dos de escenografía y dos de vestuario) y Jorge Ballina (con cuatro de escenografía). En la selección de escenografía hay sólo dos diseñadores que exponen cuatro proyectos, entre ellos Jorge Ballina, y hay sólo siete diseñadores con dos proyectos, entre los que se cuenta Mónica Raya.

Tan notoria presencia y representatividad no pasó inadvertida por Fernando de Ita, quien a ese



Día de campo Foto Mónica Raya.



Santa Juana de los mataderos Foto de Philippe Amand.



Felipe Ángeles. Foto de Julián de Tavira.

Design) que se realizará en Toronto, Canadá, en marzo de este año. El jurado eligió el veinte por ciento del total de los proyectos, es decir: ochenta y nueve de los doscientos cuarenta y nueve diseños de escenografía; cincuenta y cinco de los doscientos cuarenta y cuatro de vestuario y cuarenta de los ciento cuarenta de iluminación.

La selección de los jurados se cifió al nombre de la obra, fotografías del diseño, al continente de origen del participante y al proceso de trabajo realizado, sin conocer el nombre ni la nacionalidad de los diseñadores. Los resultados favorecieron ampliamente a los participantes mexicanos. Se eligieron un total de catorce diseños de cuatro diseñadores, a saber: diez trabajos de escenografía, cuatro de Jorge Bailina, tres de Philippe Amand, dos de Mónica Raya y uno de Carolina Jiménez; dos de vestuario de Mónica Raya y dos de iluminación de Philippe Amand.

México es el único país de América Latina que expone el trabajo de sus diseñadores.

Cuatro de los cinco diseñadores mexicanos que enviaron sus trabajos fueron seleccionados, lo que

Hace un año me permití escribir en este espacio que la avanzada de nuestro teatro ya no estaba entre los autores, los directores, los actores, sino entre los escenógrafos.

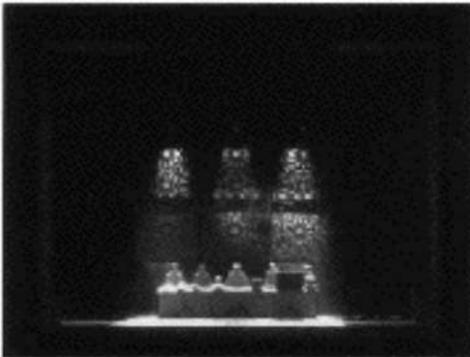
respecto declara lo siguiente el suplemento El Ángel del diario nacional REFORMA:

EXHIBEN EN CANADÁ TRES ESCENÓGRAFOS (03 DICIEMBRE 2004)

Los escenógrafos mexicanos Philippe Amand, Jorge Ballina y Mónica Raya fueron seleccionados por un jurado internacional, entre 494 diseñadores de 43 países, para exhibir sus trabajos en el World Stage Design, que tendrá lugar del 12 al 19 de marzo del 2005 en Toronto, Canadá.

En esta reunión mundial se verán los diseños de las obras *Felipe Ángeles*, *Santa Juana de los mataderos* y *Piedras en el bolsillo*, de Amand; *Copenhague*, *Muchacha italiana en Argelia* y *La flauta mágica*, de Ballina; *El matrimonio del cielo y el infierno* y *Día de campo*, de Raya, quien también fue seleccionada por el diseño de vestuario del *Rey Lear* y *El matrimonio del cielo y el infierno*, mientras que Amand fue reconocido por la iluminación de *Piedras en el bolsillo* y *Santa Juana*.

El año pasado, Ballina y Amand fueron distinguidos en la exhibición de diseños escenográficos.



Muchacha Italiana en Argel. Foto de Alejandra Ballina.

ficos más antigua y prestigiada del planeta, como es la de Praga. Su presencia y la de Mónica Raya en el World Stage Design confirma que la escuela del maestro Alejandro Luna está dando frutos de calidad internacional.

Entrevistado por internet, Eduardo Sicango, uno de los jurados, comentó que se vieron gratamente sorprendidos por la solvencia artística de los diseñadores mexicanos, porque están estableciendo su propio canon, una mezcla, opina el diseñador filipino, de tradición y vanguardia, en la que la selección de los materiales y el diseño del espacio están entre los más avanzados del mundo.

Por algo, un crítico mexicano dijo en su resumen del teatro del 2003 que los escenógrafos eran la vanguardia de nuestro teatro.

LOGROS Y DESAFIOS (LA ESCENA 12 DE DICIEMBRE DE 2004)

Hace un año me permití escribir en este espacio que la avanzada de nuestro teatro ya no estaba entre los autores, los directores, los actores, sino entre los escenógrafos. Algunos amigos levantaron la ceja. La distinción que recibirán, el año entrante en Toronto, Philippe Amand, Jorge Ballina y Mónica Raya, al mostrar varios de sus trabajos en la reunión mundial de diseñadores teatrales, escogidos entre más de un centenar de escenógrafos de 43 países, confirma que la escuela del maestro Alejandro Luna estableció ya una poética del espacio que sus discípulos están alcanzando de muy diversas maneras.



El oro del Rhin. Foto de Alejandra Ballina.



La flauta mágica. Foto de Alejandra Ballina



Extras. Foto de Phillippe Amand



Copenhague. Foto de Alejandra Ballina.

Amand se distingue por su ingeniería escénica, capaz de construir grandes espacios de ficción que se transforman a telón abierto. En los últimos años, la estética de Philippe ha estado ligada al discurso teatral de Luis de Tavira, dado a la elocuencia y la didáctica, aunque en sus trabajos más personales prefiere soluciones menos retóricas y más virtuales. El arquitecto Ballina ha desarrollado en pocos años no uno sino diversos lenguajes escénicos, de manera que más que un estilo muestra una enorme capacidad para crear ámbitos muy diversos, tanto para la ópera como para la danza y el teatro. A partir de la prosa del maestro Luna, Ballina ha creado su propia poética.

Mónica Raya ha seguido a Ludwik Margules en la búsqueda de la esencialidad del espacio escénico, y en su último diseño para Noche de Reyes, de Shakespeare, ha logrado un lugar ficticio realmente maravilloso; una caja de lámina y madera cruda, iluminada de tal modo que cumple el sueño de Margules de tener un espacio sin sombras. Mónica, por otra parte, es la primera mujer que ocupa la dirección de Teatro de la UNAM y desde su primer año en esa oficina ha mostrado un cambio importante en la orientación del teatro universitario.

Con esto queda más que claro que el imaginario visual mexicano, la construcción escénica y la espectacularidad que viste nuestros teatros está a la altura de las mejores y más importantes del mundo. He aquí un buen motivo para visitar las salas.



Las bodas entre el cielo y el infierno. Foto de Andrea López

JALISCO. OPINIÓN

UNA PROFESIÓN DE AMATEURS

Teófilo Guerrero

AZUCENA EVANS, ACTRIZ DESDE HACE VARIOS AÑOS.

Creo que el profesionalismo tiene que ver con una organización y disposición del equipo en relación con las expectativas del montaje. No creo que ser profesional tenga que ver con lo económico, creo que tiene que ver con un nivel intelectual y emocional, con la integración de los elementos del montaje: escenografía, actorialidad, vestuario. Creo que el teatro profesional es aquel en el que se juntan actores y en el proceso se hacen amigos, y en el teatro amateur generalmente son amigos que se reúnen a hacer teatro. En el teatro amateur no hay un proceso de preparación, de investigación, de tratamiento del texto, el hecho de que salgan de su trabajo para ir a hacer teatro, equivale a que yo tomara clases de macramé: en los procesos la diferencia es muy marcada, y se ve en el escenario. Siempre me he considerado una actriz profesional, por la disposición, la preparación, pero también por saber distinguir cuál es la línea que separa lo amateur de lo profesional, y el hecho de saber que todo artista tiene que renovarse, investigar, seguir avanzando, cuando estás dispuesto a hacer esto.

Hay quienes se dicen profesionales y no lo son. En nuestro medio (Jalisco) hay una terrible negligencia de actores y directores, por ejemplo, es como si tú no eres médico y empiezas a recetar, hay directores que no han estudiado ni jota de dirección y están dirigiendo, y afectas a las personas que están enfrente (en el escenario). Esto confunde al público, que cree que asiste a un espectáculo profesional, y no. Sin embargo se nota quién es el profesional y quién es el amateur. La confusión entre lo amateur y lo profesional entorpece el desarrollo del teatro.

ANDRES DAVID, ACTOR Y VESTUARISTA.

El profesionalismo tiene que ver con el amor al trabajo, pero no es lo único. Tiene que ver con ser constante, no sólo con hacer tu trabajo, sino con hacer más que tu trabajo, hacer todo lo posible para que en el momento de llegar a la escena suceda la magia del personaje y el proceso de retroalimentación con el espectador. La base es una

gran capacidad de observación del mundo, de lo cotidiano: si uno sabe observar al mundo y lo que te rodea, llevarlo contigo y saber utilizarlo en el momento justo y preciso para el personaje, para la escena, entonces ahí está el trabajo profesional. Y están otras cosas: entrenamiento físico y mental constante, observar a la gente, leer, ver pintura, todo te va a servir para el personaje, sobre la escena están todos los mundos posibles y los no posibles. Entre más conozcamos esos mundos más capacidad tendremos para explotarlos en el escenario y que el público explote con nosotros. La gente te pone epítetos para decir que eres profesional: o por saber con quién trabajas, o por el paso del tiempo. Yo, en lo personal, creo que uno es profesional desde el momento en que uno decide serlo, si uno no se asume como profesional, uno puede permitirse justificaciones y no tiene la necesidad de darle tanto al espectador, se permiten más cosas. En esta dinámica, cada quien tendría que asumirse como profesional, y uno será tan profesional en tanto se esfuerce cada día por serlo. Nos falta mucho más para ser profesionales, estamos en ese esfuerzo, el asunto es no aletargarse, hay gente que dio mucho de sí, tuvieron grandes capacidades y llegó un momento en que no buscaron más. La diferencia entre lo amateur y lo profesional es mínima, hay grupos de aficionados que te sorprenden con buenos trabajos, y grupos, actores, directores profesionales con mucho tiempo de trayectoria, que lo hacen también, te sorprenden, pero en sentido contrario, y uno dice ¿cómo puede ser posible que tal director o tal grupo estén retrocediendo? Si bajas la guardia puedes regresar a ser amateur. El teatro, como la vida, es una guerra en la que constantemente tienes que luchar.

ANTONIO NAVARRO, ACTOR.

El profesionalismo es el dominio de un oficio, por principio, como un zapatero domina y ama su oficio. Vivir de tu trabajo para poder subsistir en el mundo, que tengas tu espacio. Después de poder vivir de ese trabajo, si demuestras tu profesionalismo, por ende todo lo demás se dará por añadidura: el apoyo institucional, el del público, llegarán. En nuestro medio actual, en Jalisco, no es fácil, y más con una secretaria de cultura que



Impecable y diamantina. Archivo de Fausto Ramírez.

se levanta enojada de una reunión, de un informe de gobierno en el que no se habla de cultura. Nuestros funcionarios no asisten al teatro, me gustaría ver que el presidente municipal, que el gobernador, compren su boleto, sin invitación, sin protocolo, y vean teatro.

Yo hablaba con un director tapatio y que ahora está en el DF, y un día coincidimos, vimos una escena de dos actores que considerábamos amateurs, y que con esa puesta en escena lograron cosas maravillosas, salimos de la representación y dije: “¿Viste lo que pasó? Dieron el pasito que hace falta, ese escaloncito de lo amateur a lo profesional, ya entendieron esa magia, esa dimensión del teatro que es un hilito tan pequeño, tan sutil (la línea entre lo amateur y lo profesional)”. Pero cuando no se conoce esa línea, puede parecer un abismo. Cuando descubres esa posibilidad, el justo énfasis en la palabra, una mirada adecuada, el movimiento en una pierna, un brazo, en el momento justo, para que el público se cimbre, estás en el punto exacto que el actor debe descubrir para convertirse en profesional. A mí eso me ha dado aliento para seguir en el escenario. Yo no puedo irme a hacer pan, o a vender zapatos como lo hice alguna vez, ahora quiero seguir haciendo teatro, me considero profesional porque puedo valerme de mis recursos para hacer teatro en cualquier espacio, en cualquier área, porque conozco el oficio. Me di cuenta de que era un actor profesional porque me lo dijeron, y me sentí en un atolladero, perdido en la responsabilidad. Sin embargo, traté de llevar hacia delante la posibilidad de no dejar de ser profesional, la preparación diaria, el trabajo cotidiano, las puestas en escena me dieron el título por horas de vuelo para ser un profesional, no supe en qué momento comencé a serlo, pero un día me dieron el título.

El profesionalismo hace tiempo que empezó a conformarse (en Jalisco), y hay mucha gente que

ha luchado por eso, y se ha mantenido como profesional, y hay muchos que nos consideramos profesionales y no lo somos, y queremos cobrar como profesionales. Hay que definir bien ese espacio entre lo profesional, lo semiprofesional, lo amateur, o el estudiante que hace su primer intento en el teatro; hay una mezcla extraña, falta claridad. Habrá que conformar un consejo que defina quién es y quién no es profesional, si es que esto es posible, para que nos dé un título de profesionales y amateurs, abogar por eso, a ver si funciona. La mezcla entre lo profesional y amateur puede ser buena, hay que foguear al amateur.

ARQUITECTO WILLY ALDRETE, ADMINISTRADOR DEL TEJ, QUIEN SE CONSIDERA AFICIONADO DEL TEATRO.

No tenemos ejemplos claros de profesionalismo en nuestro medio. Debe haber una estructura en la que el profesional hace un servicio a la comunidad. No basta tener calidad. Sí hay grupos que tienen calidad, tienen una estructura en su grupo que se está acercando al pro-

fesionalismo, pero en que todavía no existe esa relación del profesional con una comunidad que corresponda.

El profesionalismo se está gestando por medio de la capacitación del actor en la UNVA-ITESO, una incipiente escuela en la Secretaría de Cultura; y en la Universidad de Guadalajara, a través de una carrera y de su Compañía de Teatro.

Si no hay público no hay teatro ni puede darse el profesionalismo y, en esa cuestión en nuestro Estado no hay avance. Hay grupos que hacen teatro para un público específico, pero en la mayoría de los casos el teatro se hace a gusto, capricho u ocurrencia de los directores. ¿Para quién? Nadie sabe para quién la montó, ni nadie trabajó pensando en el público al que se le va a presentar esa obra. No hay una relación entre creación y público.

No existe una frontera, una línea (clara) que defina los trabajos entre amateur y profesional, y que representaciones teatrales tienen algún patrón que pueda ser llamado "esquema de profesionalismo". El ochenta por ciento de los directores al for-

mar su grupo tienen la idea de que son profesionales, pero a mi manera de ver no lo son.

Se están dando las cosas para ser profesionales, y el que va a determinar esa calidad es el público. El teatro es tan complicado que necesita estar respaldado por un esquema económico fuerte. Necesitamos instituciones profesionales para hacer posible la creación de un teatro profesional, atendiendo a una comunidad. Existe la necesidad de teatro, pero las instituciones no quieren darse por enteradas, para eso se necesita dinero en varias áreas.

No me considero profesional, en absoluto. Me inicié haciendo teatro familiar, en festividades escolares, y a través del Movimiento Familiar Cristiano, que buscó gente interesada en el teatro, nos capacitamos principalmente con Steila Inda, con recursos del Movimiento, y participábamos incluso en concursos a nivel estatal y nacional, siempre he montado teatro familiar, con grupos de amigos. Soy un enamorado del teatro, pero tengo mi profesión.

JALISCO. LA CULPA ES DE QUIEN LA TRABAJA

¿SOMOS TODOS LOS QUE ESTAMOS O ESTAMOS COMO AL PRINCIPIO?

Teófilo Guerrero

A raíz de la selección de los montajes que participarían en la XXV Muestra Nacional de Teatro por Jalisco, Jaime Chabaud, miembro de la Dirección Artística de la misma, concedió una entrevista al diario MURAL de nuestra localidad, la cual se publicó el 18 de septiembre de 2004, considerando que la caballada estaba flaca, y no sólo en Jalisco, sino que era un problema a nivel nacional, y que habría que decidir si "asumimos que hacemos buen teatro de aficionados o damos el salto a ser profesionales". Esto abrió un debate entre los creadores de acá, que coincidieron en que haría falta dar ese paso al profesionalismo, cuestión que abrió entonces la reflexión a terrenos difíciles, casi escabrosos, en un medio en el que el consenso es la excepción y no la regla. ¿Qué es profesionalismo? ¿Qué dimensiones tiene la frontera entre lo profesional y lo amateur? ¿Quién otorga esa calidad de lo amateur y lo profesional? ¿Existe la madurez suficiente para reconocernos como amateurs o como profesionales? ¿Podemos definir el profesionalismo desde su contrario? ¿La administración pública es

factor decisivo para el desarrollo del teatro profesional?

El tema se centra principalmente en quién se considera o no profesional, cuando, según datos de Alfredo Cerda, el número de agrupaciones profesionales ha disminuido, y sin embargo es difícil que alguien se reconozca como amateur.

Décadas	Compañías profesionales
1920-1930	21
1931-1940	24
1941-1950	4
1951-1960	10
1961-1970	32
1971-1980	14
1981-1990	3



Los saños. Archivo de Fondo Hum

Acudimos a los creadores, como paso necesario y válido, para aclarar desde su óptica algunas de estos cuestionamientos.

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

REPÚBLICA DEL TEATRO

MICHOACÁN. ¿PARA QUÉ?

DIPLOMADO NACIONAL DE DRAMATURGIA

Antonio Zúñiga

La palabra humana es como una caldera rota en la que tocamos melodías para que bailen los osos, cuando quisiéramos conmovier a las estrellas
Madame Bovary

Es un buen momento para tener de nuevo como protagonista del teatro mexicano a la dramaturgia. En todo el país se escribe teatro más que nunca. Desde la vigorosa voz del Norte, hasta la experimentada del Centro y la renaciente voz del Sur, la dramaturgia se construye a sí misma parlamento a parlamento. Por eso es que la dramaturgia del país clama por atención

Muchos somos los que queremos hablar de los procesos de escritura dramática; de su sentido y sinsentido; de su condición poética; de sus identificación con el mundo vivo y el imaginario; de sus códigos, de sus estructuras modernas y tradicionales; de sus conexiones con lo humano de este tiempo; de los nuevos lenguajes y de los viejos también, y en fin, de la vocación del dramaturgo moderno.

especial. Una, que apunte a la reflexión de lo necesario. ¿Por qué? y ¿para qué? Una atención especial que lleve a la dramaturgia a renacer y sobrevivir armonizada con el todo, sobre los escenarios de estos

tiempos furiosos. Una atención que surja de los escritores mismos. Que concentre los esfuerzos, que concilie a los dramaturgos que desde tiempo atrás se manifiestan por la búsqueda de un espacio de reflexión. Un espacio que sea, en el inevitable aquí y ahora, un pretexto idóneo para llenar de ficción la hoja en blanco.

Muchos somos los que queremos hablar de los procesos de escritura dramática; de su sentido y sinsentido; de su condición poética; de sus identificación con el mundo vivo y el imaginario; de sus códigos, de sus estructuras modernas y tradicionales; de sus conexiones con lo humano de este tiempo; de los nuevos lenguajes y de los viejos también, y en fin, de la vocación del dramaturgo moderno. Del pasado y del futuro de esta expresión artística, de su condición necesariamente fronteriza, de sus límites (si es que los tiene), de sus coincidencias y divergencias con lo literario, con lo teatral y de muchos asuntos más relacionados con su existencia.

Aun cuando la cantidad no es la calidad, en el caso de la dramaturgia sí cuenta. Y cuenta para bien. Sobre todo cuando es más de uno quien desea lograr algo. Por eso desde Michoacán va esta propuesta de diplomado para su consideración. Por supuesto que no integra ninguna novedad. Sólo intenta ser bienintencionada, concreta, objetiva y con alcance.

Un diplomado puede servir de mucho, si se planea con objetivos claros. Puede ser un instrumento muy eficaz si se lleva a cabo paso a paso hasta su meta. Y puede tener cierta relevancia si se comprueban sus resultados en los escenarios, al contacto con la carne y la voz del actor. Por eso su importancia, por eso la exigencia de su oportuna realización.

Este es un camino, pero a Roma se llega por muchos lados:

Aquí se propone un diplomado intensivo en tres módulos a lo largo del año, de tres semanas el primero y dos semanas los siguientes, con maestros nacionales e internacionales, que culmine con la presentación final de los textos en la publicación de una antología. La aventura alcanza para plantear la posibilidad de una convocatoria nacional, una posterior selección de escritores y una concentración en las sedes alternas del diplomado sin tosto alguno para los participantes.

Una invitación para que en el año de Usigli protagonice sus fiestas la dramaturgia.

ANTONIO ZÚÑIGA. Dramaturgo y director de Artes Escénicas del Instituto de Cultura de Michoacán.

MICHOACÁN. ENTRE LIBROS SE VEA

LA DRAMATURGIA EN MICHOACÁN

José Luis Rodríguez Ávalos

¿Cómo es que existen los dramaturgos michoacanos? La literatura dramática es una aventura que requiere dotes especiales. Ciertamente quien escribe, ya sea poesía o narrativa, es alguien con un gran poder de evocación, que traerá a la mente de quien lee determinadas acciones que hacen los personajes en lugares también determinados. Pero la dramaturgia es un arte de movimiento. Quien escribe obras de teatro construye frases, oraciones, disertaciones de personas que están siendo propuestas para cobrar vida en un escenario.

Actrices y actores retomarán las propuestas de la obra dramática junto con ciertas pistas que les da quien escribe para que vayan creando a ese personaje al que representarán en escena. En Michoacán la dramaturgia la realiza un nutrido grupo de escritoras y escritores, pero es una actividad desconocida.

La literatura, para existir, requiere ser impresa y distribuida, algo que se hace escasamente en Michoacán. Instituciones como la Universidad Michoacana, la Secretaría de Cultura, el Colegio de Michoacán y Morevallado Editores tienen catálogos extensos de publicaciones diversas, donde ocupa un espacio preferente la historia de Michoacán, no así la literatura y, menos aún, la dramaturgia.

Desconocemos mucho de la actividad creativa y expresiva de la principal cultura ancestral, sobre todo porque historiadores e investigadores se niegan a aprender el idioma p'urhepecha, limitante que les impide ahondar en la cotidianidad de un pueblo que fue tan importante como los toltecas. No sabemos si había arte de la representación entre los p'urhepecha; sabemos que en la época colonial se presentaban obras teatrales en las comunidades indígenas, negras y niestizas de Michoacán, que regularmente se trataban temas cristianos desde la



¿PARA QUÉ LA DRAMATURGIA, Y ESPECIALMENTE EN MICHOCÁN?

Neftalí Coria

concepción indígena y viceversa, es decir, la autoría de las obras era nativa y no peninsular.

En los siglos XVIII y XIX había teatro escolar, parroquial y doméstico. Se ensayaba en casas particulares y se llevaban a escena en espacios improvisados de las casonas solariegas, en el patio escolar y en el atrio. Sus autores eran, regularmente, locales. Al hablar de una actualidad de la dramaturgia michoacana, por regla general se remite uno a las obras de José Sergio Alejandro Magaña Hidalgo (Tepalcatepec, 1924-DF, 1990), cuya dramaturgia fue un rico filón de las letras nacionales y casi una norma revitalizadora del teatro mexicano moderno.

Pero Sergio Magaña escasamente se entendió con Michoacán, su obra no tiene referencias a su estado natal y, por más que sea un orgullo estatal y nacional, su teatro no es conocido en el estado.

Muchos dramaturgos michoacanos han muerto, como Chucho Puente, José Manuel Álvarez y Alfredo Mendoza. Sobreviven muchos otros, como Fernando López Alanís, quien vio subir a escena varias de sus obras, todas con temas históricos, bajo la dirección de José Manuel Álvarez, quien obtuvo diversos premios nacionales con ellas.

El Colectivo Artístico Morelia inició en 1995 la Colección Libretos, pequeñas ediciones en las que recoge obras de teatro, guiones para la radio y la televisión, libretos de zarzuela, ópera y comedias musicales; puestas a la venta a cinco pesos el ejemplar, ha llegado ya al número 61. Son trabajos realizados en Michoacán pero de tiraje pequeño y se envían al interior del país y al extranjero, así como a directores teatrales de Michoacán, quienes desdennan esos trabajos por andar merodeando en las novedades del teatro español o norteamericano, o bien porque ya le agarraron a la facilidad del teatro alfonsopaseano.

La Secretaría de Cultura dará inicio a una colección de cuadernos de teatro que lo mismo servirá para recopilar obras teatrales de Michoacán, como para dar cauce a ensayos, críticas y crónicas del teatro estatal. Con toda seguridad, esa colección será un incentivo para quienes dedicamos buena parte de nuestra vida al quehacer teatral en el estado de Michoacán.

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ AVALOS Productor de radio y televisión, escritor y editor; dramaturgo, director de teatro y actor, periodista y guionista. Fundó el Colectivo Artístico Morelia. A. C., en 1974. Premio Nacional de Promoción de la Lectura 2002.

Demás resulta hablar sobre cuáles son los dramaturgos michoacanos que deben valorarse porque, al fin, ningún comentario resolverá valor alguno, y más tratándose de autores de teatro, género que vive el desuso entre los llamados lectores de literatura sería. El drama escrito -y no sólo en México- padece el discreto desprecio de los autores de poesía, cuento, novela y hasta el de los ensayistas.

Para qué escribir teatro, para qué trazar obras que serán devoradas por el vacío inmenso de los teatros, el desprecio de los directores caprichosos y la vanidad de los actores. Para qué hacerlo y enfrentar esa espejería que irradian los grupos afeados al poder de las publicaciones y las repletas salas de la vanidad de los académicos y editores que escasisimamente preguntan por un dramaturgo que quiera publicar. ¿Para qué? Sólo la pasión nos ha hecho escribir esas imágenes que nacen para tomar el traje a la medida de la representación. Sólo el amor loco por escribir esas criaturas desgarradas que invaden los sueños de un hombre que va al fondo de las aguas, al alba de su memoria, para postrarse ante seres que se volverán palabra y testimonio. Pero en términos prácticos, el oficio de dramaturgo no escapa del peligro del olvido. ¿Qué hace un dramaturgo solo, ante estos muros de silencio y omisión que cada día son más altos? Sencillamente, escribir su obra en silencio y en la desesperanza. Y eso ocurre no sólo en Michoacán, por supuesto, sino en todo el país.

Y sin duda, al hablar de dramaturgia en una de las regiones que menos efervescencia ha tenido en lo que a dramaturgos se refiere, siempre estaremos hablando de escasez (salvo en los casos de nombres que ya conocemos como el de Sergio Magaña y Wilebaldo López, por citar sólo a dos). Y a pesar de todo, se ha escrito como se escribe la literatura, a pesar de las pocas oportunidades de ver las obras puestas en escena dignamente. Tal vez allí está la sustancia de esta situación que mermó la dramaturgia durante muchos años, y que la relegó a la rareza, y a una vida pobre en las letras, en la que cuenta con una historia sumamente breve.

No es alentador el panorama ni es prometedora la situación de los pocos, poquísimos dramaturgos que vivimos en este confin de la patria teatral, pero creo que algo debe hacerse y es urgente. Con la creación de la Secretaría de Cultura del Estado, bajo la conducción de Luis Jaime Cortez, hemos visto un nuevo interés -al designar a Antonio Zúñiga en el Departamento de Teatro- con un proyecto que ya se cocina para este 2005 y que consiste en un diplo-



Archivo de Antonio Zúñiga.

mado para dramaturgos. Escritores que quieran formarse como dramaturgos, lo que significa una oportunidad para hacer frente a ese muro alto de imposibilidades para llevar a feliz puerto obras dignas en todos los sentidos, lo que a la postre puede convertirse en un proyecto que crezca y se multiplique con resultados que puedan derivar en una escuela para dramaturgos en el ámbito nacional y que cumpla con la parte de educación y preparación que se necesita. ¿Y qué se logra con estas intenciones? Simplemente el surgimiento de obras bien confeccionadas y dignas de defenderse ante la soberbia típica de los directores de provincia que apuestan por textos extranjeros (a veces en pésimas traducciones), y que -por vocación- subrayan el desprecio a los autores -ya no digamos michoacanos-, sino a los autores mexicanos que a decir de muchos "genios" de la escena, ya pasaron de tiempo (léase moda).

Difícil la vida del dramaturgo en provincia, difícil en Michoacán, no hay que negarlo, por el contrario, debemos reconocer ese innegable abandono en toda su dimensión, porque ni Magaña tuvo ni tiene el reconocimiento que mereció en vida y merece hoy, ni se ha hecho nada para resarcirlo, porque tampoco se puede con sólo decirlo y reclamar.

Si escribir poesía es un terreno árido para que los lectores se acerquen, escribir teatro, lo es más. Nadie lee teatro como un acto de compañía. Nadie compra un libro de teatro para leer en un viaje. El teatro se vive.

Sólo con intenciones que se vuelven acción, como las de formar dramaturgos y prepararlos e inventarlos, es que ahora comenzamos a entusiasmarlos en Michoacán. Podemos sacudimos la desesperanza, que en mi vida de escritor, ya tiene más de 20 años.

NEFTALÍ CORIA Dramaturgo y Poeta.

REPÚBLICA DEL TEATRO

NUEVO LEÓN. DE CÓMO UNA PROFUNDA SUMMA CRISTALIZA EN UNA TARDE PERDIDA DE LA ÁRIDA CAMPIÑA MEXICANA

SENTIDO DIVAGADO

Pedro Halil

El exceso, inclusive la locura, es menos Aburrida que la banalidad. Aquellos que Buscan romper las viejas reglas merecen La más respetuosa atención.

Nozière, Le Temps.

El fenómeno de un neo-renacimiento en el campo científico-tecnológico-cultural en la actualidad es un tema fascinante que requeriría muchos *fonts* para abarcar su amplitud (cuestión que no descarto en futuras reflexiones). Me conmueve tanto pensar en la posibilidad de un renacer porque da cabida a la transformación, en nuestras vidas, de ese claustrofóbico e ilusorio estado inmóvil de las cosas: nuestro *status* a nivel individual, social, nacional, internacional, y por qué no, hasta interplanetario: aquél que se encuentra más allá de nuestros sueños.

La Historia está plagada de varios sucesos de distintos grupos que se enfocaron a la realización de esta transformación. Los alquimistas medievales experimentaban un deseo de revolución interna. Después, los francmasones la materializaron, e hicieron posible su propia liberación -y la de otros pueblos- del paradigma imperialista a nivel global. Y, apenas en el siglo XX, dicho ímpetu fue retomado por los Ismos, esta vez, con el fin de liberarse de las viejas dictaduras (discursivas) que aprisionaban la conciencia. Todos estos grupos, ideológicamente heterogéneos, compartían el común denominador que denotaba su deseo por el cambio: la esperanza.

Soy creyente en la esperanza y en todo aquello que la sustenta, por ejemplo: el precepto que sostiene la matemática del caos que dice que todo fenómeno en la naturaleza es resultado de diversos microfenómenos, cuya repetición constante contribuye a su aparición y permanencia, a gran escala. Este precepto, a su vez, adquiere fuerza por otra teoría relacionada a la biología sobre los campos morfológicos. En ella se advierte que cualquier esfuerzo por parte de una especie por adquirir una nueva habilidad, ejercido durante un tiempo indeterminado (periodos completos o eras), redundará en obtener finalmente dicha habilidad, que se transmitirá (genéticamente) como herencia.

Reflexiono sobre cómo estos rasgos se observan en el quehacer artístico, por ser éste parte de la naturaleza humana, y sobre si la manera de identificarlos como auténticos contribuyentes del cambio, es a través de un sexto sentido llamado gozo. Este se manifiesta en uno como la atención, que constituye una virtud intelectual y moral esencial, y se opone a la voluntad. La atención es un esfuerzo sin esfuerzo, un vacío dispuesto a acogerlo todo. Uno no entiende una traducción en otro idioma, o resuelve un complejo teorema con la voluntad, sino con la atención. Es aquí en donde quisiera compartir el disfrute que, no sólo una puesta en escena, sino el cúmulo de la experiencia de un hipotético día, siendo a su vez, el cúmulo de otros días, semanas, meses y años de varias experiencias, han hecho posible una suerte de entendimiento rejuvenecido.

DOMINGO / OCT / 2004

“Caricias de frescura anuncian la calidez lumínica de la jornada. Imperante aire de disfrute que invita al ocio, ese ambulante aroma que seduce contemplaciones y se hace interminable; callejero, y a la vez gentil, regala a todos un dulce, ostia encarnada en nubes de liturgia, alegrando el paso curvilíneo que su silueta ofrece”.

Este garabato mental surgió al presenciar la cantidad de gente que yacía en el espacio al aire libre del Teatro de la Ciudad la tarde del domingo. Fue un intento por querer enmarcar mis deducciones sobre los impulsos que permitieron una congregación tan numerosa, y espontánea.

Alrededor de un grupo musical que venía del pueblo texano de Boerne -en honor del Oktoberfest-, niños y niñas saltaban en *staccato* al unísono, parejas se abrazaban a cada compás, abuelos sonrientes se movían con la suavidad de las notas. Todos (aún el observador más pasivo), participaban en esta composición de algún modo. El bullicio era tal que invitaba a otros transeúntes a integrarse a la conmovida multitud, y así deleitarse de esa miel rítmica que acrecentaba el zumbido alegre.

Eran ya las 7:00 p.m., se había anunciado otro espectáculo: *El médico a palos*, de Molière. La gente reunida continuaba alegre, enfiestada, re-



Hamlet. Foto de Enrique Gorostieta.

lajada, partículas que en conjunto formaban un estado anímico que les motivaba a perpetuar estas sensaciones de melódico origen.

Después de un intermedio, sugerido por un corrido musical, comienza el show. Dos personajes en vestimenta, de tono neutral, a la moda francesa del siglo XVII entran en escena y con ellos un inesperado participante; entran tres más, entran cuatro más, entra otro, se multiplican los personajes, se amplían los trazos, se fragmentan los ritmos, se exhibe, sin mesura, el accidente; y engrandece el espectro del letargo.

Aquí se manifestó el ojo crítico ante la falta de encanto. No pude evitarlo. El enojo que sentía al verlos querer enganchar al público sin conseguirlo, me insitó a escribir automáticamente -a manera de purga sensorial- lo siguiente:

La atmósfera producida por la “eficacia” del diálogo sin sentido y de los procesos mental-kinésicos tardíos causan una ausencia de reacción (incluso la inmediata), y fomenta la falta de conciencia hiperreal -la cual exige una atención casi panóptica del tiempo presente y respectivas circunstancias que lo enmarcan- , todos estos ingredientes hacen acto de presencia como especies que hinchan el aburrimiento; digestión que consume el mucho, o poco, interés de la audiencia.

Al leerlo después, lo tomé como una retroalimentación para darme a entender la importancia de la disciplina que supone el trabajo y el

pulimento continuo del producto escénico, resultado de boceto tras boceto, hasta llegar a la asimilación de la técnica.

Cito literalmente a una puberta, que como su servidor, estaba anonadada ante el pequeño *spéctacle*, pero ella, gracias a su inocente franqueza, calificó de un modo acertado y particular, y no dudo, compartimos en ese momento todos los presentes: “¿Qué es eso? ¡Sepa!”. En efecto, este último monograma resonaba una y otra vez, alcanzando su mayor sentido en la caída abrupta de un inanimado participante: el bebé. Este infante de felpa, sobrevivió al golpe por ser ficticio. Es lamentable que la ficción sugerida por los animadores no corriera la misma suerte. El montaje tocó suelo, y no por culpa del muñeco, sino por la atención ausente.

A partir de este punto, surge otro demonio: la angustia. Ya empezaba a sufrir junto con ellos. Esta empatía se generó por inercia, por el simple acto de ser testigo. Es tan inevitable, tan hipnótico, que me provocó una morbosa curiosidad por saber qué sucedena ante tanto pastelazo.

El espectáculo terminó por fin entre aplausos y rostros que dibujaban interrogantes. Mi espalda ya reclamaba el descanso y mis ojos lagrimaban (aburridos). Corporalmente indispuerto a soportar más, pero aún ansioso por verlo que ofrecería la sala del Teatro Experimental, hice un sobrehumano esfuerzo. Esa noche se presentaba *Oxímoron*, de Marcos Barbosa. No lo pensé dos veces, y entré.

Había visto ya un trabajo de este director portugués hace como año y medio: *Pervertimento*, de Sanchis Sinisterra. Ha sido uno de los seis mon-

tajes, a lo largo de mi estancia en Monterrey, que me han cautivado, hasta el grado de la inspiración. Los otros son, en orden cronológico: *Hotel corazones rotos*, de Abraham Oceransky; *Alicia*, de Jorge Lobo; *Galería de moribundos*, de Jorge A. Vargas; *El camino de los pasos peligrosos*, de Larry Tremblay y *El reino*, de Javier Serna. Todos ellos, a pesar de sus múltiples ideologías y estéticas híbridas, proponen una visión interesante: la teatralidad exenta de formalidades pudorosas, conducida con inteligencia y creatividad, hasta la evocación transgresora. Se convirtieron en elemento que refresca, estimula, reivindica y revive al gozo. Este último sentido, a mi parecer, es la llave del renacimiento.

Al entrar, no dudaba que esta *mise-en-scène* se agregaría a mi repertorio como la número siete en importancia. Inmediatamente uno se daba cuenta que no era el típico montaje regio. El prólogo visual que ofrecían los actores - una tripartitura-, repetida incontables veces, condicionaba la percepción. Sus vestimentas apoyadas en colores antagónicos, de tonos fosforescentes- unidos sólo por el umbral de sus cuerpos-, apoyaban la encarnada temática de la paradoja que sus diálogos, entrecortados, ofrecían. La escenografía se desnuda, y muestra su carente realidad. Sólo un vestido de época resaltaba, irónica, la adaptación.

El cuento de invierno, de Shakespeare fue sólo un pretexto para contar lo incontable: una instalación construida a través de las peripecias, los miedos, las inseguridades, las inquietudes, que cada actor/actriz ha vivido, sufrido, lidiado, y como haciendo uso de un *copy/paste* virtual, se platicaban entre líneas con ayuda de interpretaciones que arrojaban extremos teñidos de sarcasmo: del expresionismo locuaz a la neutralidad; de la desmesura a la cotidianidad; de la declamación a lo orgánico. Del exhibicionismo a lo íntimo.

Pero lo aparente hace eco del propio oxímoron que el director ha experimentado en Monterrey: una simultaneidad de satisfacción/insatisfacción.

Haciendo uso de estos elementos, refuerza esta ruptura de la ilusión invocando el distanciamiento brechtiano que, depurado, invita a la reflexión. Inclusive uno de ellos dice algo que lo sustenta: “Esta obra tiene visión, es política”. De hecho lo es, y critica lo que muchos sabemos, pero jamás lo habíamos oído decir en escena de una manera aparentemente *cool*, frívola, sofisticadamente dadá en su acidez, y por ello, no carente de preocupación.

Citando a Foucault, si el arte articula los límites de la epítoma socio-cultural de una co-



La letra. Foto de Enrique Gorostieta.

munera, entonces una nueva articulación puede resquebrajar lo dado por conocido de antemano en ese ámbito, cambiando así su perspectiva. Es aquí en donde considero que el trabajo de Marcos Barbosa, y de los demás directores ya mencionados, encuentran su función. Retar a una institución de poder, que ya caduca en la zona noreste del país, pide a gritos su re-valoría: la cultura. Expone los males de todo aquel que, como virus, se ha aprovechado de ella, y se alimenta a sus costillas sin producir nada que ayude a su trascendencia. Pero, también, como los demás, nos ofrece una solución ante el problema: la juventud. Es interesante cómo él y los demás creadores, incluyen en sus montajes a sangre joven, como signo que acentúa a la esperanza: simples glóbulos rojos que guardan el potencial perfectible del cambio, y combaten, regios, a las bacterias, parásitos y larvas que producen infecciones de mediocridad.

Su crítica tomó los ropajes que la creatividad pudo ofrecerle, transformándola en una obra de arte, única en su especie. Ahora depende de nosotros, los jóvenes creadores, prolongar esta alteración.

Algo nuevo quiere nacer, ya se han estado dando “golpecitos”. ¿Cómo vencer entonces la apatía que nos domina a veces? ¿Cómo aferrarse a la fuerza, para soportar el dolor que el nacimiento promete? Creo que hay que aprender a encontrar el gozo, entrenarse en él para así incrementarlo. Sólo así dejará (y dejaremos) de divagar y tendremos sentido.

PEDRO HALLIL. Actor, pintor y garabatero literario. Actualmente cursa el cuarto semestre de la Licenciatura en Arte Teatral, en la Facultad de Artes Escénicas de la UANL. Miembro del grupo teatral Piltontli.



Hamlet. Foto de Enrique Gorostieta.

QUERÉTARO. APOCALÍPTICO INTEGRADO

EL DISCURRIR DEL TEATRO EN QUERÉTARO

Román García

Querétaro es sin duda un lugar de altos contrastes que permea el accionar de los que aquí habitamos, en todos los ámbitos de la sociedad.

Particularmente para el goce y desarrollo de las artes alberga expresiones de reconocida trayectoria como el Ballet Nacional de México o la Orquesta Filarmonica de Querétaro, e importantes instancias formativas como el Conservatorio de Música, la Escuela de Laudería, la Facultad de Bellas Artes y el Centro Nacional de Danza Contemporánea. Sin embargo, en el caso de las dos primeras, sólo podemos acceder a sus programas una o dos veces al año en temporadas cortas y esporádicas.

En lo formativo aún no se vislumbran resultados que consoliden una actividad que nos distinga como una entidad de sólido acontecer artístico, de alta envergadura. El cierre de 2004 es una invitación para reflexionar acerca de los derroteros que en específico han tomado el quehacer teatral de nuestra ciudad en los últimos diez años.

Hoy en día, se tienen referentes concretos para poder establecer un diálogo de orden creativo con la desarticulada comunidad teatral queretana como son la realización del Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo, la Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia; que enmarcan (ambos eventos) espectáculos internacionales, talleres, conferencias, presentaciones de libros, conversaciones con autores, directores y actores y lecturas dramatizadas de obras inéditas. Aún más, se provee un apoyo importante para la dramaturgia con el Concurso Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera Castañeda que tiene como corolario el montaje teatral del texto ganador y su publicación. Y este diálogo creativo no sucede.

El estado actual de deterioro en que se encuentra el acontecer teatral en Querétaro encuentra su basamento en el nulo ejercicio de la autocrítica y en una actitud indolente e irresponsable para ejercer la crítica en todo aquello que no es lo propio. Lo anterior es un hecho no gestado en forma gratuita.

Hace diez años, los grupos existentes tenían una identidad diferenciada, un selio particular



Las Criadas Foto de Óscar Salas.

El estado actual de deterioro en que se encuentra el acontecer teatral en Querétaro encuentra su basamento en el nulo ejercicio de la autocrítica y en una actitud indolente e irresponsable para ejercer la crítica en todo aquello que no es lo propio.

en sus montajes, un espacio de trabajo propio y constancia en su quehacer artístico. Los estrenos causaban expectación, no sólo en el público -que gustaba ya de determinado grupo-, sino entre "teatristas", los cuales asistían a observar el trabajo del otro a pesar de las diferencias existentes. Los actores trabajaban con una mística de grupo y la defendían. Una mayor aspiración artística se reflejaba desde la selección de los autores dramáticos: Wesker, Goldoni, Büchner, Darío Fo, Sor Juana, Ibarguengoitia, Cervantes, Tirso, Beckett; los cuales compartían la escena queretana. Querétaro era una presencia obligada en la Muestra Nacional de Teatro. Incluso se contaba con una cartelera exclusiva de teatro en dos diarios locales. Las carencias formativas y de propuesta estética nunca fueron razón para aceptar la existencia de un abismo como el hoy latente.

Paradójicamente, el detonador más fuerte de la descomposición actual tuvo su raíz en la propia necesidad de rigor y formación para enfrentar el hecho teatral.

Con el asentamiento en la ciudad del Centro Regional de Formación Teatral, con Luis de Tavira al frente, la luz del conocimiento no sirvió para "ver" con mayor claridad, sino para "ence-



El Atentado. Foto de Óscar Salas.

güecer” a la comunidad teatral que si bien era ciertamente incipiente, también tenía condiciones propicias para crecer y desarrollarse. Mal entendido el “mensaje”-deslindando a la experiencia formativa en sí de la responsabilidad-, los grupos se fracturaron en aras del ejercicio de una práctica “profesional”. Los actores comenzaron a transitar de grupo en grupo seleccionando al mejor postor, algunos salieron a probar fortuna a la ciudad de México, otros formaron un grupo aventurándose a dirigir sin el menor recato. La formación de “nuevos grupos” se dio por cantidad más que por calidad. La gestión de recursos económicos -a la par de la persistente política de recorte presupuestal a la cultura- se convirtió en una arrebatación individualizada desprovista de mérito artístico y solvencia moral. La cartelera teatral feneció por apatía o inanición económica. La Muestra Nacional de Teatro borró de los anales a Querétaro.

Lo que nos queda ahora es el recuento de los daños y una situación agudizada. A la par, una notoria incapacidad para corregir el rumbo. Se

está más atento a mirar la paja en el ojo ajeno que a construir lo propio. Importa más acordar el costo de entrada que la generación de nuevos públicos. La inmediatez de los trabajos denota con claridad una necesidad de sobrevivir, más que de realización vital. Las problemáticas comunes se permutan por asuntos personales. Nos soslayamos en la mediocridad, abrazándonos en el aplauso mutuo. No existe la autocrítica, por ende no reconocemos el ejercicio de la crítica. Nuestra incapacidad de debate se enjuaga en lo subjetivo, el impropio y las suspicacias. Las “malas costumbres” aún nos acompañan. De hecho y hacia lo futuro, la crítica y los eventos teatrales requieren de una profesionalización donde los elementos técnicos, reflexivos y de ética teatral marquen una diferencia sustancial entre los que hacen teatro y aquellos que hacen del teatro una forma de vida.

Una profesionalización que dé paso a la especialización de cada una de los creadores del hecho escénico, que incida en ganar un público que acuda a la sala teatral con más elementos

para la diversión y el análisis en la lógica que ya Brecht planteaba, donde “lo importante no es darle al público lo que pide, sino enseñarle a pedir”. En suma, el narcisismo que envuelve la práctica del hecho escénico ha derivado en que la comunidad teatral no haya logrado a la fecha abrirse un espacio en la sociedad y hacerse necesaria.

Baste con responder si los esfuerzos invertidos en nuestros montajes teatrales son suficientes para ser consecuentes con la realidad nacional, trascender nuestras fronteras o trascendemos a nosotros mismos.

ROMÁN GARCÍA. Director artístico y de escena de Eco rodante A.C. Comodatario del teatro IMSS 1997 -2001. Premio Alejandrina en Artes 2001.

VERACRUZ. LA VÍA ALTERNATIVA

ESPACIOS CULTURALES INDEPENDIENTES

Ramón Acevo

Los espacios culturales independientes no son una idea nueva, las tardes bohemias o peñas literarias que en el siglo XIX se realizaban en casa del mecenas en turno o de la señora rica (entrada en años y en carnes) a la que le gustaba declamar; a principios del siglo XX se mudaron a cafés literarios; en los sesenta su lugar fue cubierto por las peñas y de ellas derivaron propuestas multidisciplinarias que aparecen y desaparecen hasta nuestros días, muestra fehaciente de lo duro que es vivir del arte.

Iniciar un proyecto alternativo parece fácil, un grupo de amigos reúne sus ahorros, compran unas sillas y mesas en el mercado más cercano. Improvisan una barra. Con tablas viejas y ladrillos arman librerías. Las sábanas gastadas teñidas de negro y unos botes de leche Nido improvisan el foro y las candilejas y quizá hasta alcance para comprar un equipo de sonido de uso. El problema es mantenerse, las oleadas de usuarios ávidos de cultura no llegan y si llegan se molestan de que la obra de teatro interrumpa su partida de dominó. Los que sí llegan desde el primer día son los inspectores de todo tipo, que encuentran un sinfín de "irregularidades" y, generalmente, hasta ahí llegó el proyecto.

Para sobrevivir hay dos opciones: tener prestigio propio y contactos en los altos niveles burocráticos (*vgr.*: El Hábito y La Planta de Luz, léase Jesusa Rodríguez y Germán Dehesa) o darle al público "lo que pide" y olvidarse de la cultura (así acabaron la mayoría de las peñas, convertidas en abrevaderos de fin de semana para oficinas que piden una y otra vez *Pájaro Chouli*). Hay una tercera opción pero esa requiere de una terquedad a toda prueba.

El principio de siglo y de milenio no podría ser menos prometedor para la cultura en México. El término cultura proviene de la misma raíz que culto y cultivo: la cultura es un culto permisivo que abre la mente y el espíritu, cosa que molesta a los que por culto entienden oscurantismo y sumisión. Se trata, además, de un cultivo cuyos frutos tardan en brotar, pero son perennes, cosa que escapa a la comprensión de los que, acostumbrados a los cultivos del Bajío, ya les anda por meter los tomates al huacal para venderlos al mejor postor. Eso cuando no de pla-



Mozart, Teatro íntimo. Foto de Luis Antonio Marín.

no tratan de vender la cosecha por adelantado. En concordancia con la visión monetaria y chabacana, seguimos en lo agrícola de estos tiempos. La cultura oficial ha sido despojada de lo

Para sobrevivir hay dos opciones: tener prestigio propio y contactos en los altos niveles burocráticos o darle al público "lo que pide" y olvidarse de la cultura

esencial, persiste y subsiste aferrada al pluralismo político que ha impedido, por fortuna, el

desmantelamiento absoluto de la estructura cultural. "Nunca me imaginé que extrañaría tanto a Rafael Tovar y de Teresa", decía hace poco una conductora de radio. En medio de este panorama gris, oscuro, los espacios culturales independientes son la esperanza, pequeña y remota esperanza, de la semiclandestinidad, porque en cuanto se vuelven notorios son reprimidos. La falta de leyes que protejan el quehacer de la cultura independiente deja su permanencia a criterio de los funcionarios en turno y los de este turno, sobre todo en el ámbito federal, adolecen de criterio.

Los miembros de algunos colectivos que operamos espacios culturales independientes, conscientes de que no podemos seguir viviendo entre la elusión y la confrontación a gritos y sombras, decidimos pasar al trabajo organizado, estratégico, con el diálogo como única arma, siempre que esto sea posible, para establecer di-



Un actor se prepara. Foto de Luis Antonio Marín.

námicas de acción de largo plazo que nos permitan garantizar un auténtico desarrollo cultural; esto significa arrebatar para la sociedad civil el control de la cultura, partiendo el aparente descontrol que pudiera suponerse de la pluralidad de propuestas, ideologías e intereses de cada grupo o individuo.

La idea surgió en la ciudad de México hace pocos meses, los representantes de espacios como el Multiforo Alicia, La Alverka, La Pirámide, El Circo Volador, entre otros, se unieron para formar RECIA, la red de espacios culturales independientes alternativos, red a la que pronto nos sumamos desde Caftánrojo, en Xalapa. De hecho, fuimos el primer espacio de provincia en formar parte de la RECIA. La distancia y la diferencia de los esquemas legales en el Distrito Federal y en el estado de Veracruz nos hizo darnos cuenta de que debíamos trabajar paralelamente, pero desde una RECIA local. Así surgió RECIA Veracruz, red a la que de inmediato se

sumaron el Caféteatro Tierraluna, La Bola y El Refugio, y a la que se irán agregando espacios del *más largo que ancho* estado veracruzano.

Para los espacios culturales independientes, estar dentro de la "legalidad" en estos momentos, en los municipios de Veracruz, particularmente en Xalapa, significa tener una licencia de café o de *restaurant bar*, que es bastante cara, además de otra por cada actividad complementaria, como librería, tienda de discos, condonería, tienda de artesanías u otra de las que realizan los espacios existentes. Además, por cada obra de teatro, concierto o evento cultural que se presente y que tenga un costo de entrada, hay que pedir un permiso especial, que también cuesta, se deben llevar a sellar los boletos al municipio con siete días de anticipación y justo el día del evento llega un grupo de inspectores para cobrar un porcentaje del boletaje; si consideramos que algunos espacios realizaron el año pasado más de ciento cincuenta eventos culturales, sig-

nifica que además del oneroso pago de derechos, tuvieron que acudir al Ayuntamiento unas cuatrocientas veces; evidentemente esa es una situación imposible, que lejos de estimular el desarrollo de actividades culturales independientes está a punto de lograr su desaparición.

La coyuntura de los tres festivales de teatro realizados de manera independiente en Xalapa a finales de 2004, uno por Candilejas, otro por Caftánrojo y Teatro Sin Sostén y el tercero por el Consejo de Artes Escénicas, sumado a las actividades iniciadas por la RECIA México, nos permitieron darnos cuenta de que podemos dejar de esperar a que las instancias oficiales hagan algo, que podemos actuar nosotros, los miembros de la sociedad civil. Afortunadamente, en el caso de Veracruz, el reciente relevo de autoridades estatales y municipales permitió el acercamiento a funcionarios, que al menos en principio, pretenden conocer los problemas ciudadanos y hacer algo por resolverlos; dentro de ese marco los miembros de la RECIA Veracruz hemos estado trabajando en una propuesta de lineamientos que será presentada en estos días al Congreso del Estado y que, en caso de aprobarse, será la primera ley estatal en el país que proteja y estimule las actividades de los espacios culturales independientes, y con eso no hablamos únicamente de los que forman parte de la RECIA, sino de todos los foros teatrales libres, las bibliotecas autónomas especializadas, las escuelas de danza e inclusive los eventos de los grupos de artistas callejeros.

Esto es el principio, podemos hacer y lograr muchas cosas más si dejamos de quejarnos mientras esperamos esas becas que son la lotería (por los pocos que las ganan y los extraños mecanismos que determinan quiénes son los afortunados). Trabajar e impulsar la cultura independiente no significa relevar al Estado de su compromiso social, significa hacer la parte que nos toca y exigirles que cumplan con la parte que les corresponde a ellos; quizá algún día aprendan a *mandar obedeciendo*.

RAMÓN ACEVO Coordinador de Caftán rojo y convocero oficial de RECIA Veracruz.

ZACATECAS. DEL QUE PASA SIN VER

EN TODOS LOS TEATROS SE CUECEN HABAS

Iván Guardado Martínez

Me resulta molesto escuchar quejas de gente que no está enterada del tema, que opina sin saber por dónde abordar la crisis del teatro en mi estado, o peor aún, que ni siquiera se toma la molestia de ver teatro zacatecano y se atreve a opinar. ¿Hay crisis? Claro, ¿en dónde no la hay? Afortunadamente existen crisis que dan pie a la creación, a la búsqueda de propuestas.

Es cierto que en mi estado hace falta preparación; advertirlo, si bien permite justificar nuestra nula entrega y sinceridad, también permite decir que felizmente existen locos (no cuerdos sería demasiado ordinario) que creen en el teatro, en el evento, que buscan no el reconocimiento sino la satisfacción personal, ajena a toda frivolidad.

El que no se ha entregado al teatro verdaderamente, no tiene facultades para opinar sobre él, pues es fácil criticar y demeritar la labor del

actor, del director, del equipo técnico y de todo el círculo que comprende los eventos teatrales, cuando sólo conoce superficialmente el hecho de vivir del y para el teatro. No es una profesión de cuerdos, se debe estar bastante loco para poder adentrarse en la cruel vida que te proporciona el ser víctima del clan teatral, y claro, no cualquiera es apto para sufrir los desaires que ofrece, ni mucho menos para soportar las pocas alegrías que pudieran hacer a cualquiera perderse en la locura del narcisismo y egocentrismo.

La satisfacción que te proporciona el sudor al terminar un montaje opaca todas las carencias vividas durante este proceso. El actor no es libre de perder el tiempo como pudiera pensarse; al igual que el dramaturgo o el director debe, al contrario de lo que parece, ser capaz de estar atento en cada momento del día; debe combatir contra aquello en lo que solemos perdernos durante el transcurso de la vida. Cada hora que el actor

El que no se ha entregado al teatro verdaderamente, no tiene facultades para opinar sobre él, pues es fácil criticar y demeritar la labor del actor, del director, del equipo técnico y de todo el círculo que comprende los eventos teatrales, cuando sólo conoce superficialmente el hecho de vivir del y para el teatro.

observa las actitudes de los que están a su alrededor, es un segundo de vida para algún personaje, alguna historia para el dramaturgo, una escena para el director. Se necesita entrega, disposición, vocación, sacrificio. No cualquiera acepta las exigencias que el teatro reclama. En cada ensayo debe haber arrojado para que al final de ese día quede el registro de algo extraordinario. En fin, es difícil explicar, pero necesario de comprender cuando la vocación te obliga a hacer teatro en tu estado.

El teatro en Zacatecas está mejor o peor que en cualquier otro lugar del país; todo depende de la persona, del equipo, del que mira (y dice); todo depende de la sinceridad con que se busca la trascendencia de un trabajo. En todos los teatros se cuecen habas, pero afortunadamente todavía existen locos en Zacatecas, en Tijuana, en el Distrito Federal, en España, en el mundo entero. Para fortuna de todos nosotros, puedo decirlo: en mi estado sí hay teatro.



Archivo de Juan Antonio Caldera.

IVÁN GUARDADO. Zacatecano. Es actor y dramaturgo. Becario del FONCA-FECAZ. Suyas son las obras de teatro *Asfixia*, *A buen fin*, *Alcachofa*. En busca del mapa perdido e Irene lo dice todo.

ZACATECAS. NO HAY COMUNIÓN NI COMUNIDAD

EL TEATRO EN ZACATECAS

Julia Robles

Hace un mes escuché decir a uno de los actores que participó en el Festival de Teatro de Calle que se realizó en esta ciudad, el pasado octubre de 2004, lo siguiente: “el teatro no es mi prioridad”. Menuda afirmación... En Zacatecas el teatro es aún un mundo que no termina de ser, de cuajar, de conformarse. Vivimos en una ciudad demasiado individualista, donde la inercia nos ha forzado a hacer un teatro más encaminado a constituirse en un *modus vivendi* que en una forma de teatro en vías de profesionalización. Los creadores escénicos han optado por desencontrarse. Cuál sea el motivo, todavía no lo descubro. Quizá tanta información sobre qué se debe hacer y cómo se tiene que hacer no ha permitido -al menos entre los actores- encontrar a través del trabajo, una manera de encontrarse y asumirse. El teatro en Zacatecas ha terminado por prostituirse. Y se hacen proyectos por encargo o por buscar la manera de sobrevivir, y entonces se hace cualquier cosa.

En esta hermosa ciudad, la gente prefiere emigrar al extranjero en busca de mejores opciones para bien vivir. También pasa con los hacedores de teatro. Y no los juzgo, por supuesto; creo que es la única opción que existe por el momento para los que apostamos a seguir en la tradición del escenario: hacer las cosas con verdad. Me preocupa que no existan ni siquiera talleres de formación teatral, y que los proyectos de teatro, como la creación de la Compañía Estatal de Teatro, se mantengan en la cuerda floja.

Creo que las personas que hacemos teatro somos marginales: no tenemos recursos para trabajar, no existen espacios para la formación. El asunto es no dejarse y la única arma que tenemos es la verdad en nuestro trabajo. En ocasiones, la respuesta es tan transparente que no se ve, y parece tan fácil que termina por no realizarse. La clave, creo, radicaría en comenzar a reconstruir los grupos como una simple manera de encuentro, de escucharnos, de lograr comunidad con las benditas diferencias.

Las instituciones por su condición nunca harán lo correcto; sólo son eso: instituciones. Pero los creadores están más allá: nuestra responsabilidad es solamente el hecho artístico. En Zaca-

tecas el Festival de Teatro de Calle se nos presenta como una oportunidad que tiene dos caras; como la tragedia y la comedia. Sólo que en este caso la comedia se presenta al ver obras bellas que alimentan el alma y la tragedia es que ante esos trabajos presenciados por el público se tendrá que ser más estrictos y pensarlo dos veces antes de hacer cualquier cosa que parezca teatro.

Creo que las personas que hacemos teatro somos marginales: no tenemos recursos para trabajar, no existen espacios para la formación. El asunto es no dejarse y la única arma que tenemos es la verdad en nuestro trabajo. En ocasiones, la respuesta es tan transparente que no se ve, y parece tan fácil que termina por no realizarse.

La clave, creo, radicaría en comenzar a reconstruir los grupos como una simple manera de encuentro, de escucharnos, de lograr comunidad con las benditas diferencias.

No se debe entender el trabajo de grupo como algo que se tiene que hacer, sino como un esfuerzo por propiciar el encuentro y la búsqueda de la libertad de la comunidad. No hay sentido en mantener grupos en los que no se tenga interés en trabajar como grupo. Buscar el camino de



Archivo de Juan Antonio Caldera.

las diferencias podría ser una buena alternativa. El único punto de convergencia real debe ser la caja negra, ese lugar misterioso y mágico donde resurge la vida. Necesitamos de los demás todo el tiempo. Y sin embargo, estamos solos buscando el sentido de la existencia.

Creo en el actor como ese ser que sueña, que busca la libertad. No importa mucho lo que el grupo haga: teatro de calle, teatro intimista, performance, etcétera. En realidad todo es necesario, sólo busquemos que sea riguroso, profundo, conmovedor. El poder del teatro es tan mágico que puede mover el mundo, si así lo queremos.

JULIA ROBLES. Es actriz y directora de teatro. Obtuvo la beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, en la modalidad de teatro, en 2002.

CAMPECHE. BIENVENIDO AL TEATRO Y SU REPÚBLICA

IMPRESIONES DEL TEATRO CAMPECHANO (ENTREVISTA)

Redacción de PASODEGATO

Jaime Chabaud en conversación con Lulú Ávila Reyes con Jorge Castro. Una introducción en el quehacer del teatro campechano.

J. Ch: Háblanos de tu experiencia en el teatro campechano, Lulú.

Lulú: ...Yo tengo veintisiete años haciendo teatro. No hay preparación académica o formal en el ámbito artístico de Campeche. Gracias a estar en contacto con profesionales como Ana Malena Doria, Germán Castillo y Roberto Rivero y Góngora he subsanado esta carencia. El caso de Manuel Dovero es particular para mí, porque él fue quien me introdujo en el mundo del teatro. Dovero se formó en Bellas Artes, en la ciudad de México, en la generación de gente tan importante como Manolo Fábregas, e hizo una vida profesional plena en la capital, además de haber tenido la oportunidad de estudiar en el extranjero (en Estados Unidos específicamente). Un buen día, el maestro Dovero regresó a su tierra pensando en una estancia breve y temporal, pero el contacto con su gente y los trabajos que consiguió llevar a cabo por acá le animaron a quedarse definitivamente. La desgracia, como en muchos casos, fue que Dovero era demasiado joven para ser tomado en cuenta y en serio, por lo que su labor no trascendió mayormente. Sin embargo, gracias a él entendí que el teatro es un juego, pero no es de esos que sirven para matar la tarde o hacerse loco un tiempo. Es un juego muy serio, un juego muy importante. Un juego que, gracias a Dovero y al contacto que, merced a su iniciativa, tuve con el gran talento de esta tierra, nos llevó a varios festivales y encuentros nacionales, a obtener algunos premios regionales y a confrontar nuestra experiencia con el quehacer y la trayectoria de otros profesionales y creadores del país.

El teatro, a partir de entonces, se convirtió para mí -se convierte para muchos otros como yo por acá-, no en un medio de vida, cosa muy difícil en nuestro estado, pero sí en una aspiración artística y esencial. Porque en el teatro sucede una suma de experiencias como la música y la poesía, de las que se recibe alimento. Es una

aspiración incluso competitiva la que me ha llevado a impulsarme para estar a la altura de la gente que ha venido y viene a dar conferencias, seminarios, residencias y talleres para reforzar el trabajo de la gente de la entidad.

J. Ch: Jorge, ¿cuál es tu experiencia del teatro en Campeche?

Jorge: Yo debuté en teatro hace veintiséis años, bajo la dirección de un teatrista suizo que trabajaba en ese tiempo en Campeche como parte de una campaña que el INBA realizaba en los estados. En esa ocasión se trató de una versión de Pedro Páramo, de Juan Rulfo. Posteriormente he trabajado con diversos directores de nuestro medio, entre ellos el señor Joaquín Lantz, el maestro Roberto Rivero y Góngora (quien es un miembro fundador de la Compañía Nacional de Teatro Campechano, que funcionó en la ciudad de México durante algunos años), con Lulú Ávila, con el maestro Juan Arce, y otros más. He hecho un poco de todo durante estos años. Ante la escasez de grupos en la localidad y de líneas de formación profesional, me he dedicado a la adaptación de textos. Ultimamente he dirigido también. Considero estar abierto a cualquier posibilidad de trabajo en el ámbito del teatro. Coincido con Lulú en que el teatro es una pasión, una tarea vital por la que se sacrifican muchas cosas (esto lo digo sin tono de queja), pero no es, por supuesto, una posibilidad de vida. Los que nos dedicamos al teatro en Campeche llevamos una doble vida. De día somos profesionistas diversos y de noche jugamos a ser inmortales, a hacer teatro. Mágicamente estas condiciones generan un carácter. Aquí se hace el teatro a base de amor, a base de entrega, sin esperar nada de esta actividad.

J. Ch: ¿Cuál sería tu diagnóstico, Lulú, del teatro en Campeche?

Lulú: Fatal. (Risas.) No podemos hablar de largas temporadas, pero hemos vivido acá en Campeche temporadas de intensa actividad, ya sea por los grupos que vienen a visitarnos o por el resurgimiento de los de la localidad. Pero me parece que esto ocurre las menos de las veces. En general hay un debilitamiento de la actividad. Esta actividad apenas sobrevive. Y esta condición nos empobrece. No estamos construyendo



Que me entierren con pompa. Foto de Luis Antonio Marín.

el patrimonio formativo de las nuevas generaciones ni contamos con el respaldo económico para la producción, de modo que nuestros talentos emigran a la ciudad o cambian de actividad. O entienden que no hay futuro en este quehacer, que no tienen un lugar. Sin embargo, los locos permanecemos tercos con nuestro grano de arena para formar montañas, pero no tenemos permanencia ni constancia en el trabajo porque no tenemos condiciones. El teatro en Campeche subsiste en forma independiente. Los grupos insisten en funcionar de manera autónoma. Tenemos en la entidad solamente un grupo, llamado *Personare*, que es el nuestro, como el único que ha trabajado de esta manera desde hace dieciocho años. Digo que es el único, porque compartimos cartel con el de la Universidad, el del Instituto de Cultura, algún otro de la Escuela de Educación Artística. Los demás tienen una corta vida, surgen y desaparecen con la misma facilidad. ¿Cómo se puede costear una producción? Sin recursos, sólo es posible de forma voluntaria, con un diseño que no pretenda recuperar la inversión. Desgraciadamente esto plantea un problema aparentemente insoluble: no se funciona con la gente que tiene la capacidad, sino con la que tiene el interés. Generalmente los proyectos personales, los proyectos queridos, se llevan a cabo sin los repartos ideales. Las condiciones de vida de cada uno de los participantes así lo determina. Por lo tanto, se trata de un ejercicio de resistencia. El premio a los perseverantes no es otro que el del aplauso.

REPÚBLICA DEL TEATRO

COLIMA. CIUDADANOS COMPROMETIDOS

UNIVERSIDAD DE COLIMA, UN PROYECTO INTEGRAL DE CULTURA

Carlos Salazar.* Entrevista de Jaime Chabaud

Jaime Chabaud: Es insólito que en este país donde la cultura es lo que está a la retaguardia de manera permanente, un rector de la Universidad de Colima se lance a hacer una obra magna como este teatro, ¿De dónde nace la idea, la necesidad?

Carlos Salazar: La Universidad de Colima es una institución de educación superior pública, interesada verdaderamente en formar a un buen ciudadano antes de formar a un buen profesional, nosotros decimos que formamos al buen ciudadano con el valor agregado de ser buen profesional, no a la inversa.

Primero vamos hacia el aspecto central que es formar a un ciudadano sensible, a un ciudadano de bien, a un ciudadano que sea realmente una gente comprometida con su entorno, con la respuesta de la naturaleza, con la sensibilidad suficiente precisamente para valorar lo que significa la vida. Sabemos de antemano que no es fácil hacerlo en México cuando existe todavía inequidad muy grande, como en muchos países. Tenemos en nuestro propio país, y esto es una realidad, un comportamiento desigual con el entorno.

Esto nos ha permitido generar programas curriculares en los que los jóvenes realizan actividades culturales con carácter curricular obligatorio, pero también actividades de tipo deportivo-formativo. Nosotros visualizamos el deporte como una disciplina formativa, visualizamos el arte, el contacto con la cultura artística, como un proceso formativo dirigido no nada más a aquellos muestran aptitudes para ser deportistas de excelencia o para hacer extraordinarios guitarristas o cantantes. Estos programas están dirigidos a toda la comunidad. Es una suerte de rescate social de la cultura.

J.CH: ¿Por qué el teatro?

C.S: Bueno, es que no nada más es el teatro, tenemos un gran instituto de danza, tenemos un trabajo muy serio, muy responsable en el ámbito de la música y estamos ahora reconstruyendo la Escuela de Música de la Universidad que el sismo del 21 enero del 2003 nos tiró, y hemos proyectado lo que será un gran conservatorio aquí, a un lado del teatro se construirán cuatro edificios que serán el área de artes visuales y bueno, es un proyecto no nada más entorno al teatro. Estamos hablando del aspecto cultural en general.

J.CH: ¿Y porque la Universidad Pública?

C.S: Bueno, el Estado ha formado instituciones de educación y de cultura como la UDC precisamente para eso, para ser depositarios de la cultura y por eso hemos discutido con algunas gentes en el ámbito nacional que no están de acuerdo en que las universidades públicas tengan responsabilidades culturales más allá de la formación. Cultura es para nosotros un proyec-

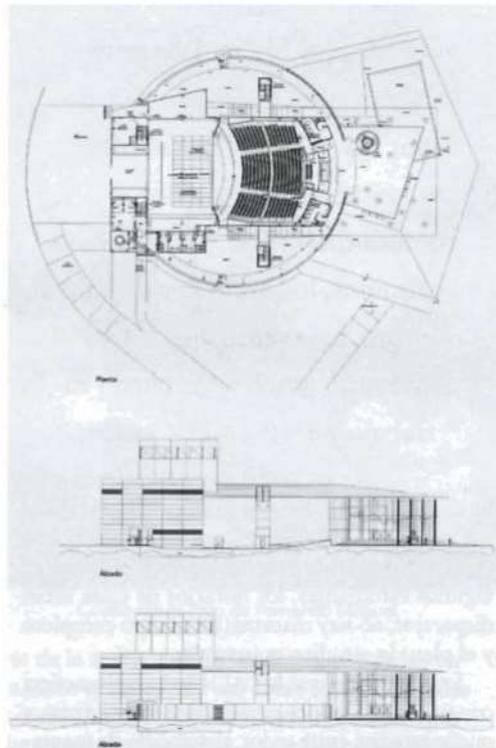
conocimiento" y no es así, nosotros tenemos realmente muy claro, definido, que la universidad y no nada más la Nacional Autónoma de México, porque también es otro error "es que ella si tiene funciones de difusión de la cultura y las estatales no"-, las universidades, nuestra universidad debe tener un plan integral de cultura, y cultura es una visión del hombre.

Revisando las actividades culturales que realiza la Universidad de Colima (en promedio se hacen cinco o seis actividades por día), realizamos más de 2,000 actividades al año y tenemos diversos eventos locales, municipales, comunitarios, nacionales en Bellas Artes, e internacionales.

Ahora mismo el ballet de la Universidad va en representación de México al evento inaugural de *Aztecas* en España, en Bilbao, y lo hizo en su momento, cuando arrancó la colección de *Aztecas* en Londres y ha ido en representación de México al Festival de Sevilla. Y no hay un elenco estable son muchachos, ninguno de ellos son profesionales dedicados, todos son generaciones que se van formando y van saliendo de nuestras instalaciones. Son frutos de la universidad.

J.CH: La universidad tiene tradición teatral, siempre hubo un taller Rafael Sandoval, creo que todavía sigue ahí. De hecho, acaba de ganar una mención honorífica en el Concurso Nacional de Teatro Manuel Herrera de Querétaro. Ha tenido tradición la Universidad, ¿qué proyecto se queda, porque usted va saliendo, pero es su obra, finalmente qué proyecto se queda?

C.S: Bueno, algo muy interesante ya que toca las actividades específicamente de teatro. Además de ser un grupo de teatro muy entusiasta, es un apoyo extraordinario precisamente para llevar el teatro a niños. Las actividades que mi esposa, como responsable del Voluntariado Universitario de estancias infantiles de la Universidad, lleva a los jóvenes y a las madres buscan formar el futuro público con obras de teatro que se ofrecen desde etapas muy tempranas de la vida a niños y niñas. Esto permite que se generen, año tras año, festivales que activan la participación de la comunidad.



Plano del Teatro Universitario de Colima
En: Espacios Universitarios
Universidad de Colima, 2005.

to de formación integral, no nada más es la danza y la música como lo visualizan algunas gentes con una perspectiva atomizada.

Alguien me ha dicho "es que las funciones vitales de la universidades son la educación, la generación de conocimiento y la transmisión de

*Rector de la Universidad de Colima

TEATRO EN HIDALGO

Enrique Olmos de Ita

El estado de Hidalgo ocupa uno de los últimos cinco lugares en fomento económico a la producción artística; comparte el último lugar en producción y montaje de obras teatrales; es uno de los estados con menor número de beneficiarios en el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; su producción editorial es de un libro al año (sin contar coediciones); no existe ningún sistema de fomento específico, ni siquiera un censo de las diversas agrupaciones dedicadas al arte escénico en el estado; tampoco hay un plan para la creación de públicos ni un programa de fomento a las actividades artísticas en la vida escolar obligatoria. La ópera y la danza prácticamente no existen profesionalmente en nuestros escenarios.

Así acaba el sexenio de Manuel Ángel Núñez Soto, con el estado sumido en la miseria de las instituciones culturales, teatros y salas vacías, y en general un clima de infortunio en lo que se refiere al patrimonio artístico y cultural. Si el horizonte es desfavorable, aún falta la peor parte: actualmente se construye una biblioteca (estilo Sari Bermúdez, por lo innecesaria), una galería y un teatro en la denominada Zona Plateada de Pachuca, que tuvo una inversión de 55 millones de dólares. Si la cifra es pasmosa el contraste también impresiona: el monto aproximado de gastos para producción artística anualmente en el CECULTAH es de 4 millones de pesos.

Ante el despropósito sobran las preguntas: ¿con qué recursos va a operar el nuevo teatro? ¿Para quiénes está destinado? ¿El nuevo complejo cultural incluye la inserción de los grupos artísticos locales, los considera?

AFÁN ACADÉMICO

Ante este panorama la actualidad de actores, directores, escenógrafos y dramaturgos en el estado es deplorable. Aun así la UAEH consintió la creación de una carrera de arte dramático. Lo curioso es que la Universidad del estado no tiene una compañía profesional ni un teatro. Su intención, sin embargo, es únicamente la profesionalización: arrojar al campo laboral nuevos oficientes de la escena.

No cabe duda de que su propósito es meritorio y el conjunto de profesores y académicos so-

bresaliente, encabezados por Rubén Ortiz, la UAEH se propone dotar a la entidad de profesionales (sin duda hacen falta), aunque no estimula la producción ni el intercambio entre los grupos independientes, artistas locales y las instituciones culturales. Ese afán colonizador que muestra la Universidad y sus académicos ha propiciado

Como en todo el país, sobreviven grupos independientes y se hace mucho teatro por amor al escenario, al oficio. Los grupos locales siguen buscando, sitiados por sus propias limitaciones económicas y de profesionalización, los mínimos estímulos, los montajes de bajo costo, los mecanismos para invertir lo menos posible en su trabajo y seguir en las tablas.

un divorcio, que a decir de los alumnos de la propia escuela, no les favorece y los sitúa en una posición comprometida. Aunado a esto, según algunos estudiantes, los horarios de clase están dispares, no hay maestros de tiempo completo y el plan de estudios es irregular.

Lo ideal sería que la UAEH se comprometiera con su comunidad, los grupos de teatro y artistas, y que se buscara, entre todos, el aumento de montajes, proyectos autogestivos y la incidencia en la política cultural del estado.

EL DESTIERRO: FORO ARTAUD

Nicolás Núñez está loco. Se sabe desde hace mucho tiempo que este teatrero rapado alumno de Grotowsky y Gurrola habita en las galerías de la chifladura.

Recientemente y para engrandecer su mito personal, el actor y director de teatro Nicolás

Núñez restauró la vieja casa de su madre y una torre de piedra herencia de su hermano y fundó, en las comisarías de los Llanos de Apan, el pequeño Foro Artaud. Lejos de Pachuca y sin otra inversión que la propia, Nicolás Núñez pone en marcha un espacio alternativo para la formación de actores, un laboratorio escénico, un lugar para el montaje de excepcionales espectáculos y, en general, un escenario con escenografía natural, iluminación solar; el fogón nocturno ardiendo al fondo y en la alborada los señoriales volcanes dándole en frente.

LA TRIBUS

Como en todo el país, sobreviven grupos independientes y se hace mucho teatro por amor al escenario, al oficio. Los grupos locales siguen buscando, sitiados por sus propias limitaciones económicas y de profesionalización, los mínimos estímulos, los montajes de bajo costo, los mecanismos para invertir lo menos posible en su trabajo y seguir en las tablas.

La única vez que se puede cobrar decorosamente es en los montajes del Programa de Teatro Escolar. Los rumores de su cancelación para este año en el estado aumentan debido a las producciones recientes, que no han sido satisfactorias ni para el público ni para los funcionarios.

Siendo el estado de Hidalgo el último bastión priísta del país es fácil saber que el próximo gobernador, el sucesor de Núñez Soto, será su compañero de partido (Osorio Chong), quien convocó durante su campaña a un foro de consulta ciudadana que incluyó el rubro de cultura. Poblado de sin sentidos y retórica, desprovisto de una propuesta fume que incluya el aumento del presupuesto a las instituciones culturales (actualmente es del 0.6% del gasto total en el estado), aunque ceñido en aplausos y lisonjas, lo más novedoso que escuchó Osorio Chong fue la petición de un teatro para la ciudad de Tulancingo.

Uno se pregunta en el vergel de la desdicha, ¿para qué quieren un teatro sin producción para llenarlo?

ENRIQUE OLMOS. Dramaturgo y periodista cultural. Actualmente en cartelera su obra *Últimas simientes*.

TRES DESEOS ...

Raúl H. Lugo

El año pasado se cumplieron 20 años de la muerte del escritor y dramaturgo Tennessee Williams, conocido, sobre todo, por su famosa obra teatral *Un tranvía llamado deseo*.

Estrenada en 1947 y llevada al cine en 1951 –en su primera versión–, esta pieza teatral ha sido calificada como la mejor obra de teatro escrita en los Estados Unidos y su personaje principal, Blanche Dubois, se ha convertido en un arquetipo de dolor, sensualidad y una extraña mezcla de rebeldía y resignación.

TRAS BAMBALINAS

Detrás de *Un tranvía llamado deseo*, se esconden aporías, enigmas, paradojas irresolubles a los que tiene que enfrentarse el hombre a lo largo de su vida: el hilo sutil que separa la cordura de la locura, la inocencia de la culpa, el amor del deseo.

Hay en esta obra una conjunción tal de elementos humanos, elevados y rastreros, nobles y deleznales, que su nivel simbólico la ha convertido en un espejo de la naturaleza humana y de algunas de sus angustias más acuciantes.

José Ramón Enríquez es un animal de teatro. Ha pasado una buena parte de su vida entre el escenario, la dirección y la docencia.

Después de dejar la dirección del Centro Universitario de Teatro de la UNAM ha llegado hasta nuestras tierras.

Como otros tantos capitalinos, ha escogido Yucatán para vivir y gozar del merecido descanso por tantos años de trabajo. Aunque continúa con algunas tareas de carácter nacional en el campo de la promoción teatral, José Ramón ha llegado, básicamente, para gozar de su jubilación.

Lo malo para él (y lo bueno para nosotros) es que su reposo no resulta tan real que digamos. Solicitado por tirios y troyanos, José Ramón ha comenzado a empeñarse en diversos proyectos, desde la docencia de nivel universitario hasta la promoción de teatro clásico (una adaptación de Calderón de la Barca) entre alumnos y alumnas de las escuelas de educación media en la ciudad de Mérida y del interior del estado.

SE INICIA EL DIÁLOGO

La más reciente aventura de José Ramón es una larga conversación hecha teatro con Tennessee

Williams y su obra *Un tranvía llamado deseo*.

En un foro alternativo y con recursos técnicos y escenográficos limitados, José Ramón demuestra que es posible hacer buen teatro, interesante y reflexivo, audaz y lúcido. Para lograrlo se ha basado en un equipo técnico de muy

Padece de miopía artística quien, escandalizado por el polémico tema de la obra, no alcanza a vislumbrar lo que de común tenemos en el plano de las pulsiones más íntimas con los personajes de la obra. Los que cometieron ese error con la pieza de Tennessee Williams, polémica también en su tiempo, se perdieron la riqueza mayor de la obra y su opinión ha sido sepultada en el olvido.

pocas personas y en el extraordinario trabajo actoral de Laura Zubieta, Fernando de Regil y Pablo Herrero.

La adaptación y transformación de *Un tranvía llamado deseo* es impactante, en tanto traslada la acción a la Mérida de nuestros días en lugar de enclavarla en alguna ciudad del sur de los Estados Unidos, más que por la conversión del personaje femenino principal en un personaje masculino.

Tres deseos, pero ningún tranvía, que así se llama el resultado del diálogo de Enríquez con Williams, resulta impactante porque demuestra que las pasiones humanas, esas que están ahí en el secreto de las mentes y los corazones, esas que subyacen a nuestros traumas y angustias, no reconocen tendencias u orientaciones, y hace esta demostración con un extraordinario manejo de lenguaje que es difícil encontrar en muchos textos dramáticos de nuestra época.

Padece de miopía artística quien, escandalizado por el polémico tema de la obra, no alcanza a vislumbrar lo que de común tenemos en el plano de las pulsiones más íntimas con los personajes de la obra. Los que cometieron ese error con la pieza de Tennessee Williams, polémica también en su tiempo, se perdieron la riqueza mayor de la obra y su opinión ha sido sepultada en el olvido.

La conversación entre Enríquez y Williams tiene un final feliz porque su resultado, la nueva obra de José Ramón, rescata, extiende, amplía el sentido original de la obra de Tennessee.

La nueva “traducción” es, en este sentido, verdaderamente fiel. Pero lo es en el sentido moderno de las traducciones. Lo que en el argot literario se conoce como traducción “por equivalencia dinámica”, que persigue no el simple cambio de los vocablos de una lengua a otra, sino capturar el sentido original de la expresión y tras-lasarlo al universo de sentido en el que se mueve la otra lengua, la lengua receptora. Eso es lo que ha hecho José Ramón Enríquez con la obra de Tennessee Williams, y lo ha hecho muy bien.

El equipo actoral de *Tres deseos, pero ningún tranvía*, cada cual en su propia tesitura, es espléndido. Logran, con sencillez y profundidad meterse en la piel de sus personajes. El reducido espacio en el que se desarrolla la puesta en escena no sólo no la demerita, sino que tiene la virtud de convertir al espectador en cómplice. *Tres deseos, pero ningún tranvía* se presenta todos los sábados a las 8.30 de la noche en el Restaurante Amaro. Hay que atreverse a verla.

RAÚL H. LUGO. Discípulo de Jesús y presbítero católico. Le gusta la poesía y, en ocasiones, hasta ha cometido versos.

QUE HABLEN LOS RESULTADOS

EL ESPACIO DE LA INCONFORMIDAD

Mónica Raya

En la publicación del año 4/ número 20/ Enero-Marzo del 2005, el editor de PASODEGATO, Edgar Chías, presentó una crítica teatral del trimestre llamada *Panorama: ¿los pilares del teatro?* a la cual quisiera dar respuesta. No caigamos en la vulgaridad de pensar que esto es una reacción personalizada contra el sr. Chías, a quien aprecio, sino un impulso que se rebela contra la crítica superficial, las quejas baratas y las verdades ocultas.

A Chías, de inicio, le preocupa que el producto del escenario no corresponda con lo que paga de impuestos (si los paga) y lo que paga cuando compra un boleto (si lo paga). Chías cita a su jefe, el director de la revista, Don Jaime Chabaud, demandando “la verificación escénica de los nuevos textos... para evitar que los espectadores vean productos incompletos que los alejen de los escenarios”. En mi opinión, la verificación escénica de un texto es la puesta en escena y alguno tendría que aventurarse a correr el riesgo de adentrarse en ella. La Universidad es el espacio natural y propicio para dicha verificación, nuestros boletos son económicos y nuestras inversiones modestas... .

Reconozcamos que en nuestro país, los nombramientos de nuevos funcionarios generan “altas expectativas”. Chías imagina que la intención de la nueva dirección artística “fue apoyar al máximo un proyecto que revitalizara con dinero y facilidades al Teatro Universitario” y se equivoca. Contando con un mínimo incremento a lo que se asignaba anteriormente, la programación de Teatro UNAM 2005 está conformada por un proyecto de cuatro temporadas al año con una duración no mayor a tres meses por obra, para favorecer una selección plural y variada. Ninguno de los proyectos programados contará con el financiamiento que sus creadores soñaron por lo que los mismos deberán ajustarse a lo limitado de sus recursos o a buscar mecanismos de apoyo financiero que les permita contar con el presupuesto deseado.

Chías señala como “inmoderada pretensión” la idea de reunir cuadros artísticos “de primer nivel y probadísima trayectoria”. Creo que la pretensión no es inmoderada sino el más elemental punto de partida para garantizar la calidad de los espectáculos. Chías busca “¿a quien

echarle la culpa?” si los resultados de la escena son flacos a pesar el trabajo de “equipos creativos sólidos y directores indiscutiblemente talentosos”. Me pregunto si no es ya suficientemente patético lo que hacen los políticos como para que los teatrístas también busquen culpables y denuncien “complots” en su contra. Por qué no mejor definimos qué es el “teatro universitario” ya que, para variar, cada quien tiene su propio concepto.

La Dirección de Teatro UNAM está a cargo de la programación de cinco recintos: el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, con 447 butacas; el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, con una capacidad variable no mayor a 120 espectadores; el Teatro Santa Catarina, con un cupo de 90 personas; la explanada del Centro Cultural Universitario, y gracias a un convenio con el INAH, el espacio del Ex-convento del Carmen. Eso es todo. No más. La Dirección cuenta entonces con un presupuesto destinado a estos espacios permanentemente codiciado por los artistas, los compañeros del sindicato y mucha gente que piensa que su proyecto debiera ser financiado por la Universidad.

Para definir la programación había que hacerse una pregunta fundamental: ¿Cuál es nuestro público? El público que asiste a los teatros del CCU es mayoritariamente universitario. Se trata de cerca de medio millón de personas dedicadas activamente a la educación superior. Académicos, investigadores, trabajadores y una multitud de estudiantes en el proceso de definir su especialidad profesional. Un público educado, inteligente, curioso y dispuesto a la reflexión. Es así que queremos defender la idea de que el teatro universitario no es DE los universitarios sino PARA los universitarios (y por extensión, para todos aquellos que buscan una manifestación artística arriesgada y crítica). Cabe mencionar que la programación se ha hecho de manera colegiada con la participación de un Consejo Asesor integrado por: Alejandro Luna, Hugo Hiriart, Angelina Peláez, Ximena Escalante, David Hevia y Alfredo Michel. Todos ellos convocados para tal efecto por sus respectivas trayectorias artísticas y académicas.

Resulta poco generoso pensar que la nueva dirección artística de Teatro UNAM definió sus



¿Dónde estaré esta noche?. Foto de Andrea López.

alcances de manera terminal con sus tres primeras puestas en escena. Me parece más positivo considerar que el proyecto tiene una extensión de tres años y que sus resultados quedarán a la vista en el 2007 para su posterior reflexión. Nuestra programación ofrecerá un diagnóstico importante sobre el teatro mexicano contemporáneo si también se estudia en su totalidad.

Vale la pena señalar que la Universidad es el segundo productor más importante del país después del INBA y que se distingue por su vocación de investigación y exploración de nuevos recursos dramáticos, escénicos y estéticos.

Es así que se tiene considerada la programación de los siguientes espectáculos:

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN:

Crimen contra la humanidad, de Genevieve Bille, dirigida por Mauricio García Lozano.

1822. El año que fuimos imperio, de Flavio González Mello, dirigida por Antonio Castro.

¿Dónde estaré esta noche? Co-escrita y dirigida por Claudio Valdés Kuri.

Modelo para armar, escrita y dirigida por Pablo Mandoki.

El codex Romannoff, de Estela Leñero (aún por confirmar).

Antígona, de José Watanabe, dirigida por Miguel Ángel Rivera.

FORO SOR JUANA INES DE LA CRUZ

Blod, de Lars Norén, dirigida por Jorge Vargas.

Paah, tres obras para ser escuchadas, de David Olgún, Flavio González Mello y Víctor Weinstock, dirigida por Alberto Lomnitz.

De bestias, criaturas y perras, de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, dirigida por Alberto Viarreal.

Gaudeamus desde México, concebida y dirigida por Jean Frédéric Chevallier.

Collette, de Ximena Escalante, dirigida por Mauricio García Lozano.

El ventrilocuo, de Larry Trembaly, dirigido por Boris Schoeman.

El misántropo, de Molière, dirigida por Ludwik Margules.

TEATRO SANTA CATARINA

Hermanas, adaptada y dirigida por David Hevia.

Obras ganadoras del XII Festival Nacional de Teatro Universitario.

Ocho historias de cantina, del Taller de dramaturgia de Vicente Leñero, dirigidas por Enrique Rentería.

Requiem para Alonso Quijano, escrita y dirigida por Alberto Villarreal.

El motel de los destinos cruzados, escrita y dirigida por Luis Mario Moncada.

NUEVO FORO DEL MUSEO DEL CARMEN (una vez concluida su remodelación)

Yamaha 300, de Cutberto López dirigida por Antonio Castro.

La bruja de Heinberg (aún por confirmar), dirigida por Claudia Ríos.

Kean, de Jean Paul Sartre, dirigida por Salvador Garcini.

EXPLANADA DEL CCU

El prigionero de Toledo, adaptación de Ilya Cazés, dirigida por José María Mantilla

Julio Cesar, adaptación y dirección de Juan Carlos Vives.

La programación especial de Hamlet, adaptado y dirigido por Juan José Gurrola en el Teatro Carlos Lazo y el evento Pago por ver con 10 lecturas dramatizadas en coproducción con el Festival de la Ciudad de México y el Centro Cultural Helénico.

Es importante señalar que se presentaron cerca de 120 solicitudes y que recibí personalmente a más de 200 personas deseosas de recibir los apoyos de la Universidad. La demanda de los cinco recintos es desmedida. ¿Por qué insistir entonces en hacer teatro en los teatros? Es por eso que la Dirección de Teatro intenta impulsar un proyecto llamado **Teatro a Domicilio**, que buscará estimular la creación artística fuera de las convenciones del edificio teatral, evitando los cos-

tos de la producción escenográfica. Ya contamos con cuatro primeros proyectos: *El ventrílocuo*, de Larry Tremblay dirigido por Boris Schoeman (versión escénica para aula); *Vencer al Sensei*, escrita y dirigida por Richard Viqueira (versión escénica para pasillo); *Croll*, de Ernesto Anaya, dirigida por Alberto Villarreal (versión para alberca y pasillo), y *El que la hace la paga*, de Estela Leñero (versión para cafetería).

El tiempo programado para la presentación de proyectos para el 2006 será el próximo mes de mayo y los proyectos que se presenten después de este lapso podrán ser considerados para la programación del 2007.



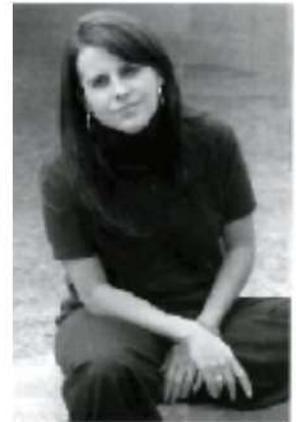
Blod. Foto Andrea López

Haciendo un breve análisis de lo arriba mencionado se puede apreciar que todas las producciones seleccionadas serán muestras vivas del teatro contemporáneo mexicano y un producto artístico orgullosamente hecho en CU.

Para terminar, quisiera hacer los últimos comentarios sobre lo que Chías considera “flacos resultados”:

Crimen contra la humanidad: Sobre los formatos. Chías repasa los yerros del tratamiento escénico de Mauricio García Lozano al trabajar en esta puesta en escena... La creación artística entraña riesgos. Los directores talentosos no son infalibles.

Hermanas: Sobre los contextos. Chías parte de una premisa falsa: “El teatro está condicionado por la geografía que lo contiene”. ¿A qué geografía se refiere? Mi experiencia como espectadora me ha revelado lo contrario. En muchas



Mónica Raya. Archivo Personal.

ocasiones el teatro de otras geografías me ha conmovido y radiografiado mejor que el de “mi geografía”. Chías le reclama a David Hevia presentar un teatro “lejano a nuestro contexto”, ¿A qué contexto se refiere? Hevia hizo una adaptación personalísima de una obra del repertorio clásico. Con una residencia de ocho años en Alemania, donde se ha destacado como actor y director y donde mantiene una relación profesional vigente. ¿Acaso no resulta interesante presentar el trabajo de este artista mexicano dado lo heterodoxo de “su geografía”?

Blod: Sobre ortografía. Esta obra fue programada en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz con su nombre original en sueco *Blod*. Chías nos corrige aumentando otra O y le llama por su nombre en inglés “Blood”. Sabíamos que encontraríamos a un crítico incontinente con la necesidad de corregirnos, pero la obra se llama *Blod* que en sueco significa sangre. La discusión sobre la formación, la capacidad y la experiencia de sus actores se merece más tiempo, más respeto y más espacio.

¿Dónde estará esta noche? Chías descarta toda posibilidad de estudio sobre el trabajo de Claudio Vaidés Kuri llamándolo “teatro de festival”. Ojalá alguien tuviera la curiosidad intelectual de explicar el éxito del proyecto artístico de Teatro de Ciertos Habitantes, hoy por hoy, el único nombre mexicano que suena en los festivales internacionales...

Agradezco la extensa crítica del editor de **PASODEGATO** a la nueva dirección artística del Teatro UNAM. Su inconformidad con los textos, los tratamientos, la temática, la actoralidad y las propuestas de los directores escénicos me confirman la fortaleza de nuestro proyecto. Nuestros desaciertos se encuentran en un contexto de búsqueda e inconformidad. Esa es nuestra geografía.

MÓNICA RAYA Escenógrafa y directora de Teatro y Danza UNAM.

LA CALIDAD A LA VUELTA DE LA ESQUINA

Arturo Sastré Blanco

Ante la enorme competencia en el mercado del entretenimiento y en el uso que las personas hacen de su tiempo libre, el espectáculo en vivo, y en especial el teatro, deben establecer un método de control de calidad que se mantenga unido al significado de la obra. Entonces surge la pregunta: ¿es posible establecer controles de calidad y estandarizar el arte? ¿Servirá para algo?

La calidad es un concepto industrial que las empresas comenzaron a establecer como política de productividad hacia los años ochenta, después de cruzar por una serie de fenómenos que permitieron incrementar beneficios a los clientes y a las propias empresas, incluyendo a los trabajadores. Calidad, entonces, es una serie de acciones destinadas a garantizar un nivel de satisfacción en el cliente con ahorros para la empresa. Relaciona la producción con el uso y el consumo de los productos de una manera responsable y su objetivo es la mejora permanente. Es, pues, un criterio administrativo de planeación, evaluación y control con un espíritu de mejorar al producto.

Puede sonar aburrido y fuera de lugar en un espacio como éste, sin embargo sale a colación cuando nos enteramos que el número de boletos vendidos en la taquilla de todos los teatros, independientemente del origen de su financiamiento, disminuye peligrosamente. ¿Cabría la posibilidad de aprovechar estos criterios? ¿Conocerlos? ¿Ponerlos en práctica?

La calidad es un proceso nada complejo y de gran sentido común. Es una suerte de observación y medición de los defectos. Diferentes métodos estadísticos ayudan a percibir los defectos, pero ¿existe un padre que mire los defectos de su hijo? ¿El artista podrá ver los defectos de su obra? Si el artista no, el productor debe mirarlos y tratar de corregirlos. Esta filosofía administrativa distingue a los defectos de la siguiente manera: **Factores culturales** tales como actitudes, incentivos, sistemas de recompensas, ambiente de trabajo, relaciones interpersonales, compromiso, motivación, entre muchos otros. **Variaciones:** son las diferencias inherentes y aleatorias que se dan como resultado de un proceso. **Complejidad:** entendida como la probabilidad de que

se den defectos; y los **Errores:** como resultado de acciones humanas incorrectas. Analicemos este proceso transportándolo a una obra escénica y veremos que pueden aplicarse sin lugar a dudas, con lo cual el teatro se hace susceptible de administrarse mejor, dado que los enfoques del control de calidad se orientan hacia las posibles causas de los defectos.

Aunque la ejecución artística en vivo es difícil de estandarizar, los complementos de la producción deben de estarlo con todo detalle, los cuales son todo aquello de lo que la producción es responsable y que comienza con los servicios de comunicación, de atención al público en sala, de la obra en sí misma por cuanto a todo lo material, escenográfico, de audio, iluminación, etcétera. Sin duda la ejecución artística también debe estar sujeta a controles de calidad, pero en este caso los controles serán subjetivos y estarán en relación con los planteamientos de los creadores y con las exigencias de los responsables de la temporada.

En los últimos días una obra musical tuvo un serio percance en Guadalajara cuando uno de los practicables cayó sobre del público. La misma obra tuvo durante todas las funciones de la temporada la intromisión intermitente de un pitido de la alarma de incendios que interfería en los micrófonos. Calidad y seguridad comparten sus fronteras. En otro espectáculo famoso se derrumbó la gradería provocando muertes. El incendio del antro Lobombo y muchas otras anécdotas, que por sabidas se callan, son producto de la falta de un sistema de control de calidad y debemos proponemos establecerlo por el bien del público y en general de la industria cultural.

Es cierto que los sistemas de financiamiento de las producciones provocan que la ruta crítica se angustie (variaciones) hacia la fecha del estreno en una vorágine de pasiones difíciles de controlar (factores culturales), también es cierto que los detalles críticos y peligrosos se dejan para después (complejidad) y es difícil que la situación facilite refinamientos (errores humanos). La producción y la temporada así como la cotidianidad en la administración de los teatros no permite, en la mayoría de los casos, un programa de

mantenimiento preventivo y correctivo que garantice seguridad y calidad.

Distinguímos pues cuatro niveles durante el proceso de la producción: el nivel creativo y conceptual; el nivel de la productora y de realización; el nivel de la infraestructura; y el nivel de la superestructura (que se entiende como todos los espacios disponibles).

Puesto así, la calidad de la infraestructura requiere de planeación, administración y control para sí misma, tanto como la ejecución de la obra requiere de la supervisión y del control sistematizado que mantenga a las compañías en el nivel artístico propuesto. Dos sistemas de calidad que deberán trabajar simultáneos. El problema es más delicado cuando la productora es una institución cuyos parámetros de calidad son muy relajados y sus fallas pueden quedar encubiertas.

Aunque no hubiera posibilidad de controlar la calidad de las ejecuciones, sí es posible establecer procedimientos mediante los cuales los propietarios de teatros y centros de espectáculos garanticen calidad en sus instalaciones. Operadores capacitados, instalaciones, equipo, programación, uso, generación de público.

La superestructura de espacios e instituciones tampoco está exenta de control de calidad. Ésta es de interés especial porque de ella depende la explotación y consumo en masa del producto artístico escénico. Si las políticas culturales fallan es a través de la calidad que pueden determinarse, calificarse y el mejorarse. CONACULTA lo está intentando estableciendo normas en cuanto a lo administrativo. Tal vez si los departamentos y las productoras establecieran sus procedimientos de control, de alguna manera nos daríamos cuenta de lo cerca que estamos de la calidad, de que no está aliá, a lo lejos, y de que está exactamente al lado, aquí, a la vuelta de la esquina.

ARTURO SASTRÉ BLANCO. Dramaturgo, director y productor teatral. Director del Taller Nacional de Producción Escénica, co-creador de la carrera de Escenotecnia y coordinador del diplomado Art and Marketing. Autor de *Casa de Co-media*.

EL PIANO DE CARLOS CHÁVEZ

REDESCUBRIENDO EL FUEGO NUEVO

Mauricio García de la Torre

Para generaciones recientes de mexicanos, es decir los nacidos en el último cuarto del siglo XX, la figura del compositor y director mexicano Carlos Chávez (1899-1978) resulta desconocida o, por decir lo menos, pasa inadvertida. Puede ser comprensible en aquellos alejados de la vida cultural de nuestro país, pero ¿acaso no debieran los miembros activos de la comunidad artística, así como los que aspiran a entrar en ella, conocer y reconocer las múltiples actividades y beneficios aportados tanto por Chávez como por toda su generación? Muchas de sus acciones son un antecedente directo de lo que hoy somos, de las instituciones que hoy tenemos, y es en conciencia de ello que podremos entender el camino por el cual se desarrolló nuestra cultura a lo largo del siglo anterior. Veamos a qué me refiero.

La tarea de construir, no sólo las instituciones, sino también la propia identidad del país después del movimiento revolucionario se inició, más en firme, con el gobierno de Alvaro Obregón en 1921, abarcando, desde luego, el marco cultural. Un espíritu de progreso y florecimiento se manifestó, principalmente en la plástica, con los muralistas. Dicho espíritu repercutió considerablemente en la producción de jóvenes compositores como Carlos Chávez. El primer trabajo relevante de Chávez data de ese mismo año, por encargo del entonces secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, dinámica figura que tanto estaba haciendo por el renacimiento de la cultura artística mexicana. El encargo consistió en la composición de un ballet inspirado en temas indígenas, de raíces nacionalistas. Después de investigar el tema, Chávez eligió una leyenda de la mitología azteca llamada *El Fuego Nuevo*. Este rito consistía en una ceremonia que representaba la renovación de la vida, a través del regalo del nuevo fuego por parte de los dioses cada 52 años. Este ballet, aunque nunca se representó como tal -sólo en su versión sinfónica- es la primera obra que en tema y carácter evoca verdaderamente nuestra música autóctona. Recreando los recuerdos de su infancia en Tlaxcala, donde vivió por años con indígenas del lugar, Chávez logró una sonoridad orquestal hasta entonces nunca oída, de carácter pronunciadamente neoprimi-

tivo: una estética que recrea en esencia la sonoridad precolombina de México, pero que también cuenta con un aire indiscutible de modernidad. Este hallazgo hizo del lenguaje chaviano uno de los más originales en la música del siglo XX. Aunque cabe aclarar lo siguiente: Chávez nunca citó ni copió ningún tema tácitamente, sino que extraía la esencia de la música autóctona y aplicaba sus elementos a un lenguaje contemporáneo. Es decir, no era una música alegórica ni recreativa, era inventiva, directa, sin rellenos ni sugerencias.

A partir de *El Fuego Nuevo*, Chávez realizó una serie de actividades en pro de la música nacionalista y de la educación musical del país cuyo colofón fue su nombramiento como director del Conservatorio Nacional de Música en 1928. Ahí trabajó para renovar los programas de estudio, modernizando el antiguo enfoque que prevalecía desde el siglo anterior, reformó la planta docente invitando a músicos jóvenes a impartir cátedra, adoptó la clase de composición y formó una primera generación de compositores bajo su tutela, entre los que destacan: Revueltas, Galindo y Moncayo. Fundó junto con un grupo de colaboradores la revista de crítica musical llamada *Música, Revista Mexicana*. Por último, instituyó la Academia de Investigación, dedicada entre otras tareas a la recolección y clasificación de música indígena.

Ese mismo año, aceptó la propuesta presentada por el sindicato nacional de músicos para dirigir la primera orquesta sinfónica organizada del país. La Orquesta Sinfónica Mexicana es el antecedente directo de lo que hoy conocemos como la Orquesta Sinfónica Nacional, siendo Carlos Chávez su primer director artístico. Comenzó una importante labor de difusión de las obras más representativas de la música clásica y contemporánea, se estrenaron por primera vez en México obras de Ravel y Debussy -tarea que le valió el nombramiento como caballero de la Legión de Honor que otorga el gobierno de Francia- además, llevó a cabo un programa de generación de públicos cuya primera actividad fue la realización de los llamados conciertos populares, que consistían en llevar la sinfónica a los trabajadores, directamente a sus campos sindicales y a realizar conciertos didácticos para niños.

En 1933, Chávez aceptó el puesto de jefe del Departamento de Bellas Artes de la SEP. Durante su gestión, hubo un aspecto que encaró con el mayor empeño: la resolución de poner en contacto a las clases más humildes con las diversas manifestaciones de orden estético. Decidió crear programas que constituyesen un todo orgánico para las secciones de artes plásticas, teatro, danza, y las escuelas de arte para trabajadores. Estas iniciativas no dejaron de ejercer su influencia a pesar de su separación posterior del cargo. A partir de ese año, Chávez se dedicó mucho más a sus actividades como compositor, director de orquesta y educador. Generó importantes nexos en el extranjero y su figura cobró relevancia también fuera de México. Invitó a los más distinguidos compositores e intérpretes de la época a tocar con «su orquesta», poniendo a México -por primera vez- en el mapa musical internacional.

En el periodo post-revolucionario, la cultura de nuestro país caminó a pasos agigantados, dadas las circunstancias que la lucha dejó, gracias a una generación de mexicanos comprometidos con la revaloración de nuestro arte. En años subsiguientes, Chávez seguiría siendo pieza fundamental de este desarrollo -basta citar su logro de mayor envergadura, la consolidación del Instituto Nacional de Bellas Artes a mediados de los años cuarenta, siendo el primer director del mismo por un periodo de cinco años - en muchos sentidos, las generaciones siguientes fueron capaces de reconocer el importante papel desempeñado en varios campos por este «Orfeo contemporáneo de México»: Chávez nos dejó un legado musical franco y sin concesiones, disciplinado y vivo, incisivo, potente, y de raíz profundamente nuestra. No permitamos que el olvido caiga sobre tan eminente figura, conocamos que hay detrás del nombre de esa sala, de ese auditorio, de esa orquesta de los martes y domingos: de Carlos Chávez.

MAURICIO GARCÍA DE LA TORRE. Pianista y compositor mexicano. Intérpretes FONCA. 2004. Actualmente lleva a cabo una serie de conciertos con referencia en torno a la obra pianística de Carlos Chávez.

BOTELLA AL MAR DESDE EL JAPÓN

SALUDOS, DESDE EL TEATRO MAS ALLÁ DEL FIN DEL MUNDO

Ricardo Zeger

Presenciar las actividades que se llevan a cabo en el salón de ensayos del Centro de Artes Teatrales de Shizuoka (Mejor conocido como el Shizuoka Performing Arts Center o SPAC), a primera vista parecería una sesión de práctica de algún arte marcial, un riguroso entrenamiento del ejército, o bien un culto religioso. Nada de eso. Ésta es una sesión cotidiana de entrenamiento del método, pero no me refiero a aquello del tío Constantín, esto que sucede aquí pertenece por completo a otra realidad..

¡Uno! ¡dos! ¡tres!, se ven las piernas en sincronización levantarse a gran velocidad para luego dejarse caer con estrepitosa fuerza una vez más a la duela. Los cuerpos se deslizan entonces hacia delante, luego hacia atrás, una y otra vez; los torsos de la cintura para arriba en quietud inusitada, cual estatuas de carne y hueso. El aire en el cuarto es tenso y el sudor de los participantes es palpable; su aliento casi visible.

Al otro lado de la habitación se encuentra dando las órdenes, el director de la organización, el Señor Tadashi Suzuki. Sin duda uno de los directores del teatro contemporáneo y avant-garde más reconocidos a nivel internacional y ciertamente uno de los más respetados por sus contemporáneos en Japón.

SUZUKI Y SU OBRA

Dramaturgia surrealista dentro de la obra del director. como vehículo de la visión del mismo.

Para Suzuki, el artista teatral debe tener algo qué decir, algo específico qué expresar, un deseo de mostrar: esa es la fuerza que lo propala a poner algo en escena. No es extraño entonces que académicos de Shakespeare a veces repelen y renieguen al ver a un actor en silla de ruedas recitar “¡Soplen vientos!”, mientras una enfermera con barba y bigote vestida de blanco se sienta a su lado comiendo galletillas de arroz, a la vez que entretenidamente se bebe el texto del mismo Lear.

Presenciar una obra de Suzuki es como despertar en medio de la noche y encontrarse en un

mundo surreal que al mismo tiempo es tan familiar y tan ajeno que uno se pregunta si es que aún se está durmiendo, o al contrario, si todo lo pasado hasta ahora ha sido un sueño, y finalmente al abrir los ojos uno se da cuenta de que la realidad no es exactamente lo que se pensaba sino algo aún más extraordinario.



Dionisio. Archivo de Tadashi Suzuki.

Las obras de Suzuki están pobladas de internos mentales, enajenadas enfermeras y coros de ensillados en ruedas. “El mundo es un hospital mental y todos somos pacientes, el teatro nos ofrece un escape y una esperanza que nos aleja de esta noción”, afirma Suzuki. La locura, la imaginación y el recuerdo son elementos esenciales. personajes clásicos como Edipo y el Tío Vania toman nuevas formas y uno se debate entre renegar con los antiguos estereotipos o aceptar estas nuevas encarnaciones. Un ejemplo claro

es su producción de *Dionisio* (adaptación de *Las Bacantes*, de Eurípides), en donde el dios del vino es representado como un culto de fanáticos cuyo único objetivo es perpetuar el mito de Dionisio que ellos mismos han creado, aun ante la oposición del Estado, en este caso representado por Penteo.

Suzuki ha hecho un punto de su estilo el no representar en escena la obra escrita como tal, sino utilizar el texto, moldearlo y reconstruirlo. En algunos casos (*Cyrano de Bergerac*, de Rostand), Suzuki intenta entender la psicología interna del autor y utilizar el texto de sus propias obras para desentrañar el mundo que lo impulsó a escribirla.

Pero el reinventar y reconstruir los clásicos no compone la totalidad de la obra de este intrépido director. Su carrera lo ha llevado a dirigir ópera (*La Ópera de Lear*, basada en la obra del mismo nombre) y obras basadas en textos japoneses, *Kachi Kachi Yama* (*Montaña en llamas*); sin mencionar la serie de espectaculares collages titulados *Saludos desde el fin del mundo*, que incorporan fuegos artificiales durante la producción.

EN NUEVO MÉTODO

Para asegurarse de que su visión sea realizada, el señor Suzuki ha creado y desarrollado a través de los años su método único de entrenamiento para actores.

Ha sido descrito de innumerables maneras desde la sutil comparación con los ejercicios de barra para un bailarín, pero rediseñados para el actor, hasta las extremas analogías que lo ponen a la par con los arduos entrenamientos de un centro de educación militar. Y no es extraño, ya que las obras de Suzuki (en su mayona con una duración de una hora) son comparables con ir al campo de batalla.

Cabe mencionar que las obras de Suzuki aunque breves en duración requieren gran energía y resistencia física. La mayoría de los actores en la compañía cuentan con gran experiencia deportiva. Sin embargo este *sentido deportivo* como le

llama Suzuki no es lo único que se requiere para pararse en escena y actuar.

Adentrándonos más en la filosofía del teatro noh, que es una de las influencias de este método de entrenamiento, un actor noh al pararse en el escenario lo hace en un estado mental y espiritual que idealmente le permite morir en las tablas, a su vez que los demás actores seguirían con la función sin interrupción alguna.

Lo que es indudable es que con leer acerca del método de Suzuki sólo se puede rasguñar la punta del iceberg. Aun los actores que han participado en este sistema de entrenamiento por muchos años se encuentran con dificultad al intentar explicar en qué consiste la verdadera esencia de este método. Parte de la esencia se encuentra en efectuar los ejercicios sin cuestionar mucho, sin ningún "super-objetivo". Ciertamente algo diametralmente opuesto a los acercamientos de origen naturalista o del realismo psicológico. Sin embargo, a un nivel simplista y pragmático, los ejercicios en su mayoría intentan desestabilizar el cuerpo del actor forzándolo a utilizar una gran concentración y energía para mantenerlo en control. La mayoría de estos ejercicios son imposibles, pero es precisamente en el transcurso de intentar lo imposible donde se halla el sentido del método, ya que si tomamos como eje fundamental la premisa de que en el teatro se debe hacer uso de la energía animal, en vez de la energía electrónica que cada día se hace más presente en la vida cotidiana, el actor en escena crea un estado, un *cuerpo extraordinario* que no tiene nada que ver con el estado de presencia en nuestra rutina mundanal fuera del escenario. Algo nos resuenan las palabras de Peter Brook, que afirma que uno de los elementos del teatro consiste en transformar algo banal y cotidiano en algo extraordinario.

Es así que utilizando algunos principios del teatro kabuki y noh clásico de Japón, pero fusionados con una sensibilidad internacional y una clara propuesta, el Método se ha convertido en algo más que una herramienta para que el direc-

tor realice su visión. Actualmente en todo el mundo más y más artistas teatrales han desarrollado un apetito por aprender este singular método. En los Estados Unidos, por ejemplo, a partir de su introducción en 1978, universidades con prestigiosos programas de entrenamiento teatral lo incorporan ya como parte de su currícula ordinaria.



Dionisio. Archivo de Tadashi Suzuki.

Es no quiere decir que este método no encuentre oposición. Puristas del realismo psicológico y otros métodos lo acusan de ser un glorificado sistema de aeróbicos con fallas y carencias. ¿Será posible que este método quede confinado a servir al estilo único de su creador? Una reciente excursión hacia la tierra del mismísimo Stanislavski demuestra que, al contrario, este método bien podría revolucionar la forma en que un actor se prepara o construye un

personaje. La más reciente colaboración internacional de Suzuki -san lo llevó a dirigir a los miembros del MOHAT (El Teatro de Arte de Moscú), el lugar que vio al Tío Constantín desarrollar su propio método, en una producción de *El rey Lear* haciendo presentaciones tanto en Japón como en Rusia con bastante éxito.

Uno de los compromisos que Suzuki -san tiene con el mundo artístico y la comunidad teatral internacional es uno de intercambio y colaboración. Este compromiso ha llevado a la compañía a viajar por todo el mundo y al mismo tiempo invitar a artistas de todas nacionalidades y orígenes a compartir su individualidad teatral. Las Olimpiadas Teatrales (con sedes en Japón, Rusia, y Grecia), el Festival BeSeTo (Beijín, Seúl, Tokio), y el mundialmente reconocido Festival Internacional de Toga (que en 1982 se inauguró como el primer festival que brindó el teatro de otras naciones al público japonés), además de innumerables giras por Asia, Europa, Norteamérica y Sudamérica son sólo algunos ejemplos de lo que el señor Suzuki ha creado a este nivel.

Y para aquellos que desean saber un poco más, la reciente publicación del libro, *The Theatre of Suzuki Tadashi* (Cambridge University Press) que forma parte de una serie impresionante de libros acerca de grandes directores teatrales, abre una puerta bastante oportuna que, aunque desde el punto de vista académico, nos permite adentrarnos un poco más al mundo creado por Suzuki y su compañía teatral, que es sin duda una de las más importantes instituciones artísticas a nivel mundial.

RICARDO ZEGER. Actor, escritor, dramaturgo y director, miembro residente de SPAC, la compañía de Suzuki Tadashi, desde 2003.

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 INGO 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 COLUMNILLAS Y NO MAJOR A 24 COLUMNILLAS. LOS TEXTOS SE PRESENTARÁN POR TRIPLICADO, IMPRESOS A DOBLE ESPACIO (LETRA ARIAL A 12 PUNTOS) Y POR UNA SOLA CARA, EN IMPR. 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. ASUNTO 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.



Detalle de Víctor Hugo Rincón Bando, obra de José Guadalupe Pardo de Barraza González.

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

- 5.- LOS TRABAJOS DEBERÁN DIRIGIRSE A LA JURADÍA DE PASODEGATO: ELIZABETH MÉNDEZ NÚM. 11, ESQUINA HÉRCULES DEL 47, COL. CHURUBUSCO-CONACÓN, DEL CONACÓN, C.P. 041290, MÉXICO, D.F. O AL CITRUJ/INBA: CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES, TORRE DE INVESTIGACIÓN 5TO PISO, CHURUBUSCO Y TLAVERN 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 CITRUJ 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 JULIO SERÁ IMPARIAL.
- 9.- EL RESULTADO SE PUBLICARÁ EL JUEVES 19 DE MAYO DE 2005 EN LAS PÁGINAS DE LA REVISTA TIEMPO LIBRE.

PASODEGATO
REVISTA MEXICANA DE TEATRO

CONACULTA • INBA

CITRUJ
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN
DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN TEATRAL
"Rodolfo Usigli"

TEATRO EN ESPAÑOL Y MAYA

Donald Frischman

El autor de este tomo de obras originales es un hombre intensamente energético: desde 1978, es director-fundador de la Escuela Primaria Federal Bilingüe "Doroteo Arango", ubicada en la legendaria Maní, Yucatán; es escritor, dramaturgo y promotor cultural y teatral, es agricultor y vendedor del mercado de Oxkutzcab; también es padre de familia; y en sus ratos libres - sea en la huerta o bien en el poco tiempo que pasa en su hamaca - es lector asiduo. Su perfil corresponde, pues, a el del intelectual indígena contemporáneo: va diario de las actividades docentes a la milpa a la máquina de escribir.

Hace 26 años, el profesor Carlos Armando Dzúl Ek encabezó el proyecto de fundar en Maní su primera escuela bilingüe español-maya, para la cual la asamblea de padres de familia propuso y ratificó el nombre "Doroteo Arango". Con esta escuela nació conjunta y orgánicamente la compañía teatral Sac Nicté, cuyo fin era complementar y reforzar a nivel comunitario las actividades docentes de cultura y lengua maya. Aunque esta agrupación ha estado inactiva durante los últimos años debido a otros compromisos de su director, podemos gozar de su arte en la presente trilogía de obras que han deleitado durante años a públicos mayas multigeneracionales por distintos rumbos del país.

Sac Nicté, su dramaturgo-director, y su material nacen del corazón del Mayab: del antiguo reino de Maní y la vecina Oxkutzcab, región de fértiles tierras y de raíces culturales milenarias. Los asuntos de estas tres obras son reflejo y festejo de la vida misma de los mayas peninsulares, producto de su devenir histórico.

Dos obras reflejan su situación de colonización y de conflicto étnico-social: *Chan weech, ts'uul, chak ik'al yéetel to'on* (*El armadillo, el rico, el buracán y nosotros*), actuada desde hace

años por los magníficos actores mayas don Luciano Tun y doña Enelia Briceño; y *Ux-k'oos x-nuk xunáan* (*La criada de la ricachona*). La primera le da un giro contemporáneo a la canción colonial de *Cban weech* (*El pequeño armadillo*) de autoría popular, que se inventó para mofarse de la clase dominante no indígena; en la segunda, la astucia de una criada maya pone en aprietos chuscos a una pareja explotadora de la ciudad, a la vez que propone la superioridad moral de la mujer pueblerina.

K'u' pool (*Entrega de la cabeza*) es una versión de la danza con la que los mayas peninsulares festejan a sus santos patronos y otros días especiales. La improvisada "compra-venta" de un cochino -cuya cabeza cocida es bailada por las calles en un cesto o palangana cubierta de adornos- da lugar a diálogos pícaros y chuscos. He sido testigo muchas veces de este baile-teatro en los festejos del Niño Dios que custodia la suegra del autor, doña María Consuelo Pacheco.

Dos logros anteriores de Carlos Armando que han desembocado en el presente trabajo son su obra *Bix úuchik u bo'ot ku'si'ip'il'Mamilo'ob'tu ja'abil 1562* (*El auto de fé de Maní o Choque de dos culturas*), publicada como el volumen 12 de la Tercera Serie de Letras Mayas Contemporáneas, editada por Carlos Montemayor (INI/ Fundación Rockefeller, 1998); y una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes que hizo posible este nuevo libro.

Felicidades al profesor Carlos Armando Dzúl Ek por esta nueva contribución al acervo teatral y literario de los mayas contemporáneos, y a la herencia cultural de su México multicultural y multilingüe.

Dzúl Ek, Carlos Armando
Teatro español, maya, Mérida,
Ed. priv., 2003.

TEATRO DE FUNDACIÓN

TEATRO NAHUATL II

Martha Toriz (Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli).

En el trigésimo aniversario de la edición del volumen I del *Teatro náhuatl* de Fernando Horcasitas, nuestra máxima casa de estudios publicó materiales inéditos que conformaron el volumen subsecuente.

En 1974, el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, de cuya Sección de Antropología Horcasitas era investigador, publicó la primera parte (vol. I) del proyecto que abarcó las épocas novohispana y moderna del teatro náhuatl. En su prólogo, Miguel León-Portilla, entonces director del Instituto, anunciaba la próxima aparición de la segunda parte (vol. II). Sin embargo, el delicado estado de salud del antropólogo, y su fatal desenlace, seis años después, evitaron que este último volumen saliera a la luz.

El primer volumen está dedicado al teatro misionero novohispano y el segundo ya contaba con una organización: teatro moralizador, teatro mariano, teatro cortesano, teatro de la conquista y teatro pueblerino.

A iniciativa del equipo de investigadores universitarios que laboraban en el proyecto de publicación de *El teatro franciscano* en Nueva España,¹ se procedió a solicitar el apoyo de la UNAM para acceder al archivo de Horcasitas, quien lo había donado a la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans, EUA. La selección del material correspondiente al que sería el volumen II del *Teatro náhuatl* he fotocopiada y enviada a México para estudiar la factibilidad de su publicación.

Finalmente se consideró que no era posible formar el volumen II con el plan de Horcasitas, pues éste requería aún de mucho trabajo por parte de él. Asimismo, se definieron criterios para seleccionar tres obras de las cuatro previstas originalmente por el autor que conformarían el rubro de teatro moralizador, y una más que integraría la parte dedicada al teatro mariano.

A decir de María Sten en la presentación del libro, para la selección de las obras de teatro en náhuatl se tomó en cuenta que los textos: 1) poseyeran valores teatrales, 2) tuvieran versiones completas en náhuatl y español, con un

estudio introductorio de Horcasitas, y 3) fueran inéditos o de difícil acceso.

Dichas características se hallan en *La educación de los hijos*, *El mercader y Las ánimas y los albaceas*. No así en *El portento mexicano*, obra sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe que, si bien inédita, carecía del estudio preliminar del autor y cuya traducción al español acusaba una incompleta primera versión. Sin embargo, "fue seleccionada debido a la importancia trascendental del tema y a su valor para la historia cultural de México".

Cada una de las obras va acompañada de una presentación crítica hecha por los investigadores. El libro cuenta, además, con dos ensayos inéditos de Horcasitas y tres apartados bibliográficos que enriquecen la edición.

La aventura corrida por quienes colaboraron en este proyecto² significó tiempo y esfuerzo en la gestión de trámites, desempolvar documentos guardados por décadas, sumergirse en un océano de información, revisar y procurar establecer un orden, definir criterios, seleccionar y analizar. Valió la pena la travesía y agradecemos se nos brinde este *Teatro náhuatl II*, esperando que estos emprendedores académicos consideren la posibilidad de realizar una segunda edición (crítica) del hace tiempo agotado volumen I.

MARTHA TORIZ, Pedagoga en la UNAM e investigadora del CITRU.

Sten, María y Germán Viveros (coordinadores), *Teatro náhuatl II. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, México, UNAM, 2004, 442 p.

NOTAS

¹ María Sten (coord.), Oscar Armando García y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (comps.), *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, México, UNAM, CNCA, 2000, 409P.

² Además de los mencionados en la nota anterior: Germán Viveros, Ricardo García Arteaga, Librado Silva, Diana Torres, Alma Velázquez, María Eugenia Guillén y Xochicalli Chávez.

COLECCIÓN LA CENTENA - TEATRO

Valeria Aldama

A finales del 2001 la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA junto con las editoriales Aldus, *El Milagro*, *Sin Nombre* y *Verdehalago* sacaron a la luz la colección La Centena, primer proyecto de ediciones de circulación masiva del programa *Hacia un País de Lectores*, cuyo interés primordial ha sido la recuperación y difusión de obras significativas que han perfilado la escena literaria de los últimos veinticinco años en los géneros de poesía, narrativa, ensayo y teatro, producidos por autores nacidos entre 1940 y 1970.

El Milagro, editorial que es sinónimo de pluralidad y calidad en la publicación de textos de teatro y cine, se hizo cargo de la coedición de *La Centena/Teatro*. La colección arrancó con obras de cinco autores de estilos y trayectorias diversas para reflejar lo más ampliamente posible el panorama de la dramaturgia nacional actual.

Tras cuatro años consecutivos de publicación, la colección ha ido sumando títulos, 26 a la fecha, robusteciendo su espectro generacional y estilístico, manteniéndose fiel al compromiso de hacer llegar el importante legado de la dramaturgia actual, con tirajes elevados y precios accesibles, a todos aquellos a quienes les gusta leer, ver y hacer teatro.

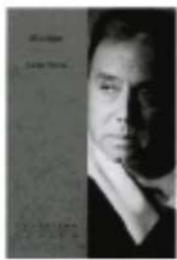


La colección abarca los más diversos estilos y géneros, constituye una muestra de pluralidad temática y estética. A continuación se reseñan brevemente las obras por orden cronológico de los autores:

Doble filo, de María Elena Aura, recibió el premio de la Asociación Mexicana de Críticos Teatrales como mejor obra del año 1993. En un departamento vacío, un hombre y una mujer parecen encontrar en el otro a la pareja que necesitan. Sin embargo, al no lograr despojarse de los esqueletos de sus amores anteriores, reproducen los vicios y la destrucción que los llevó a confundir la necesidad de amar, con las de dependencia y de control.

La emblemática *De la calle*, de Jesús González Dávila, es una obra que desnuda con crudeza las características de la marginalidad: la violencia, la degradación, la injusticia, la ausencia de alternativas; mientras acompañamos al joven protagonista en su doble intento por encontrar a su padre y sobrevivir a la calle.

¿Quién mató a Seki Sano?, de Adam Guevara, es una obra de crítica al olvido y algo más. En realidad trata de denunciar la marginalidad a que son sometidos aquellos creadores que se apartan del sistema. El enfrentamiento entre dos



hombres de teatro, uno profundamente comprometido con su profesión y otro exitoso pero corrupto, sugieren que el arte tiene dos opciones: sucumbir (pervirtiéndose) ante el poder, el dinero y la fama, o ser fiel a sus principios y quedar condenada a la censura del olvido.

En *Las adoraciones*, Juan Tovar interpreta de manera antihistórica el pasado de México, para mostrarnos los conflictos que emergen en el mestizaje de dos culturas: la ruptura con la identidad, el sincretismo religioso y la perversión del poder, acompañados por las atrocidades de la inquisición. A través de *la tragedia de don Carlos*, cacique de Tezcoco, el autor lanza la pregunta: "¿Cómo convertirse en lo que jamás se ha sido?"

En *La ginecomaquía*, de Hugo Hiriart, confluyen dos polos aparentemente distantes de la condición femenina. Por un lado, el desquiciado tormento en que viven las internas de un psiquiátrico que temen los ultrajes de maléficos visitantes nocturnos y por otro, la pragmática eficiencia con que distraen sus conflictos emocionales las enfermeras y la religiosa que las cuidan. Unas y otras, por incapacidad, indiferencia o necesidad son utilizadas por el sexo opuesto.

Atlántida, de Óscar Villegas, retrata las costumbres, tragedias y conflictos de los habitantes de un barrio bajo donde la música, el baile y la borrachera se entremezclan con el desamor, la envidia y la traición. Donde la línea entre vetetismo y prostitución se desdibuja, se confunde entre amor y explotación.

Octubre terminó hace mucho tiempo, de Pilar Campesino, es un texto que retrata algunos aspectos del movimiento estudiantil y la crisis

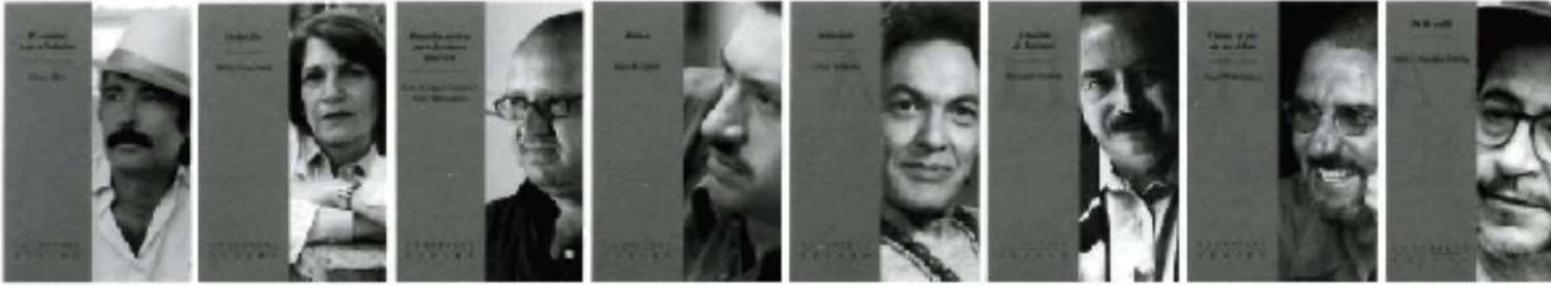
de conciencia provocada por la sangrienta represión del 2 de octubre de 1968, a través de juegos y recuerdos que revive una joven pareja.

La cueva de Montesinos, farsa de José Ramón Enríquez, es espacio donde se materializan intertextualidades en lenguajes paralelos. Personajes disfrazados de locura rescatan pasajes quijotescos, bíblicos e incluso posmodernos.

El camino rojo a Sabaiba, de Óscar Liera, entremezcla diferentes realidades espaciales, temporales y existenciales: lo interno, lo mágico, lo onírico, lo real, para obligarnos a desentrañar a qué ha llegado, demasiado tarde, un protagonista que ha perdido el rumbo sin otra brújula que las sombras, la superstición y la culpa que lo rodean.

El eclipse, de Carlos Olmos, es una pieza en dos actos en la que los lazos familiares parecen encadenar a los personajes al desolado negocio matriarcal que apenas ha dado para sobrevivir. La inminente proximidad de un eclipse solar es el elemento de tensión en un juego de claroscuros donde, en la medida en que el cielo se va ensombreciendo, la parte oculta de los personajes emerge a la luz.

Víctor Hugo Rascón Banda participa en la colección con un tomo que reúne a dos de las diez obras que conformaron el ciclo Teatro Clandestino, un "teatro de urgencia" creado para abordar los conflictos más acuciantes del país. La primera obra, *Los ejecutivos*, explora la pobreza espiritual ante la valoración de la riqueza material en el marco del neoliberalismo y la crisis financiera de 1994. La segunda, *Tabasco negro*, denuncia los "errores" ecológicos y la injusticia social donde lo único que importa es el oro negro, y no la



tragedia humana que sufren los que menos tienen, pues paradójicamente es en “las tierras de petróleo donde vive la gente más fregada”.

Tiro de dados, de Gerardo Velásquez es una obra que explora, a través de un laberíntico manejo de tiempos y espacios, la profunda zanja que por influjo del azar se abre entre orden y desorden, rectitud y extravío, control y descontrol.

En *El deseo de Tomás*, la única obra para niños de la colección, Bertta Hiriart nos lleva, entre sueños y pesadillas que se entremezclan con la realidad, a reflexionar sobre el respeto y la aceptación al enfrentar los puntos de vista de tres generaciones a partir del deseo que tiene un niño de llegar a ser bailarín.

En *Mas encima... el cielo*, Sergio Galindo logra crear una atmósfera de desarraigo a partir de un habla tan rica en regionalismos que a veces evoca un canto desolado. La obra se basa en el desalojo que tuvo lugar a principios de la década de los sesenta de tres pueblos de la sierra sonorensa a causa de la construcción de la presa conocida como “El Novillo”, acontecimiento a partir del cual Galindo expone las diversas facetas de la pérdida.

Abuelita de Batman, de Alejandro Licona, reúne cinco cuadros en los que la crítica social se disfraza de humor para golpear donde más duele. El primer cuadro nos muestra al típico galán preparándose para el encuentro amoroso con su próxima conquista, y a su puerta llegan noticias que le quitan las ganas. En el segundo, un político se vale de su demagógica capacidad para darle vuelta a la tortilla y transformar la ira de su esposa en abnegada sumisión. El tercero muestra a un prófugo arrepentido de haberse escapado

de la seguridad de su celda. En el cuarto, un doctor demasiado honesto demuestra la ingratitud de los pacientes, mientras que el último cuadro muestra lo poco preparados que están algunos amantes para ser realmente modernos.

Feliz, nuevo siglo doktor Freud, de Sabina Berman, hurga con gran habilidad en la intimidad profunda de personajes históricos, arropándolos con cualidades que los humanizan y nos permiten comprenderlos. La autora con inteligente ironía denuncia la verdadera prisión de las mujeres: su cultura. Para ello se vale de Dora, la paciente que “ayudó” a Freud a acuñar el concepto de “envidia del pene”.

En *Paisaje interior norte/sur*, de Estela Leñero, dos mujeres venidas de mundos aparentemente opuestos, una chola de Tijuana y una rebelde chiapaneca, se verán ligadas por la necesidad de reencontrarse con sus pasados para comprender el sentido de su existencia y su camino.

Cartas al pie de un árbol, de Ángel Norzagaray, es una hermosa pieza, polifónica en más de un sentido, que aborda la problemática emplazada en ese límite impuesto que es la frontera. Aquí el fenómeno migratorio es el pretexto para explorar lo humano, la necesidad de los desarraigados por encontrarse y la imposibilidad de hacerlo ante el entrecruzamiento de vida y muerte, silencio y ceguera, memoria y olvido.

Opción múltiple, de Luis Mario Moncada, aborda en una ingeniosa comedia de enredos la caótica situación de Diana, personaje desdoblado en cinco personalidades que fracasa en sus intentos por entablar una relación amorosa.

Belice, Premio Nacional Obra de Teatro del INBA 2001, de David

Olgún, es un tríptico cargado de simbolismos que refleja el proceso de toma de conciencia del protagonista quien, motivado por la búsqueda del padre, viajará a su interior hasta encontrarse a sí mismo.

Inspirada en la mitología, *Fedra y otras griegas*, de Ximena Escalante, recupera el mito y lo actualiza con la frescura de una Fedra de nuestra época quien, al igual que la clásica, estaba predestinada a sufrir, junto a las mujeres de su casa, deshonra en el amor. Enamorada en la adolescencia de Teseo, el prometido de su hermana Ariadna, Fedra desarrolla en la madurez una pasión incestuosa por Hipólito, su hijastro con Teseo.

Durmientes, Mujer lagartija y Una noche de perros... y gatos, son las tres obras de Cutberto López que aparecen en la colección en un mismo tomo. La primera nos muestra a un par de mujeres, presumiblemente madre e hija que podrían estar dormitando o soñando o recordando mientras viajan a un destino desconocido en un vagón de tren del que quizás no puedan o no quieran o del que no sepan cómo salir. *Mujer lagartija* es un texto cargado de poesía en el que el amor se vuelve un dolor que destruye lo que era y transformalo que vendrá. *Una noche de perros... y gatos* juega con la posibilidad de que la persona que tú quieres quiera a alguien más que quiere a otro que ama a otro que quizás sea quien te quiere a ti.

El viaje de los cantores, de Hugo Salcedo, ganadora del premio Tirso de Molina de España, trata de los indocumentados mexicanos que intentan ingresar ilegalmente a Estados Unidos en busca de lo que imaginan serán mejores condiciones, más oportunidades. Basada en un hecho real, la obra trasciende la cró-

nica al enfrentarnos con la vivencia encarnada de la angustia, la de los que se fueron, la de los que se quedaron y la de los que nunca llegaron.

¡Que viva Cristo Rey!, de Jaime Chabaud, ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Fernando Calderón 1990, es una descarnada revisión de la Guerra Cristera. Chabaud logra retratar la manera en que los intereses de control político transforman al enfrentamiento entre Iglesia y Estado de una pugna por la justicia y la libertad a una lucha por el poder, donde la fe se transforma en ideología.

1822, de Flavio González Mello, es una inteligente sátira política sobre el período de transición que siguió a la consumación de la Independencia de México: entre el abrazo de Acatempan y la reinstalación del Congreso en 1824, hubo un lapso en que nuestro país fue imperio. En *1822* González Mello logra una profunda crítica, con una mordacidad reveladora, de la política mexicana que aunque trata del ayer, no podría resultar más actual.

En *Diatriba rústica para faraones muertos*, obra que le diera el Premio Manuel Herrera por segundo año consecutivo a Luis Enrique González Ortiz Monasterio, nos encontramos con una familia compuesta por Lerita, una hija idiota, el padre, un entusiasta (¿iluso?) emprendedor de negocios destinados al fracaso, la madre, una histérica que se relaja con alcohol y un tío postizo, perverso malviviente a quien se le ocurre sacar provecho de los abusos sexuales que sufre Lerita en la fábrica donde trabaja e inhala anilinas. Extraños personajes en una trama extravagante, cargada de humor violento, a veces obsceno, para retratar arquetipos de lo marginal.

MÁSCARA VS CABELLERA

RESPUESTA INMEDIATA

LA ANTICRÍTICA

Edgar Chias

*Decir siempre lo que pienso,
pero nunca algo que no pueda sostener
en la cara de aquel a quien se lo digo.*

La Providencia (vestida de Popeye)

Sólo me permito la inmediata reacción por que tres meses después no tendría sentido ni brío.

Lamento mucho las molestias que ocasionó a la maestra Mónica Raya, directora de Teatro y Danza de la UNAM, la publicación de una nota crítica en la que he expuesto (tal como los entendí y puede constatar en PASODEGATO número 20, enero-marzo) los elementos, funcionamiento y la opinión que me merecen los espectáculos mencionados en ella. Lo lamento porque la respeto como creadora. Desde luego, me parece que todo trabajo publicado y expuesto a ojos externos es susceptible de recibir enmiendas, detracciones, rotundas respuestas a favor o en contra- o comentarios ya elogiosos, ya virulentos. En la nota me esmeré por hacer una revisión, quizá demasiado aguda o simple para su gusto, comprometida con los lectores que tienen sus opiniones y las ratifican o las contrastan con las que aparecen en los medios. Es claro que no estamos de acuerdo y que eso habla de cierta salud. Dependerá de nosotros que también hable de madurez. El quehacer público supone este riesgo. Todos estamos expuestos, incluidos los críticos, a pasar por la navaja de los demás.

Pero lamento mucho más que en el tono y argumentos empleados por la maestra Raya se perciba, sobre todo, la invalidación de cualquier comentario adverso a su quehacer y actuales funciones, y una exposición que no propicia un debate sustancioso. Sin embargo, le otorgo la razón, hablarán los resultados de su programación al cabo de cierto tiempo. Por ahora queda el primer testimonio, la perspectiva y los plazos cumplidos nos dirán lo demás. No nos ocupemos de escaramuzas poco dotadas de *curiosidad intelectual* y aceptemos, cada cual, lo que nos toca.

Se imponen, sin embargo, algunas precisiones a su respuesta:

1) Desafortunadamente, la crítica a la crítica no superó al objeto de sus observaciones: siguió

siendo superficial y barata. Maestra Raya, nunca será suficientemente patético que se repitan los esquemas de amigazgos y cuotas políticas, a menor escala, en nuestro mundo artístico. Lo que debería darnos, más que tristeza, es vergüenza. La política nacional se ha convertido en el triste circo que conocemos, sobre todo, por la articulación de discursos descalificadores y las guerras de lodo que apelan más al aspaviento que a la coexistencia de puntos de vista divergentes y a los pactos inteligentes. Se trata, me parece, de meter las manos, de comprometer las ideas para cambiar lo que no nos gusta. La postura de evitar hacer “ruido” u “olas”, porque es sucio y mal visto en los artistas, resulta *naïf* y abúlica: parece querer decir “que nada se mueva porque estamos bien donde estamos”. Y es justamente la indiferencia o la resignación lo que no podemos permitirnos. El movimiento y los cambios, la confrontación y las voces en desacuerdo, por lo tanto, son inevitables.

2) Al exponer sus razones y programa de desarrollo, la maestra Raya habla de una demanda, que atendió de manera personal, de al menos doscientas personas deseosas de recibir el apoyo de la Universidad. Urge la pertinente respuesta a la pregunta ¿qué quiere decir que de esas doscientas personas deseosas de apoyo universitario lo reciba, en dos ocasiones, su socio de Bull Dog Teatro, y al menos una vez (directa o indirectamente) tres de los integrantes de su consejo asesor (Hevia, Escalante y Luna)? ¿Qué quiere decir que se repitan nombres en dos o tres ocasiones en su programación? Que habrá que verlos, eso ni dudarlo, pero entonces, ¿en dónde la pluralidad? ¿Hasta dónde es solamente retórica? ¿A qué le llama plural? La maestra Raya tiene su propio concepto, como lo tiene también del teatro universitario. Sería oportuno que nos lo explicara para evitar suspicacias. O bien, la explicación puede radicar en el hecho de que somos el reflejo de la política nacional (que la maestra Raya califica de patética); o bien, en el ejercicio de los gustos, supongo. A la maestra Raya le gusta lo que le gusta y lo que no, pues no. Esa es la única pluralidad evidente hasta el momento.

3) El espacio de riesgo sí, estamos de acuerdo, debe ser la Universidad. ¿Pero de qué riesgo ha-

bla la maestra Raya? Y después, ¿cómo puede justificarlo si los cuadros están compuestos por creadores probados? De riesgos chiquitos. Apuestas personalísimas, tal vez. Pero al respetable lo que le interesa ver son resultados. Si las cosas salen mal, es porque algo está mal y lo bueno a lo mejor no lo era tanto. El riesgo, nos queda claro a muchos, se corre todos los días en este quehacer. Hay que refrendar los títulos muy a menudo. Los mo-tes de *exitoso* y de *bueno* son increíblemente volátiles y resisten poco la acción del tiempo. No llegan para quedarse. Y sí que hay que rendir cuentas, dar la cara, demostrar con acciones. El teatro es para los demás, no para nosotros solos. Tal vez esta idea (del riesgo artístico personal que no pone en contexto a los receptores) tenga mucho qué ver con la insolvencia que pulula sobre nuestros escenarios. Podemos justificarnos: “si lo hizo bien una vez y no le salen las cuatro siguientes, bueno, se entiende: hasta los mejores son falibles”. Y así seguimos, fabricando ídolos (generalmente inconsistentes).

4) No es generoso, ni justo, hacer de uno el chivo expiatorio de “un montón de otros”. Tal vez la maestra Raya esté molesta porque no uno, sino varios críticos (supongo que igualmente baratos y superficiales) han tratado menos que bien un proyecto en el que se encuentra involucrada. Tal vez le pareció fácil tirar contra el cambio más débil que cuelga del alambre. A veces solitos se caen, habrá pensado. Pero en un ejercicio de coherencia, luego de tirarle al mono flaco, esperaremos que dé respuesta a todos y cada uno de los inconsistentes gacetilleros que le tiran a las escopetas, para que nada quede en la sombra y nos enteremos todos de que hemos leído mal lo que se nos ha querido decir tan claramente a todos en una carta a mi nombre: a) que el teatro es para que se realice el artista con indagaciones personalísimas y, b) que no deberíamos ir al teatro a tener una opinión de lo que vemos. Alguien, en algún oscuro escritorio institucional, se puede molestar.

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

MÁSCARA VS CABELLERA

CON ENCHILADAS POR DELANTE

RESPUESTA A ENRIQUE OLMOS

Rubén Ortiz

Enrique,

Reproduzco aquí, corregidas del correo que te envié, unas precisiones -personalísimas- a tu texto de este número de PASODEGATO sobre el teatro en Hidalgo, que, como te dije, no me parece equívoco sino apresurado (tu texto, no la revista):

1. No lidereo la carrera de arte dramático. Indira Pensado ha sostenido la pujante tarea de reunir gente no sólo para dar clases, sino para pensar sobre lo que se puede hacer. Antes de mi llegada a la carrera, por lo menos Indira, Rogelio Luévano, Nora Manek y Óscar Almeida ya habrían ido concretando cosas.

2. No creo que las infraestructuras precedan a la voluntad de creación. Descreo de las Compañías (nacionales, estatales) y de los corporativismos que sujetan el acto imaginativo a propósitos ulteriores, casi siempre mezquinitos. Por eso el primer trabajo que hicimos el semestre pasado lo concluimos interviniendo la Escuela de Artes, en Pachuca. Que hacen falta teatros, pues a promoverlos haciendo teatro decente. Porque supongo que la falta de infraestructura no es síntoma de una fuerte comunidad artística. Como he dicho en otros espacios, sacarnos los paternalismos de encima es una tarea urgente.

3. Echamos en el mismo saco a los logros del gobernador y a nuestras remotas posibilidades académicas, es dar argumentos a los que optan por suprimir la educación no tecnológica de las universidades. Asumo sin presunciones de inocencia que la carrera resultó de una contingencia política, ¿de qué otra manera podría ser? Pero el país no es de los políticos, sino de nosotros; cosa que no nos queda clara.

4. Yo tendría cuidado con el argumento centralista. Personalmente se me resbala, mis mesianismos se han atemperado con los fustazos de mis amigos y el teatro no me importa tanto como para hacerme en él una capilla. Puedo dar fe de que mis compañeros tampoco pertenecen a la cultura de la autopromoción mística. Me preocupa más, como dice Fernando de Ita, el centralismo de las capitales de provincias que, como me ha tocado ver, reduce al teatro a la medida del prísmo más recalitrante. Además de que no todos los maestros de la carrera son chilangos: hay dos franceses, una cubana, una bailarina de Hermosillo...

5. Sí, sí me interesa que los alumnos tengan conflictos de intereses con su medio teatral. No faltaba más. Pero espero que tengan los criterios y las herramientas para fabricar sus propias relaciones políticas, basadas en una sólida apuesta

estética. Por otra parte, los maestros ponemos a los alumnos en contacto con lo que nos compete: Trejoluna llevó un desmontaje de Autoconfesión y yo integré a mi grupo a las lecturas de la Semana de la Dramaturgia, se intenta que pensadores y hacedores del teatro nos visiten, hay enlaces con la Sorbona y algunas universidades latinoamericanas, etc.

6. Si tus informantes dicen que la currícula no es idónea, supongo que ya la habrán comparado con otras mejores. Otras que han rendido los frutos que hacen de éste un país de buen teatro profesional. Yo me hubiera ido a esas otras escuelas. Confieso que no sé si pasado el entusiasmo inicial, los que hacemos de maestros mantendremos el nivel de diálogo y crítica. Para mí es muy pronto para decidir seriamente si lo que se planteó es idóneo. Pero, de nuevo, la rápida descalificación me huele a resentimiento paternalista.

Se me ocurren más cosas, pero sólo son un catálogo de buenas intenciones que no sé si cumpliremos. En todo caso, seguiré invitando a distinguidos hidalguenses a mirar a nuestros procesos y yo te espero en Real del Monte para platicar con enchiladas mineras por delante,

salud

Rubén Ortiz.

COLABORADORES IGNORANTES, DESINFORMADOS Y MALA LECHE

RESPUESTA A ENRIQUE OLMOS

Victor Hugo Rascón Banda

México, D.F., a 18 de febrero de 2005.

JAIME CHABAUD

Director de PASODEGATO,
PRESENTE:

Fue indignante leer los calificativos que descalifican a varios dramaturgos mexicanos en el artículo de Enrique Olmos de Ira, publicado en el número 20 de PASODEGATO.

El teatro de Sabina Berman no es ni superficial, ni trivial, sino profundo, analítico e inteligente (*Bill, Herejía, Trostky, Crisis, La grieta*). Emilio Carballido no es cursi ni tieso, sino sabio, ameno y accesible; Luisa Josefina no es mojjigata ni conservadora, sino fiel a los géneros y estilos; Juan Tovar no es pobre en argumentos y temas, basta ver la pluralidad y diversidad de sus contenidos desde *Las adoraciones*, hasta su obra sobre Huerta; a Tomás Urtusástegui puede calificársele de popular, accesible y cómico, menos de didactismo: y Sergio Magaña es el polo opuesto del

costumbrismo (*Los Argonautas, Moctezuma II, Los Signos del Zodiaco*).

PASODEGATO no merece tener colaboradores ignorantes, desinformados y de mala leche que, como el de la nota, se ostenta como "dramaturgo y periodista cultural". Estos dos oficios los ejercen personas inteligentes e informadas que, precisamente no escriben ni superficial, ni trivialmente.

Atentamente

Victor Hugo Rascón Banda

EL MEJOR CAZADOR SIEMPRE METE LA PATA

DISCULPAS PÚBLICAS

Redacción de PASODEGATO

Conscientes del yerro, ofrecemos La rectificación correspondiente a las siguientes erratas:

- 1) Las fotos de la obra Galaor, que atribuimos equivocadamente a Alicia Martínez, son en realidad obra terminada de José Jorge Carreón.
 - 2) Publicamos fielmente a continuación uno de los tres cuadros que el maestro Mario Espinosa Ricalde (secretario técnico del FONCA) nos ofreció como primicia en el número anterior. El último de ellos referido al Total de estímulos y recursos otorgados por convocatoria a Teatro 1989-2004 reproducía incorrectamente (grave error nuestro) la información y las fechas de ejercicio de dichos recursos.
- Con la promesa de evitar en lo sucesivo errores de esta naturaleza, insistimos en que acepten (sobre todo los autores directamente afectados, pero también nuestros lectores) nuestras más sentidas disculpas.

Redacción de PASODEGATO.

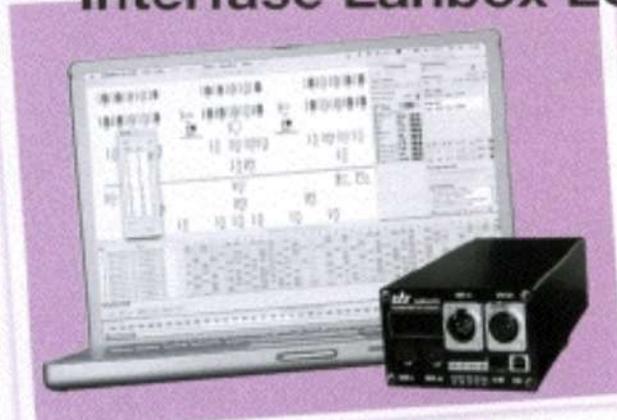
FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES									
Total de estímulos y recursos otorgados por convocatoria al Teatro 1989-2004									
PERIODOS	1989-1994		1995-2000		2001-2004		TOTAL		
RUBROS	ESTÍMULOS	RECURSOS	ESTÍMULOS	RECURSOS	ESTÍMULOS	RECURSOS	ESTÍMULOS	RECURSOS	
TOTALES	307	21,928,220.00	569	83,155,651.00	371	94,295,542.00	1247	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

¡Por fin disponible en México!

Interfase Lanbox LCX



Controle su iluminación con **Lanbox LCX**

Interfase DMX
Permite operar las luces de cualquier teatro desde su laptop

Incluye software compatible
Mac, PC o Palm
Conectividad
USB, Mid in/out, Ethernet

512 canales - DMX in, DMX out

Esta interfase también controla
luces robóticas
cambiadores de color

Informes y ventas
teatrodigital@prodigy.net.mx tel. 044 55 58 67 44 29

teatrodanzacineópera



Escuela de espectador

Informes y inscripciones
al 52 71 78 43
de 10 a 14 hrs.
lunes a viernes

escoladelespectador@yahoo.com.mx



festival de san luis

Abril 15 - Mayo 1, 2005



SECRETARÍA
DE CULTURA



CONACULTA

Consulte la programación de Actividades Infantiles, Artes Visuales, Danza, Música, Literatura, Teatro y Talleres en:
www.culturasp.gov.mx
o solicite informes a:
festival_informes@sanluis.com

TEATRO DE LA PAZ

sábado 16

El gato con botas

Orquesta Sinfónica de SLP

México

Ópera infantil

12:00 / 17:00

martes 19 / miércoles 20

¿Dónde estaré esta noche?

Teatro de Ciertos Habitantes

México

Teatro

20:30

jueves 28 / viernes 29

sábado 30

Rain

Cirque Eloize

Québec, Canadá

Circo

18:00

TEATRO DEL IMSS

sábado 16 / domingo 17

martes 26 / miércoles 27

Cantina "La conquista"

El Rinoceronte Enamorado

México

Teatro

20:00

jueves 21 / viernes 22

Blod

Teatro UNAM • Teatro Línea de Sombra

México

Teatro

20:00

CENTRO DE DIFUSIÓN CULTURAL

viernes 22 / sábado 23

domingo 24

El Guardián de las estrellas

Théâtre de Poëil

Québec, Canadá

Marionetas

18:00

OTROS RECINTOS

jueves 21 / viernes 22

9 drawings for projection

William Kentridge

Italia-Sudáfrica

Artes Visuales

Plaza Aranzazu

20:30

jueves 28 / sábado 30

Octubre terminó hace mucho tiempo

Proyecto "Teatro Alighieri"

México

Teatro

C.A.N.T.E.

20:00

Programación sujeta a cambios.

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

NOMBRE _____
DOMICILIO _____
COLONIA _____
CIUDAD _____ DELEGACIÓN _____
ESTADO _____ C.P. _____
TELÉFONO(S) _____ FAX _____
CORREO ELECTRÓNICO _____

Abatimos costos de mensajería y ahora la suscripción tiene un precio especial de \$ 150.00., envía este cupón hoy mismo fax al 56 05 33 49 o llama a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88

Anexo copia de depósito a nombre de José Sefami M en HSBC, cuenta 040247-

Para información de suscripciones escribe a suscriptorpdg@prodigy.net.mx

Pregunta por nuestros planes de suscripciones y por la opción de convertirte en un protector de este proyecto a partir de contribuciones solidarias.

PASODEGATO, el INBA y el Centro Cultural Helénico, la Universidad del 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 promoción.

Antes, verifica las condiciones de cada promoción.

Adquiere tu revista en librerías Gandhi, Educal, El Péndulo y La Torre de Papel, así como en los foros Teatro Contemporáneo, Luces de Bohemia, Casa del Teatro, La Madriguera, CADAC, Sogem, Librerías Siglo XXI Editores y Librerías

Gancho así como con los Voceadores en los teatros del CC Helénico, del CC del Bosque y del CC Universitario.

PASODEGATO. Eleuterio Méndez 11 Col. Churubusco-Coyoacán, C.P. 04120, México

infopdg@prodigy.net.mx, visítenos en: <http://groups.msn.com/PASODEGATO>

PASODEGATO

CENTRO CULTURAL HELÉNICO

Cupón canjeable por un boleto de entrada a los Teatros del Centro Cultural Helénico
Canjeable de lunes a miércoles.



NO APLICA A ESTRENOS, FESTIVALES O MUESTRAS TEATRALES.
ANTES DE IR, FAVOR DE CONFIRMAR CUPO
VÍA TELEFÓNICA AL 5662 8674, 5662 5292 y 5662 7535.
VIGENCIA ABRIL-JUNIO 2005

PASODEGATO

CENTRO CULTURAL LA CLOACA

4 SUR 708 CENTRO PUEBLA, PUE.

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 ABRIL-JUNIO 2005

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.
ANTES DE IR, FAVOR DE CONFIRMAR CUPO
VÍA TELEFÓNICA AL 044 22 22 99 26 82
VIGENCIA ABRIL-JUNIO 2005

PASODEGATO

FORO LUCES DE BOHEMIA

ORIZABA 193, COL. ROMA NORTE, MEX. 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
VIGENCIA ABRIL-JUNIO 2005

PASODEGATO

CENTRO CULTURAL ESPACIO 1900

2 Oriente 412 Centro Puebla, Pue.

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 ABRIL-JUNIO 2005

PASODEGATO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Cupón canjeable por un boleto de entrada para los teatros del Centro Cultural Universitario y el 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 ABRIL-JUNIO 2005

EL MILAGRO EN EL
TEATRO EL GALEÓN

"Tormentos, turbaciones, asombros,
estupefacción, todo revuelto, residen aquí.
¡Que algún poder celestial nos saque de
esta espantosa isla!" Shakespeare en *Tempestad*

CLIPPERTON

Una obra escrita y dirigida por
David Olguin

Reparto por orden alfabético:
 Laura Almela → Enrique Arreola → Jorge Ávalos
 Juan Carlos Beyer → Mariannela Cataño → Joaquín Cosío
 Mauricio García Lozano → Mariana Giménez
 Jordi Piñol → Marco Antonio Sánchez → Roberto Soto

Foto: Magaña e Iluminación: Gabriel Pascal Vestuario: Eloise Kazan

Tempestad: jueves y viernes a las 20:00 horas y sábados a las 19:00 y 21:00 horas.

¿Estás ahí?

de **Javier Paule** Dirección: **Daniel Giménez Caño**
 Escrita, el teatro de los forjados

Martín Altomaro o **José María Yáznik**
Mariana Gajá o **Verónica Segura**

Introducción y dirección: **Eloise Kazan** escenografía: **Gabriel Pascal**

Tempestad: jueves y viernes a las 20:00 horas y sábados a las 19:00 y 21:00 horas



LA CONACULTA - INILA-BONCA
 Centro Cultural del Bosque
 EL MILAGRO
 MÉXICO EN ESCENA

De venta en las librerías EDUCAL, donde encontrarán: Libros de CONACULTA
 Literatura Infantil y Juvenil,
 Ficción,
 Videos,
 Discos, Corredores,
 Canchales
 y más...

PASODEGATO
 REVISTA MEXICANA DE TEATRO

LA CONACULTA
 HACIA UN PAS DE LIBERTAD

LIBROS DE ARTE
 LA CONACULTA



LA MAR EN FORTUNA

Música sefardí

de los siglos X al XV en España

José Sefami
 0155 5688 -9232, -8756
 01 (55) 5605 3349
 044 55 5807 4429

Sincretismo de las culturas
 Judeocristiana e Islámica,
 con instrumentos de época y regionales.

la mancha en el papel, s.a. de c.v.
 empresa cultural

investigación
 redacción
 corrección
 edición
 traducción

asesorías
 proyectos cultural
 conferencias
 cursos
 talleres

revistas
 libros
 periódicos
 videos

diseño
 publicidad

Fernando Anaya Monroy 112-10 Col. Ermita-Benito Juárez México, D.F. P. 03590-56091733

CIUDAD DE MÉXICO

GUIA

LA GUIA
MAS COMPLETA
EN MÉXICO



sherpa

tiempo libre

528 páginas

Más de 1855 fichas informativas

Más de 300 fotografías a todo color

34 notas con datos interesantes sobre la ciudad y sus alrededores

16 planos de ubicación por delegaciones

Un singular diccionario de modismos, cosas y verbos

De venta en librerías, tiendas de prestigio

y puestos de periódico

y al 5611-2884

www. **hoja** POR **hoja** .com.mx
 SUPLEMENTO DE LIBROS

Hoja por hoja se lee un libro, se forma una enciclopedia, se compone una pieza, se analiza una obra, se narra la historia, se explica una fórmula. *Hoja por Hoja* lo testifica, mes con mes, al comentar las novedades editoriales del mundo hispanoamericano.

Ahora puede consultar en hojaporhoja.com.mx las reseñas, ensayos, artículos y reportajes que han nutrido las páginas del suplemento por más de siete años:

- Más de 3000 títulos comentados por especialistas
- Más de 90 números disponibles
- Artículos y reportajes que analizan las distintas manifestaciones de la lectura y el universo editorial

hojaporhoja.com.mx ofrece también:

- Contenidos exclusivos para la red
- Vínculos a las principales páginas culturales de México
- Un sistema de búsqueda avanzada para localizar los textos requeridos
- La posibilidad de enviar por correo electrónico los artículos seleccionados

Hoja por Hoja. Suplemento de Libros es una publicación de Librería SA de CV que se encarta el primer sábado de cada mes en distintos periódicos de la república mexicana.

Pitágoras 1143-E, Del Valle, 03100, México or Teléfonos y fax: (52 55) 5335 1213, 14, 42 y 43

La librería como negocio
Economía y administración

Enseña Cultural
Anexo y 30 años

LIBROS
SOBRE
LIBROS

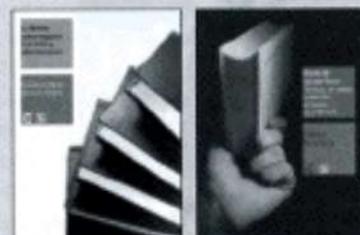
Libros sobre Libros



Derecho de autor
para autores

Paul Lutz
L'abbate test

Esta es una valiosa herramienta para que dueños, directores y gerentes de librerías, responsables de sucursal o de sección, compradores y empleados conciben globalmente su quehacer y establezcan las estructuras empresariales más adecuadas. Los autores han sido profesores en la Escuela para Libreros Umberto y Elisabetta Mauri, de Milán, por lo que sin duda este manual funcionará como obra de consulta para quien ya está al frente de una librería y como texto de capacitación para quienes se inician en el arduo pero apasionante negocio de la venta de libros al menudeo.
[vi + 400 p. / \$281.00]



El arte de vender libros
Técnicas de venta y atención al cliente para libreros

Herbert Feuerberg

Para el autor, que es maestro en la prestigiada Escuela de Libreros de Francfort, la atención al cliente no sólo es un servicio concreto sino parte de una estrategia comercial más amplia, encaminada a fortalecer la salud financiera de las librerías. En esta obra se discuten las características del servicio al cliente, los tipos de interacción en la librería, la importancia de la exhibición y el mobiliario, las técnicas para detectar las necesidades del cliente, las etapas del diálogo de venta y la definición de los servicios principales y los complementarios.
[vi + 183 p. / \$132.00]

Cómo seleccionar títulos rentables
Herramientas estadísticas para la venta de libros

Leonard Matosio

Esta monografía presenta una novedosa manera de enfrentar las decisiones de compra que caracterizan el trabajo diario del librero. Con una mezcla de sensatez y datos duros, y con la seguridad de quien confía en la información estadística, el autor analiza las prácticas usuales entre quienes deciden qué y cuánto comprar para que la librería esté bien provista y a la vez sea rentable, abordando temas como la rotación de inventario y los descuentos al cliente, ofreciendo así pistas para detectar las mejores oportunidades de compra.
[iv + 87 p. / \$110.00]

Esta obra se dirige a quienes aspiran a ser publicados o que ya lo han sido, y les ofrece información concreta y puntual acerca de las legislaciones sobre derechos de autor de una veintena de países iberoamericanos. Sin excesivos tecnicismos ni la árida prosa de los textos jurídicos, pasa revista a los conceptos fundamentales de esta disciplina, con énfasis en los elementos del contrato de edición, y presenta más de cincuenta preguntas que todo autor podría hacerse en el momento de emprender la negociación con un editor.
[xv + 76 p. / \$76.00]



Libros sobre Libros es una colección de Librería y el Fondo de Cultura Económica. De venta en cualquier librería que ofrezca libros del FCE o en www.fondodeculturaeconomica.com. Para mayores informes, contáctenos en info@librosobelibros.com.

Teatro

Lascurain o la brevedad del poder
(México)

Flavio González Mello, dirección

Recinto Homenaje a Benito Juárez, Palacio Nacional
Sábado 16, 19:00 hs.
Domingo 17, 17:00 y 20:00 hs.

Divina justicia
(México)

Juliana Faessler, dirección

Teatro Julio Jiménez Rueda
Jueves 21, 20:00 hs.
Viernes 22, 19:00 hs.
Sábado 23, 18:00 hs.

Pago por ver *
Lecturas dramatizadas

Woyzeck

José Sefami, dirección
Lunes 25

Perras

Guillermo Pios, dirección
Martes 26

Jimmy, creatura del sueño
(Quebec, Canadá)

Marie Brassard, dirección,
dramaturgia y actuación

Teatro Julio Jiménez Rueda
Martes 26, miércoles 27 y
jueves 28, 20:00 hs.

Peer Gynt

Carlos Corona, dirección
Miércoles 27

El solitario de Pessoa

Cordelia Dvorak, dirección
Jueves 28

La oscura raíz
(México)

Jorge A. Vargas, dirección

Teatro de la Ciudad
Viernes 29, 20:00 hs.

En las montañas azules

Ricardo Díaz, dirección
Viernes 29

* Anfiteatro Simón Bolívar,
20:00 hs.
Gratuito

www.fchmexico.com

16 • 29 de abril 2005
XXI Festival de México en el Centro Histórico



TEATRO EL GALEÓN *



Clipperton MEXICO EN ESCENA

David Olguín, autor y director
Domingos, 18:00 hrs.
Lunes y martes, 20:00 hrs.

Hasta el 22 de mayo

MEXICO EN ESCENA

¿Estás ahí?

De Javier Daulte

Daniel Giménez Cacho, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. hrs.

Hasta el 21 de mayo



MEXICO EN ESCENA



Tatuaje

De Dea Loë
David Olguín, dirección
Sábados y domingos 13:00 hrs.

Hasta el 22 de mayo

El reencuentro

De Ignacio Solares / Antonio Crestani, dirección
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. y domingos 18:00 hrs.

Del 3 de junio al 24 de julio



30 años de marionetas de la esquina

Lourdes Pérez Gay y Lucio Spindola, dirección
Sábados y domingos, 13:00 hrs.

Del 25 de junio al 2 de octubre



TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJAS *

Las referencias a Salvador Dalí me excitan

De José Rivera / Iona Weissberg, dirección
Viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs.
y domingos 18:00 hrs.

Del 9 de abril al 3 de julio

Woyzeck

De Georg Büchner
Agustín Meza, dirección
Lunes y martes 20:00 hrs.

Del 27 de junio al 27 de septiembre

MEXICO EN ESCENA

El puente de piedras y la piel de imágenes

De Daniel Danniés / Boris Schoemann, dirección
Traducción, Elena Gulochins y Boris Schoemann
Sábados y domingos 12:30 hrs.

Del 16 de abril al 7 de agosto



Tertulias Teatrales Teatro y Música Mexicanos

Eduardo Contreras Soto, Roberto Fiesco,
Gilberto Guerrero y Julián Hernández dirección
Lunes 20:00 hrs.

Del 9 al 31 de mayo

TEATRO JIMÉNEZ RUEDA

Divina justicia MEXICO EN ESCENA

De Thomas Kyd / Juliana Faesler, dirección
FESTIVAL DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO
Jueves y viernes 20:00 hrs. y sábado 19:00 hrs.

Del 21 al 23 de abril

TEMPORADA

Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. y domingos 18:00 hrs.

Del 29 de abril al 2 de julio



Los ladrones del tiempo

Adaptación de Sabina Berman a la novela de "Momo"
de Michael Ende / Carlos Haro, dirección
Sábados y Domingos 12:00 hrs.

Del 23 de abril al 31 de julio



Plaza de la República 154, Col. Tabacalera

a un costado del Monumento de la Revolución. Contamos con valet parking

TEATRO JULIO CASTILLO *



• El Rey Lear MEXICO EN ESCENA

De William Shakespeare / José Caballero, dirección
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábado 19:00 hrs. y domingo 18:00 hrs.

Del 29 de abril al 8 de mayo, 19 y 20 de mayo



• El Mercader de Venecia MEXICO EN ESCENA

De William Shakespeare / Raúl Zermeño, dirección
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábado 19:00 hrs. y domingo 18:00 hrs.

Del 13 al 15 de mayo, 21 y 22 de mayo



MEXICO EN ESCENA

• Sueño de una noche de verano

De William Shakespeare / José Solé, dirección
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. y domingos 18:00 hrs.

Del 27 al 29 de mayo

• Del 31 de mayo al 28 de agosto

Martes, miércoles, jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. y domingos 18:00 hrs.

Las obras alternarán semanalmente los días de función CONSULTA CARTA

TEATRO ORIENTACIÓN *



El regreso al desierto MEXICO EN ESCENA

De B. M. Koltès / Boris Schoemann, dirección
Lunes y martes, 20:00 hrs.

Hasta el 21 de mayo

Lascurain o

la brevedad del poder

Flavio González Mello autor y director
Jueves y viernes 20:00 hrs.

Sábados 19:00 hrs. y domingos 18:00 hrs.

Del 23 de abril al 12 de junio

MEXICO EN ESCENA



Capicúa

Carlos Converso, autor y director
Sábados y domingos, 12:30 hrs.

Del 7 de mayo al 21 de agosto



SALA XAVIER VILLAURRUTIA *



El mejor cazador

Héctor Mendoza, autor y director
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. y domingos 18:00 hrs.

A partir del 22 de abril

De 4 en 4, Títeres al Teatro - Compañía Tlacuache Títeres

La historia del soldado

versión para títeres y actores de Charles Ferdinand Ramuz

Sergio Aguilera, dirección

Sábados y domingos 13:00 hrs

Del 13 al 15 de mayo, 21 y 22 de mayo

De 4 en 4, Títeres al Teatro - Compañía Ludus Teatro

Oscuros secretos

Versión libre de una novela gráfica
de Neil Gaiman y Dave McKean
Andrés Arellano, autor y puesta en escena
Sábados y domingos 13:00 hrs

Del 30 de abril al 22 de mayo



Adiós querido cuco

De Berta Hiriart / Perla Szuchmacher, dirección
Sábados y domingos 13:00 hrs

Del 18 de junio al 25 de septiembre



MODELO PARA ARMAR

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN

DE BESTIAS, CRIATURAS Y PERRAS

FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

HISTORIAS DE CANTINAS

TEATRO SANTA CATARINA

HAMLET

TEATRO ARQUITECTO CARLOS LAZO

ABRIL MAYO JUNIO

INFORMES: 5622 6954 AL 57



TEATRO
UNAM





RED@ctuar
Red de Encuentro y Diversidad
para la Actuación

¿Eres alumn@ o egresad@ de alguna escuela de teatro?

¿Te gustaría compartir lo que sucede en tu comunidad?

¿Quisieras saber qué pasa en otros centros o escuelas?

Ven y forma parte, tejiendo con nosotr@s esta red, envía colaboraciones, mensajes solidarios y propuestas indecorosas a:
redactuar@yahoo.com.mx

www.geocities.com/redactuar

El Foro
TempoCooperativa

Cursos y Talleres 2005
El Foro Teatro Contemporáneo
Director Ludwik Margules

Taller de Experimentación y Especialización
Actividades Teatrales, Espectáculos, Teatro Danza
Consulte cartelera

Informes e inscripciones
5574 6426 / 5254 0973 info_eforoy@yahoo.com.mx

**REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO**

NÚM. 13

MARZO 2005

NUEVA ÉPOCA

Carlos Fuentes
Entre Londres y México

Julio Ortega
El humor de la lectura

Eliseo Alberto
Fragmento de novela

Alvaro Ruiz Ahreu
Fíctil, el mapa de su escritura

Aurelio Aslaín
Poemas

José Ángel Leyva
Entrevista a Rubén Bonifaz Nuño

Juan Gustavo Cobos Borda
Sobre José Bianco

Octavio Rivera Ferraz
Del bastión a los pináculos

Sealtin Alastrué
Sobre Arthur Miller

Ignacia Solares
Los escultores y la muerte

Gerardo de la Concha
Sobre Rasputin

Reportaje fotográfico
Christa Cowrie

Textos de

Hugo Hinart
Laura Esquivel
Federico Patán
Arnoldo Kraus
Mauricio Molina
José Gordon
Guadalupe Alonso
Myma Solo
Kaba de la Rosa

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | 948.06 • ISSN 0185-1333

SUSCRIPCIONES | 55 50 58 01

CASA AZUL
ARTES ESCÉNICAS ARGOS

CARRERA
DE ACTUACIÓN

Apertura de convocatoria para
generación 2005 - 2008
1o. de abril de 2005

www.casazul.com.mx

52 86 24 29 / 52 86 24 36 / 52 86 24 58
Av. México #200 Col. Hipódromo Condesa

ARGOS
COMUNICACION

✓ **diseño web**
info@siecenter.com

sitios

páginas

cd's interactivos

presentaciones virtuales

Tel.
53.38.85.61

WWW.SIECENTER.COM

LA ESCUELA DE ESCRITORES DE SOGEM

invita a las personas interesadas en el

DIPLOMADO EN CREACIÓN LITERARIA

A inscribirse y participar en el proceso de selección para formar parte de la XXXIX generación, el cual se llevará a cabo del 8 de agosto al 13 de octubre de 2005.

TALENTO Y DISCIPLINA

Inicio de clases 16 de enero de 2006

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: 16 de agosto de 2005

Inscripciones: Héroes del 47 #122.

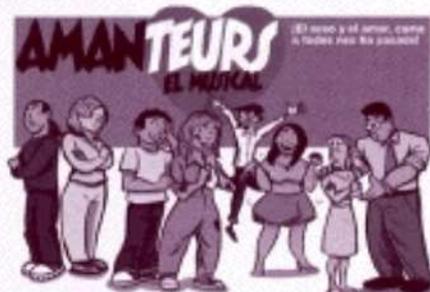
Col. Churubusco Coyoacán

Informes: Tel. 5688-2314 / 2429

de lunes a jueves de 17:00 a 21:00 hrs.

sogem

Cartelera



Fore Usigli sábados 18:00 y 20:00 hrs.



IX CONVOCATORIA PROYECTOS SELECCIONADOS

Proyecto

Don Quijote

Librándola -comedia musical infantil-

Mejor jugamos -Teatro para niños-

La paracaidista

Sótanos

Huyamos, marqués huyamos

Se solicita ayudante de cocina

Suite 777

Autor

Angel Cervantes López

Antonio y Javier Malpica

Rafael Pimentel Pérez

Edna Ochoa

Jesús González Dávila

Jorge Goldenberg

Sonia Páramos

Alejandro Román

Representante

Angel Cervantes López

Jorge Luis Ibarra Pimentel

Rafael Pimentel Pérez

Tania Viramontes López

Isaac Pérez Calzada

Armando Treviño Vilchis

Sonia M. Páramos

Alejandro Román Bahena

Teatro Wilberto Cantón, José María Velasco # 59 Col. San José Insurgentes Tel.: 5593-8534
Teatro Coyoacán y Fore Rodolfo Usigli: Héroes del 47 #122 Col. Churubusco Tel.: 5688-2314 / 2028
para mayor información escribanos a la Coordinación de Teatros a: jasquez@sogem.org.mx

DCO

Danza ♦ Cuerpo ♦ Obsesión



Revista bimestral de colección

INFORMES, SUSCRIPCIONES
Y PUBLICIDAD

04455 5433 7665

revistadco@yahoo.com.mx

TEATRO LINEA DE SOMBRA

LA OSCURA RAIZ

Estreno
29 de abril

Teatro de la Ciudad
Festival de México
en el Centro Histórico

Temporada del 7 de julio al 24 de julio
Foro de las artes del Cenart.

La Mirada Sorprendida

Próximo estreno... Centro Nacional de las Artes
Coordinadores: Carmen Mastache, Alberto Pérez,
Gerardo Trejoluna y Jorge Vargas

DIPLOMADO DE TEATRO DEL CUERPO

Una propuesta de formación alternativa, orientada a la
exploración del quehacer contemporáneo del teatro.
Informes e Inscripciones al tel.: 5421 7844.

CONACULTA • INBA • FONCA • CENART

www.teatrolineadesombra.org

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 SIDE O ESTADO

victorrubenlopez@hotmail.com



El cielo en la piel
de Edgar Cías
Dir. Sabahat Sánchez

Con:
Iván Cortés
Claudia Trejo
Alejandro Morales
Georgina Ságar

Teatro La Capilla
Madrid 13, Del Carmen Copacabana.
Todos los lunes a las 20:00 hrs.
Del 31 de enero al 25 de abril de 2005

Si crees que ser feo y haber nacido con propensión a usar falda no es importante, tienes que verla...



NÚMEROS RECIENTES

79 (AÑO 11) / JUN. 94 Obras de T. Inalastri, Suzanne Lebeau, Patricia Vargas, Tere Wlozozela, Medardo Treviño, Angélica González, Julia Rodríguez, Emilio Carballido, Fanciulla de Miguel Sobido, Artículo de Olga Hannonny, Marisol Gutiérrez, Gertrudis Viveros, I. M. Alvarado, Roberto Benítez...

80 (JUL. - SEPT. 94) Obras de: A. Núñez, A. Ros Busto, Kan Kikuchi, Magdalena Montiel, Luisa Josefina Hernández, Ensayos: Teatro paraguayo, Teatro peruano.

81 (OCT. - DIC. 94) Obras de: Gabriel García Márquez, Tomás Espinosa, Roberto Benítez, Yolanda Gallastegui, Berna Fontana, Victor H. Rasco Barba; Artículos de: Gasón A. Abate; F. Reyes Palacios, Gertrudis Viveros, Yolanda Bache, F. Bevilacqua; Esther Hernández; Palacios.

82 (ENE. - MAR. 95) Obras de: Flavio González Mello, Gisela Arreola Arreola, Yákov Karpavich, Roberto López Reyes, Alejandro Ríos Rodríguez, Luisa Josefina Hernández; Artículos de: Aracé Dubatti, Luis Chesney Lawrence, Jorge Domínguez, Ileana Arce, Dagoberto Gallastegui.

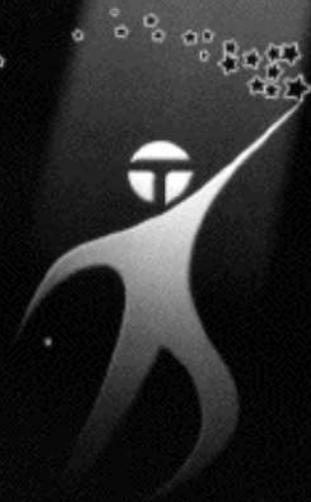
INFORMACIÓN Y SUSCRIPCIÓN
http://www.dco.mx / Edición y Distribución: Publicaciones "Danza"
Avenida Postal 8034 Tel. 5421 7844 / Fax: 01 (226) 517-2054
C.E. teatrolinea@net.mx

FRANCO
cuaderno de teatro

Studio Siele
TALLER TEATRAL

Te invita a ser parte de su Academia de Formación Actoral

Pedro Brice & M.
Intero Dolpa y Casal de Ylancón
Tel. 54773904
0455 5430041 / 0455 4877
info_studio@yahoo.com



En Teletec le Hacemos al Teatro...

acústica

audio

butacas

elevador de foso de orquesta

iluminación

mecánica teatral

parrillas

tiros contrapesados

tiros motorizados

telones contra incendio

vestimenta teatral

y todo aquello que lo hace una experiencia mágica



www.teletec.com.mx

Fco. L. Madero 81, Col. San Andrés Atoto, C.P. 53500 Naucalpan, Edo. de México
Tel.: 01 000 280 3538 • (55) 59 50 48 88 / 49 95 / 42 62 • Fax: (55) 55 76 01 62
e-mail: broadcast@teletec.com.mx • ventas@teletec.com.mx

18 AÑOS DE CREATIVIDAD Y DESARROLLO

Instituto
Veracruzano
de Cultura

ABRIL

1987 • 2005



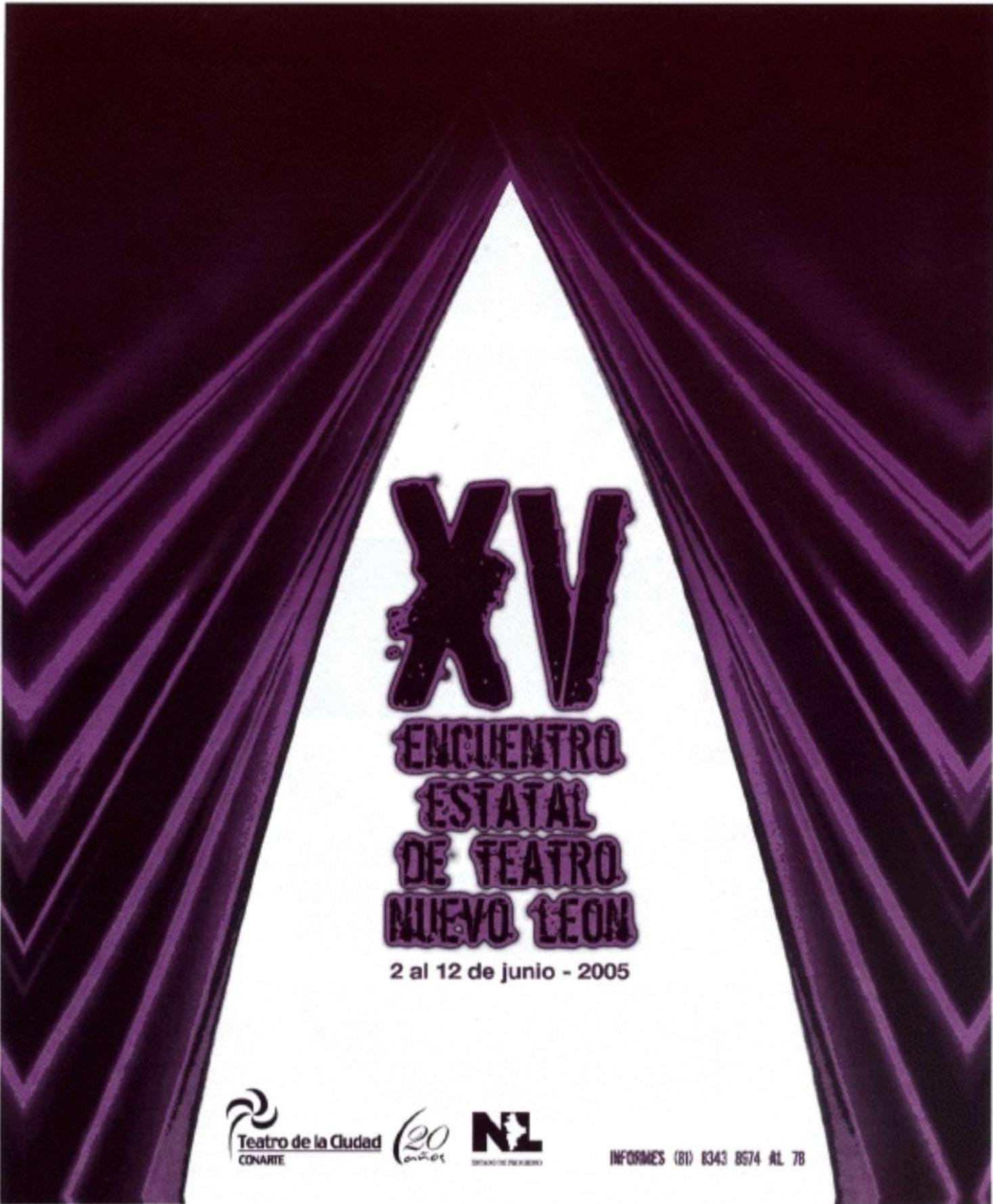
www.ivec.gob.mx

Veracruz, el Gobierno de Todos



VERACRUZ
DE IGNACIO DE LA LLAVE
GOBIERNO DEL ESTADO





XV
ENCUENTRO
ESTATAL
DE TEATRO
NUEVO LEON

2 al 12 de junio - 2005


Teatro de la Ciudad
CONARTE


20 años


SECRETARÍA DE CULTURA

INFORMES (81) 8343 8574 AL 78

LA SECRETARÍA DE CULTURA DE MICHOACÁN
presenta:

ABRIL mes de los NIÑOS

TÉATRO en:

LA CALLE

Comparsa La Bulla,
Junglar San Pedro

MUSEOS

Uno Más Otros

LA BODEGA

Aziz Gual,
Sin Pies ni Cabeza

TÉATRO OCAMPO

Festival Internacional de Teatro de Títeres

TALLERES:

JUGANDO CON TÍTERES

Imparte Teresa Osorio
del 11 al 16 de abril

DRAMATURGIA PARA NIÑOS

Imparte Perla Szuchmacher
del 18 al 23 de abril



Informes: Morelos Nte. # 485, Centro. Morelia, Michoacán.
Teléfono (01 443) 313 11 63 ext. 229
e-mail: scescenic@michoacan.gob.mx

Un gobierno que trabaja, un gobierno diferente





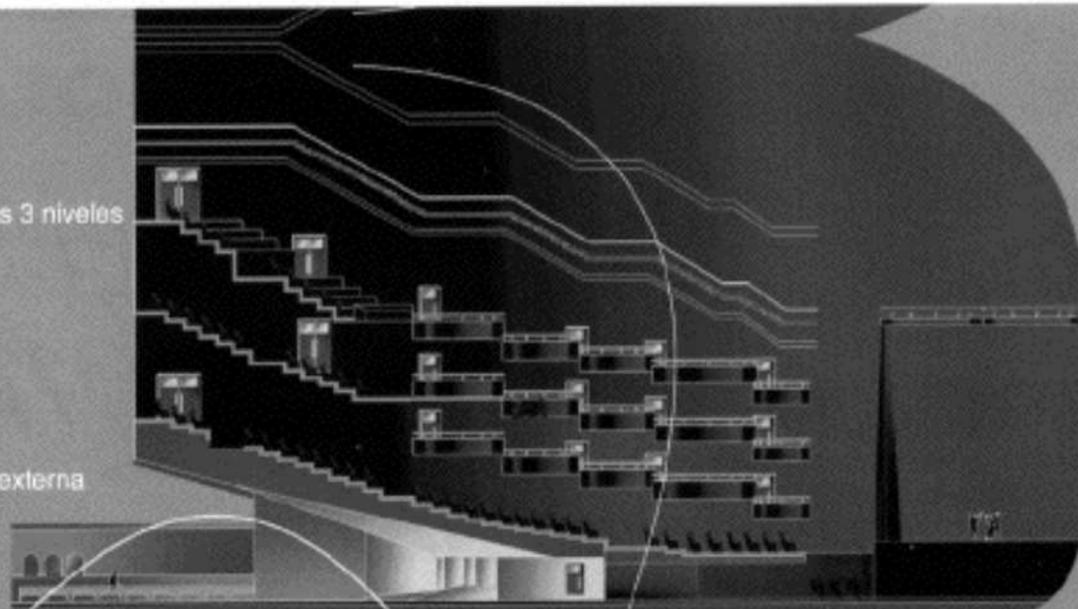
Festival
INTERNACIONAL DE POESÍA Y
PREMIO IBEROAMERICANO

Ramón
LÓPEZ VELARDE

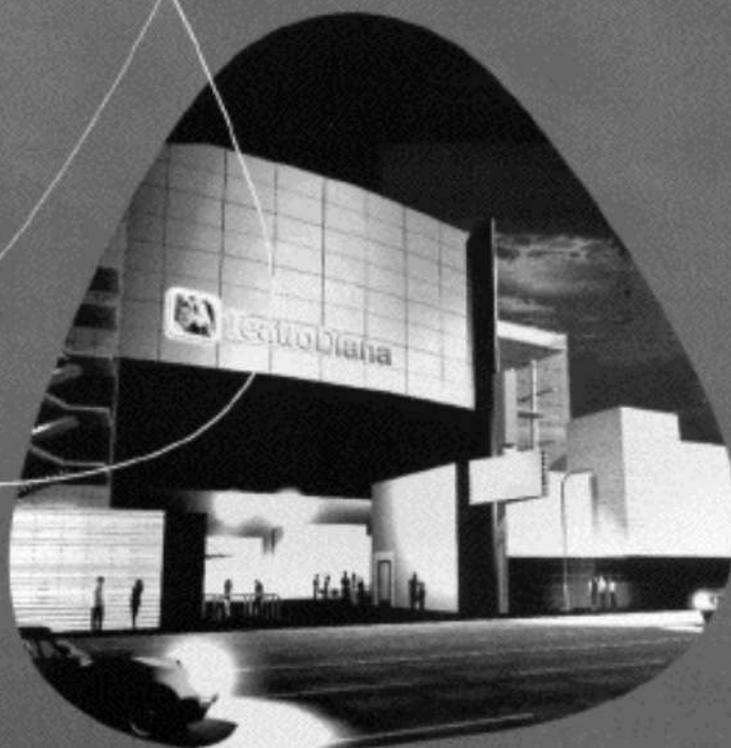
Zacatecas, México
Junio 2005



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

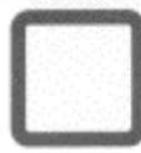


Pronto habrá un lugar que impresionará tus sentidos



La máxima expresión de la cultura y las artes

Av. 16 de septiembre 710, Centro, Guadalajara, Jalisco
www.teatrodiana.com
info@teatrodiana.com -te. (33) 3614 7072

 **TeatroDiana**
Vanguardia cultural

México en Escena



Taller de Formación Teatral

Cursos
Talleres
Conferencias



Producciones
Promoción

Tel. (312) 330 29 02 Colima, Colima.
Email: jpinela@prodigy.net.mx
cuatromilpasteatro@hotmail.com



CONACULTA • FONCA • INBA • CENART



17 - 31
de mayo
de 2005

Conferencias • Exposiciones
Conciertos • Mesas redondas
Presentaciones artísticas



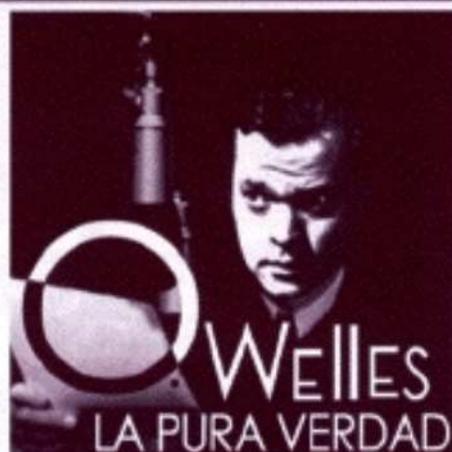
UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE NUEVO LEÓN
Secretaría de Extensión y Cultura

Monterrey, Nuevo León.
Informes: 8329-4112 y 8329-4126
seyc@seyc.uanl.mx

TEATROHELÉNICO

Dramaturgia: **Jason Sherman**
Traducción: **Luz Emilia Aguilar Zinser**
Dirección: **Boris Schoeman**



ESTRENO 6 DE MAYO

Con:
Carlos Pascual,
Miguel Conde,
Pedro Mira,
Montserrat Marañón,
Talia Marcela, entre otros.

Época fascinante de Estados Unidos que libró una batalla por la libertad
de expresión artística

Viernes, Sábado y Domingo

CONACULTA

ESTADO DE GUERRERO

Teatro para todos



LICENCIATURA EN ACTUACIÓN

Cursos y talleres de Iniciación,
Voz, Iluminación, Danza para Actores,
Verano para Jóvenes,
Dos Dramaturgas Mexicanas

INFORMES
5659 4238
5659 5981
5659 4348

MÉXICO EN
ESCENA



PROGRAMA TRASHUMANTE PARA LLEVAR EL TEATRO A LOS QUE NO LO HAN TENIDO

LA DAMA BOBA
de Lope de Vega
Dirección: **Luis de Tavira**

EL INSPECTOR
de Gogol
Dirección: **Sandra Félix**

Giras en el Estado de Michoacán

Centro Dramático de Michoacán
(434) 342 6631 - 342 6605

FESTIVAL DE LA PALABRA

CIUDAD DE MÉXICO

La Gran Feria del Libro

En donde los libros son tu pase
al entretenimiento...

Abril 23
a Mayo 1
En **Centro**
Banamex

10 am a 8 pm, frente al
Hipódromo de las Américas

Venta de Libros
Música
Teatro
Danza

Conferencias
Talleres Infantiles
Lectura del Quijote



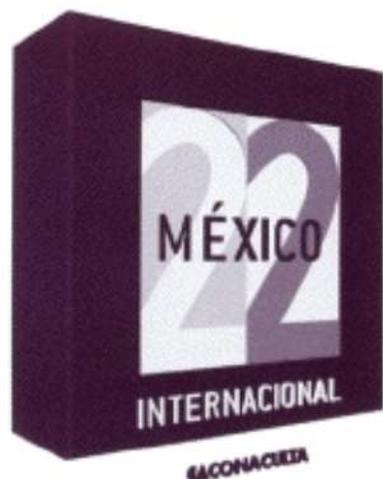
 Festival de la Palabra A.C.
Ciudad de México

 **REMEX**

www.festivaldelapalabra.com

Informes: Tels.: (0155) 5268 5885, 5268 5898 y 5268 5881

Fax: (0155) 5268 5872 y 5268 5840 E-mail: info@remexexpos.com www.remexexpos.com



CANAL 22 MÉXICO INTERNACIONAL

Una señal más cerca de ti

Canal 22 fortalece su compromiso de transmitir en su pantalla lo mejor de las diversas manifestaciones culturales a un público cada vez mayor, al que ahora se suma el auditorio que recibe la señal del *Canal 22 México Internacional* en los Estados Unidos.

Canal 22 México Internacional, un nuevo canal que destaca la riqueza y diversidad de nuestras expresiones culturales y artísticas, así como lo mejor de nuestras raíces y tradiciones.

Consulta la programación en: www.canal22.org.mx



CONACULTA

CULTURA en sus manos

En los últimos 3 años Canal 22 incrementó su producción nacional y la proyecta internacionalmente

TEATRO • TALLERES • STAND UP COMEDY

Festival de Monólogos Coahuila 2005

302871
\$40.00

10 al 16 de j

Instituto Coahuilense d
01 (844)

Teatro de la Ciudad Fernar
01 (844) 4121 947/
01800 20 20 489 Lada

