

# PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

## ESTRENO DE PAPEL

LA NUEVA FAMILIA  
DE LUIS AYHLLÓN

## PERFIL

GABRIEL PASCAL

## REPORTAJE

NUEVAS INSTALACIONES DEL CUT

## DOSSIER



TEATRO CHECO  
CONTEMPORÁNEO  
UNA MIRADA

CHYTRA, LUKES, CUNDERLE Y KR

CARTAS A UNA JOVEN DRAMATURGA  
DE BERTA HIRIA

TRABAJO GANADOR DEL  
PREMIO DE ENSAYO TEATRAL 2005  
PASODEGATO-CIT



AÑO 4 / NÚMERO 22 / JULIO-SEPTIEMBRE DE 2005 / \$40.00

¡CON PASODEGATO  
ENTRA  
TEATRO GRAT

# CONACULTA

[Apoyo a las Artes Escénicas]



## Se han asignado 65 millones de pesos adicionales para nuevos proyectos y presencia internacional de nuestras artes escénicas

- El Programa *Puerta de las Américas* permite la unión de creadores, directores y programadores artísticos de México y el mundo para el desarrollo, consolidación y presentación internacional de grupos artísticos mexicanos
- Giras nacionales, nueva obra y enlace de las artes escénicas con las nuevas tecnologías, una realidad a través del Programa *México en Escena*

## Lo mejor de las artes escénicas en múltiples foros nacionales

- Con la presencia del Festival Internacional Cervantino en más de 50 ciudades, las artes escénicas llegan a un cada vez mayor número de mexicanos
- Con espectáculos de calidad, el Instituto Nacional de Bellas Artes, así como los centros Nacional de las Artes, Cultural Helénico y Cultural Tijuana ponen al alcance del público lo mejor de la danza, el teatro, la música y la ópera mundiales

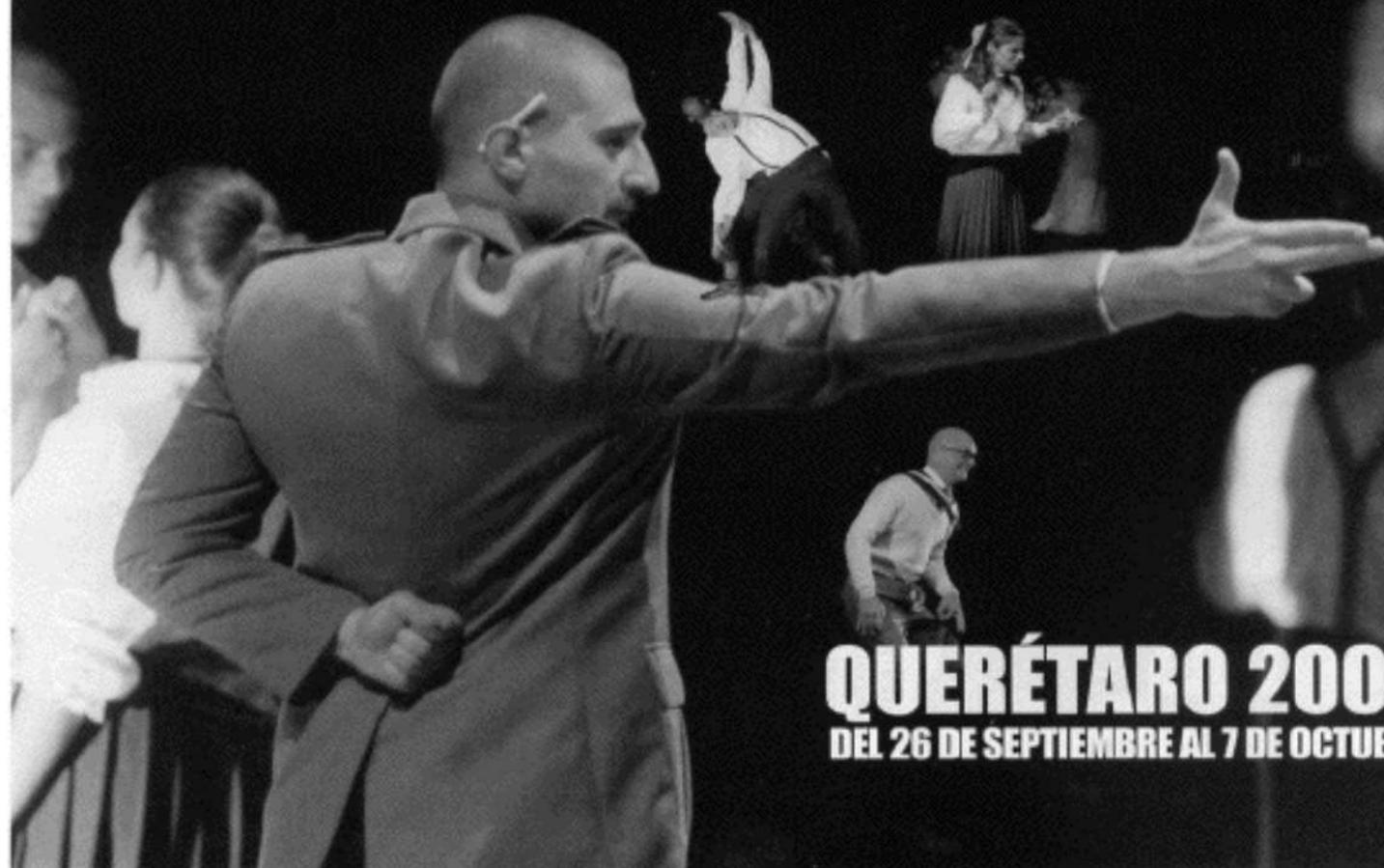
*Con programas innovadores, mayores oportunidades para el disfrute y proyección de las artes escénicas*

# VII ENCUENTRO INTERNACIONAL DE

# TEATRO DEL CUERPO

TEATRALIDADES FRONTERIZAS

XXXIV TALLER ETAL



## QUERÉTARO 2005

DEL 26 DE SEPTIEMBRE AL 7 DE OCTUBRE



GOBIERNO DEL ESTADO DE  
**QUERÉTARO**  
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN



Querétaro  
en  
Mejor

Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro  
Andador Venustiano Carranza No. 4. Centro Histórico  
Tels. (442) 224-05-70, 212-02-55 y 214-22-59  
Página en internet: [www.coneculta.gob.mx](http://www.coneculta.gob.mx)

# EL MEJOR TEATRO EN CENTRO-OCCIDENTE

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

## México Escena

5 SOBRA 8 ESTADOS 71 FUNCIONES

### ESTABA YO EN CASA Y ESPERABA QUE LLOVIERA

JUNIO 10 AL 19

De: JAN-LUC LANGECE

Traductor: ALEJANDRO PACTIDA TORZAN

Director: GERMÁN CASTILLO

con MARÍA VIEVEDO • PILAR SOLÍS • ADELINA ROEL • ANGELES CRUZ • MIREILLE ANAYA



### EL CAPOTE

JUNIO 28 AL 6 DE JULIO

De: ANTONIO CASTRO *basado en el cuento homónimo de Walter Capri*

Director: ANTONIO CASTRO

con DIEGO JUJUEGUI • CLAUSSA MALHEIROS • RODRIGO VÁSQUEZ • ARTURO ADRIANO



### LA MUJER QUE CAYÓ DEL CIELO

JULIO 7 AL 16

De: VÍCTOR HUGO BASCON BANDI

Director: SARGENT CONSUMATI

con LUISA HUERTAS • ROBERTO SOTO • CARLOS GUTZAN • ANI BORKMAN



### PESCAR ÁGUILAS

AGOSTO 22 AL 28

basado en ENRIQUE MALLETTE's obra "El agua que se fue" de Heriberto

Director: JESÚS COBONADO

con JESÚS COBONADO • EDILIN COBONADO



### POR AMOR AL ARTE THE SHAPE OF THINGS

SEPTIEMBRE 2 AL 10

De: NEEL LABUTE

Director: ANTONIO SERRANO

con MARTÍN ALTOMARO • BEÑE AZUELA • MONICA RIVARTE • JUAN CARLOS MARTÍN DEL CAMPO



# 2005

México  
Escena

CONACULTA • NBA  
COMISIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN CULTURAL



Instituto Cultural de Aguascalientes • Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Colima • Instituto Estatal de la Cultura de Coahuila de Zaragoza • Secretaría de Cultura de Campeche • Secretaría de Cultura de Chiapas • Secretaría de Cultura de Chihuahua • Secretaría de Cultura de Coahuila de Zaragoza • Secretaría de Cultura de Durango • Secretaría de Cultura de Guanajuato • Secretaría de Cultura de Hidalgo • Secretaría de Cultura de Jalisco • Secretaría de Cultura de Michoacán • Secretaría de Cultura de Morelos • Secretaría de Cultura de Nayarit • Secretaría de Cultura de Oaxaca • Secretaría de Cultura de Querétaro • Secretaría de Cultura de San Luis Potosí • Secretaría de Cultura de Tlaxcala • Secretaría de Cultura de Veracruz • Secretaría de Cultura de Yucatán • Secretaría de Cultura de Zacatecas • Dirección General de Investigación Cultural del CONACULTA • Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo • Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro • Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí • Secretaría de Cultura de Tlaxcala • Secretaría de Cultura de Veracruz • Secretaría de Cultura de Yucatán • Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo • Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro • Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí • Secretaría de Cultura de Tlaxcala • Secretaría de Cultura de Veracruz • Secretaría de Cultura de Yucatán • Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo • Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro



# 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*

 **TELETEC**

[www.teletec.com.mx](http://www.teletec.com.mx)

Fco. I. Madero 81, Col. Sn Andrés Atoto, C.P.53500 Naucalpan, Edo. de Méx.  
Tels: 01 800 288 3538 • (55) 53 58 48 88 / 49 95 / 42 62 • Fax: (55) 55 76 00  
e-mail: [broadcast@teletec.com.mx](mailto:broadcast@teletec.com.mx) • [ventas@teletec.com.mx](mailto:ventas@teletec.com.mx)

AÑO 4  
NÚMERO 22  
JULIO/SEPTIEMBRE  
DE 2005



En portada:  
*Clipperton*,  
dirigida por David Olgúin.  
FOTO Y COMPOSICIÓN  
DE JOSÉ JORGE CARREÓN.

Recuadro de portada:  
Idiot n dablove.  
ARCHIVO DIVADLA.

6	ABREBOCA INSTRUCCIONES PARA JOHN HOWELL	57	NUEVO LEÓN TIEMPOS DE TESTIMONIO POR JAVIER SERNA	83	IN MEMORIAM EL ARTISTA, MAESTRO DE VOZ QUE HACÍA CANTAR A LAS PIEDRAS POR HILDA VALENCIA
12	PERFIL PASCAL Y LA LEY DEL AZAR POR OTTO MINERA	60	QUERÉTARO ENTREVISTA DE ÓSCAR SALAS, CON BLANCA EVA GONZÁLEZ MONROY POR ÓSCAR SALAS	83	MI HERMANO POR SERGIO GALINDO
14	DE MIS COLABORACIONES CON GABRIEL PASCAL POR HÉCTOR MENDOZA	61	QUERÉTARO EJERCENDO LA CRÍTICA POR OSCAR SALAS	83	EMBAJADOR DE LA LUNA POR GERALD HULLER
15	CARTA A GABRIEL PASCAL POR MAURICIO GARCÍA LOZANO	62	JALISCO EL EXILIO DE LA MEMORIA POR HÉCTOR CARO	84	CONTRA EL OLVIDO SEKI SANO POR NOE MORALES MUÑOZ
15	EL ARCÁNGEL GABRIEL POR DAVID OLGUÍN	62	JALISCO TEMPESAD EN UN VASO DE AGUA POR FAUSTO RAMÍREZ	86	LIBROS LUDWIK MARGULES MEMORIAS POR MARICARMEN TORROELLA BRIBESCA
16	GABRIEL PASCAL POR GIOVANNA RECCHIA	63	JALISCO DE ANGELES Y DICCIONARIO POR DOLORES TAPIA	87	PASODE GATO RECOMIENDA POR LA REDACCIÓN
DOSSIER TEATRO CHECO CONTEMPORANEO		66	VERACRUZ EL ARTE TEATRAL Y EL ÁMBITO DE SU DESARROLLO POR NAZARIO MONTIEL	88	TEATRO Y FICCIÓN POR JUAN MANUEL ROMERO
20	LA MIMESIS Y LA ESCENA EN LOS PAÍSES CHECOS POR IRENA CHYTRA	68	ZACATECAS DEL CUERPO Y LOS SENTIDOS AL TEATRO ZACATECANO INTIMISTA POR CLAUDIA SOLÍS	90	MÁSCARA VS CABELLERA CARTA AL LECTOR POR JAIME CHABAUD
22	LOS ORIGINALES VIENESES Y SUS VERSIONES EN PRAGA POR MILAN LUKES	69	ZACATECAS REVES PRISMÁTICO DE LO SUBLIME POR MANUEL RAMOS MONTES	90	AL CONSEJO EDITORIAL DE PASODEGATO POR ENRIQUE OLMOS DE ITA
30	TRES VECES DOSTOYEVSKI POR MICHAL CUNDERLE	72	CHIAPAS LAS RUINAS DE BERNARDA ALBA POR BÁRBARA GUILLEN RINCÓN GALLARDO	91	LA ARAÑA ATACA DE NUEVO POR LETICIA NEGRETTE Y ESMERALDA PERALTA
36	LAS REGLAS DE UNA CONTIENDA POR MATĚJ KRÁL	73	OAXACA LA CASA DE ENFRENTÉ POR MAURICIO JIMÉNEZ	91	SIN COMPLEJOS. POR RODOLFO OBREGÓN
40	ENSAYO CARTAS A UNA JOVEN DRAMATURGA POR BERTA HIRIART	74	CRÓNICA EL DÍA MUNDIAL DEL TEATRO. 27 DE MARZO POR PASODEGATO	93	SUGERENCIAS FELINAS CONVOCATORIAS POR LA REDACCIÓN
48	REPORTAJE CUT-UNAM TEATRO DEL NUEVO MILENIO? POR JESSICA CORTÉZ Y SEBASTIAN LÓPEZ	76	NINOS SUENO Y REALIDAD DEL TEATRO PARA NIÑOS POR BERTA HIRIART	93	BLASFEMIAS POR LA REDACCIÓN
50	REPÚBLICA DEL TEATRO BAJA CALIFORNIA BIENVENIDOS, A LA NUEVA SECCIÓN DE BAJA CALIFORNIA POR HEBERT AXEL	77	PARA COMENTAR POR EL PEZ QUE FUMA	ESTRENO DE PAPEL <i>LA NUEVA FAMILIA</i> DE LUIS AVHILLÓN	
50	BAJA CALIFORNIA IX FESTIVAL UNIVERSITARIO DE TEATRO POR SERGIO ROMMEL ALFONSO GUZMÁN	78	A ESCENA (TRANSMITIENDO DESDE LA UNIVERSIDAD DE AGUASCALIENTES) POR JULIETA ORDUÑA Y CLARA MARTÍNEZ		
51	BAJA CALIFORNIA LA LITERATURA DRAMÁTICA EN BAJA CALIFORNIA POR HUGO SALCEDO	80	ESCENA INTERNACIONAL UN PAÍS EN MOVIMIENTO POR IVÁN AUGUSTO		
54	MICHOACÁN LA CASONA DEL TEATRO POR JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ÁVALOS				
55	MICHOACÁN ENTRE EL MUNDO Y UN ACTOR POR MIGUEL ÁNGEL TOLEDO				
56	NUEVO LEÓN MANIFIESTO NEOLONÉS				

## PASODEGATO

DIRECTOR  
JAIME CHABAUD\*

SUBDIRECTOR  
JOSÉ SEFAMI

EDITOR  
EDGAR CHIAS

COORDINADORA EDITORIAL  
Y DE PUBLICIDAD  
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

LUIS NEVARES  
RODOLFO OBREGÓN

RUBÉN ORTIZ  
ENRIQUE SINGER

CORRECTORES  
RUBÉN ORTIZ

SUSANA QUINTERO

DISEÑO GRÁFICO ORIGINAL  
PABLO MOYA ROSSI

PRODUCCIÓN EDITORIAL  
MIRIAM AGUIRRE ARVIZU

ASISTENCIA GENERAL  
MARÍA DE LA PAZ ZAMORA

FOTOGRAFÍA  
FERNANDO MOGUEL  
JOSÉ JORGE CARREÓN

DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN  
VICTOR RUBEN LÓPEZ

COORDINADOR DE VOCEADORES  
HUGO CORRIPIOV

COORDINADORES  
SECCIONES FIJAS 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.22, Julio -Septiembre 2005.  
Editor responsable: Edgar Chías. No. de certificado de reserva al título: 04-2003-061713522800 -40. No. de certificado de licitud de título: 12629. No. de certificado de contenido: 10201. ISSN: 16654986. Prohibida su reproducción total o parcial. Domicilio de la publicación: Eleuterio Méndez 11, Colonia Churubusco-Coyoacán, C. p. 04120, México, D.F. Teléfonos: (0155) 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49.

Correos electrónicos:

info@pdg@prodigy.net.mx

peso\_de\_gato@hotmail.com

suscriptorpdg@prodigy.net.mx

Imprenta: Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V., Platarco

Ellas Calles 1321, Col. Miravalle, C.P., 03580, México, D.F.

Teléfono: 01 (55) 56 72 40 75.

graficrea@prodigy.net.mx

Distribuidor: PASODEGATO

El contenido de los artículos es responsabilidad de su autor.

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 Baja California, Michoacán, Nuevo León, Querétaro, Veracruz y Zacatecas.

\*Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)

## MIRAR MÁS ALLÁ DE NUESTRAS FRONTERAS

Para nadie es un secreto que nuestro gremio teatral es autofágico, monotemático y endogámico. Difícilmente nos acercamos o conocemos los teatros de otras latitudes, ni siquiera los que nos hermanan por la misma lengua hacia el sur de nuestra frontera, o bien en la península ibérica. Es por ello que nos proponemos, a partir de este número de **PASODEGATO**, hacer una revisión de los quehaceres escénicos y las dramaturgias de otros, países simplemente como una forma de ponernos al día -con toda seriedad- de lo que pasa en el mundo, en el mundo del teatro. Alemania, Francia, Inglaterra, Colombia, Argentina y, en esta ocasión, la República Checa, serán los países invitados que se nos revelarán a través de sus plumas. Los materiales temáticos de nuestra sección Dossier, sin embargo, se alternarán con temas variados como hemos procurado hasta ahora. Para la próxima entrega, por ejemplo, se prepara ya un Dossier de pertinencia nacional titulado "Teatro y cambios políticos", de cara a las elecciones presidenciales que viviremos en el 2006.

Como resultado del Premio de Ensayo Teatral 2005 convocado conjuntamente por el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU-INBA) y **PASODEGATO**, se publica en la sección correspondiente el texto *Cartas a una joven dramaturga*, de Berta Hiriart, que resultó ser el trabajo ganador. El jurado otorgó tres menciones honoríficas para Mario Ficachi, Paloma López Medina y Alberto Villarreal Díaz, cuyos textos verán la luz en nuestras páginas en números posteriores. El texto de Berta Hiriart juega y abreva del modelo literario de *Cartas a un joven poeta*, de Rainer M. Rilke, con el que también jugaron Eric Bentley con *Cartas a un joven dramaturgo*, y Mario Vargas Llosa con *Cartas a un joven novelista*.

Es nuestro deseo, del CITRU y de la revista, dar continuidad a este esfuerzo estimulando la reflexión y el análisis de nuestra disciplina, por lo que próximamente se lanzará la convocatoria para una segunda edición del Premio de Ensayo Teatral.

En la sección Estreno de Papel aparece la obra inédita *La nueva familia*, de Luis Ayhllón, y el Perfil lo dedicamos a una figura fundamental de la escenografía en México, el maestro Gabriel Pascal.

Por último, quisiéramos destacar la inclusión, en nuestro Abreboca, del cuento de Julio Cortázar *Instrucciones para Jonh Howell*, con un agradecimiento especial a Carina Pons y la agencia Carmen Balcells, editores del gran narrador argentino.

JAIME CHABAUD



UNAM



VERACRUZ  
CULTURA

CONACULTA

HELENICO



cultura UDG



## INSTRUCCIONES PARA JOHN HOWELL

Julio Cortázar (1919-1984)

Como una cortesía de la agencia literaria Carmen Balcells de Barcelona, ofrecemos a nuestros lectores la versión íntegra de este estupendo cuento.

A *Peter Brook*

**P**ensándolo después - en la calle, en un tren, cruzando campos - todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso. A Rice, que se aburría en un Londres otoñal de fin de semana y que había entrado al Aldwych sin mirar demasiado el programa, el primer acto de la pieza le pareció sobre todo mediocre; el absurdo empezó en el intervalo cuando el hombre de gris se acercó a su butaca y lo invitó cortésmente, con una voz casi inaudible, a que lo acompañara entre bastidores. Sin demasiada sorpresa pensó que la dirección del teatro debía estar haciendo una encuesta, alguna vaga investigación con fines publicitarios. "Si se trata de una opinión", dijo Rice, "el primer acto me parece flojo, y la iluminación, por ejemplo..." El hombre de gris asintió amablemente pero su mano seguía indicando una salida lateral, y Rice entendió que debía levantarse y acompañarlo sin hacerse rogar. "Hubiera preferido una taza de té", pensó mientras bajaba unos peldaños que daban a un pasillo lateral y se dejaba conducir entre distraído y molesto. Casi de golpe se encontró frente a un bastidor que representaba una biblioteca burguesa; dos hombres que parecían aburrirse lo saludaron como si su visita hubiera estado prevista e incluso descontada. "Desde luego usted se presta admirablemente", dijo el más alto de los dos. El otro hombre inclinó la cabeza, con un aire de mudo. "No tenemos mucho tiempo", dijo el hombre alto, "pero trataré de explicarle su papel en dos palabras". Hablaba mecánicamente, casi como si prescindiera de la presencia real de Rice y se limitara a cumplir una monótona consigna. "No entiendo", dijo Rice dando un paso atrás. "Casi es mejor", dijo el hombre alto. "En estos casos el análisis es más bien una desventaja; verá que apenas se acostumbre a los reflectores empezará a divertirse. Usted ya conoce el primer acto; ya sé, no le gustó. A nadie le gusta. Es a partir de ahora que la pieza puede ponerse mejor. Depende, claro... "Ojalá mejor", dijo Rice que creía haber entendido mal, "pero

en todo caso ya es tiempo de que me vuelva a la sala". Como había dado otro paso atrás no lo sorprendió demasiado la blanda resistencia del hombre de gris, que murmuraba una excusa sin apartarse. "Parecería que no nos entendemos", dijo el hombre alto, "y es una lástima porque faltan apenas cuatro minutos para el segundo acto. Le ruego que me escuche atentamente. Usted es Howell, el marido de Eva. Ya ha visto que Eva engaña a Howell con Michael, y que probablemente Howell se ha dado cuenta aunque prefiere callar por razones que no están todavía claras. No se mueva, por favor, es simplemente una peluca". Pero la admonición parecía casi inútil porque el hombre de gris y el hombre mudo lo habían tomado de los brazos: y una muchacha alta y flaca que había aparecido bruscamente le estaba calzando algo tibio en la cabeza. "Ustedes no querrán que yo me ponga a gritar y arme un escándalo en el teatro", dijo Rice tratando de dominar el temblor de su voz. El hombre alto se encogió de hombros. "Usted no haría eso", dijo cansadamente. "Sería tan poco elegante... No, estoy seguro que no haría eso. Además la peluca le queda perfectamente, usted tiene tipo de pelirrojo." Sabiendo que no debía decir eso, Rice dijo: "Pero yo no soy un actor". Todos, hasta la muchacha, sonrieron alentándolo. "Precisamente", dijo el hombre alto. "Usted se da muy bien cuenta de la diferencia. Usted no es un actor, usted es Howell. Cuando salga a escena, Eva estará en el salón escribiendo una carta a Michael. Usted fingirá no darse cuenta de que ella esconde el papel y disimula su turbación. A partir de ese momento haga lo que quiera. Los anteojos, Ruth". "¿Lo que quiera?", dijo Rice, tratando sordamente de liberar sus brazos mientras Ruth le ajustaba unos anteojos con montura de Carey. "Sí, de eso se trata", dijo desganadamente el hombre alto, y Rice tuvo como una sospecha de que estaba harto de repetir las mismas cosas cada noche. Se oía la campanilla llamando al público, y Rice alcanzó a distinguir los movimientos de los tramoyistas en el escenario, unos

cambios de luces; Ruth había desaparecido de golpe. Lo invadió una indignación más amarga que violenta, que de alguna manera parecía fuera de lugar. "Esto es una farsa estúpida", dijo tratando de zafarse, "y les prevengo que..." "Lo lamento", murmuró el hombre alto. "Francamente hubiera pensado otra cosa de usted. Pero ya que lo toma así..." No era exactamente una amenaza, aunque los tres hombres lo rodeaban de una manera que exigía la obediencia o la lucha abierta; a Rice le pareció que una cosa hubiera sido tan absurda o quizá tan falsa como la otra. "Howell entra ahora", dijo el hombre alto, mostrando el estrecho pasaje entre los bastidores. "Una vez allí haga lo que quiera, pero nosotros lamentaríamos que..." Lo decía amablemente, sin turbar el repentino silencio de la sala; el telón se alzó con un frotar de terciopelo, y los envolvió una ráfaga de aire tibio. "Yo que usted lo pensaría, sin embargo", agregó cansadamente el hombre alto. "Vaya ahora". Empujándolo sin empujarlo, los tres lo acompañaron hasta la mitad de los bastidores. Una luz violeta encogió a Rice; delante había una extensión que le pareció infinita, y a la izquierda adivinó la gran caverna, algo como una gigantesca respiración contenida, eso que después de todo era el verdadero mundo donde poco a poco empezaban a recortarse pecheras blancas y quizá sombreros o altos peinados. Dio un paso o dos, sintiendo que las piernas no le respondían, y estaba a punto de volverse y retroceder a la carrera cuando Eva, levantándose precipitadamente, se adelantó y le tendió una mano que parecía flotar en la luz violeta al término de un brazo muy blanco y largo. La mano estaba helada, y Rice tuvo la impresión de que se crispaba un poco en la suya. Dejándose llevar hasta el centro de la escena, escuchó confusamente las explicaciones de Eva sobre su dolor de cabeza, la preferencia por la penumbra y la tranquilidad de la biblioteca, esperando a que callara para adelantarse al proscenio y decir, en dos palabras, que los estaban estafando. Pero Eva parecía esperar que él se sen-



J. Cortázar - Arthur Blag



tara en el sofá de gusto tan dudoso como el argumento de la pieza y los decorados, y Rice comprendió que era imposible, casi grotesco, seguir de pie, mientras ella, tendiéndole otra vez la mano, reiteraba la invitación con una sonrisa cansada. Desde el sofá distinguió mejor las primeras filas de la platea, apenas separadas de la escena por la luz que había ido virando del violeta a un naranja amarillento, pero curiosamente a Rice le fue más fácil volverse hacia Eva y sostener su mirada que de alguna manera lo ligaba todavía a esa insensatez, aplazando un instante más la única decisión posible a menos de acatar la locura y entregarse al simulacro. “Las tardes de este otoño son interminables”, había dicho Eva buscando una caja de metal blanco perdida entre los libros y los papeles de la mesita baja, y ofreciéndole un cigarrillo. Mecánicamente Rice sacó su encendedor, sintiéndose cada vez más ridículo con la peluca y los anteojos; pero el menudo ritual de encender los cigarrillos y aspirar las primeras bocanadas era como una tregua, le permitía sentarse más cómodamente, aflojando la insoportable tensión del cuerpo que se sabía mirado por frías constelaciones invisibles. Oía sus respuestas a las frases de Eva, las palabras parecían suscitarse unas a otras con un mínimo esfuerzo, sin que se estuviera hablando de nada en concreto; un diálogo de castillo de naipes en el que Eva iba poniendo los muros del frágil edi-

ficio, y Rice sin esfuerzo intercalaba sus propias cartas y el castillo se alzaba bajo la luz anaranjada hasta que al terminar una prolija explicación que incluía el nombre de Michael (“Ya ha visto que Eva engaña a Howeil con Michael”) y otros nombres y otros lugares, un té al que había asistido la madre de Michael (¿o era la madre de Eva?) y una justificación ansiosa y casi al borde de las lágrimas, con un movimiento de ansiosa esperanza Eva se inclinó hacia Rice como si quisiera abrazarlo o esperara que él la tomase en los brazos, y exactamente después de la última palabra dicha con una voz clarísima, junto a la oreja de Rice murmuró: “No dejes que me maten”, y sin transición volvió a su voz profesional para quejarse de la soledad y del abandono. Golpeaban en la puerta del fondo y Eva se mordió los labios como si hubiera querido agregar algo más (pero eso se le ocurrió a Rice, demasiado confundido para reaccionar a tiempo), y se puso de pie para dar la bienvenida a Michael que llegaba con la fatua sonrisa que ya había enarbolado insoportablemente en el primer acto. Una dama vestida de rojo, un anciano: de pronto la escena se poblaba de gente que cambiaba saludos, flores y noticias. Rice estrechó las manos que le tendían y volvió a sentarse lo antes posible en el sofá, escuchándose tras de otro cigarrillo; ahora la acción parecía prescindir de él y el público recibía con murmullos satisfechos una serie de bri-

llantes juegos de palabras de Michael y los actores de carácter, mientras Eva se ocupaba del té y daba instrucciones al criado. Quizá fuera el momento de acercarse a la boca del escenario, dejar caer el cigarrillo y aplastarlo con el pie, a tiempo para anunciar: “Respetable público...” Pero acaso fuera más elegante (No dejes que me maten) esperar la caída del telón y entonces, adelantándose rápidamente, revelar la superchería. En todo eso había como un lado ceremonial que no era penoso acatar; a la espera de su hora, Rice entró en el diálogo que le proponía el anciano caballero, aceptó la taza de té que Eva le ofrecía sin mirarlo de frente, como si se supiese observada por Michael y la dama de rojo. Todo estaba en resistir, en hacer frente a un tiempo interminablemente tenso, ser más fuerte que la torpe coalición que pretendía convertirlo en un pelele. Ya le resultaba fácil advertir cómo las frases que le dirigían (a veces Michael, a veces la dama de rojo, casi nunca Eva, ahora) llevaban implícita la respuesta; que el pelele contestara lo previsible, la pieza podía continuar. Rice pensó que de haber tenido un poco más de tiempo para dominar la situación, hubiera sido divertido contestar a contrapelo y poner en dificultades a los actores; pero no se lo consentirían, su falsa libertad de acción no permitía más que la rebelión desaforada, el escándalo. No dejes que me maten, había dicho Eva; de alguna manera, tan absurda como el resto,



Rice seguía sintiendo que era mejor esperar. El telón cayó sobre una réplica sentenciosa y amarga de la dama de rojo, y los actores le parecieron a Rice como figuras que súbitamente bajarán un peldaño invisible: disminuidos, indiferentes (Michael se encogía de hombros, dando la espalda y yéndose por el foro), abandonaban la escena sin mirarse entre ellos, pero Rice notó que Eva giraba la cabeza hacia él mientras la dama de rojo y el anciano se la llevaban amablemente del brazo hacia los bastidores de la derecha. Pensó en seguirla, tuvo una vaga esperanza de camarín y conversación privada. “Magnífico”, dijo el hombre alto, palmeándole el hombro. “Muy bien, realmente lo ha hecho usted muy bien.” Señalaba hacia el telón que dejaba pasar los últimos aplausos. “Les ha gustado de veras. Vamos a tomar un trago”. Los otros dos hombres estaban algo más lejos, sonriendo amablemente, y Rice desistió de seguir a Eva. El hombre alto abrió una puerta al final del primer pasillo y entraron en una sala pequeña donde había sillones desvencijados, un armario, una botella de whisky ya empezada y hermosísimos vasos de cristal tallado. “Lo ha hecho usted muy bien”, insistió el hombre alto mientras se sentaban en torno a Rice. “Con un poco de hielo, ¿verdad? Desde luego, cualquiera tendría la garganta seca”. El hombre de gris se adelantó a la negativa de Rice y le alcanzó un vaso casi lleno. “El tercer acto es más difícil, pero a la vez más entretenido para Howell”, dijo el hombre alto. “Ya ha visto cómo se van descubriendo los juegos”. Empezó a explicar la trama, ágilmente y sin vacilar. “En cierto modo usted ha complicado las cosas”, dijo. “Nunca me imaginé que procedería tan pasivamente con su mujer; yo hubiera reaccionado de otra manera”. “¿Cómo?”, preguntó secamente Rice. “Ah, querido amigo, no es justo preguntar eso. Mi opinión podría alterar sus propias decisiones, puesto que usted ha de tener ya un plan preconcebido. ¿O no?” Como Rice calaba, agregó: “Si le digo eso es precisamente porque no se trata de tener planes preconcebidos. Estamos todos demasiado satisfechos para arriesgarnos a malograr el resto”. Rice bebió un largo trago de whisky. “Sin embargo, en el segundo acto usted me dijo que podía hacer lo que quisiera”, obser-

vó. El hombre de gris se echó a reír, pero el hombre alto lo miró y el otro hizo un rápido gesto de excusa. “Hay un margen para la aventura o el azar, como usted quiera”, dijo el hombre alto. “A partir de ahora le ruego que se atenga a lo que voy a indicarle, se entiende que dentro de la máxima libertad en los detalles”. Abriendo la mano derecha con la palma hacia arriba, la miró fijamente mientras el índice de la otra mano iba a apoyarse en ella una y otra vez. Entre dos tragos (le habían llenado otra vez el vaso) Rice escuchó las instrucciones para John Howell. Sostenido por el alcohol y por algo que era como un lento volver hacía sí mismo que lo iba llenando de una fría cólera, descubrió sin esfuerzo el sentido de las instrucciones, la preparación de la trama que debía hacer crisis en el último acto. “Espero que esté claro”, dijo el hombre alto, con un movimiento circular del dedo en la palma de la mano. “Está muy claro”, dijo Rice levantándose, “pero además me gustaría saber si en el cuarto acto...”. “Evitemos las confusiones, querido amigo”, dijo el hombre alto. “En el próximo intervalo volveremos sobre el tema, pero ahora le sugiero que se concentre exclusivamente en el tercer acto. Ah, el traje de calie, por favor”. Rice sintió que el hombre mudo le desabotonaba la chaqueta; el hombre de gris había sacado del armario un traje de tweed y unos guantes; mecánicamente Rice se cambió de ropa bajo las miradas aprobadoras de los tres. El hombre alto había abierto la puerta y esperaba; a lo lejos se oía la campanilla. “Esta maldita peluca me da calor”, pensó Rice acabando el whisky de un solo trago. Casi en seguida se encontró entre nuevos bastidores, sin oponerse a la amable presión de una mano en el codo. “Todavía no”, dijo el hombre alto, más atrás. “Recuerde que hace fresco en el parque. Quizás si se subiera el cuello de la chaqueta... Vamos, es su entrada”. Desde un banco al borde del sendero Michael se adelantó hacia él, saludándolo con una broma. Le tocaba responder pasivamente y discutir los méritos del otoño en Regent’s Park, hasta la llegada de Eva y la dama de rojo que estarían dando de comer a los cisnes. Por primera vez — y a él lo sorprendió casi tanto como a los demás — Rice cargó el acento en una alusión que el público pareció

apreciar y que obligó a Michael a ponerse a la defensiva, forzándolo a emplear los recursos más visibles del oficio para encontrar una salida; dándole bruscamente la espalda mientras encendía un cigarrillo, como si quisiera protegerse del viento, Rice miró por encima de los anteojos y vio a los tres hombres entre los bastidores, el brazo del hombre alto que le hacía un gesto conminatorio (debía estar un poco borracho y además se divertía, el brazo agitando le hacía una gracia extraordinaria) antes de volverse y apoyar una mano en el hombro de Michael. “Se ven cosas regocijantes en los parques”, dijo Rice. “Realmente no entiendo que se pueda perder el tiempo con cisnes o amantes cuando se está en un parque londinense”. El público rió más que Michael, excesivamente interesado por la llegada de Eva y la dama de rojo. Sin vacilar, Rice siguió marchando contra la corriente, violando poco a poco las instrucciones en una esgrima feroz y absurda contra actores habilísimos que se esforzaban por hacerlo volver a su papel y a veces lo conseguían, pero él se les escapaba de nuevo para ayudar de alguna manera a Eva, sin saber bien por qué pero diciéndose (y le daba risa, y debía ser el whisky) que todo lo que cambiara en ese momento alteraría inevitablemente el último acto (No dejes que me maten). Y los otros se habían dado cuenta de su propósito porque bastaba mirar por sobre los anteojos hacia los bastidores de la izquierda para ver los gestos iracundos del hombre alto, fuera y dentro de la escena estaban luchando contra él y Eva, se interponían para que no pudieran comunicarse, para que ella no alcanzara a decirle nada, y ahora llegaba el caballero anciano seguido de un lúgubre chofer, había como un momento de calma (Rice recordaba las instrucciones: una pausa, luego la conversación sobre la compra de acciones, entonces la fiase reveladora de la dama de rojo, y telón), y en ese intervalo en que obligadamente Michael y la dama de rojo debían apartarse para que el caballero hablara con Eva y Howell de la maniobra bursátil (realmente no faltaba nada en esa pieza), el placer de estropear un poco más la acción llenó a Rice de algo que se parecía a la felicidad. Con un gesto que dejaba bien claro el profundo desprecio que le inspiraban las



J. Cortázar. Archivo Franco Prinos



operaciones arriesgadas, tomó del brazo a Eva, sorteó la maniobra envolvente del enfurecido y sonriente caballero, y caminó con ella oyendo a sus espaldas un muro de palabras ingeniosas que no le concernían, exclusivamente inventadas para el público, y en cambio sí Eva, en cambio un aliento tibio apenas un segundo contra su mejilla, el leve murmullo de su voz verdadera diciendo: "Quédate conmigo hasta el final", quebrado por un movimiento instintivo, el hábito que la hacía responder a la interpelación de la dama de rojo, arrastrando a Howell para que recibiera en plena cara las palabras reveladoras. Sin pausa, sin el mínimo hueco que hubiera necesitado para poder cambiar el rumbo que esas palabras daban definitivamente a lo que habría de venir más tarde, Rice vio caer el telón. "Imbécil", dijo la dama de rojo. "Salga, Flora", ordenó el hombre alto, pegado a Rice que sonreía satisfecho. "Imbécil", repitió la dama de rojo, tomando del brazo a Eva que había agachado la cabeza y parecía como ausente. Un empujón mostró el camino a Rice que se sentía perfectamente feliz. "Imbécil", dijo a su vez el hombre alto. El tirón en la cabeza fue casi brutal, pero Rice se quitó él mismo los anteojos y los tendió al hombre alto. "El whisky no era malo", dijo. "Si quiere darme las instrucciones para el último acto..." Otro empujón estuvo a punto de tirarlo al suelo y cuando consiguió enderezarse, con una ligera náusea, ya estaba andando a tropezones por una galería mal iluminada; el hombre alto había desaparecido y los otros dos se estrechaban contra él; obligándolo a avanzar con la mera presión de los cuerpos. Había una puerta con una lamparilla naranja

en lo alto. "Cámbiese", dijo el hombre de gris alcanzándole su traje. Casi sin darle tiempo a ponerse la chaqueta, abrieron la puerta de un puntapié, el empujón lo sacó trastabillando a la acera, al frío de un callejón que olía a basura. "Hijos de perra, me voy a pescar una pulmonía", pensó Rice, metiendo las manos en los bolsillos. Había luces en el extremo más alejado del callejón, desde donde venía el rumor del tráfico. En la primera esquina (no le habían quitado el dinero ni los papeles) Rice reconoció la entrada del teatro. Como nada impedía que asistiera desde su butaca al último acto, entró al calor del foyer, al humo y las charlas de la gente en el bar; le quedó tiempo para beber otro whisky, pero se sentía incapaz de pensar en nada. Un poco antes de que se alzara el telón alcanzó a preguntarse quién haría el papel de Howell en el último acto, y si algún otro pobre infeliz estaría pasando por amabilidades y amenazas y anteojos; pero la broma debía terminar cada noche de la misma manera porque en seguida reconoció al actor del primer acto, que leía una carta en su estudio y la alcanzaba a una Eva pálida y vestida de gris. "Es escandaloso", comentó Rice volviéndose hacia el espectador de la izquierda. "¿Cómo se tolera que cambien de actor en mitad de una pieza?" El espectador suspiró fatigado. "Ya no se sabe con estos autores jóvenes", dijo. "Todo es símbolo, supongo". Rice se acomodó en la platea saboreando malignamente el murmullo de los espectadores que no parecían aceptar tan pasivamente como su vecino los cambios físicos de Howell. Y sin embargo la ilusión teatral los dominó casi en seguida; el actor era excelente y la

acción se precipitaba de una manera que sorprendió incluso a Rice, perdido en una agradable indiferencia. La carta era de Michael, que anunciaba su partida de Inglaterra; Eva la leyó y la devolvió en silencio; se sentía que estaba llorando contenidamente. Quédate conmigo hasta el final, había dicho Eva. No dejes que me maten, había dicho absurdamente Eva. Desde la seguridad de la platea era inconcebible que pudiera sucederle algo en ese escenario de pacotilla; todo había sido una continua estafa, una larga hora de pelucas y de árboles pintados. Desde luego la infaltable dama de rojo invadía la melancólica paz del estudio donde el perdón y quizá el amor de Howell se percibían en sus silencios, en su manera casi distraída de romper la carta y echarla al fuego. Parecía inevitable que la dama de rojo insinuara que la partida de Michael era una estratagema, y también que Howell le diera a entender un desprecio que no impediría una cortés invitación a tomar el té. A Rice lo divirtió vagamente la llegada del criado con la bandeja; el té parecía uno de los recursos mayores del comediógrafo; sobre todo ahora que la dama de rojo maniobraba en algún momento con una botellita de melodrama romántico mientras las luces iban bajando de una manera por completo inexplicable en el estudio de un abogado londinense. Hubo una llamada telefónica que Howell atendió con perfecta compostura (era previsible la caída de las acciones o cualquier otra crisis necesaria para el desenlace); las tazas pasaron de mano en mano con las sonrisas pertinentes, el buen tono previo a las catástrofes. A Rice le pareció casi inconveniente el gesto de Howell en

el momento en que Eva acercaba los labios a la taza, su brusco movimiento y el té derramándose sobre el vestido gris. Eva estaba inmóvil, casi ridícula; en esa detención instantánea de las actitudes (Rice se había enderezado sin saber por qué, y alguien chistaba impaciente a sus espaldas), la exclamación escandalizada de la dama de rojo se superpuso al leve chasquido, a la mano de Howell que se alzaba para anunciar algo, a Eva que torcía la cabeza mirando al público como si no quisiera creery después se deslizaba de lado hasta quedar casi tendida en el sofá, en una lenta reanudación del movimiento que Howell pareció recibir y continuar con su brusca carrera hacia los bastidores de la derecha, su fuga que Rice no vio porque también él corría ya por el pasillo central sin que ningún otro espectador se hubiera movido todavía. Bajando a saltos la escalera, tuvo el tino de entregar su talón en el guardarropa y recobrar el abrigo; cuando llegaba a la puerta oyó los primeros rumores del final de la pieza, aplausos y voces en la sala, alguien del teatro corría escaleras arriba. Huyó hacia Kean Streety al pasar junto al callejón lateral le pareció ver un bulto que avanzaba pegado a la pared; la puerta por donde lo habían expulsado estaba entornada, pero Rice no había terminado de registrar esas imágenes cuando ya corría por la calle iluminada y en vez de alejarse de la zona del teatro bajaba otra vez por Kingway, previendo que a nadie se le ocurriría buscarlo cerca del teatro. Entró en el Strand (se había subido el cuello del abrigo y andaba rápidamente, con las manos en los bolsillos) hasta perderse con un alivio que él mismo no se explicaba en la vaga región de las callejuelas internas que nacían en Chancery Lane. Apoyándose contra una pared (jadeaba un poco y sentía que el sudor le pegaba la camisa a la piel) encendió un cigarrillo y por primera vez se preguntó explícitamente, empleando todas las palabras necesarias, por qué estaba huyendo. Los pasos que se acercaban se interpusieron entre él y la respuesta que buscaba; mientras corría pensó que si lograba cruzar el río (ya está cerca del puente de Blackfriars) se sentiría a salvo. Se refugió en un portal, lejos del farol que alumbraba la salida hacia Watergate. Algo le quemó la boca, se arrancó de un tirón la colilla que había olvi-

dado; y sintió que le desgarraba los labios. En el silencio que lo envolvía trató de repetirse las preguntas no contestadas, pero irónicamente se le interponía la idea de que sólo estaría a salvo si alcanzaba a cruzar el río. Era ilógico, los pasos también podrían seguirlo por el puente; por cualquier callejuela de la otra orilla; y sin embargo eligió el puente, cogió a favor de un viento que lo ayudó a dejar atrás el río y perderse en un laberinto que no conocía hasta llegar a una zona mal alumbrada; el tercer alto de la noche en un profundo y angosto callejón sin salida lo puso por fin frente a la única pregunta importante, y Rice comprendió que era incapaz de encontrar la respuesta. Nodejes que me maten, había dicho Eva, y él había hecho lo posible, torpe y miserablemente, pero lo mismo la habían matado, por lo menos en la pieza la habían matado y él tenía que huir porque no podía ser que la pieza terminara así, que la taza de té se volcara inofensivamente sobre el vestido de Eva y sin embargo Eva resbalara hasta quedar tendida en el sofá; había ocurrido otra cosa sin que él estuviera allí para impedirlo, quédate conmigo hasta el final, le había suplicado Eva, pero lo habían echado del teatro, lo habían apartado de eso que tenía que suceder y que él, estúpidamente instalado en su platea, había contemplado sin comprender o comprendiéndolo desde otra región de sí mismo donde había miedo y fuga y ahora, pegajoso como el sudor que le corría por el vientre, el asco de sí mismo. “Pero yo no tengo nada que ver”, pensó. “Y no ha ocurrido nada; no es posible que cosas así ocurran”. Se lo repitió aplicadamente; no podía ser que hubieran venido a buscarlo, a proponerle esa insensatez, a amenazarlo amablemente; los pasos que se acercaban tenían que ser los de cualquier vagabundo, unos pasos sin huellas. El hombre pelirrojo que se detuvo junto a él casi sin mirarlo, y que se quitó los anteojos con un gesto convulsivo para volver a ponérselos después de frotarlos contra la solapa de la chaqueta, era sencillamente alguien que se parecía a Howell, al actor que había hecho el papel de Howell y había volcado la taza de té sobre el vestido de Eva. “Tire esa peluca”, dijo Rice, “lo reconocerán en cualquier parte”. “No es una peluca”, dijo Howell (se llamaría Smith o Rogers, ya ni recor-

daba el nombre en el programa). “Que tonto soy”, dijo Rice. Era de-imaginar que habían tenido preparada una copia exacta de los cabellos de Howell, así como los anteojos habían sido una réplica de los de Howell. “Usted hizo lo que pudo”, dijo Rice, “yo estaba en la platea y lo vi; todo el mundo podrá declarar a su favor”. Howell temblaba, apoyado en la pared. “No es eso”, dijo. “Qué importa, si lo mismo se salieron con la suya”. Rice agachó la cabeza; un cansancio invencible lo agobiaba. “Yo también traté de salvarla”, dijo, pero no me dejaron seguir. “Howell lo miró rencorosamente. “Siempre ocurre lo mismo”, dijo como hablándose a sí mismo. “Es típico de los aficionados, creen que pueden hacerlo mejor que los otros, y al final no sirve de nada”. Se subió el cuello de la chaqueta, metió las manos en los bolsillos. Rice hubiera querido preguntarle: “¿Por qué ocurre siempre lo mismo? Y si es así, ¿por qué estamos huyendo?”. El silbato pareció engolfarse en el callejón, buscándolos. Corrieron largo rato a la par, hasta detenerse en algún rincón que olía a petróleo, a río estancado. Detrás de una pila de fardos descansaron un momento; Howell jadeaba como un perro y a Rice se le acalabraba una pantorrilla. Se la frotó, apoyándose en los fardos, manteniéndose con dificultad sobre un solo pie. “Pero quizá no sea tan grave”, murmuró. “Usted dijo que siempre ocurría lo mismo”. Howell le puso una mano en la boca; se oían alternadamente dos silbatos. “Cada uno por su lado”, dijo Howell. “Tal vez uno de los dos pueda escapar”. Rice comprendió que tenía razón, pero hubiera querido que Howell le contestara primero. Lo tomó de un brazo, atrayéndolo con toda su fuerza. “No me dejes ir así”, suplicó. “No puedo seguir huyendo siempre, sin saber”. Sintió el olor alquitranado de los fardos, su mano como hueca en el aire. Unos pasos coman alejándose; Rice se agachó, tomando impulso, y partió en la dirección contraria. A la luz de un farol vio un nombre cualquiera: Rose Alley. Más allá estaba el río, algún puente. No faltaban puentes ni calles por donde correr.



Julio Cortázar, "Instrucciones para John Howell", perteneciente a la obra Todos los fuegos el fuego. © Herederos de Julio Cortázar. 1966.

## \* CORIOLANO

De William Shakespeare.

Dirección: José María Mantilla y Miguel Ángel Canto

Estreno especial sábado 18 de junio, 13:00 horas

**TEATRO JULIO CASTILLO**

Centro Cultural del Bosque

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n

Únicas funciones: 18, 19, 25 y 26 de junio, 13:00 horas

Reestreno en el FORO DEL CUT

A partir del viernes 1° de julio

Funciones: viernes 20:00, sábados 19:00 y domingos

18:00 horas

ENTRADA LIBRE

## \* CICLO DE CONFERENCIAS MAGISTRALES 2005

14 de junio:

### • JOSÉ LUIS IBÁÑEZ

"Renglón y respiración (en textos del Siglo de Oro castellano)"

28 de junio:

### • RUBÉN POLENDO

"El teatro en la Gran Manzana"

9 de agosto:

### • LUZ EMILIA AGUILAR ZÍNSER

"Teatro y crítica"

23 de agosto:

### • LUIS DE TAVIRA

"Responsabilidades artísticas del director de escena"

6 de septiembre:

### • LUCINA JIMÉNEZ

"El teatro y sus públicos"

Martes, 17:00 horas

**FORO DEL CUT**

ENTRADA LIBRE

PRÓXIMAMENTE

## \* HAY MUCHO DE PENÉLOPE EN ULISES

De Vicente Quirarte.

Dirección: Mario Espinosa



**UNAM**

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

CONVOCATORIA PARA LAS INSCRIPCIONES DE LA GENERACIÓN 2005-2009

### ► REGISTRO DE ASPIRANTES

1. Se llevará a cabo del 1 de junio al 31 de agosto de 2005 (excepto las semanas del 11 al 29 de julio).
2. El aspirante deberá registrarse personalmente en el Departamento de Servicios Escolares del CUT.
3. El horario de atención será de lunes a viernes de 11:00 a 16:00 horas.
4. Al concluir su trámite de registro, el aspirante deberá pagar la cantidad de \$300.00 pesos en la Unidad Administrativa del CUT por derecho al proceso de selección, y recibirá una boleta sellada con número de folio.
5. Una vez concluido el registro y realizado el pago, el aspirante recibirá un documento en el que se le indicarán las especificaciones del proceso de selección.
6. No tendrá derecho a continuar con dicho proceso quien no cumpla con lo estipulado en el documento referido en el punto anterior.

### ► REQUISITOS

1. Currículum Vitae (con nombre, dirección y teléfono).
2. Original o copia certificada del acta de nacimiento sin tachaduras o enmendaduras y sin enmascarar.
3. Copia fotostática del CURP.
4. Copia fotostática del certificado de estudios concluidos de bachillerato o equivalente. Presentar original para cotejar.
5. Certificado de examen médico que considere aptitud del aspirante para realizar entrenamiento físico intensivo, revisión músculo-esquelética, electrocardiograma, biometría hemática y pruebas sanguíneas expedido por la Dirección de Medicina del Deporte de la UNAM. Las citas deben concertarse en los teléfonos 5622-0540 y 5622-0543, de 10:00 a 14:00 horas en días hábiles, o directamente en sus oficinas, situadas en el Costado Sur del Estadio Olímpico, en Ciudad Universitaria. El costo de este examen es de \$450.00 pesos. Los resultados son enviados directamente por la Dirección de Medicina del Deporte a la Secretaría Académica del CUT para la Integración de la solicitud correspondiente.
6. Certificado de examen médico de cuerdas vocales expedido por un especialista: foniatra u otorrinolaringólogo.
7. Seis fotografías tamaño infantil (2.5 x 3.0 centímetros recientes y en color).
8. Un estudio de tres fotografías tamaño "still" (8 x 11 pulgadas), recientes, en blanco y negro o color: dos diferentes de cuerpo completo y una de acercamiento al rostro.
9. Pagar la cuota indicada por derecho al proceso de selección.

Sólo se atenderá a 150 aspirantes para el proceso de selección. Este proceso inicia el lunes 26 de septiembre de 2005. En caso de ser seleccionado, el aspirante deberá cubrir la cuota de inscripción anual a los cursos regulares.

CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

Centro Cultural Universitario

Av. Proleggerías Sur 3000

Torres de la Salle (Noreste de Coyoacán)

Teléfonos: 5622-7104 y 5622-7107

e-mail: cut@servidor.unam.mx

Página Web: www.unam.mx



**UNAM**

CON UNOS HUEVOTES DEL TAMAÑO DEL MUNDO O UNA INCONCIENCIA IGUAL

## PASCAL Y LA LEY DEL AZAR

Otto Minera

*Cada día se hace más difícil salvar al teatro, y cada día la sociedad lo necesita con mayor desesperación.*  
Peter Hall.

Charlé con Gabriel Pascal a principios de diciembre de 2004. Encontré más de las dos cosas que siempre me han gustado de él: disposición ante las tareas del teatro y la vida -sin jamás ser complaciente- y reprobación de las inconsecuencias públicas y privadas -sin permitirse nunca la intolerancia. Y estas cosas son su perfil más marcado. Son parte del espíritu que lo anima. Espero capturarle y que su voz esté, directa o indirectamente, en lo que sigue. A ver:

Lo que está probado en el terreno de la lectura -que los niños expuestos a la presencia, cercanía y contacto con los libros, tienen una alta probabilidad de ser lectores- seguramente puede extrapolarse. Por ejemplo, ya que estamos en PASODEGATO, al teatro.

¿Dónde están las estructuras, las condiciones reales, que sostengan un teatro profesional a lo largo del país? Descubrimiento del hilo negro: no están. Como lo prueba la última prueba, la "celebración" de la fiesta del teatro, la XXV Muestra Nacional, no hay un teatro que pueda acercarse a sus filas. La actividad artística cede, como Maldivas ante el maremoto, en el océano paternalista, burocrático, mezquino, desbrujulado, y que genera en el gremio los vicios correlativos.

¿Cómo se tiene un espectador de teatro interesante o un interesante profesional de teatro, en medio de un semivacío teatral? A falta de estructuras, de planes claros y fumes, de la continuidad y superación de lo alguna vez alcanzado, ¿cómo? Sólo por accidente. Frágil se percibe la existencia del teatro artístico mexicano.

Así, lo primero que sobrecoge al acercarnos a una vida interesante en el teatro mexicano de las últimas décadas, es el absoluto azar que rigió su llegada a dicho campo, y luego, que las mínimas condiciones que entonces lo permitieron, se hayan esfumado.

Gabriel Pascal (1951) vegetaba en la prepa (la MAC, Maestro Antonio Caso). Era ya lo

que con tino se llama un "fósil". No por falta de cacumen, sino por falta de norte. Sin claridad vocacional, mejor ni se movía. Y uno se pregunta: ¿De no ser por el azar -que es lo único seguro con que contamos- cuánto tiempo se pudo haber quedado ahí aquel huevón -no por flojo, sino por pasadito de años-? ¿De no ser por el azar, a dónde hubiera ido a parar, qué realización hubiera alcanzado, qué felicidad?

Porque -broncas y angustias aparte- Pascal es un hombre feliz en el teatro. Porque la suya es, por fortuna, una vocación realizada. Y el suyo es un talento logrado. Y la suya, una carrera profesional brillante. (Yo, desde luego, quiero mucho a Gabriel; lástima, sólo hemos hecho mancuerna una vez en *Escuela de payasos* -1993-; ahí descubrimos que pasamos sin conocernos por la misma primaria: Fray Juan de Zumárraga, en la del Valle, la cual, claro, fue fuente de inspiración para el salón de clases que aparecía en la obra. Pero las afirmaciones anteriores sobre su trayectoria son objetivas. Su trabajo -es escenógrafo iluminador- ha estado a la vista.)

El azar: a la MAC llega Kleómenes Stamatíades, a hacerse cargo de la materia Actividades Estéticas. Y, oh, azar, azar, como dirige la prepa Néstor López Aldeco, se proponen una producción teatral, una pastorela, que presentan en el Hotel de Cortés. Pascal se apunta a falta de nada mejor que hacer. Asiste a Stamatíades. Y zas. Clic. Se clava. Se halla. Halla el teatro. Bendito azar.

Poco después, Stamatíades pasa a trabajar como encargado de Producción del Taller Coreográfico de la UNAM, y lo invita a seguirlo: hay una plaza de asistente para él. Ni tardo ni perezoso, acude al llamado antes despacha la prepa- y llega a la mejor escuela: tres años de práctica intensa (trapea el piso, cose mallas, pinta zapatillas, lava vestuario con Vel Rosita, corta micras, acarrea utilería, hace compras, mete luces en los tableros de clavijas... se jode... y aprende). "Debuta" en Bellas Artes con Eduardo Mata dirigiendo la orquesta. Tres años después se va su jefe y él está listo para ocupar su lugar como responsable de luces y producción.



Molter. Foto de Fernando Moguel.

Un joven dispuesto tomó una plaza -había una plaza-, no burocrática. Le pagaban, se dedicó, fue útil, se formó. El teatro ganó un cuadro. Así de sencillo. Y de lejano hoy, hoy, hoy. Otro ejemplo nomás: Alejandro Luna se hizo escenógrafo en la brega de las producciones preparatorias universitarias; lo mismo, trabajó allí un precioso tiempo de formación, productivo para él y para el teatro, a invitación de Enrique Ruelas. Tampoco hay ya tal. (Cuenta Peter Hall: "Hará unos años, el Bristol Old Vic tenía un efervescente estudio. Ahí, el asistente del director estaba llevando a cabo una serie de extraordinarias producciones clásicas. Su nombre era Adrian Noble. El es ahora el director de la Royal Shakespeare Company. Hoy, el estudio está prácticamente cerrado y el director del Bristol Old Vic no puede pagar a un asistente. ¿Dónde van a desarrollar los directores del mañana su oficio?")

En 1974, ¿dos meses de gira por Europa! La boca abierta frente al equipamiento de los teatros visitados. Las primeras consolas computarizadas. Pero también el señalamiento de un técnico rumano: "Hay que tener idea". En México no había cursos y él era más técnico que iluminador. Pero aquella avalancha de oportunidades, de experiencias -que ahora tanto escasean- le abre los ojos, la curiosidad, la sensibilidad y la mente. ¿Por qué y cómo un cambio de luz transforma la apariencia del vestuario a feo o a bonito? Pero otra vez: sin estructuras, el camino es mucho más largo, elusivo, uno solito, sin referentes, se puede ir chueco. Un día tropieza con un libro especializado (los libros, otro referente que tampoco abundaba, ni abunda; con El Milagro, ha sido imposible hasta ahora editar libros técnicos): "Técnicas modernas del teatro",

Eudeba, ¡1935! Treinta y cinco o cuarenta años después, a él le resultó “moderno”, novedoso. Plinc, le cae el veinte de que había un “arte”, un “diseño”.

Guillermina Bravo lo cuele al Palacio para que pueda ver lo que ahí llega. (Bellas Artes: cortesías para funcionarios, lugares vacíos... ¿y los estudiantes? Bien, gracias.) Alwyn Nikolais, Louis Murra y... Primer mundo, viajaban con todo, toneladas de equipo, montajes rápidos y perfectos. Tropieza en otro libro con un capítulo sobre la iluminación, sobre el color más que nada. De un tal Mac Candles, que inventó un método útil hasta la fecha. *Grosso modo*: la sistematización de las propiedades controlables de la luz. El chiste es controlar la luz - para lograr una tridimensionalidad de los objetos, de los cuerpos -. El sueño de Appia, de Craig. Así que, a seguir el dichoso método: la primera vez en la UV con Marta Luna, y Angelina Peláez, Alonso Echénove ...

El siguiente envío llega gracias a un maestro. No académico. No, uno con quien establece la sabia y antigua relación de maestro-aprendiz: Alejandro Luna. Lo asiste, luz y escenografía, por ejemplo, en la Ópera de tres centavos. Y como Alejandro está además supervisando la construcción de un teatro en Mexicali, Pascal se ve gustosamente impelido a quedarse haciendo la tarea, ver que todo vaya, que todo salga... bien. Y también el siguiente libro llega de las manos del maestro: *Lighting the stage*, de Richard Pilbrow. Un pasote artístico adelante. Entender; como dijo el rumano, ahora “hay idea”. Ya no la sola intuición. Técnica más arte. ¿Cómo funciona un Par 64? ¿Por qué un Leeco? ¿Cuál es la distancia precisa? Más otras preguntas: ¿Cómo trabaja la imaginación con la luz? ¿Cómo un músico, un compositor? Se hace más eficiente la parte técnica y se gana tiempo para lo artístico. Ya es iluminador. Uno de pocos. (Como hasta ahora. ¿Cómo más si no hay campo de trabajo profesional?) Luna, Billy Barclay, él... y casi párale.

Con Luna aprende a leer y hacer planos. Le pasa los del Juan Ruiz. “¿A ver qué ves?” “Ahora ya son en computadora. Programa Vector Works. Gracias a Philippe Amand. De diez días a mano, a uno ahora. Y mejor presentados. Llega de jefe de foro al Juan Ruiz. Empieza a saber qué le

interesa de veras de veras del teatro. ¿Cómo relacionar a los actores con el espacio y cómo eso hace que sí o que no todo se vuelva verosímil y hasta poético? Porque lo ves en Luna (¡Referentes de altura! “El ojo más rápido y certero del tablado mexicano”, lo llamó Hugo Hiriart), empiezas a saber lo que persigues: verosimilitud, verdad artística. Preguntas, preguntas. “¿Cómo debería pensar el director?”, ha de pensar el escenógrafo. Con mayor conciencia, la relación con el director y con todos es de otra manera, más profunda, más certera. Es en Teatro de la UNAM, con Tavira, que deja correr la voz: “Ahí cuando necesiten un escenógrafo”.

Y con Retes da el paso. Con El estupendo cornudo. Con unos huevotes - no de año, sino de temerario - del tamaño del mundo o una inconciencia igual. Retes: “Quiero lodo”. Y bolas, lodazal en el escenario. Tierra abajo y lluvia encima. Claro, después la bronca de secar aquello para el día siguiente. Periódicos toda la noche, prender las luces, remover, meter un soplete de Mandujano en las zonas donde más caminan los actores. Hasta que un técnico de origen campesino: “Al agua hay que saber llevarla”. Entonces: surcos para mandarla a un punto. Echando a perder se aprende, decimos, sin decir lo que falta: “Porque no hay quien te enseñe o dónde aprenderle”. Lo que te enseñan es trivial: que este escenario es italiano, que a Chuchita la bolsearon ...

Lo que sí (ah, cuánto nos cuesta llegar): es el propio proceso creativo. Tardarse más no es mejor ni peor. Es diferente y nada más. Y seguir aprendiendo. Uno como artista, ¿qué quiere y cómo lo traduce? Insistir: es un proceso individual. ¿Qué ayudaría? Infraestructura. Un taller, haz de cuenta, donde enfrentar estos procesos. Dijo Brook: el espacio vacío. Y aquí quitaron todo. Por receta. Cada quien su vacío... artístico. Sin preguntas: ¿Para qué quitas todo? ¿Para qué quitas cada cosa? ¿Para qué la pones? Aun el vacío se construye, se le da significado... en el teatro.

Ah, qué trabajo cuesta llegar (Es un decir: siempre hay más que aprender). Y ahora con qué



El Sábado Foto de Fernando Moguel.

nos topamos: somos profesionistas... sin profesión. Hace cuánto que no vemos montajes de primer nivel. Ni los de antes han vuelto a levantarla, y los que llegan se vuelven “artistas” con un mínimo choro mareador. Lo administrativo derrotó a lo artístico. La cartelera: nada nuevo. La misma obra, más y más aburrida, más intrascendente. No hablamos de lo nuestro, lo artístico. El problema de fondo es que no hay una dirección artística. No hay proyecto artístico, sí administrativo. Nadie es responsable de que haya continuidad, crecimiento, nada. Nadie le dice al presidente: “Sr., hasta aquí”. Setenta años del INBA: ¿Qué celebramos? ¿Qué tenemos? ¿Y el teatro de El Milagro? No hay. Nadie ayuda. Como con la editorial. La “comunidad” no le entra, no compra libros. No hay reflexión. Comunidad... de cagada. No hay suficiente trabajo. Cada vez te pagan menos. Hay inflación. No hay aumentos. Los presupuestos no crecen. Los sueldos van para atrás. ¿Qué artista, si cada día estás en una obra distinta, cabaret, TV, comerciales? Los funcionarios tienen aumentos, los artistas no. No habría instituciones de arte y cultura sin los artistas, no habría funcionarios. Leyes que jamás se han cumplido: derecho al trabajo, a la educación... Un actor en Belice se rompe el pie, nadie lo ayuda, pero el actor genera el trabajo de todos, hasta el secretario de Hacienda, el presidente... Hay una mentalidad de que no vale la pena gastar en esto: esos putitos, esas pirujas.

“Ja, la solución es que yo sea secretario de Educación y Cultura. Duraría dos días”.

OTTO MINERA. Director de escena y traductor.

UN ENCUENTRO DEFINITIVO

## DE MIS COLABORACIONES CON GABRIEL PASCAL

Héctor Mendoza

**T**uve que hacer un esfuerzo de memoria para recordar desde cuándo conozco a Gabriel Pascal. Pero sí, hace muchos años, sin saber quién era él, nos cruzábamos con harta frecuencia en la explanada de la Rectoría en la Ciudad Universitaria. Sólo nos saludábamos cortésmente porque no teníamos el infinito gusto de conocernos. Y es que yo era por entonces jefe del Departamento de Teatro, dependiente de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, que tenía sus oficinas en el décimo piso de la Rectoría, y necesariamente tenía que cruzar la explanada cuando menos dos veces al día. Hace mucho de eso, claro. Más tarde, bastante más tarde, supe por el mismo Pascal que él, en ese entonces, diseñaba la iluminación para las funciones de Ballet Nacional que se daban en el teatro de Arquitectura, hoy Carlos Lazo, y también tenía que cruzar frecuentemente la explanada por tal motivo.

No; no conocí de hecho a Gabriel Pascal hasta que se asoció con Alejandro Luna que era, y sigue siendo, mi escenógrafo y mi amigo. Por entonces Gabriel y yo compartíamos escena cuando hicimos *Y con Nausistrata, ¿qué?* en el teatro de la Universidad que estaba en Avenida Chapultepec. Alejandro Luna hacía la escenografía y actuaba, Fiona Alexander hacía el vestuario y actuaba, yo dirigía y actuaba y Gabriel Pascal asistía a Alejandro Luna y actuaba. Muy poco, es verdad, pero algo actuaba. Todo esto, además de Flora Dantus, que también actuaba y era mi asistente y des-



*Las gallinas matemáticas.* Foto de Fernando Moguel.

de luego los actores protagónicos que eran Arturo Beristáin y Humberto Zurita. Una delicia de obra, aunque me esté mal decirlo.

Sin embargo no sé en cuál de mis producciones Pascal se convirtió finalmente en el escenógrafo de ellas; lo que sí sé es que lo fue, muy exitosamente por cierto, en la producción de *Hamlet*, por ejemplo en *Casa del Lago*.

Me parece que antes y también después de aquello, Gabriel ha trabajado conmigo innumerables veces, algunas de ellas con mejor resultado que otras por ambas partes. Sin embargo, me parece que hay una colaboración que destaca por encima de todas las demás y es aquella en que me ideó la escenografía para *Juicio suspendido*.

Hay escenografías que sólo sirven, bien o mal, como fondo al desarrollo de una acción- Hay otras que a más de ser un bello fondo para los personajes, apoyan el sentido fundamental de la obra...

El libreto requería sólo un cuarto alquilado en lo alto de un céntrico edificio de apartamentos, poco habitado y peor amueblado. Nada más. Sin embargo, Gabriel Pascal quiso ir más allá que simplemente atenerse a las indicaciones acotadas en el texto, e intervino de manera más definitiva no sólo en la producción misma, sino en la idea básica de toda la obra. Un buen día, a mitad de los ensayos, me llegó con la proposición -y la maqueta- de una escenografía verdaderamente extraordinaria. Ésta consistía sólo en dos paredes que se juntaban en un ángulo recto: una pared muy larga con puerta de entrada al departamento y una gran ventana por la que se veían otros edificios a alguna distancia y otra pared más corta con sólo la puerta al closet por el que aparecía y desaparecía



*Las gallinas matemáticas.* Foto de Fernando Moguel.

Margarita Sanz. De muebles sólo una cama, un sillón y una mesita cajonera con su silla. Para hacer los cambios de ropa de Delia Casanova, que tenían que ser sumamente rápidos, sólo un rack con ropa colgada para que pudiera cambiarse sin salir jamás del escenario. Pero claro que todo esto no era lo verdaderamente interesante del proyecto, sino la constante movilidad de estas dos paredes que se iban cerrando hacia proscenio sobre el personaje protagónico, Delia Casanova, durante el desarrollo de la obra, dando con ello una sensación creciente de angustia que resultó esencial para acentuar el sentido de la trama misma.

Hay escenografías que sólo sirven, bien o mal, como fondo al desarrollo de una acción. Hay otras que a más de ser un bello fondo para los personajes, apoyan el sentido fundamental de la obra enriqueciendo y apoyando con ello el trabajo mismo de los actores. La mayor parte de las escenografías que Gabriel Pascal inventa gozan de esta última y maravillosa cualidad.

Estoy seguro que lo que Gabriel Pascal ideó para *Juicio suspendido* contribuyó en grandísima medida al éxito de la obra. Una idea escenográfica genial por la que le viviré eternamente agradecido. Mil gracias, Gabriel Pascal, de verdad, de verdad. Un muy agradecido Héctor Mendoza.

HÉCTOR MENDOZA Dramaturgo, director y maestro de actores es creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte y ha recibido el Premio Nacional de Ciencias y Artes en cartelera su obra *El mejor cazador*.

## CARTA A GABRIEL PASCAL

**Mauricio García Lozano**

México D.F., a ocho de abril del 2005

Mi querido Gabriel,

Cuando yo tenía quince años vi una puesta en escena que marcó mi vida y, probablemente, determinó mi vocación profesional. Desde que el público entraba a la sala se producía una ilusión desconcertante porque el patio de butacas parecía reflejado en el escenario. Las butacas del teatro El Galeón se miraban de frente y uno dudaba en cuál de las dos zonas acomodarse. Recuerdo mi entusiasmo sorprendido al encontrarme con una escenografía así. Antes de conocer la ruta por la que el espectáculo habría de conducirme, mi imaginación ya había despegado lejos y mi mirada se clavaba en tu espacio adivinando una experiencia “de película”.

Mi cómo es la vida que en los veinte años que han transcurrido desde entonces me ha dado el privilegio de conocerte, de trabajar contigo, de aprenderte, pero, sobretodo, de admirarte.

Durante mi época de estudiante en el CUT, tu nombre me sonaba a un señor muy grandote y portentoso que hacía escenografías por doquier y que seguramente era medio mamón. En aquella época yo veía casi todo el teatro y me acuerdo de *Casa de comedias* en el Juan Ruíz, de *Habitación en blanco* en el Sor Juana, de *La puerta del fondo* en la Casa de la Paz, de *Juicio suspendido* y *Dolores o la felicidad* en el Galeón. Seguías sorprendiéndome siempre, incluso cuando sólo iluminabas como en *La séptima morada*; yo tenía veintiún años y la sensación que provocaba tu iluminación en el foro Sor Juana era tan desoladora y tan ominosa que a la fecha me estremece recordarla. Me acuerdo mucho de un examen en el NET... en el forito aquél. Era *Crímenes del corazón* y la dirigía Raúl Quintanilla. Me acuerdo porque ese día concluí que eras el mejor de todos los iluminadores del país. Así pasó por mí la academia y, por fin, poco después, nos encontramos frente a frente. Yo actuaba y tú hacías la escenografía. Era en 1997, en ocasión del *Don Juan en Chapultepec*, de Vicente Leñero que dirigió Iona Weissberg en El Granero. Y sí, eras gran-

dote y portentoso, pero ni señor ni mamón. Al contrario, algo había de transparencia inaudita y de suavidad que te daban una jovialidad sabia.

Confieso que no aprecié el diseño de tu espacio hasta que me paré en él. El piso era todo de mármol y brillaba reflejando la luz de una batería de innumerables reflectorcitos dando el efecto de que la luz surgía directamente del piso. Como actor, no he vuelto a tener una sensación parecida. Yo me sentía, literalmente, “iluminado”.

Muy poco después, te pedí que hicieras la escenografía de *La noche de Molly Bloom* bajo el principio de buscar un teatro tan íntimo que incomodara. Fue durante ese encuentro que aprendí de tu entusiasmo por lo sencillo, por lo elemental, de tu rechazo fume hacia lo innecesario. Y fue lección de vida. También aprendí de tu generosidad porque te involucraste a fondo con un grupo de principiantes y no nos cobraste un peso.

Luego hicimos *Talk show* en la UNAM. Tengo grabada en mi memoria la primera reunión de trabajo que tuvimos en tus oficinas del Bar Milán, porque me sacudió la claridad con la que habías leído y descifrado los códigos más sutiles del texto de Jaime Chabaud. Tus planteamientos partían de la comprensión profunda de una dramaturgia aparentemente desenfadada pero, de fondo, complejísima. Y creo que saber leer teatro, más allá de la complicidad que exista con el director, es una de las cualidades más ricas y más finas de un escenógrafo.

Pero acaso la máxima lección de todas la obtuve durante la programación del guión de luces de ese mismo espectáculo. Generalmente, uno llega al guión de luces ya sin uñas por la tensión y la angustia y los nervios de todo y de todos; esa era mi situación entonces. Pero tú lle-



*Talk show.* Foto de Fernando Moguel.

gaste tan sereno como siempre y optimista y desenfadado. Entendí que más allá de contenidos, el teatro puede vivirse así. Y que yo quería aprender a hacerlo así. Tu serenidad era contagiosa y balsámica. Pienso que es una característica de tu temperamento pero también una decisión profesional. Una declaración de principios: deudo vivir el teatro así, en el gozo transparente de quien juega un juego con sabiduría desenfada y rigor profundo. Y eso te hace el caballero que eres. Caballero del teatro.

Hoy te veo con tu pequeña Emilia convertido en un padre resplandeciente y pienso que la vida ha sido justa en iluminar así a quien por tantos años y tan bien lo ha hecho por otros.

Sirva ésta de saludo público y de reconocimiento sincero a tu arte y a tu deslumbrante humanidad.

Salud, Maestro.

MAURICIO GARCÍA LOZANO. Director de escena, traductor y pedagogo. Actualmente en cartelera su puesta en escena *Noche árabe*.

# EL ARCANGEL GABRIEL

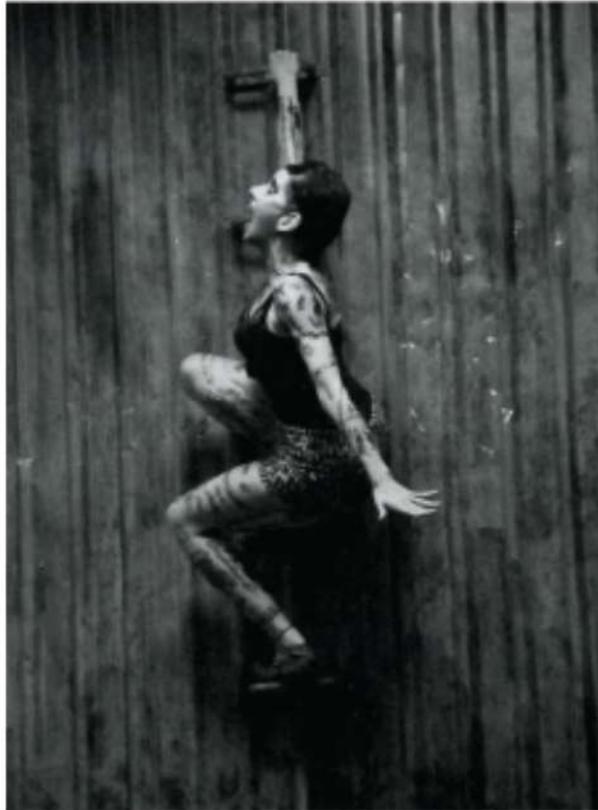
David Olgúin

1981 Hace 24 años encuentro a Pascal, mi hermano mayor. Estoy recién legado al CUTy Gabriel enseña Espacio Escénico. Primera misión: subir los 23 metros del tiro del Juan Ruiz de Alarcón por una escalera de mariner. Siento, por vez primera, el vértigo que me sigue dando el teatro y también empiezo a conocer a mi hermano, quien insiste: "o llegan hasta arriba o los repruebo, ojetes"

1992 Sin ganar un peso, montamos *Bajo tierra*. "David, tenemos que cobrar algo"-me dice mi ángel de la guarda-. Si tuviera 20 años menos, no me importaría"

1993 Mi hermano mayor se cae de la nube donde andaba. Aterrizza en mi departamento. Compartimos cenas, trago y madrugadas de larga conversación; escribimos cartas -que fumamos como *Los galeotes del rey o sus pendejos de siempre-* en contra de enemigos imaginarios. Una mañana salgo muy temprano. Gabriel diseña en el comedor. Regreso al anochecer y él sigue donde lo dejé, pero a su alrededor hay una alberca de recortes de papel. Gabriel no dibuja, hace maquetas, papiroflexia e imagina el espacio y la luz. Todo está en su interior. Es un escenógrafo que primero mira hacia adentro.

1995-2004 Matrimonios, idas y vueltas, salas de maternidad, 10 montajes. Probamos la grandilocuencia y la síntesis. Tratamos de entender que el teatro se construye con relaciones humanas y, por tanto, Gabriel desnuda cada vez más y más el espacio. Discutimos sobre la abstracción, los espacios mentales, casi vacíos. Yo sé que él los llena de luz, ese arcángel del bat y el reclamo, amigo solidario, generoso, Gabriel conejo Harvey, imprudente y sabio, descubridor lanzado a una búsqueda eterna, hombre de trato brusco por defensa, dizque sofisticado y en realidad muy sencillo, de brava apariencia y verdadero corazón de pollo. Y al fin, este explorador



Belica. Foto de Fernando Moguel.

encuentra todo el sentido del espacio y la luz cuando deposita su mirada en los ojos de Emilia, su pequeña hija.

2005 El tiempo vuela. Hacemos Clipperton, Tatuaje y apenas ayer me dice mi hermano mayor: "Tenemos que cobrar algo, doctor" -ahora me nombra así-. "Si tuviera 20 años menos, no me importaría, pero tenemos que cobrar algo". Siento vértigo, el mismo vértigo, ése que sentí por vez primera cuando me hizo subir 23 metros por una escalera de mariner.

DAVID OLGUÍN. Dramaturgo, director de escena y director de Ediciones El Milagro. Actualmente en cartelera su puesta en escena *Tatuajes*.

# GABRIEL PASCAL

Giovanna Recchia

1981

*Bolero*. Autor y director Héctor Mendoza. Teatro de la Universidad, Arcos Caracol.

*Leoncio y Lena* (Iluminación). De Georg Büchner. Dir. Luis de Tavira. Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

1982

*El estupendo carnudo*. Según Crommelynck-Fernand. Dir. Ignacio Retes.

1983

*El martirio de Morelos* (Iluminación). De Vicente Leñero. Dir. Luis de Tavira. Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

*Hamlet, por ejemplo*. Autor y director Héctor Mendoza. Casa del Lago.

*Tina Modotti*. De Víctor Hugo Rascón Banda. Dir. Ignacio Retes. Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

1984

*La muerte accidental de un anarquista*. De Darío Fo. Dir. José Luis Cruz. Teatro Santa Catarina.

*Novedad de la patria* (Iluminación). De Ramón López Velarde. Dir. Luis de Tavira. Casa del Lago.

*Playa Azul*. De Víctor Hugo Rascón Banda. Dir. Raúl Quintanilla y Luis de Tavira. Teatro Benito Juárez.

*Tablero de las pasiones de juguete*. Autor y director Hugo Hiriart. Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

1985

*De película*. De Blanca Peña. Dir. Julio Castillo. Centro de Experimentación Teatral del INBA.

*De la calle*. De Jesús González Dávila. Dir. Julio Castillo. Teatro Jiménez Rueda.

*Del día que murió el Sr. Bernal dejándonos desamparados*. De Héctor Mendoza. Dir. Flora Dantus. Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

1986

*Ámbar*. Autor y director Hugo Hiriart. Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

*Grande y pequeño* (Iluminación). De Botho Strauss. Dir. Luis de Tavira. Centro de Experimentación Teatral del INBA y Teatro El Galeón.

*La inocencia acorazada*, Autor y Director Miguel Ángel Álvarez. Casa del Lago.

*La noche de Pirandello*. De Luigi Pirandello (adapt; de Hugo Hiriart). Dir. José Luis Cruz. Foto Sor Juana Inés de la Cruz.

*La sonata de los espectros*, De August Strindberg. Dir Salvador Gacini. Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

*María Santísima* (iluminación). De Armando García. Dir. Luis de Tavira. Centro de Experimentación Teatral del INBA y Teatro El Galeón. 1987

*Casa llena*. De Estela Leñero. Dir. Julio Castillo. Teatro El Galeón.

*Jesucristo Gómez* (Iluminación). De Vicente Leñero. Dir. Ignacio Retes. Teatro Juan Ruiz de Alarcón

*Orestes parte*. De Federico Ibarra. Dir. Luis de Tavira. Palacio de Bellas Artes.

1988

*La pasión de Pentésilea*. De Luis de Tavira (según: Heinrich Von Kleist).

Luis de Tavira y Raúl Quintanilla (coreog: Marco Antonio Silva). Centro Universitario de Teatro.

*Severa Vigilancia*. De Jean Genet. Dir. Humberto Zurita.

1989

*Playa azul*. De Victor Hugo Rascón Banda. Dir. Ignacio Retes. Teatro Benito Juárez.

1990

*¡Qué plantón!* (Iluminación). De Guillermo Méndez y Marina del Campo. Dir. Rodolfo Rodríguez. Teatro San Rafael.

*Enemigo de clase*. De N. Williams. Dir. Benjamín Cann. Teatro Santa Catarina.

*Las máquinas de coser*. De Estela Leñero. Dir. Luis de Tavira. Teatro El Galeón.

*Yo, la divina Sarah*. De Gustavo Vasconcelos. Dir. José Caballero. Teatro Benito Juárez.

*El criminal de Tacuba*. De Victor Hugo Rascón Banda. Dir. Raúl Quintanilla. Teatro Helénico.

*La hija de Rapaccini* (Iluminación). De Octavio Paz. Dir. Mario Espinosa. Palacio de Bellas Artes. 1992

*Bajo tierra*. Autor y director David Olguín. Teatro Santa Catarina.

*Contrabando*. De Víctor Hugo Rascón Banda. Dir. Enrique Pineda. Teatro Benito Juárez.

*Crímenes del corazón*. De Beth Henley. Dir. Raúl Quintanilla. Teatro Helénico.

*Los días felices*. De Samuel Beckett. Dir. Sandra Felix. Teatro la Gabarra.

1998

*Escuela de payasos*. De F.K. Waechter. Dir. Otto Minera. Teatro Julio Prieto.

*Final de viernes*. De Carlos Olmos. Dir. Enrique Pineda. Teatro San Jerónimo.

*Juicio suspendido*. Autor y director Héctor Mendoza. Teatro El Galeón.

*La casa del español*. De Víctor Hugo Rascón Banda. Dir. Enrique Pineda. Teatro Benito Juárez.

*Las perlas de la virgen*. De Jesús González Dávila. Dir. Marco Antonio Silva. Teatro Benito Juárez.

*Palinuro en la escalera*. De Fernando del Paso. Dir. Mario Espinosa. Teatro Julio Castillo.

1994

*Habitación en blanco*. De Estela Leñero. Dir. Mario Espinosa. Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

*Homicidio calificado (caso Santos)*. De Víctor Hugo Rascón Banda. Dir. Enrique Pineda. Teatro Julio Castillo.

*La amistad castigada* (Iluminación). De Juan Ruiz de Alarcón y Héctor Mendoza. Dir. Héctor Mendoza. Teatro Santa Catarina.

*La puerta del fondo*. Autor y director David Olguín. Teatro Casa de la Paz.

1995

*Dolores o la felicidad*. Autor y director David Olguín. Teatro el Galeón

*El juego de la pasión*. De Peter Nichols. Dir. Mario Espinosa. Teatro Helénico.

*Los superhéroes de la aldea global*. De Luis Mario Moncada. Dir. Martín Acosta. Teatro Julio Castillo.

1996

*Creator principium* (Iluminación). Autor y director Héctor Mendoza. Teatro Santa Catarina.

*La Traviata*. (Ópera) (Iluminación). De Giuseppe Verdi. Dir.



Mario Espinosa. Palacio de Bellas Artes.

*Rancho Hollywood*. De Carlos Morton. Dir. Iona Weissberg. Teatro El Galeón.

*Ricardo II*. De William Shakespeare. Dir. Enrique Singer. Teatro Casa de la Paz.

1997

*Arte*. De Jazmina Reza. Dir. Mario Espinosa. Teatro Helénico.

*Don Juan de Chapultepec*. De Vicente Leñero. Dir. Iona Weissberg. Teatro El Granero.

1998

*La lección de anatomía*. De Larry Tremblay. Dir. Olguín David. Teatro El Granero.

*Las gallinas matemáticas* (Iluminación). Autor y director Héctor Mendoza. Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

*Las musas huérfanas*. De Marc Michel Bouchard. Dir. Mauricio Jiménez. Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

*Molière*. De Sabina Berman. Dir. Antonio Serrano. Teatro Julio Castillo.

1999

*La noche de Molly Bloom*. De James Joyce. Dir. Mauricio García Lozano. Foro La Gruta.

*Noche de estío*. De Rodolfo Usigli. Dir. Germán Castillo. Teatro de las Artes.

2000

*El atentado*. De Jorge Ibarguen-goitia. Dir. David Olguín. Festival Cervantino; Teatro de las Artes del CENART; Teatro Julio Castillo.

*Misantrópías*. De Héctor Mendoza. Dir. Mario Espinosa. Teatro Jiménez Rueda.

*Talk show*. De Jaime Chabaud. Dir. Mauricio García Lozano. Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

2001

*Relaciones peligrosas*. De Christopher Hampton. Dir. Waiter Dohener. Teatro de las Artes.

2002

*Belice*. Autor y director David Olguín. Teatro Orientación.

*Después del terremoto*. De Carlos Olmos. Dir. Mauricio Jiménez. Teatro El Galeón.

*El homosexual o la dificultad de expresarse; Eva Perón, y cuatro gemelas*. De Raoul Damonte Taborda "Copi". Dir. Daniel Giménez Cacho; Catherine Marnas, y Carlos Calvo. Teatro Orientación.

2003

*El saludador*. De Roberto Cossa. Dir. Germán Castillo. Teatro Helénico.

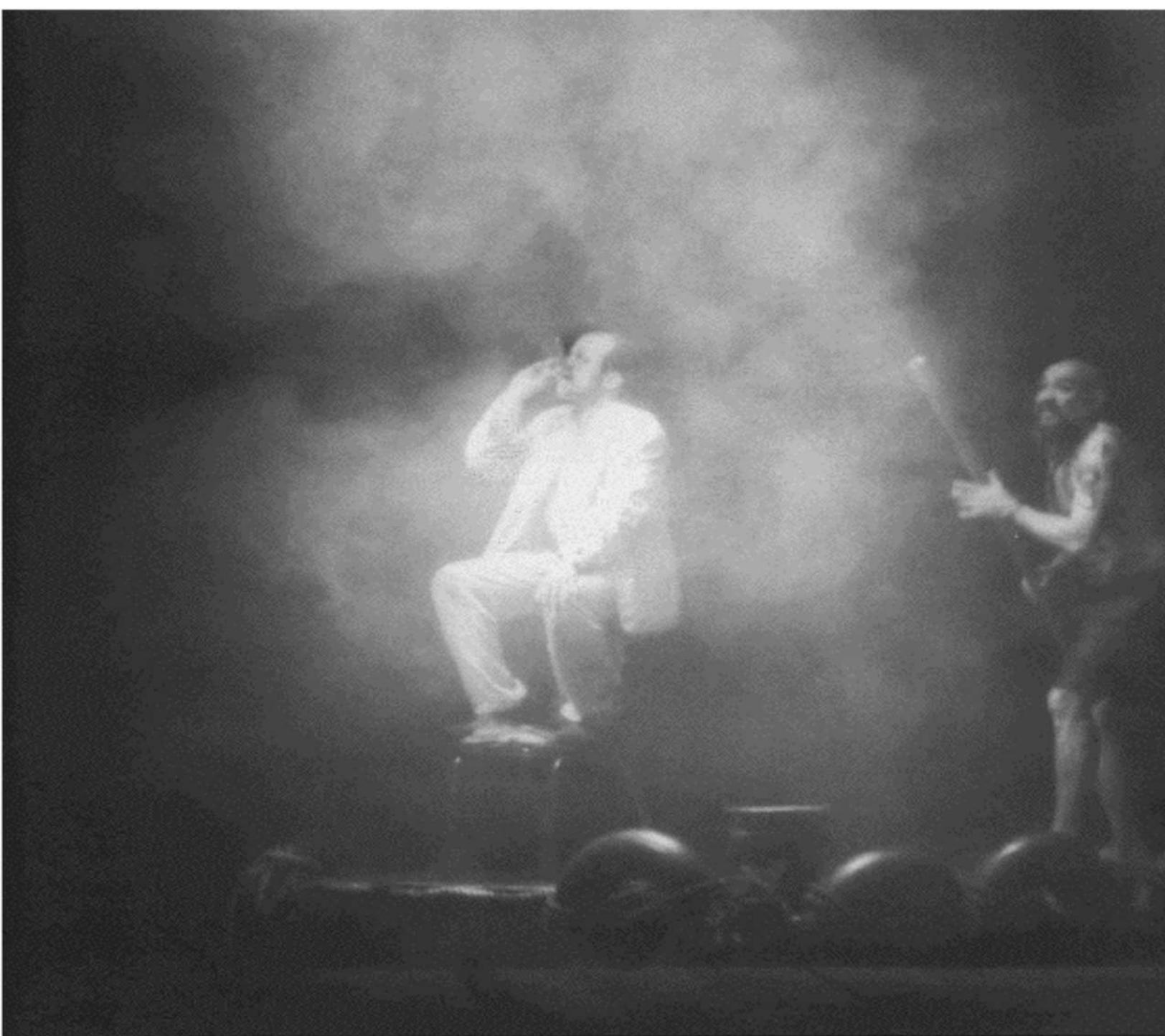
2004

*Regreso al desierto*. De Bernard Marie Koltés. Dir. Boris Schoemann. Teatro El Granero y Teatro La Capilla.

2005

*Clipperton*. Autor y director David Olguín. Teatro El Galeón.

*Tatuaje*. De Dea Oler. Dir. David Olguín. Teatro El Galeón.



## TEATRO CHECO CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA



*En nuestros días el autor, el dramaturgo, el poeta, es el personaje clave del arte teatral, incluso puede ser su destino. Estoy lejos de pensar sólo en el teatro literario, en el teatro de autor. Ya que ahí donde el actor no se expresa más que por un gesto, con su cuerpo, incluso donde el espectador se ve invitado a participar de una manera activa en el suceso teatral co-realizándolo, el poeta está presente en todo momento, aunque sea el actor o el espectador, el director de escena o el escenógrafo los que suplen su función. El teatro es siempre un poema.*

Otomar Krejca

# LA MIMESIS Y LA ESCENA EN LOS PAÍSES CHECOS

Irena Chytra

*El hombre es un ser que existe “entre” su existencia equivale al inter-esse: estar entre la infinitud y la finitud, entre la verdad y la no verdad, entre el bien y el mal, entre la mistificación y la revelación [...] el hombre es, principalmente, una necesidad metafísica [...] el hombre necesita, para ser hombre, la verdad, la lengua, el bien y la belleza. Por eso, la existencia humana es siempre un drama que comienza y recomienza y siempre está en desarrollo (la tragedia, la comedia, la farsa, lo grotesco).*

KAREL KOSÍK

Tres propuestas escénicas aparentemente disímiles - tanto en su temporalidad como en su espacialidad, y por ello no menos complementarias, se anuncian mediante los nombres de sus autores -Dostoyevski, Kafka y Bernhard- quienes a pesar de las “discrepancias” comparativas, emanan universalidad inclusive evocan la sensación de la proximidad al conformar aquel *Theatrum Mundi*, el juego entre el hombre y el destino en el que Dios es el espectador (Lukács). Estamos ante una representación de la realidad (Goody), es decir, seres humanos representando, de forma mimética (Platón), a otros seres humanos que suman a su interpretación de la obra -que atraviesa por las dimensiones de intento operis-intentio auto&-intento lectoris-, la intención de la obra, del autor y del lector (Eco), y aquello que suscitan las posibilidades de una “traducibilidad” que se bifurca y posee una inmensa riqueza semántica filtrada y sublimada por los universos del mismo autor, traductor y adaptadores que se apropian de ella y la re-semantizan; los actores que se fusionan con sus personajes o los dotan de sus tácticas e impalpables identidades, y finalmente, por el espectador mismo.

¿Cómo aproximamos a aquellas otredades que deambulan por el escenario y desafían la eternidad? Bajtín, al remitirse al *yo-para-mi, yo-para-otro, otro-para-mí*, sostiene que “al mirarnos uno al otro, dos mundos distintos se reflejan en nuestras pupilas” (Bajtín: 33); y a su vez, es necesario que los dos se unan en otro mediante la *actividad estética*, es decir “vivenciar: yo debo vivir -

En la lengua checa, la palabra *herec*, designio para el actor, quiere decir “el que juega”, y por consiguiente, actuar es jugar (*hrát*); es, entonces, indiscutible que el teatro sintetiza tanto la noción del trabajo -de ahí, se deriva su parentesco con el rito señalado por los antropólogos (Fraser, Turner)-, tanto como los aspectos lúdicos: el juego y el ocio.

ver y conocer- aquello que el otro vive, ponerme en su lugar como si coincidiera con el “*el*” (Bajtín: 37) ¿Cuál “otro”? ¿Y en qué escenario vislumbrado desde los países checos -más allá de la nebulosa Bohemia, en la que Shakespeare em-plaza su *Tempestad*- habita? En el seno de “la Europa central, que comprende un espacio histórico, cultural y espiritual, lugar de confluencias, confrontaciones e influencias de numerosos pueblos y naciones” [...] que se distingue por “su carácter creativo y sintetizador” [...] (Kosík: 21).

En la lengua checa, la palabra *herec*, designio para el actor, quiere decir “el que juega”, y por consiguiente, actuar es jugar (*hrát*); es, entonces, indiscutible que el teatro sintetiza tanto la noción del trabajo -de ahí, se deriva su parentesco con el rito señalado por los antropólogos (Fraser, Turner)-, tanto como los aspectos lúdicos: el juego y el ocio. En el contexto etimológico, el teatro -tanto en su acepción de la actividad artística como del espacio que lo alberga- es “el lugar de la contemplación”: *divadlo*. De acuerdo a estos antecedentes, no en vano el primer escenario monumental realmente checo, destinado a las obras para el pueblo checo y ejecutadas en la lengua checa, creó un contrapunto con los teatros restringidos al repertorio alemán para la élite local, es percibido como un *templo*, lo cual se refleja en el nombre de la Capilla Dorada, asignado al Teatro Nacional, cuya imponente silueta en el estilo neorrenacentista emergió a la orilla del memorable río Moldava en el siglo XIX, como un producto de los recursos recolectados por las compañías de actores nómadas -que adoptaron la trashumancia propia del espíritu romántico- como *modus vivendi* et operando-, y con la participación de los más destacados artistas de la época, en pos de la preservación de la lengua checa y de la cultura misma. Su construcción inició en 1868, y a pesar de que un mes antes de inaugurarse, en 1881, sufrió un devastador incendio, el pueblo no desistió y finalmente se celebró una reinauguración en 1883. Este acto es ilustrativo para el periodo llamado por la historiografía checa como el Renacimiento Nacional Checo -el proceso que empezó en la literatura y las artes en los años setenta del siglo XVIII y culminó en 1848-, puesto que surgió la iniciativa de un amplio sector de los intelectuales (escritores, lingüistas, historiadores, compositores, artistas plásticos, etc.) que se nutrían en la cultura popular y la tradición oral transmitida en checo. El teatro y sus protagonistas, entonces, han desempeñado tradicionalmente un papel ineludible en la conformación y consolidación de la identidad checa.

En este contexto se vislumbra el panorama variado de los tres artículos, distribuido entre un autor eslavo-Dostoyevski-, un autor del entor-

## TEATRO CHECO, CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA



no centroeuropeo y contemporáneo -Bernhard-, y un autor del ámbito judío íntimamente praguense -y también “ecuménico”- Kafka.

La presencia de Dostoyevski obedece a una antigua tradición rusófila y paneslava que se fortaleció, sobre todo, en los tiempos de la incipiente germanización de la cultura checa en el siglo XIX, y que, abstrayendo de las recientes connotaciones y pátinas ideológicas, persiste hasta la actualidad; la generación del director artístico Morávek, *in illo tempore*, leía, *Crímen y castigo*, y,

En este contexto se vislumbra el panorama variado de los tres artículos, distribuido entre un autor eslavo -Dostoyevski-, un autor del entorno centroeuropeo y contemporáneo -Bernhard-, y un autor del ámbito judío íntimamente praguense -y también “ecuménico”- Kafka.



Nesta Prodání Slez. Foto de Frantisek Ortman.

por supuesto, a la pléyade de los clásicos rusos en su lengua original.

Bernhard y Jandl, propiciaron un acercamiento a la producción austriaca, a modo de una reconciliación de ambas culturas mutuamente permeables por el simple hecho de la vecindad, por la otrora convivencia en el marco del mosaico pluricultural llamado la Monarquía Austro-Húngara; hasta hoy día afloran en el ámbito austriaco los apellidos de origen checo, por ejemplo Elfriede Jelínek. Sin embargo, el alemán -en el sentido estrictamente etimológico y fundamentado en la prolongada experiencia histórica- representa “la lengua de los mudos”; desde los tiempos inmemoriales, la “comprensión” -en su vertiente lingüística -generalizada dentro de la esfera eslava ha contrastado con la “incomprensión” respecto a los vecinos germanos, inmediatos para los checos.

Kafka se hace presente mediante una peculiar adaptación de una obra relativamente poco conocida, ni más ni menos su texto más antiguo que se haya conservado, *La Descripción de una*

*contienda*, que proporciona grandes retos discursivos al deconstruir las obras del autor en fragmentos que se entretejen con su correspondencia, diarios, alusiones biográficas y que constituyen un collage, las identidades de los personajes -otredades (recordemos que en latín *persona* significa máscara) yuxtapuestos e innombrables entretejiéndose alrededor del arquetípico K., el *alter ego* kafkiano, y la configuración de una infinitud de identidades desdibujadas sobre un trasfondo que

se resiste a cualquier asociación con las pátinas y claroscuros praguenses.

Y como dice Bajtín, “no se puede vivir ni actuar habiendo dado condusión al yo y al acontecer; para vivir hay que ser inconcluso, abierta a sí mismo” [...] “una vivencia interior y una totalidad interna del alma sólo pueden vivirse concretamente -y percibirse intrínsecamente - o dentro de la categoría *yo-para-otro*, o bien dentro de *otro-para-mí*” (Bajtín: 35), y precisamente esta es la sensación a la que conduce la



Nesta Prodání Slez. Foto de Frantisek Ortman.

afortunada constelación de Dostoyevski, Kafka y Bernhard en los escenarios checos.

IRENA CHYTRA. Antropóloga y traductora checa

### Bibliografía

- Mijail M. Bajtín (2000). *Yo también soy, Fragmentos sobre el otro*, Taurus, México, p.33 (traducción Tatiana Bubnova)  
 Umberto Eco (1995). *La interpretación y la sobreinterpretación*, Cambridge University Press.  
 James Fraser (1890). *The Golden Bough*, 2 vols., Macmillan, Londres.  
 Jack Goody (1999). *Representaciones y contradicciones, La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y las sexualidad*, Paidós, Barcelona  
 Karel Kosík (1997) *Předpotupní úvahy (reflexiones antediluvianas)* Torst, Praga.  
 Victor Turner (1979) *Process, Performance and Pilgrimage in Christian Culture: a study in comparative symbolism*, Nueva Delhi.

¡THOMAS BERNHARDY ERNEST JANDL A ESCENA!

# LOS ORIGINALES VIENESES Y SUS VERSIONES EN PRAGA

Milan Lukes

En el repertorio de los teatros checos han prosperado, tradicionalmente y de modo duradero, los creadores rusos (Chéjov y Dostoyevski) quienes representan un polo de Europa, y también, por su parte, los ingleses (Shakespeare sobre todo), pertenecientes a la extremidad opuesta de Europa. Sin embargo, hacia los vecinos más cercanos -trátese de los alemanes, los austriacos o los polacos- el teatro checo ha manifestado una actitud cautelosa. Por ejemplo, hoy en día ¿cuántas obras alemanas y austriacas se pueden ver?: Bernhard, Jandl, Kater, Mayenburg, Schimmelpfennig, Schwab, Tabori, Turrini y Elfriede Jelinek -galardonada con el Premio Nóbel, se perfila en el horizonte como la favorita de esta temporada -.

También durante los últimos diez años, el pilar del quehacer checo en el ámbito de la dramaturgia y dirección artística sigue siendo el eslavo Chéjov; mientras que Dostoyevski, inclusive Bulgákov, siguen gozando de alta popularidad. Aparentemente, Shakespeare se ha mantenido en la posición del dramaturgo más representado, empero, durante los últimos diez años, a modo de ver de los críticos, ninguna escenificación shakesperiana ha destacado; apenas tres actores en los papeles shakesperianos. El lugar del Gran Escritor de Grandes Papeles para las estrellas de teatro en Bohemia, fue cautivado por otro dramaturgo -todavía considerado como contemporáneo, a pesar de haber fallecido hace casi veinte años- el austriaco Thomas Bernhard.

Esto ocurrió merced al retraso tan usual en los países checos y una cautela que disminuía gradualmente. Las traducciones checas de algunas obras de Bernhard, empezando por *Immanuel Kant*, aparecieron ya a finales de los años setenta, pero desentonaban con el optimismo oficial socialista y luego con el ingenio optimismo capitalista hasta tal grado que tuvieron que pasar varios años para descubrir que el sarcasmo y escepticismo bernhardianos tenían razón de ser. Hasta la

primavera de 1996, Bernhard sólo penetró en el teatro checo de estudio. Sin embargo, ese mismo año, la escenificación de una obra presentada en el teatro de la Balaustrada en Praga bajo un título sin un aparente atractivo comercial para Bohemia, es decir, los nombres de los actores alemanes: *Ritter, Dene, Voss*, resultó una verdadera revelación en el ámbito de nuestro teatro.

La prensa praguense de entonces se refirió, en especial, al desempeño de los actores mediante



Václav Prátor. Foto de Bohdan Holomeček.

los calificativos "expresivos" y "excelso" (no obstante, a su vez, insinuó que los actores alcanzaban involuntariamente este desempeño), y sobre todo, por esta razón se recomendaba calurosamente dicho espectáculo - a pesar de que rondaba el augurio de un autor de reseñas, quien sostenía que "con seguridad no va a ser un éxito arrasador entre los espectadores". (La puesta en escena permaneció durante cinco años en cartelera). Tres años después, de acuerdo con los críticos entrevistados, no había dudas de que la escenificación del hacedor de teatro en *El teatro de la Balaustrada* sería otro éxito entre los espectadores; no obstante, muchos señalaban que en realidad se trataba de un mero recital de un solo actor, Martin Huba. *El hacedor de teatro* cosechó

el prestigioso premio por el mejor actor y por la mejor puesta en escena del año.

Estos sucesos caracterizaron la culminación de la ola bernhardiana, y como es sabido, los encrespamientos dramaturgicos en los países checos se eclipsan antes de ser declarados desahuciados. Para el año 2000, ni en el reducido espacio de ensayo resultó la obra *Antes de la jubilación*, de Bernhard; y al año siguiente fracasó ante el público y la crítica con *El retrato de un anciano (Minetti)*, el *doyen* de la dirección del teatro checo de drama y comedia, Otomar Krejca - a pesar de conceptualizarlo y presentarlo con una gran bravura en el escenario del maiestroso teatro de los Estamentos. Dos años después Bernhard apareció nuevamente en el teatro de la Balaustrada con *La Plaza de los Héroes*, en una puesta en escena excepcionalmente equilibrada del eslovaco Juraj Nvota, pero la tediosa, colectiva y crítica vara de geomancia sólo fue capaz de otorgarle el premio a la primera actuación femenina de la temporada.

Marie Málková actuó en el teatro de la Balaustrada a la señora Zittel, el personaje del ama de llaves del fallecido profesor Josef Schuster, que a pesar de conducir el primer acto completo de *La Plaza de los Héroes*.

desaparece en los dos actos restantes. No posee el estatus social que en el caso de los soberbios personajes de Bernhard desempeña un papel significativo: aunque el mismo autor provenía de condiciones paupérrimas, los emblemáticos protagonistas de sus dramas son personas excepcionales por su profesión y origen aristocrático o poder adquisitivo; capaces de *impresionar* al espectador, puesto que es apropiado infundir respeto en Austria o Bohemia. En resumen, no cualquiera puede llegar a ser un personaje bernhardiano (y paralelamente lo mismo ocurre con Shakespeare).

Un personaje de este tipo, capaz de impresionar por doquier, incluido el auditorio, es la Madre en la obra *Cerca de la meta*. Así se presenta

## TEATRO CHECO, CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA



una oportunidad y desafío mucho más grandes para la actriz Daniela Kolářová en el teatro La Comedia: el magnetizar al espectador en su totalidad, a diferencia de Marie Málková en el teatro de la Balastrada, y con más razón porque esta Madre es la más monumental de los personajes femeninos de Bernhard, debido al hecho de que el *animus* masculino, hablando en términos de Jung, constituye una parte notable de su alma y la sacude vigorosamente.

La Madre de Bernhard, posesiva y autócrata, se fundamenta en los Contrastes más radicales de lo que se acostumbra ver en los personajes bernhardianos. Se parte del primigenio contraste entre la clase baja de origen y la actual e inmensa riqueza y la posición social que permiten sólo asentir con la cabeza y un promisorio artista-escritor de obras dramáticas acudiría como un perrito faldero. Sin embargo, en el caso de Bernhard, el pasado nunca está muerto, y mediante el contraste de éste y su remembranza, Daniela Kolářová construye la imagen de la Madre en el escenario: vestida con una refinada elegancia y envuelta en manta escocesa se distingue en principio, sentada sobre una silla grande, su aspecto decorativo, pero al ponerse en movimiento -camina inclusive, con demasiada energía; tiene una voz muy cortante de tono malhumorado, casi desenfadado, a modo de un conserje y en ocasiones hasta interrumpido y vecindario - no hay señales de la prudencia que distingue a las verdaderas aristócratas; esta Madre, junto con su fábrica metalúrgica y una casa en Katwijk, definitivamente no es "una criatura de la mansión" como las hermanas en *Ritter*, *Dene*, *Voss*.

Para hacer resaltar esta imagen de autoridad tirana, con cierta ordinariez, que la escala a lo grotesco, se requiere -como todos los teatristas expertos saben- que actúen todos, no sólo que pasen la jugada. En el papel de la Hija (en 1981 en Bochum, nuevamente un papel para Kirsten Dene), taciturna y con aire de retardada, apare-

ce Vanda Hybnerová, que en principio dispone de tan mínimo texto que quizás se tiene que concentrar detenidamente para no olvidar tomar la palabra; sin embargo, como actriz es imposible de marginar. Vestida con un pantalón negro que no le ciñe bien, lleva un peinado que no luce, y luego, cuando llega la visita, todavía en las torpes zapatillas ruidosas, relajada, en la silla grande columpia las piernas con una insaciabilidad



Videské Pedlohy. Foto de Bohdan Holomicek.

infantil, y cada vez más, bajo las intrusiones de la Madre, lloriquea y gimotea; se deja llevar a un llanto y gritos desconsolados y se pone a gatear para, en consecuencia, dejarse acariciar como un perrito. Es vana su rebeldía contra la Madre, basta con que ésta ordene con gesto dominante y se disipa la rebelión, se extingue como la llama en el fondo del escenario al final de la obra.

La relación entre la madre y la hija se distribuye en capas a lo largo de la obra y posee un mayor dramatismo de lo que revelaría una simple lectura; ambas actrices profundizan aquella dependencia mutua, esa imposibilidad de separarse, propia de Strindberg, en cuya consecuencia las dos caen de vez en cuando en una histeria indefinida. Es evidente que aquellas dos muje-

res se tienen sólo una a la otra y la visita del Escritor de las obras dramáticas nada cambia en esta situación, ni ahora, ni en el futuro; está claro que este hombre joven y promisorio permanecerá como algo pasajero en su vínculo, de donde la esperanza que la Hija deposita en él.

Son únicamente cuatro personajes los que inserta Bernhard en esta obra, que al parecer no le fueron suficientes al director en tanto convo-

có al escenario todavía desde la ultratumba al Padre; lo dejó deambular brevemente a lo largo del escenario y pronunciar un par de palabras: se lo pudo haber ahorrado, tanto por el autor como por el actor. El texto, sobre todo el de la Madre, de seguro parecía tener, a la luz de los otros personajes, injustamente muchas líneas, y así, se le fue reduciendo, hasta que perdió quizás una tercera parte. Sin daños aparentes, sin pérdida de coherencia, aunque justamente tal repetición y especificación, aquella turbulencia espiral alrededor de los testimonios y detalles, es distintivo de la construcción dramática en Bernhard y sus personajes. Y también, tal vez por intencionalmente, tal vez por misericordia, se limó de cierta manera el radicalismo de las invectivas contra los ar-

tistas en general y contra el teatro en especial -la agresividad verbal de los portavoces de Bernhard, en este caso excepcionalmente de género femenino, se fusiona con la provocación verbal de su autor -.

Lo que el director extirpó a los ricos diálogos, se lo otorgó a la imagen austera de la escenografía de Bernhard. Un artista plástico realizó por encargo del señor Goldflam, en el fondo del escenario, una especie de ropero ultramodernista, basado a su vez en el modesto principio de un ropero minero; es decir, se distinguía por las prendas que colgaban desde un techo alto y que en determinado momento se deslizaron acompañadas de un silbido estridente. Además de ello, se registraron otras abruptas invasiones sonoras

que hicieron saltar al espectador de la butaca, atribuidas al autor de la música, quien aparte de ello se hizo presente de vez en cuando con un trasfondo nostálgico. Pero la mejor evidencia de la multiplicación realizada por el director, son aquellas veinticinco maletas grises y demacradas, en lugar de las cinco que trató (había tratado: el texto correspondiente a la Madre se tenía que modificar en un determinado lugar) el texto: la Hija y la Madre se tuvieron que esforzar para arrastrarlas al escenario y fuera de éste.

Uno de los rasgos notables de los textos bernhardianos que giran alrededor de una figura extraordinariamente elocuente, es que el extenso equipaje textual de un personaje es capaz, durante la escenificación, de movilizar a los demás hacia una expresión modesta, intensiva y fidedigna: se observó en el teatro de la Balaustada en *El hacedor de teatro*, en el Teatro Nacional en *Retrato del artista como un anciano*, y actualmente en el teatro La Comedia. El sencillo truco del autor consiste en que no se trata de personas episódicas que *atravesan* el escenario instantáneamente. Los personajes de pocas palabras de Bernhard están condenados a permanecer en el escenario y a estar constantemente a la mano de sus protagonistas; no hablan, en parte, porque sus parejas son más fuertes y no les ceden la palabra, y por haber perdido el habla bajo su dominio.

Una típica obra de Bernhard se sostiene en un personaje único central y excepcionalmente dispuesto, que requiere primeramente, de los demás como sus asistentes y auditorio, en quienes concretar su furia, y posteriormente, más bien de modo facultativo, como parejas que retoman su tema (sus temas) y los desarrollan. Ya no son tocones sino troncos retóricos extremadamente largos que Bernhard coloca sobre las espaldas de sus actores “de sostén”, causantes de que calificaremos sus obras como monológicas. Es necesario precisar al respecto. Las obras de Bernhard realmente abundan en monólogos, sin embargo (a excepción de *Simple y complicadamente*) no en el sentido de soliloquios. Los monólogos de Bernhard no son una voz interior hecha pública, que nosotros los espectadores gozamos del privilegio de oír; no representan

ninguna reflexión en voz alta, ni al “pensamiento en voz alta”... en el sentido más general y superficial de la palabra. No tienen aquel carácter íntimo, confesor, nítido, hamletiano, que les atribuía con buenas intenciones el actor predilecto de Bernhard, Minetti. Si hay algo retomado de Hamlet como en el caso de Bruscon en *El hacedor de teatro*, es lo reprobador y lo predicador.

**La dramatización (o sostiene en un personaje único central y excepcionalmente dispuesto, que requiere primeramente, de los demás como sus asistentes y auditorio, en quienes concretar su furia, y posteriormente, más bien de modo facultativo, como parejas que retoman su tema (sus temas) y los desarrollan. Ya no son tocones sino troncos retóricos extremadamente largos que Bernhard coloca sobre las espaldas de sus actores “de sostén”, causantes de que calificaremos sus obras como monológicas.**

Las figuras de Bernhard inminentemente requieren a los figurantes, requieren a los espectadores, y no sólo en el auditorio sino directamente a su lado en el escenario: inclusive los necesitan de pararrayos, puesto que ellas solas, como en el caso de Handke, no arremeten directamente

contra el público. Y hablar hasta el cansancio es su necesidad, igual que en otros es la de vomitar; hablar ante un testigo (regularmente incapaz de una resistencia) significa para ellos un acto terapéutico al igual que el perdón, el vómito o la diarrea. Como si el autor les administrara un laxante o una sangría: imágenes que hoy en día parecen crudas y remotas, y aún así clásicamente unidas a la comedia, en especial a aquella que ya en la época del humanismo se solía llamarla vieja comedia, *comœdia vetus*, entonces, las obras de Bernhard son en su esencia más bien comedias que tragedias.

La elocuencia como fundamento, estatus y actitud, no una mera verborrea en el sentido de la capacidad de hablar, mantiene a los personajes misantrópicos de Bernhard con vida. Mueren en el momento y justamente entonces cuando ya no tienen nada que decir, cuando ya agotaron las palabras o decidieron que no tiene sentido hablar. No obstante, por tiempos prolongados conservan el vigor: ya su misma longevidad es realmente significativa.

Una reacción favorable, tanto del público como de la crítica, sobre la puesta en escena de las obras de Bernhard, inclusive también sobre sus mismos textos, no es tan sólo asegurada, sino determinada por los actores. Usualmente se basta con uno solo, pero que sea carismático, que logre el monstruoso papel bernhardiano: al no encontrarlo, es preferible desistir a las buenas intenciones. Tal es no sólo la experiencia checa. Aparentemente tanto el director de Bernhard, Claus Peyman, como el autor mismo pronto se dieron cuenta de esto al aspirar desde el principio, sistemáticamente, a los grandes nombres de los actores (el autor pudo permitir ese lujo, pues se empezó a dedicar a la dramaturgia después de establecerse como un renombrado novelista). Ninguno de los dramaturgos modernos pensó en los actores con tal esfuerzo como para llamar con sus nombres civiles a dos de sus obras más célebres; más bien las más célebres justamente por aquella relación mitologizada con los primeros actores que la protagonizaron -las actrices Ritter y Dene, el actor Voss y sobre todo Minetti-, se ganaron, gracias al esfuerzo de Bernhard, también su lugar en la historia de la literatura.



## TEATRO CHECO, CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA

Los actores mismos, sin exceptuar a Minem, consideran este acto como un homenaje al arte escénico, pero esta expresión se podría preferentemente sustituir por otra más adecuada, la fascinación. La palabra arte no fue de la que Bernhard tuviese certeza, menos aún del arte escénico, y en el siglo veinte no hubiese sido ni el primero ni el último en pensar así: y quien al cabo de ese siglo mirara detenidamente el escenario mediático (es decir, lo que intermedia la reproducción masiva de las imágenes escénicas), se tendría que afiliar a sus detractores. Afortunadamente, la mirada de Bernhard ni siquiera penetró ahí, le fue suficiente aquella actuación "clásica" del teatro: no encontraba razón por la cual valorar en exceso a los actores, a excepción de los extraordinarios, o por lo menos evidentemente talentosos, quienes son, sin embargo, como dice el actor Bruscon en *El hacedor de teatro*, endémicos "como el trasero en la cara". Qué diría hoy en día cuando el concepto de la actuación que tiene el amplio público se desprende de la actuación televisiva, y por ende de la de las series, e inclusive los actores hasta hace poco sólidos, sucumben a una complacencia liviana, como la juventud, deseosa de satisfacer cuanto antes sus instintos naturales de exhibicionismo y de alcanzar el éxito... Bien lo sabía Bernhard, porque prefería a los actores viejos y sabios, entonces también escleróticos y amargados y por correspondencia, insoportablemente vanidosos; y a la vez, capaces de reflejar la miseria, la vanagloria, la transitoriedad y lo grotesco de su quehacer. ¡Que los actores contentos de sí mismos ni siquiera intenten los personajes de Bernhard, tampoco los actores mortalmente envenenados por el teatro, que nunca hayan dudado del sentido de éste, qué digo del sentido, de la mera racionalidad de esta actividad que les da de comer!

Una relación verdadera con el arte, y en especial con el escénico -el que, seamos justos, el escritor Bernhard en varias ocasiones tomó bajo su protección del arte literario - la alcanzan los actores al madurar en esa debida edad leariana y loca que se convierte en ellos, al igual que finalmente en Lear, en la edad de la sabiduría: "Todos los actores son unos locos/ todos los buenos actores son unos locos/ todo el teatro es loco", declara Él,

un actor viejo, él mismo psicológicamente fragmentado, en *Simple y complicadamente*. Y en sí esto es una repetición de Minetti, que extiende esta caracterización a todos los artistas: "El artista es hasta entonces un verdadero artista/cuando esté atravesado de pe a pa por la locura/ cuando se hunda en la locura. absolutamente"; además, todos aquellos viejos sabios-locos de Bernhard fueron ejecutados en el escenario por el mismo Minetti, cuyo nombre propio era Bernhard.

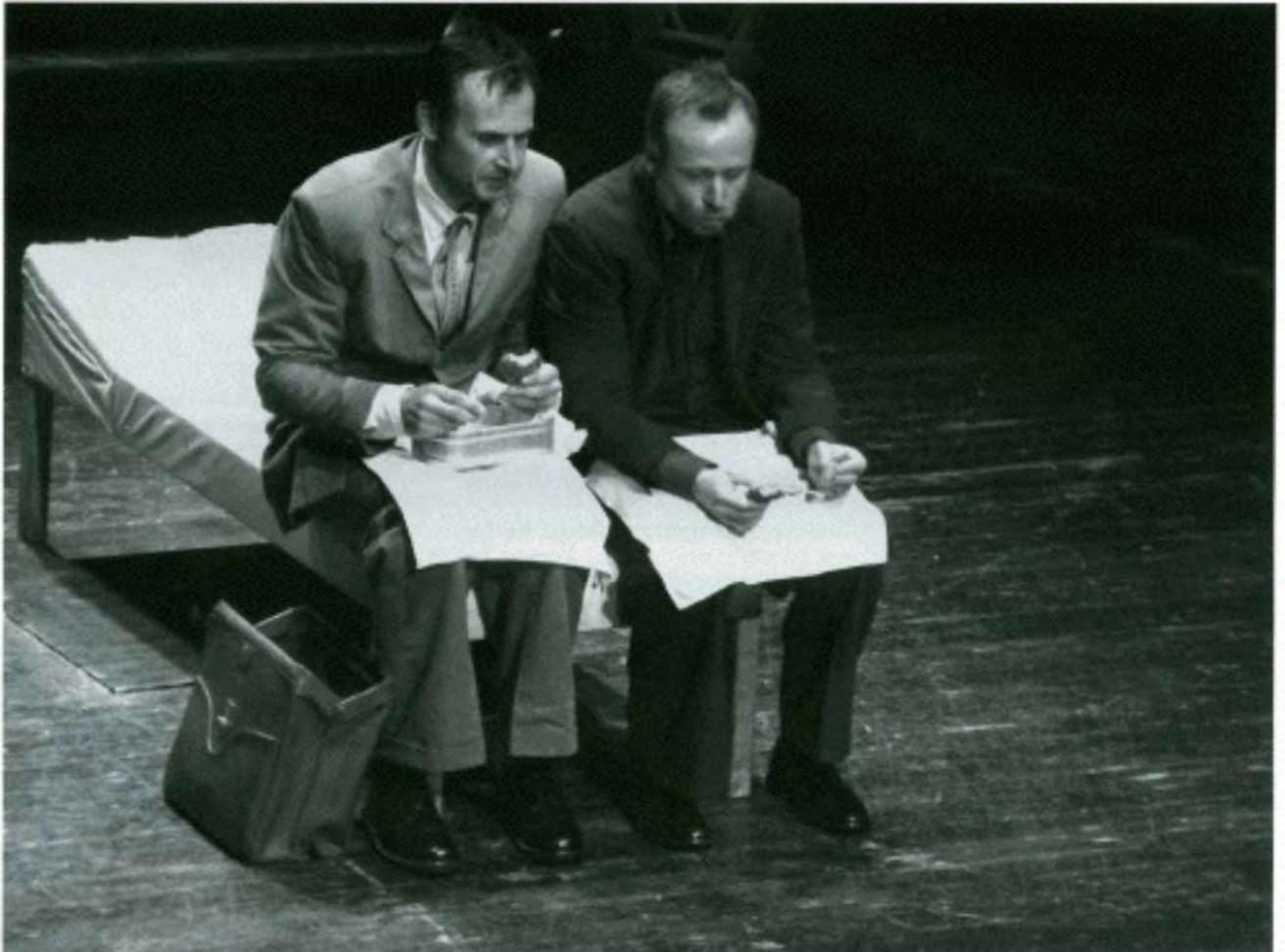
La dramatización (o adaptación escénica, como se autodenomina) es todavía aceptable si la percibimos como una antología de los pensamientos y observaciones, en Maestros antiguos, como un camino hacia la novela; es todavía válido llegar a ser aceptable; mejor hubiese sido si se hubiera quedado en las anotaciones precisas de la obra. Lo peor que puede ocurrir es cuando los realizadores insertan pequeños textos de otra fuente o de su propia cabeza.

Los actores se lucen, se exhiben ante la admiración del público, sin embargo hoy en día todos se comportan así, "todos se abren paso hacia el tablado/ todos requieren el escenario/ independientemente de qué escenario sea/ la actuación, el concertismo, la labor científica",

como se dice en *Isabel II*, y por esta razón también el loco arte escénico representa la más apropiada imagen del mundo. Todos, o por lo menos los más interesantes personajes de Bernhard, los tristes y los cínicos, son del mismo tipo -como suele ocurrir en este mundo - al ser histriónicos y exhibicionistas, incluyendo al propio autor. Y así se cierra el círculo, sólo que Bernhard (1931-1989) no alcanzó la edad de la sabiduría loca (*Narrenweisheit*).

Entre los que realmente viven del arte, Bernhard dejó que Reger, de la novela *Maestros antiguos*, llegara a la edad minettiano-leariana, cuyo sufrimiento y maduración lo hacen el más leariano entre los vigorosos ancianos de Bernhard. Reger como musicólogo vive por el arte a pesar de no ser capaz de sobrevivir del mismo. Afortunadamente procede de una familia acomodada y el casamiento también mejoró su situación; puede entonces cultivar el arte como su pasatiempo, llevar más de treinta años de pasar el tiempo sentado cada segundo día en el Museo de Arte e Historia de Viena buscando el "error agravante" en el cuadro *Hombre con la barbablanca* de Tintoretto, porque las artes plásticas le son igualmente cercanas que la música. Y como se expresa en forma literaria, se considera en su vanidad una especie superior del artista, un artista multifacético y crítico. Sólo el arte dramático no le dice nada, siempre lo ha odiado; como le confía a su amigo Atzbacher en la cafetería del hotel Ambassador, han transcurrido largos años sin que fuera al Burgtheater.

Sin embargo, esta novela manifiesta los rasgos cuya similitud con el modelo de los dramas de Bernhard es inequívoca: una figura evidentemente dominante, que fundamentada en los monólogos, de acuerdo con el espíritu ya abordado, y acompañada de dos pacientes escuchas -ayudantes, se completa todavía con dos personajes adicionales, episódicos y relativamente independientes. Además del ya mencionado *eckermann-Atzbacher*, compañero de Reger de café, aparece también el custodio del museo, Irrsigler, otro permanente confesor de Reger (o mejor dicho portavoz), y finalmente, la esposa de Reger, quien había fallecido recientemente: los dos últimos siendo una pequeña creación de Reger.



Stasi meist. Foto de Hans Pötzner

La fiel descripción y narración por parte de Atzbacher da a conocer el carácter y las actitudes de Reger, así como sus vínculos con la extensa parentela de los personajes dramáticos de Bernhard: así de agresiva y enfocada en el espectador es su retórica. Nada lo detiene, nada le es sagrado y no le teme a ningún asunto austriaco, empezando por el canciller y terminando por las letrinas. Reger que -“por mucho supera... toda aquella repugnante música provinciana de rascatripas”- es presuntamente valorado como musicólogo en el mundo entero, sólo en Austria

no, porque quien quiera destacaren Austria “tiene que ser un rascatripas y un mentiroso provinciano, un pequeño hombre absolutamente devoto al Estado”, pues hay “una rusticidad que mata a todos y que rige aquí en Austria por doquier”.

Y así, Reger huye del “odiado mundo al mundo del arte”. Pero ni con el arte y todavía menos con el artista no se puede contar -“los artistas son de lo más mentirosos, aún más que los políticos... La baja del arte consiste en que a pesar de todo siempre se inclina al Todopoderoso y a los poderosos” y “los maestros antiguos son tan sólo los

decoradores de la nobleza europea católica, mentirosos sobre la religión”. Y realmente, tras sufrir la mayor de las pérdidas que jamás haya sufrido, la muerte de su esposa, los maestros antiguos se alejaron de él; sólo Schopenhauer (cuya filosofía contiene, sin embargo -como recordaría Thomas Mann- algo “eminente artístico”) le ofreció un salvavidas y no porque “hubiese abusado de él para sus fines”. Todavía tenía que llegar a la conjetura, al mirar el bullicio humano en la calle desde la ventana de su departamento en Singers-trasse, de que “no soportamos a la gente y sin



## TEATRO CHECO, CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA

embargo queremos permanecer con ella en una comunidad, porque únicamente con la gente y entre ella es posible sobrevivir y no volverse loco". Al mismo tiempo, ni los maestros antiguos han caído de su desgracia; después de siete meses regresó al Museo de Arte e Historia, e inclusive al cabo de varios años visitó el odiado Burgtheater aunque -sin lugar a dudas- el espectáculo se le hizo espantoso.

La esposa de Reger aparece hasta las últimas veinte o treinta páginas de la novela, y en este sentido es un personaje episódico. Igualmente, el inglés vestido de saco escocés es también episódico al llegar desde Gales a Viena para averiguar qué *Hombre de barba blanca* que cuelga en el Museo de Arte e Historia, ¿si él tiene uno en su dormitorio! Y así se marchará, con mente confundida y cabeza vacía, pensando en tres posibles opciones únicas: es él quien tiene el falsificado; el falsificado se encuentra en el Museo; o existen dos *Hombres de barba blanca*, posibilidad que no se excluye en caso del astuto maestro del formato de Tintoretto.

El personaje de aquel inglés es en su totalidad una evidente hipérbole grotesca al igual que la esposa de Reger con su departamento de diez o doce recámaras situado en el edificio de *art nouveau* en Singerstrasse; ese departamento que "en las postrimerías del siglo fue convertido por cierto tallista eslovaco en una verdadera obra de arte", en el que la silla y el incómodo sofá provienen de Loose y con los cuadros de Klimt, Schiele y Kokoschka. ¿Y qué más representan esos conocedores, coleccionistas y mecenas del arte, como el inglés de Gales o la mujer austriaca de Singerstrasse? ¿Qué son todos aquellos Worringer y Herrenstein de Bernhard si no los últimos mohicanos, los últimos ejemplares de la estirpe de patronos y mecenas en extinción, que igual que los "nobles salvajes" quizá nunca existieron y que fueron una ensoñación de Thomas Bernhard, propia de su imponente sentido de lo grotesco?

Estas preguntas no emanan, sin embargo, de la dramatización praguense de *Maestros antiguos*, sino del original mismo. El inglés ni es mencionado, la historia de la paulatina aceptación de la

pérdida de la esposa es reducida a un mensaje telegráfico, y en cuanto a las citas inyectivas arriba mencionadas, extrañamente ninguna es empleada - posiblemente se deba por buena fe; a que la maicriadezy lo huraña provincianos no son nuestro problema -. Al contrario, todo lo que huele al Estado o al socialismo irrita a los realizadores,

En el repertorio de los teatros checos han prosperado, tradicionalmente y de modo duradero, los creadores rusos (Chéjov y Dostoyevski) quienes representan un polo de Europa, y también, por su parte, los ingleses (Shakespeare sobre todo), pertenecientes a la extremidad opuesta de Europa.

en especial, los políticos sufren las consecuencias inmediatamente, sólo la prensa queda casi a salvo, aunque justamente la nuestra -cuyos fundamentos declinantes absorben también la edificación superior- definitivamente se debería oponer a la receta de Bernhard de cómo ser victorioso ("no hay periódicos peores, más vulgares y más repugnantes en el mundo que los austriacos"); si la dramaturgia hubiese incluido tales palabras, pues al menos en ello pudiésemos desafiarse la primacía austriaca. Los más afectados en el teatro praguense, La Comedia, fueron los historiadores del arte, los turistas visitantes de museos y galerías y la superficial actitud escolar hacia el arte en sí, aunque (a modo de una misión): "La salvación de nuestros compatriotas reside única y precisamente en el arte - maldito, condenado a la perdición, a menudo asqueroso hasta vomitar, fatal". Thomas Bernhard dice lo mismo en *Maestros antiguos* de manera más com-

plicada. Pero así pasa con las dramatizaciones: que sus autores manifiestan mediante la selección del original sus preferencias e idiosincrasias personales y desplazan el sentido de éste en una dirección propia.

La dramatización (o adaptación escénica, como se autodenomina) es todavía aceptable si la percibimos como una antología de los pensamientos y observaciones, en *Maestros antiguos*, como un camino hacia la novela; es todavía válido llegar a ser aceptable; mejor hubiese sido si se hubiera quedado en las anotaciones precisas de la obra. Lo peor que puede ocurrir es cuando los realizadores insertan pequeños textos de otra fuente o de su propia cabeza. La misma situación se presenta en relación con la verdadera adaptación escénica; cómo se colorean las palabras de Bernhard en forma escénica y teatral en general: por ejemplo, cuando se sugiere al espectador, en el camino al auditorio del teatro La Comedia, que se dirija a una sala del Museo de Arte e Historia. El efecto de la horca colgante desde el principio en el fondo del escenario es desagradable sobremanera, como lo es que en medio de la obra, el protagonista de Reger no tenga otra opción que colgarse de esta horca, y el protagonista de Irrsinger cortar lo de la horca; todo a pesar de que *Maestros antiguos* no contiene nada de esto. Ahí, Reger sí se sentía "como un muerto, como un muerto que tiene que seguir viviendo" -y dejar que la muerte llegue sola, sin importar cuándo.

Entre los escasos personajes de la novela de Bernhard, los adaptadores eligieron sólo a dos, aún menos que sus antecesores alemanes. Entre los elegidos figura por supuesto, aparte del imprescindible Reger, también el criado-custodio Irrsinger. A final de cuentas, porque no, si su potencial dramático supera el de Atzbacher y si el lugar de su conversación en esta adaptación no es el café sino sólo la sala Bordone del Museo de Arte e Historia. Surgió así el contrario de un Reger asertivo y sumiso, inclusive de un Irrsinger ligeramente retardado en el papel de su asistente-padrino, con intervenciones esporádicas en el fluir verbal de Reger, es decir, algo por el estilo del drama *Cerca de la meta*, pero los adaptadores no siguieron este cami-

no bernhardiano: prefirieron inflar el personaje de Irsigler asignándole los textos que pertenecieron (perteneceían más bien) a Reger, quizás por torpeza, pero seguramente también por desarrollar aquel motivo y complejo pigmaliónicos que realmente manifiesta el Reger de la novela, sobre todo hacia su propia mujer, y sería extraño si Reger no hubiese marcado a aquel Irsigler mucho más sencillo al exponerlo a su influencia de mentor y maestro antiguo desde hace treinta años (¿Acaso oculta el título del libro de Bernhard también estas connotaciones?) De ahí, se puede transitar directamente a la relación de dos hermanos, uno mayor y más sabio, como suele suceder -dicen- con los hermanos mayores. Tocamos el huevo de Colón de la escenificación en su totalidad: Reger e Irsigler son protagonizados por los verdaderos hermanos, Karen Roden y Marian Roden, una solución original y difícilmente repetible. Pero tampoco en ello reside la esencia de esta escenificación realmente poco convencional.

El texto de Bernhard, que posee una estratificación narrativa, se sometió a una dramatización poco convencional que reconstruyó, a partir del mismo, dos caracteres dramáticos de estándar. La escenificación, sin embargo, no fortaleció la identidad de estos personajes (como suele suceder), pero afortunadamente - la puso en duda si no la refutó, pues en el escenario seguimos a dos vigorosos actores cuya identidad real no está oculta por ninguna máscara en el sentido literal o metafórico. Así, los dos de ninguna manera parecen ser "ancianos", ni los pretenden representar; en realidad no los actúan, no fingen ser un Reger o Irsigler, joven o mayor, durante la presentación. Sólo y de modo muy sugestivo, se apropian de sus sensaciones y actitudes mediante los textos que fueron extraídos para ellos de la obra de Bernhard.

Se trata, podemos decir, de una actuación minimalista que, sin embargo, contiene algo actuado con rudimento. El minimalismo representa una solución útil para todos los participantes. El actor puede, en determinado caso, dejar de un lado el contexto del personaje dramático, por ejemplo, dejar de pensar en no olvidar de hablar y de moverse con pesadez si actúa a un anciano, y así reducir el umbral de su sensibilidad ante el

texto, incluyendo un matiz personal sobre el sentido de éste que lo hace peculiar y muy atractivo para el espectador.

Este concepto del espectáculo permite que el público presente no pierda de vista a su actor, quien no se encuentra enredado en ningún disfraz. Evidentemente la popularidad de *Maestros*

actor y su texto sea breve, dicho en otras palabras, que nada o casi nada se interponga entre ellos.

El ascetismo no beneficia al teatro, el minimalismo agobia rápido, tanto visual como sonoramente, y *Maestros antiguos* representa un texto de carácter extraño.

Otro austriaco, Ernst Jandl, no fue ningún Thomas Bernhard, y su escenografía incluía los objetos de uso cotidiano que rodean al hombre: el despertador, el cepillo de dientes, el teléfono, la cajetilla de cigarros, la taza de café, el reloj de pulsera, la botella de alcohol, las pastillas, las tijeras, la correspondencia, la máquina de escribir, y en especial el papel, limpio o con escritura; imposibles de mencionar todos a partir de las anotaciones sobre la puesta en escena de su único drama *Desde la lejanía* - como le gustaría. Y esto tiene una justificación: el hombre, moderno y urbano, puede estar solo, inclusive quiere estar solo, como suele suceder con artistas y escritores quienes se autocondenan frecuentemente a la soledad, mientras el mismo hombre no se da cuenta que esto no es posible y que la vida sin gente es desesperante, en su soledad y enajenación. Y por lo mismo, no se pasa sin los objetos de uso diario que le sirven y sólo de vez en cuando molestan a oprimen. Finalmente, son estos objetos los que se convierten en sus únicos acompañantes y silenciosos participantes en el discurso que lleva Él, escritor de profesión, cuando se dispone a dormir solo, y que en la escenificación del teatro de la Balastrada, encarna la metáfora de la muerte.

De esta manera, el presente texto señala las cosas en común que tienen Jandl y Bernhard, ambos no dramaturgos de origen: empezando con una fijación enfocada en el tema del artista y su soledad entre la gente, y terminando por el monologismo lírico -épico. Sin embargo, cada quien aborda su tema de manera distinta, Bernhard ruidosa y directamente, mientras que Jandl, le da una ligera vuelta como desde la lejanía; y en aquel distanciamiento, en esa tercera persona mediante la cual se dirigen todos, incluyéndolo a Él, en sus soliloquios, se contiene algo convencional a la usanza austro-húngara, que no habíamos vivido pero sentimos como si lo re-

el hombre, moderno y urbano, puede estar solo, inclusive quiere estar solo, como suele suceder con artistas y escritores quienes se autocondenan frecuentemente a la soledad, mientras el mismo hombre no se da cuenta que esto no es posible y que la vida sin gente es desesperante, en su soledad y enajenación

*antiguos* en el teatro La Comedia se debe al elenco: Karen Roden acompañado de su propio hermano atrae al espectador inclusive a este "escondido" teatro. En nuestro país, hasta los jóvenes se han entrañado con Thomas Bernhard, sin embargo todavía más con Karen Roden, y el conjuntar a ambos no resulta para nada malo y el difunto autor seguramente estaría muy contento. Podría alegarse que la distancia entre el

## TEATRO CHECO, CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA



cordáramos con pena y nostalgia. Y aquel al que se le suele llamar feamente objeto central, alrededor del cual giran los otros dos – un tiranosaurio imponente en el caso de Bernhard o un apacible cordero en Jandl – si algo requiere, es un actor de personalidad madura que sea sensato y meticuloso, rigurosamente cuidadoso de la sonoridad de las consonantes y la pronunciación alargada de las vocales y que no se le estremezca ni la mente, ni la voz. Y precisamente esto se logró en la Balaustrada. Y como es sabido que la suerte se encariña con los abiertos y receptivos, la escenificación de Jandl en la Balaustrada se vio favorecida por algo muy parecido a *Maestros antiguos*, de Bernhard en La Comedia: el personaje de nombre El, escritor de unos cincuenta años, es protagonizado por Alois Svehlík, y el personaje El 2, que de acuerdo al autor superaba al primero por unos centímetros de estatura, pero en especial por un año de edad, es actuado por David Svehlík. Padre e hijo, en esta ocasión.

Sin embargo, esta puesta en escena no es ni puede ser minimalista puesto que el autor en su mente colmó el departamento de Él de modo pedante, con numerosos objetos. También el director y el escenógrafo tienen presente este presupuesto al agregar algo llamativo, una maqueta de una enorme paloma y dos crecidos, pero demasiado crecidos no obstante silenciosos, niños cuyos gritos retumban desde los bastidores. Sin embargo, los diálogos reciben por Jan Nebesky un tratamiento sumamente delicado: no sólo no agrega nada, tampoco nada le quita, ¿y esto es difícil de creer! ¿Acaso no debe la dirección, modesta y pacientemente, conducir al actor al texto del poeta? ¿Y no es también el papel del actor conducir al espectador a la obra del poeta?

Así, desembocamos en el planteamiento de los signos de admiración e interrogación retóricos, y este es el momento de concluir, bien de acuerdo con los párrafos introductorios, con una misión verdaderamente shakesperiana. Las obras



Stari mistri. Foto de Bauer Power.

de Shakespeare también prosperarán en los países checos. Mientras más se actúen los autores modernos también prosperarán. Por un lado no será necesario podarlo y moldearlo en forma de un bonsái a modo de la actuación actual (pues las razones externas de tal quehacer han pasado ya), por otro lado aumentarán las posibilidades de que los actores en especial, y no sólo los traductores le impriman el espíritu del discurso dramático vigente tal como lo aprendieron hace mucho tiempo en Inglaterra, en donde tenían que arreglárselas sin traductores ni adaptadores.



Věstoř Půlhoř. Foto de Bobdan Holomicek.

Thomas Bernhard: *U cíle* (Cerca de la meta), traducción Daria Ullrichová, dirección Amot Goldflam, música Michal Nejtěk, escenografía Tomas Rusín, vestuario Katerina Bláhová, dramaturgía David Jarab, teatro La Comedia en Praga, estreno 9 de octubre de 2004.

THOMAS BERNHARD: *Stari mistri* (Maestros antiguos), traducción de la novela Bohumil Spíchal adaptación escénica Svatopluk Jelínek y Dusan D. Parížek, concepto de la dirección y producción Dusan D. Payízek, prólogo y epílogo musicales Roinan Zach, teatro La Comedia en Praga, estreno 4 de junio de 2004.

ERNSTJ ANDL: *Zizoty* (Desde la lejanía), traducción Jirí Stach, dramaturgía Ivana Slámová, escenografía Jan Stepánek, vestuario Jana Preková, dirección Jan Nebesky, teatro de la Balaustrada Praga, estreno 16 de octubre de 2004.

Nota de la traductora- la lista las obras referidas:

Thomas Bernhard:  
Emmanuel Kant  
Ritter, Dene, Voss  
El Hacedor de teatro (Dicodelník)  
El retrato de un anciano (Minetti) (Portrét starcho muze (Minetti))  
Antes de la jubilación (Pred penzi)  
Cerca de la meta (U cíle)  
Simple z complicadamente (Jednoduse a komplikovan.)  
Retrato del artista como un anciano (Portrét un jako starho muze)  
La plaza de los héroes (Nímestri hrdinu)  
Desde la lejanía (Zizoty)

# TRES VECES DOSTOYEVSKI

Michal Cunderle

En las postrimerías del año 2003 y 2004 (con una diferencia de menos de un mes), se estrenaron en el teatro el Ganso sobre la Pequeña Cuerda, de Brno, las dos primeras partes del proyecto *Los cien años de la cobra: Raskolnikov -su crimen y su castigo* y *El príncipe Mishkin es un idiota*.

El director Vladimír Morávek ya había preparado el amplio terreno para realizar varias escenificaciones de un solo autor al presentar en el teatro Klicpera de Hradec Králové un proyecto similar, grandioso y galardonado con varios premios: *Chéjova los checos*. Al parecer, esto le dio la pauta de encaminarse nuevamente hacia otro autor ruso. En el caso de *Los cien años de la cobra* aparentemente influyó el hecho de que Morávek regresara al teatro la Pequeña Cuerda como un hijo perdido hace tiempo, quien actualmente goza de mucho respeto y retorna con el deseo de elevar este recinto nuevamente hacia la cumbre. Esta intención de apoyar hace rima con la confesión terapéutica de Petr Oslzly, dramaturgo del proyecto, quien percibe a Dostoyevski como "un boticario y conocedor de los venenos de las almas humanas" que puede ayudar a "mitigar y purificar las dolencias de nuestra época", como se escribe en el programa de mano.

Las partes integrantes del opus serpentino comparten, además de Dostoyevski y sus temas, el mismo equipo y enfoque creativo. La actuación destaca por su gran ímpetu y elaboradas adaptaciones en el escenario. Independientemente de la lógica externa de la determinada situación, aparecen en el escenario numerosos actores en forma de un tumulto grotesco en contemplación. El mundo de San Petersburgo se presenta en el escenario que Jan Stepánek delimitó por altas paredes blancas. El tablado frontal se ve atravesado por un corredor, en el sector derecho se yergue un diminuto cuarto en penumbra, iluminado con un tubo fluorescente; en la parte superior cuelga, pa-

ralela al escenario, una larga galería. Se parecen también en el predominio del vestuario en negro y blanco. Al mismo lenguaje se suma la penetrante y estridente música. Una expresividad agresiva une los elementos que integran la escenificación, sin embargo, el estilo "narrativo" difiere diametralmente de éste.

**Raskolnikov -su crimen y su castigo** se divide en dos partes distintas. La primera, que se distingue por su mayor brevedad, se concentra en el crimen de Raskolnikov, mientras que la segunda no se orienta tanto en lo que pasó sino en lo que seguirá después. También los recursos empleados para narrar la historia son distintos. La primera parte es una variante peculiar del

rrador- subraya los puntos principales del parlamento con sequedad y cierta malicia. Al contrario, la criada (Nad'a Kovárová), tímida e insistentemente, pone al tanto a los espectadores: está de pie, encorvada, en las manos sostiene una charola y habla como acostumbra las mujeres, sobre alguien que está al lado y no debería oír lo que dicen. Es una verdadera delicia el comentario de Lizaveta (Eva Vrbková) justamente en el momento cuando, sin querer, presencia el asesinato; y posteriormente se convierte en la segunda víctima. Ahí, se fusiona pasionalmente una actuación "enajenante" y "vívida". Lizaveta, acompañada de un ato rojo, lleno de ropa, da la impresión de estar esperando con resignación la muerte. Con pragmatismo (siendo narradora) y a la vez, angustiada y abatida (siendo una víctima inocente), pronuncia frase tras frase, mientras que Raskolnikov, detrás del escenario, asesina a la usurera y luego se encuentra con ella. Saldrá corriendo tras ella como un animal estresado, la acodará al fondo del escenario y la tumbará en el piso; al instante se alejará de ella y clavará un hacha al frente del tablado, junto al público. Pero sorprendentemente, los momentos de mayor tensión están por venir, sin que ocurra algo de esta vena. Tras bambalinas se oye gente, Lizaveta describe que está ocurriendo, mientras el pavor febril de ser descubierto se apodera de Raskolnikov: los ojos desorbitados, la respiración entrecortada, el temblor incontrolable, las tensiones dolorosas, un relajamiento momentáneo, un aullido y gemido ahogados, ahuyentan a los curiosos, de la puerta cerrada... La fuerza de la narración se impone cuando los actores no pueden salir de sus papeles, y relatan, en el lugar de los personajes aquellas historias desconsolantes.

La segunda parte abandona el modelo de un teatro semi-actuado y semi-narrado, ofreciendo así una solución más clásica. El resultado es más estereotipado.



*Idioti a dablové.* Archivo Divadla.

teatro épico. Raskolnikov (Petr Jenista) prácticamente no abandona el escenario al estar condenado a una existencia que lo tortura. Los demás actores representan las observaciones o comentarios que guían al espectador en cuanto al contexto espacio-temporal, señalando el comportamiento o describiendo las acciones. Al alternarse estos actores, cambia también el estilo y en especial la atmósfera de la narración. Por ejemplo, el tabernero (Radim Fiala) - siendo na-

## TEATRO CHECO, CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA



La cuestión de cómo Raskolnikov alcanzará la confesión y penitencia es un tema dramático de corte más bien íntimo que escénico, y posiblemente por ello decidieron en Brno acentuar otras líneas de acción, al convertir un velorio de los funerales de Marmeladov en el centro del acontecer. El escenario está repleto de una larga hilera de mesas que se extienden de un portal al otro, en las que se arremolinan figuras grotescas. Se pone en movimiento la rueda de una conversación fútil: Marmeladova (Ivana Hlouzková) anuncia solícitamente que lo mejor que tiene para ofrecer es un paté a la gelatina y que también hay té, vino y ponche; los invitados recuerdan que el difunto se tomaría un trago, etcétera. Sin embargo, al instante estalla un conflicto entre la viuda y su casera (Dita Kaplanová). Las dos contrincantes se encuentran sentadas a una gran distancia, cara a cara y el eje que se extiende entre ellas se convierte súbitamente en la línea esencial de batalla, cada vez más bélica. La expresividad de la contienda verbal es escalada al extremo, mediante un torrente de calificativos vulgares, hasta fragmentarse en gritos desarticulados, y en Marmeladova transitan a un ataque de tuberculosis. Después de esta pelea que ensordece y enmudece, sigue una secuela pianíssima: Sonya lee la Biblia a Raskolnikov, y éste se le confiesa. Otra línea de confrontación - que hace una intersección con el eje principal en forma de cruz - se atribuye a Luzhin (Vladimír Hauser), pretendiente de la hermana de Raskolnikov, quien hace una aparición en "en el coro": la atmósfera se vuelve más densa con la llegada del comisario (Lubos P. Vesely), quien se dedica a irritar y lacerar sistemáticamente al personaje principal. La situación culmina con la aparición de Svidrigaylov (Jan Kolarík), peligroso y misterioso a la vez. Ni la madre de Raskolnikov está a salvo de este campo minado, aunque sólo asombrada atestigua los sucesos, inmersa en el silencio; su mera presencia encrespa la conciencia del hijo: Alena Ambrová la moldea como una made-

ja de nervios, un ser enternecedor, que a pesar de no entender nada, fumentemente cree en su hijo; la alternante Jaroslava Pokorná da la impresión de una persona más racional y fuerte, al igual que confiada, empero simultáneamente indaga con inquietud de qué se trata en realidad.

La escenificación está, naturalmente, dominada por la actuación de Petr Jenista en el papel de Raskolnikov. Emerge de su pequeño cuarto entre la gente, erguido, con expresión de desprecio y soberbia. Su cabello está meticulosamente peinado hacia atrás, viste un abrigo largo, las manos enfundadas en las bolsas. El encuentro con Marmeladov es como si se topara con un insecto difícil, e increpa a la criada despropor-



Ilán a Alévi. Activo Uhadu.

cionadamente. Sin embargo, su caparazón de altivez se resquebraja por el asesinato, para irse extenuando en ataques histéricos infrenables. Se abre camino hacia la confesión a través de espasmos dolorosos, todavía en el último momento se dispone a interrumpir la lectura de Sonya (la Biblia) con un gesto dominador para indicarle, sin sentido, que continúe la lectura; e igual de soberbia es su primera confesión. Pues, en la parte final, su sudoroso torso descubierto se ele-

va cual un gallo inflamado, los brazos se tuercen como si estuviesen atados a la cintura, la garganta expulsa alaridos de espasmo. La autotortura y paranoia de Raskolnikov, es evidente como si hubiesen quemado cualquier signo de simpatía. Sonya, representada por Gabriela Jezková, es del tipo, elegido con precisión, de una prostituta pura. Se trata de uno de los pocos personajes que se puede permitir movimientos de mayor suavidad y flexibilidad sin huellas de exageración. Sus ojos grandes irradian una mirada de sufrimiento, empero decidida; se expresa mediante una voz disciplinada y agradable y se comporta con humildad natural, con fervor, pero también con seguridad de sí misma. Una sola vez es provocada a exclamar: al confírsele Raskolnikov, levanta las manos para pegar contra la pared y llora. Su desesperación da - justamente en el contraste con el discurso predominante - una impresión aún mayor.

Es una extraña paradoja que, a pesar de que Morávek suele emplear en abundancia los principios del teatro épico, esta puesta en escena no ataca el intelecto del espectador, más bien se dirige hacia sus sentidos y emociones, en especial, el oído está expuesto a una ofensiva avasalladora. Desde lo alto, donde se encuentran los reproductores, desciende una música enervante en la cual, con frecuencia, irrumpen de modo desgarrador las voces torturadas (a propósito, el programa tiene razón al anunciar que Pavel Zatloukal, protagonista de Marmeladov, es capaz de gritar de manera tan sugestiva que uno se petrificaría). Desde el principio se establece un abrupto *fortíssimo* como si no existiera una opción distinta. A modo de contraste, una pausa siniestra se interpone de vez en cuando, o un *pianíssimo* apenas audible; pero el nivel intermedio es una absoluta excepción. Parece que aunque el ciudadano de este mundo siente la necesidad de expresarse, sólo puede gritar su soledad o, de modo contrario, suprimir su propia

voz. Nada de ello, sin embargo, permite establecer el contacto e impide responder. Además, la voz le es amputada al hombre mediante los micropuertos de manera que los altavoces despiden un sonido impersonal. Ahí, no están lejos los fantasmas de los muertos que permanecen en el escenario, no obstante perdieron por completo sus voces deformes.

7

La escenificación de *El Príncipe Mishkin* es un idiota empieza de modo más que promisorio. Mishkin (Jirí Vyorálek o Pavel Liska) en su viaje de regreso de Suiza a Petersburgo, encuentra en el tren a su contrincante principal: Rogozhin (Lubos P. Vesely o Marek Daniél). En el escenario está presente la mayor parte del elenco, los actores de frente a los espectadores, congregados en una imagen estilizada de los pasajeros, se mecen de acuerdo con el ritmo regular de la música y del tren. Después de los plebeyos se encaminará hacia el escenario al ritmo de un majestuoso vals la alta sociedad, mientras Mishkin está siendo entrevistado por la esposa del general, Yepanchinova (Ivana Hlouzková). Su comportamiento directo y humilde despierta el interés hasta que entre él y la joven Aglaya (Ivana Uhlířová) surge una chispa. La inocente humillación de Ganyka (Radim Fiala) a quien siempre envían por té se convierte en el refrán de esta escena. Luego, Mishkin, en la casa del general Ilvolguin (Pavel Zatloukal), conoce a Nasstasya Fipovna (Eva Vrbková). Su corazón puro se incendia y el príncipe repentinamente aparece en el centro de la lucha por esta *femme fatale*. De este modo culmina la humillación de Ganyka al perderse tanto a ella, como en primer lugar, a su dinero; sin embargo, se estremece la posición del absolutamente enamorado Rogozhin. Así, pareciera que Mishkin, quien resulta ser el heredero de una considerable fortuna, se dirige junto con Nasstasya Fipovna hacia un destino feliz. Pero ella es incapaz de asumir la



*Ilia a dáloví. Teatro Elrod.*

inesperada avalancha de felicidad y se arroja desde los brazos angelicales de Mishkin a los del diabólico Rogozhin, y luego al revés y otra vez, hasta que Rogozhin no aguanta y se dispone a resolver la situación de una vez por todas. Entretanto, quiere también matar a Mishkin quien por poco desposa a Aglaya.

La versión de *El Idiota*, por Morávek, se concentra sobre todo en el pentágono edificado infernalmente: Mishkin - Fipovna - Aglaya - Rogozhin - Ganya. Esto hace que *El Idiota* posea un mayor dramatismo que *Raskolnikov*. La llegada de Mishkin a Rusia parece ser muy promisoriosa, pero el comportamiento sincero e ingenuo que desconoce y no respeta los convencionales juegos de comunicación, lo llevarán pronto a un enfrentamiento. Sin querer provoca un malentendido tras otro que nutren inmediatamente situaciones límite que requieren una actitud fume. Pero en aquellas circunstancias el hombre tiene que tener aliados, pero Mishkin no los encuentra. Nasstasya Filipovna no confía en sí misma, deja hablar su peor yo de modo provocativo, y todo lo niega aunque se automortifique. Aglaya se tarda demasiado tiempo en pronunciarse, de manera que el anhelo acumulado se manifiesta en forma contraproducente

en el momento menos adecuado, inclusive en forma de un desprecio generalizado, exceptuando a Mishkin. El instinto le impedirá a Rogozhin que abandone el puesto del contrincante; los horizontes de Ganyka se encuentran herméticamente cerrados por la visión de dinero, y los demás valoran en Mishkin únicamente los recursos económicos de fácil acceso. Mientras se enreda la situación que se dirige de modo irrefrenable hacia un fin trágico, se hace presente la epilepsia de Mishkin, cuyos ataques se apoderan de él en los momentos de mayor tensión, en forma casi reactiva.

La escenificación es muy densa, en ocasiones hasta el límite mismo de lo insostenible y se acentúan los momentos conflictivos y se intensifica la obsesiva imposibilidad de comunicarse

objetivamente. La expresividad de la actuación, resultado del máximo esfuerzo, resalta por una música que penetra como un rastrillo, por superposición que desemboca en un signo de admiración o en el ruido del tren; con el tiempo van disminuyendo los motivos blancos en el vestuario blanco y negro, y Nasstasya Fipovna luce de rojo al llegar el sangriento final. Cuando las frustraciones limitan con la ridiculez, aparece en la obra la llamada Lectora de Dostoyevski y así, el drama ruso recibe a la liviandad checa: Simona Peková, en aquel papel, exclama durante el primer ataque de Mishkin que éste es un idiota y Morávek también, y con brío y fuerza persuasiva se queja en público de lo mal que tratan en este teatro a los actores... Desde el principio, esta Lectora -lógicamente representa a la omnipresente y omnisciente Lebedieva - escuetamente comunica la básica información exterior. Luego, sin embargo, se sumerge en la lectura de la historia y comienza a involucrarse sentimentalmente, a experimentar la situación con los personajes y a descargarse maldiciendo; precisamente a modo de una lectora, pero no de Dostoyevski, sino de las novelas rosa. Este método enriqueció enormemente a la escenificación. La obra llega también al borde de la sostenibilidad

## TEATRO CHECO, CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA



al emplear hasta los más banales “trucos cómicos”; tampoco faltan los errores de la lengua ensayados previamente. Esta situación aliviana la puesta en escena sin que disminuya su relevancia. No obstante, el director no se confía completamente de aquel polo opuesto (auto)paródico y el último comentario serio lo prefiere confiar a las personas de “mayor credibilidad”.

Pavel Liska y Jirí Vyoralék en el papel del príncipe, dan una impresión sincera e ingenua, irritan a sus alrededores ya con su voz ahogada y moderada (además, las frases de Vyoralék se distinguen por un tono burlesco-explicativo y reprobador). La interpretación de Liska es más sólida, mientras que Vyoralék resulta más asténico y ensimismado. Eva Vrbková actúa a su Nastasya Filipovna como mujer de palabras y gestos rústicos, orgullosamente erguida, no obstante, humillada y humillante. La incapacidad o la imposibilidad de una plena autorrealización se proyectan en especial en la gesticulación de las manos al dispararlas desde la cadera hasta los hombros, en la mayoría de casos con los codos doblados. Son unos gestos exagerados y acometedores, ya sean de agresión o de defensa. Su destructibilidad se lleva a cabo con una precisión absoluta, por ejemplo, cuando “brindan” con la champaña, al verter la bebida de la copa hacia arriba, esparciéndola en sí misma y en cualquier aire alrededor. La Aglaya de Ivana Uhlírová se distingue por su estilización no aristocrática: ligeramente encorvada, camina con pesadez y rapidez al mismo tiempo, y su frecuente ira se expresa mediante un manoseo neurótico de la cara. Como Nastasya Filipovna, no está lejos de la epilepsia de Mishkin por sus tensiones, Aglaya se le parece en su torpeza. Esta analogía se materializa en su totalidad durante el cortejo, sentados en la banca. Los dos están por prorrumpir en llanto, pero no se pueden poner de acuerdo. Aglaya está atormentada por una rebeldía pospubertal: apenas dice algo, se asusta de lo que acaba de decir, matándolo con otro disparate. Mishkin no entiende completamente o no quiere entender, y en cuanto lleguen a sus manos las cartas de Nastasya Filipovna, lo invade su delirio febril. El carácter contrastante entre ambas contrincantes se escala en una palpitante escena de



Ilustración: Foto de Jirí Frančík.

contienda. Fipovna, a pesar de su buena voluntad inicial, toma las armas del peor calibre mientras a la adolescente Aglaya no le queda otra que darse a la fuga llorando; sin embargo, dentro de la lógica de las torpezas acumuladas, a través de una puerta equivocada. Esta es la escena cumbre de injuria y humillación, estado que afectará también a muchos otros personajes. Mencionemos, por lo menos, el caso de Alena Ambrová en el papel de la esposa del general Ivolguinova. Se encorva con ostentación, se aflige y meticulosamente recolecta la saliva en la boca

La escenificación está,  
naturalmente, dominada  
por la actuación de Petr  
Jenista en el papel de  
Raskolnikov. Emerge de su  
pequeño cuarto entre la  
gente, erguido, con  
expresión de desprecio y  
soberbia.

para cuando esté Nastasya Fipovna cerca, pero de manera igualmente fidedigna la permanen actitudes de mayor ardor. El momento más impactante se presenta en la escena cuando se dispone a servir la comida sosteniendo una fuente de sopa; alguien en el fondo exclama que su esposo acaba de morir y los invitados en el comedor se convierten súbitamente en deudos afligidos junto al ataúd, y sólo ella sobró de manera conmovedora, completamente confundida y desconcertada, caprichosamente sosteniendo la fuente.

Ambas escenificaciones de Morávek destacan por el enorme esfuerzo y relevancia de los actores, y el auditorio siempre percibe con sensibilidad esta inversión tan inusual, a pesar de que no siempre esta forma de creación tiene una razón evidente, el hecho es que aflora aparentemente en *Raskolnikov*, en especial en su segunda parte, casi sicótica: a consecuencia de ello, como los temas principales, se formulan inevitablemente, el de la fuerza y el de la agresión.

3. En menos de diez meses a partir del estreno de *Idiota* se aproxima la tercera parte del gran ciclo *Los cien años de la cobra*. Morávek presenta a *Demonios* bajo el título *¡Stavroguin es un diablo!* También en esta ocasión se trata de un teatro con momentos narrativos; tal tratamiento de Dostoyevski le gustó al director y le resultó. Stavroguin es el protagonista y también el único narrador. En realidad, este proceder es inverso a lo que Morávek experimentó en *Crímen y castigo*, donde los pasajes narrativos transitaron de una boca a otra, a excepción de *Raskolnikov*. Y precisamente por ello se dirigió *Raskolnikov* a una interiorización mediante la cual se autoturaba y hundía. El privilegio de Stavroguin de hablar fuera de la acción, dirigiéndose concisamente al público, lo excluye, para variar, con altivez de los demás y así se conduce a una obvia no participación, no involucramiento y empobrecimiento en la esfera sentimental externa y discursiva.

A partir del código elegido, Stavroguin representa el centro de la acción al estar de regreso junto con su antiguo compañero, Verjovenski a la ciu-

dad natal, y muy pronto *"todos lo odian aunque no le haya hecho daño a nadie"*. Pero ésta no es toda la verdad. Stavroguin lastima mucho y concientemente: en la contienda humilla y denigra a su contrincante, empieza a coquetear con la bigamia, y violentamente rompe la relación con su mejor amigo de antaño, Shatov. En esta situación Verchovenski funda una sociedad secreta por la Nueva Rusia, donde fabrica el mito de Stavroguin como dirigente desde las instancias supremas, impenetrables, y así nutre los rumores sobre las desviaciones y crímenes de su compañero. Los remolinos de la incertidumbre estallan en la segunda parte de la obra. En un festejo dominical en el que se congrega la élite de la ciudad, Stavroguin pide la palabra y, para el disgusto y asombro general, hace público su matrimonio secreto con la paralítica Marya, al igual que un episodio pedoñlico. A continuación, arde hasta las cenizas un barrio pobre, en el cual, por órdenes de Verjovenski, acababan de asesinar a Marya y su hermano. La tragedia se prolonga con la lapidación de la inocente Liza, que por amor y compasión pasa la noche con Stavroguin. La célula secreta de Verjovenski entra en pánico y ultima al presunto traidor Shatov; el *"verdadero infierno"* termina con el asesinato contratado de Stavroghin. Su perpetrador es la víctima.

Esta somera descripción de la trama señala que Morávek, también en *Demonios*, concentró su interés en situaciones conflictivas clave. Sin embargo, la tendencia hacia un abrupto dramatismo es aún más aparente en el concepto y construcción de las escenas, nuevamente edificadas por Morávek al introducir una cantidad de tensión, lo cual consigue mediante una actuación apremiante y expresiva en un ambiente electrizado por la nueva música emotiva de Petr Hromádka (frecuentemente dominada por el saxofón y los refranes y estribillos en inglés), y finalmente, por la proyección de gran magnitud.

El personaje central es, naturalmente, Stavroguin (Jan Budar) en el sentido metafórico y literal. Se diferencia por su solo-llegada y solo-discurso y también por su apariencia: alta estatura, peluca rubia tejida en trenzas que es imposible de no ver, ojos azules acentuados por rimel negro, chaleco que luce con una camisa

En las dos escenificaciones anteriores dominaron en especial los efectos auditivos. Esta tendencia es igualmente aparente en *Demonios*, cuando las gargantas de la mayoría de los personajes despiden gritos espasmódicos; sin embargo, pareciera que estos efectos fueron en detrimento, y sobre todo, los completaron otros estímulos sensoriales. Se utiliza una iluminación de mayor colorido, en la segunda parte compiten los fenómenos sobredimensionados de modo apocalíptico (el agua y el fuego), desde arriba dos veces cae una piedra "lapidaria".

roja u oscura, y anillo en cada mano. Sus gestos son suaves, rígidos, arrogantes, narcisistas y adornadores, como lo manifiesta el siguiente detalle: incesantemente los mechones del cabello "se le meten" en la cara, y él inconscientemente y en cada momento se los quita, sin embargo, sin cualquier efecto; el cabello no se sostiene detrás de las orejas, sólo se trata de un gesto manierístico-neurótico que únicamente atrae la atención y pone nervioso. Escasa vez Stavroguin está parado con equilibrio, comúnmente, con expresión de aburrimiento, pasa el peso de una pierna a otra, con las caderas salidas. Habla con resignación, con una voz incompleta, suprimida e insistente a un ritmo lento. En ocasiones abre la boca en una amplia sonrisa desdeñosa, si no en una mueca irrisible, fuera de ello, basta con una expresividad mínima. El hecho de que se siente algo más, se percibe como una constante, a partir de sus palabras y la timidez con que se comportan hacia él los demás. Intencionalmente provoca las situaciones en donde se juega la vida. Como sostiene *"le da la oportunidad al destino de que lo detenga y barre, como un insecto"*, pero se expone a la muerte y a Dios, posiblemente también por sentirse a sí mismo y a su presencia aquí. Confundir a sus contrincantes, mediante una falsa apariencia, le brinda un goce malévollo, convirtiendo el beso en la mordida; de una tierna caricia procede a la bofetada, un abrazo transita a la repulsión. Sin embargo, a su vez, éstas son las expresiones de la incapacidad de pensar, actuar y sentir positivamente.

Los actos de Stavroguin son racionales intelectuales. En algunas ocasiones no se controla, arremete contra los que persiguen su atención, en otras, atraviesa el espacio a saltos o se entrega a un siniestro baile. No obstante, es difícil de especificar de qué demonios lo sacuden en realidad, pues durante la mayor parte de la obra están racionamente dominados. Hasta en los momentos de mayor tensión gobierna su autoestilización aristócrata, no se trata de una confesión tranquila de un hombre que sufre profundamente. Difícilmente, hoy en día, asimilamos su "chocante" confesión que despierta pavor: perdió a Dios. En esta presentación da una impresión poco convincente, casi anacrónica. No es un diablo, más bien

## TEATRO CHECO, CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA



es un consentido bohemio que disfruta de negar y lastimar.

El contrincante principal de Stavroguin es Piotr Verchovski, quien en la presentación de Jirí Vyorálek adquiere varios matices. Por un lado, se ve como un achichinche del dirigente: de raya peinada, mostacho, cabeza inclinada a un lado y ligeramente hacia adelante, hombros rígidos, espalda encorvada, codos flexionados, movimientos de un títere, iniciativa exagerada; en resumen, una actitud sumisa y un comportamiento de acuerdo con los cánones. Sin embargo, esto no le impide transitar a los movimientos completamente seguros y asumir actitudes de una flexibilidad y amenaza inesperadas. De un gris oficinista sale un intrigoso de peligro en chamarra de piel, un manipulador y agresor que provoca miedo, aunque pequeño. Quizá sólo aquella voz demasiado áspera, como si estuviera condenando a Verjovenski de una estilización exagerada o una inseguridad. A través de este personaje, Morávek retrata de modo declarado y actual a un espécimen terrorista, y en la representación de Vyorálek, se trata realmente de un personaje de lo más peligroso. No en vano en ambas partes concluye de modo imperceptible y siniestro: en la primera, ocultamente, toma la pistola que dejó Shatov, y en la parte final se retira bailando, sosteniendo un cigarro y una maleta, a otro espacio, y contempla en burla los sucesos desde arriba.

La tercera figura destacada es Lebiadkin (Lubos Pazderka Vesely), hermano y garrapata de Marya, según dice el programa. Un porte rígido de cuerpo, se arrastra al caminar; la cremallera abierta, un suéter que le queda pequeño, una voz gangosa y empalagosa, prisionera de un paladar flácido, y articulada por el tartamudeo a modo de deletrear: personaje caracterizado por rasgos bruscos y grotescos. Las mujeres fatales son, en este caso, Marya (Ivana Hlouzková) y Liza (Eva Vrbová) que se completan con la esposa del gobernante (Gabriela Jezková). Aunque la última es, desde el principio, señalada como la persona que de todo tiene la culpa, sin embargo, se trata sólo de una pista que confunde en vano -el personaje desaparece de la acción sin causar daños mayores-.



*Idioti a dablové. Foto de Jef Fratochvil.*

En las dos escenificaciones anteriores dominaron en especial los efectos auditivos. Esta tendencia es igualmente aparente en *Demonios*, cuando las gargantas de la mayona de los personajes despiden gritos espasmódicos; sin embargo, pareciera que estos efectos fueron en detrimento, y sobre todo, los completaron otros estímulos sensoriales. Se utiliza una iluminación de mayor colorido, en la segunda parte compiten los fenómenos sobredimensionados de modo apocalíptico (el agua y el fuego), desde arriba dos veces cae una piedra "lapidaria". El aclamado mal se materializa en la presencia de una serpiente viva y a modo de metáfora, la escenificación se ve atravesada por un lema didáctico sobre un diente inflamado y la pus que de todas maneras encontrará el camino hacia afuera. Si le sumamos lo dicho acerca de la actuación y la capacidad de construir situaciones conflictivas, no queda más que repetir que la mayor fuerza del director consiste en crear un teatro grandioso y emotivo, de una clara expresión y, por ello, también de opinión. *Demonios*, de Morávek manifiestan de modo sugestivo la tesis sobre el sufrimiento del hombre que perdió la fe en Dios, en la gente y en sí mismo. Ayuda a la representación si se desplaza la tragedia o el drama a la dimensión de lo grotesco. Y es ahí, en donde Morávek más prospera, y también el ensamble posee buena disposición para este tipo de representación. A la semejanza de *El Idiota*, a principios destaca un *étude* jugueteón — simulando al cerdo, la tormenta, el abrigo o el chillido de los patines. Los momentos complementarios y contrastantes son acertados sobremanera; en ellos

se entreteje el patetismo con la torpeza y lo trágico con lo cómico. A este respecto, resulta demostrativo el asesinato final de Stavroguin -cuando falla la pistola teatral- mediante una espada de madera. Esta escena difícilmente pudo haber tenido un efecto más aterrador y ridículo. La afinación de la hipérbole grotesca y de la estilización por Morávek es lo que felizmente diluye su sentimentalismo propagado.

PS. También este ciclo, que el próximo año se cenará con la puesta en escena de *Hermanos Karamazov*, cosecha éxitos y premios en nuestro país. Inclusive pareciera que se pudiese tratar de un exitoso artículo de exportación: posiblemente este ciclo lo "comprarán" en Francia, y al mismo tiempo, se vislumbra una gira por Estados Unidos.

*Los cien años de la cobra*, dramaturgo del proyecto Petr Oslzly, dirección Vladimír Morávek, teatro El ganso sobre la pequeña cuerda, brno.

-Fiodor Dostoyevski: *Raskolnikov - Crimen y su castigo*, dramatización Lubos Balák, adaptación René von Ludowitz, dramaturgía Barbara Vrbová, música Petr Hromádka, escenario Jan Stepánek, vestuario Kamila Polívková, estrenos 19 y 20 de diciembre de 2003.

-Fiodor Dostoyevski: *El príncipe Mishkin es un idiota*, dramatización Josef Kovalcuk, traducción Teresa Silbermáglóvá, adaptación René von Ludowitz, música Petr Hromádka, escenario Jan Stepánek, vestuario Sylva Zimula Hanáková, estrenos 12 y 13 de enero de 2004.

-Fiodor Dostoyevski: *Demonios - ¡Stavroguin es un diablo!*, escenario René von Ludowitz y Petr Oslzly, dirección Vladimír Morávek, dramaturgía Barbara Vrbová, escenario Jan Stepánek, vestuario Sylva Zimula Hanáková, música Petr Hromádka, Teatro el Ganso sobre la Pequeña Cuerda en Brno, estreno 23 de octubre de 2004.

# LAS REGLAS DE UNA CONTIENDA

Matěj Král

Primero pareciera que esa contienda no tiene reglas. Posiblemente se lucha en ella, definitivamente no es un deporte: momentáneamente pareciera que en la cancha están jugando tenis, pero el campo no está demarcado, únicamente se ve un solo jugador, cada golpe de raqueta da la impresión más bien de un ataque personal contra un contrincante invisible y cada pelota significa impedir un ataque aún más personal: al final, un oficinista, participante en la fábrica de asbesto y el escritor K. (como Kafka) esquivan la avalancha de pelotas que pasan alrededor de ellos como si fuesen bolas. Sin embargo, desde el principio intuimos que se apuesta a la vida y la muerte, pues el espectáculo empieza con una escena que sutilmente evoca un funeral. Al presentarse ante el público el personaje principal - empero sin pronunciar su nombre - empiezan a llegar silenciosamente otros personajes, a paso lento; se detienen e inclinan ante alguien invisible, quizás ante el difunto Franz Kafka. Y con el *flash* de la cámara fotográfica "inicia" la acción de la escenificación. La escena se vuelve a repetir al final: Franz Kafka ensilla la tuberculosis y se aleja a galope sobre ella; nuevamente aparecen los deudos, una vez más se inclinan, y otra vez relampaguea abruptamente. Igor Chmela en el papel de K., rodeado de penumbra, pierde sus rasgos personales y no kafkianos, y vestido de traje y sombrero se convierte en la silueta del difunto escritor real: ésta es la imagen final e impactante.

No nos adelantemos, pues nos encontramos en el principio, cuando todavía parece que la contienda no tiene reglas, lo cual es sin embargo, sólo una ilusión: ninguna batalla, aunque fuese por la vida o la muerte, puede ser completamente desprovista de reglas, tampoco la lucha kafkiana -creada para el teatro de la Balastrada por David Radok y Josef Kroutvor- es una excepción.

La regla básica es la siguiente: las pautas no son aparentes a primera vista. Y no sólo eso: aquella falta de obviedad -lo cual es indudablemente peculiar y típico para Kafka- se hace evidente; puede inclusive resultar irritante, pues nos gustaría entender qué es lo que ocurre en el escenario, nos gustaría saber por qué después de un acontecimiento, una frase, una escena, sigue precisamente lo que sigue. Pero no lo sabemos... Los textos tardíos del contemporáneo de Kafka, Ludwig Wittgenstein, manifiestan que el elemento esencial para entender el habla (y la vida como tal) es la capacidad de establecer y llevar



*Partida jidoho zápasu. Foto de Bohdan Holomeček.*

una conversación, de reaccionar, a menudo automáticamente, sin pensar. Dicho en otras palabras, la comprensión consiste en el conocimiento aplicable en la *práctica* de "cómo seguir". Y justamente aquel "cómo seguir" se pone en duda en Kafka -desconocemos el juego del habla que rige la contienda y nos decimos: ¡qué mundo tan extraño!-

Rápido y sin advertir, de modo característico en los textos de Franz Kafka, somos introducidos en aquel mundo, desde el principio, por el caos reinante en un despacho: los oficinistas au-

tomáticamente escupen las frases hacia el bullicio de esa fábrica burocrática de documentos, Kafka dicta a una joven su célebre texto sobre el eje de seguridad; este caos generalizado adquiere cierto ritmo cuando, con regularidad, ascienden a Kafka a un puesto de secretario cada vez superior; prosigue la danza durante la cual Kafka, como si se colgara de su propia corbata y siendo un títere suspendido, gira varias veces alrededor de la oficina.

Sí, percibimos el ritmo, que nos tranquiliza ligeramente, a pesar de la lúgubre danza; no obstante, el rumbo y el sentido se nos escapan. A su vez, no importa haber leído o no los textos de Kafka. En ambos casos, la impresión final es parecida.

Los novatos se dicen en soliloquios: ah, pues éste es el célebre mundo de Kafka, nos alegra conocerlo, pero no nos gustaría vivir en él; ahí, todo es inaccesible, como si nos hubieran reducido e introducido en una máquina que no entendemos, sólo nos queda claro que nos puede triturar por completo... No obstante, si entendiéramos por qué los personajes actúan en determinada manera, posiblemente todavía podríamos salir ilesos... Es lo que suelen decir los novatos y con ello muestran (sin saber) de qué manera peculiar se refleja en Kafka la experiencia del lector con la de los personajes clave. Pues ésta es la sensación exacta que experimentan todos los grandes personajes de Kafka, en especial los dos K., el de *El Proceso* y el

de *El Castillo*: aparecen en medio de un mundo cuyo ordenamiento peligrosamente difiere del que ellos acostumbran. Se sienten amenazados, perdidos y se convierten en guerreros, quienes en primer lugar, combaten por la comprensión de las reglas de aquella contienda.

Al mismo tiempo, los lectores experimentados que se dieron cuenta de que esta *Descripción de una contienda* definitivamente no será una escenificación del homónimo cuento de Kafka, y con cierta inquietud observan como prácticamente todos los actores en el escenario se apro-

## TEATRO CHECO, CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA



pian de las líneas de los personajes novelísticos de Kafka, de cómo adoptan, inclusive, las anotaciones personales de Kafka, la correspondencia y los diarios; mientras el actor de quien se sabe que representa a Kafka, se coloca tranquilamente al margen, con una expresión ausente. ¿Qué traerá este sinsentido...? Si entendiéramos ese caos, si supiéramos quién es quién... Pero justamente esto es lo difícil, si no imposible: los actores alternan de un pequeño papel a otro, todos visten uniformes de oficina similares, también las tres mujeres... ¿Será alguna de ellas la amada de Kafka? Hay elementos para apoyar esta hipótesis. ¿Pero sería Felice, Julie, Milena o Dora? ¿O serán las hermanas de Kafka, pues son tres? ¿Tal vez sólo una oficinista anónima? Si lo descifráramos, quizás nos podríamos salvar y salir intactos, piensan los lectores experimentados.

La regla básica, entonces, es la siguiente: las pautas no son aparentes a primera vista. Y este rasgo formal vincula la presentación en el teatro de la Balastrada, quizá de manera más expresiva con el texto más antiguo que se conservó de Kafka, el cuento -o el fragmento de un cuento- *La descripción de una contienda*. Sin embargo, ésta es una narración de ensueño, llena de rupturas y fisuras, al igual que otras obras de Kafka. *La descripción de una contienda* se distingue por el encadenamiento de acontecimientos y réplicas inusuales, que carece de cualquier motivación comprensible. Los personajes entienden los actos de los demás, se puede decir que los perciben como una especie de movimiento, de maniobra agresiva o esquiva. Pero el lector deseoso de conocer el orden que organiza los acontecimientos, constantemente siente la falta de elementos. No sabe por qué ocurren los determinados virajes, no sabe por qué de repente a uno de los personajes le invade la tristeza, mientras al otro la alegría, no sabe por qué el narrador -para mencionar un par de ejemplos-

sospecha que un conocido lo quiere matar sólo porque éste levanta el brazo y deja que sus oídos se deleiten con el tintineo de la esclava. Dicho de modo sencillo: el lector carece de una visión de las reglas del mundo de la narración kafkiana; y éstas se mantienen ocultas tras el texto, sin ser comunicadas, indescifrables. Paradójicamente, es la suave velocidad bajo la cual fluye el cuento lo que acentúa la impresión de la extrañeza. En lugar de la bien conocida causalidad percibimos una libertad anárquica aquella libertad mediante la cual el narrador en la segunda parte del cuento transforma completamente el paisaje acorde con sus deseos y sin cualquier resistencia: goza de que el camino por el que pasea sea pe-



*Nevsta Prodaná Slev. Foto de Frantisek Ortman.*

dregoso, entonces lo hace aún más pedregoso, remolineará el aire fresco para calmarlo luego, deja crecer los árboles, salir las estrellas, crea ríos y altas montañas... El joven Kafka estaba embrujado por el poder que le proporcionaba la escritura, agregan los intérpretes.

Tales observaciones, sin embargo, requieren un trato cuidadoso. Si la escritura posee un poder ilimitado, no quiere decir que el autor disponga de este poder. Por lo menos no es verdad que gobierne el poder conscientemente, mediante su voluntad. También en la puesta en escena

de Radok, K.-Kafka en ocasiones sube por una escalera de madera a lo alto y así se coloca por encima de los sucesos; pero eso no hace que los gobierne: durante la escena del primer capítulo de *El desaparecido*, en la cual Karel Rossmann habla con el fogonero, K. sentado en lo alto observa a sus personajes, pero no los rige, por el contrario, se deja conducir por ellos. Inclusive, cuando completa o corrige el diálogo, su reacción revela que la historia lo alcanza desde algún lugar externo: como si observara aún otro teatro imposible de ver para nosotros.

Sí, esta es la segunda regla: para que se logre la descripción de la contienda, tienen que retraerse al fondo y dejar accionar las fuerzas que no tienen bajo su control, los que la registran. El escritor es absorbido por la escritura, llevado por sus personajes. Si se le escapan, los persigue hasta la ultratumba, en donde realmente habitan, según explica K. en la escenificación de su amada innombrada. ¿Y en cuanto a David Radok y el coautor de la obra de teatro, Josef Kroutvor? Éstos trabajan, en especial, con las tijeras, componiendo un collage. Leen a Kafka y le permiten al espectador que saboree los frutos de su lectura dedicada; sin embargo, escriben lo menos posible, y se desvanecen sistemáticamente. Además, el hecho de que su obra tenga impresión sobre el público, me recordó una valiente y extraordinaria empresa kafkiana cuya realización -a pesar de su aparente sencillez- requirió minuciosos preparativos, al igual que, indudablemente, los exigió la escenificación de Radok. Walter Benjamín quiso crear un texto literario-filosófico dedicado a Kafka mediante una asociación libre de pensamientos. Quiso emplear este supremo método psicoanalítico y la literatura moderna para la escritura y por la escritura. ¿Pero qué tiene que ver la obra, objeto de este tratado? Si Kafka se afianzaba de sus personajes para penetrar en donde habitualmente no vemos, entonces Kroutvor y Radok repiten esta empresa; se convierten en guías y ayudantes de los receptores de

la obra de Kafka (es muy kafkiano que para realizarlo sean justamente dos); al mismo tiempo, persiguen a los personajes más allá de la muerte, observan las conexiones secretas a través de los textos de Kafka, en conjunto buscan y crean libres asociaciones.

Mencionaré por lo menos dos ejemplos. Franz Kafka, como es sabido, ordenó que los textos que él no había publicado, es decir, tres novelas y numerosos cuentos, fueran destruidos. Su amigo Max Brod se negó a hacerlo. También K., en la puesta en escena, le dice a Max que rompa todo y lo esparza desde el balcón a las gallinas. El hombre anónimo (Pavel Liska) agrega al respecto: “*Como si tuviera miedo de que lo sobreviviara la vergüenza.*” Ésta es, sin embargo, la paráfrasis de la última frase de la novela *El Proceso*, del pensamiento (o quizás del comentario del autor sobre esta sensación) atribuido al moribundo Josef K. que se acaba de dejar degollar *como un perro*. La conexión entre estos dos contextos es rápida, economizante y sugestiva. Y si asociamos más allá, por ejemplo, se intensifica nuestra compasión e ímpetu de enfrentarse al escepticismo expresado en el deseo de Kafka (igualmente Max Brod lo desafió cuando decidió aproximar la obra a un público que no sean las gallinas). También son evocados los personajes que se fusionan en su muerte con el autor, a través de una variación sobre la frase de Kafka de que no hay un lugar de mayor dignidad donde pudiera morir el hombre que su propia novela. Se vincula la vida del autor con El Proceso mediante dos versiones del arresto de Josef K., en primera instancia protagonizado por Bohumil Klepl (Waltner) y posteriormente por Igor Chmela (K.-Kafka). Ambas versiones de la misma situación difieren de modo fundamental creando polos opuestos: la primera representa una detención teatral y tragicómica, acompañada de gestos propios de un teatro guiñol (Josef K. todavía no le es idéntico a Kafka); en la segunda versión aparece una detención lenta y oscura que aparentemente anuncia la muerte. Hasta ahí acerca de la primera situación.

La segunda situación es un poco más complicada, al vincular en la abreviatura prodigiosa de una escena única varios motivos cuya mayo-



*Parálisis jehného zápasu. Foto de Bohdan Holomeček.*

ría procede del cuento *La descripción de una conrienda*. En su trama desempeña el papel crucial una joven que despierta (por lo menos) en un protagonista masculino sentimientos amorosos. La joven se llama Anita y en el cuento, a pesar de su importancia, no figura en absoluto. Durante la lectura, sin embargo, no podemos sacudirnos la idea de que justamente ella y la relación hacia ella crean el núcleo mismo de la narración. No obstante su trama, en la primera línea, sigue a dos parejas masculinas: inicialmente al “conocido” y narrador enamorado de la joven, y luego al “gordito” y al “mojigato”. Kafka trabaja a estos personajes de modo refinado y desconcertante puesto que el narrador y el conocido se entretienen como si fueran, más bien, un solo hombre fragmentado; también la identidad del gordito y del mojigato es bastante efímera; pareciera que son sólo sus propios dobles. El tumulto humano, al final, produce la siguiente fórmula básica: la joven y el hombre desdoblado (¿quizás debido a su amor por ella?). La acción visible está conformada sólo por la lucha en la cual el hombre combate consigo mismo. Entre los otros elementos del cuento mencionaré sólo cuatro que tienen importancia para nosotros. Primero: el narrador está dotado por Kafka de evidentes rasgos autobiográficos. Segundo: en el cuento aparece un gendarme que se desliza por la calle de manera como si estuviera patinando. Tercero: el narrador crea en la segunda parte del cuento un paisaje que percibe hermoso, y por ello este paisaje quiere ser observado. Cuarto: el conocido, a principios de su paseo, tararea una melodía de opereta.

Radok y Kroutvor vinculan y mezclan todo lo anterior, puesto que en la escenificación no aparece ni el conocido, ni el narrador, sólo K.-Kafka cantando la opereta y la joven que se mueve por el escenario como si tuviera los patines. También el paisaje está ausente, sin embargo, K. le dice a la joven que es hermosa y por ello quiere ser observada, dejando así aflorar las connotaciones amorosas, las cuales, en el cuento de Kafka, son insinuadas sólo tímidamente y entre líneas (al igual que algunas descripciones de los gestos y movimientos se remiten al motivo de la contienda). Entre K. y la joven transcurre posteriormente una conversación que emana del diálogo llevado en el cuento original entre el narrador y el conocido, es decir, entre dos hombres que hablan de la doncella, de los besos, del calentamiento de los sueños infelices bajo el edredón, pero no sólo de eso, compiten por llamar la atención, se celan; el conocido acaricia al narrador, el narrador se resiste a besar al conocido en los ojos - como si su paseo fuera un display de su relación erótica hacia la joven. Son evidentes el deseo y el amor: K. y la joven se besan y abrazan; la joven seduce a K. y coquetea con él. En el cuento se les interpone el motivo de los celos, presente, pero concebido de una forma distinta; la joven dice que tiene celos de los personajes de Kafka y K. le contesta con la observación de que no debe hacerlo, de que él se aferra a sus personajes por los puntos de sus trajes, si no se le escapan a la tumba. Pero este minidiálogo no lo encontramos en el cuento *La descripción de una contienda*; transcurrió a distancia, en las cartas entre Kafka y su *fiancée* Felicia. Entonces se trata de otra libre asociación más. Y así podríamos mencionar otros ejemplos semejantes.

¿Pero cuáles son las siguientes reglas del juego? La tercera regla se nos ha presentado en varias ocasiones ya: concierne la relación de los actores hacia los personajes; la distribución de los papeles y la dificultad de identificarlos. Ya que la tercera regla es del siguiente tenor: no asignar nombres propios permanentes y de tal manera obstaculizar la identificación. Esto no es un capricho: el conocimiento de nombres propios solamente empobrecería nuestra experiencia, nos desconcertaría al desviar la atención de

## TEATRO CHECO, CONTEMPORÁNEO, UNA MIRADA



lo que realmente importa. Esta pauta comprueba la armonía entre la escenificación y la propia escritura de Kafka. Los nombres son trabajados de modo extraordinariamente ingenioso, incluso se pueden omitir. Los designios geográficos están prácticamente ausentes en la narrativa de Kafka, la única excepción se presenta en la parte introductoria y final del cuento *La descripción de una contienda* al remitirse a las realidades pragueñas. La obra posterior en muchos aspectos evoca Praga, no obstante, ningún nombre confirma esta conjetura. Y así ocurre también con los nombres de otra índole, por ejemplo, los de los pueblos; en las novelas y cuentos de Kafka -según señalan los expertos- nunca aparece la palabra "judío", aunque (o quizás precisamente porque) el judaísmo es significativo para Kafka y su obra. Mientras la representación teatral del padre, durante una escena aterradora y fascinante en la mesa increpa a su hijo por nunca haber ido con él a la sinagoga; en el original -siendo *La carta al padre*, de Kafka, cuyo texto se reconstruye en diálogos- se menciona sencillamente un "templo" (*Tempel*). Todo esto tiene su sentido: Kafka se niega a insertar la acción en un ambiente concreto, se resiste a colocarla en un contexto identificable culturalmente, y de esta manera libera su texto. Tras liberar el texto que rehuye a cualquier clasificación, tras permearlo de significados, libera también a los lectores. La lectura de sus cuentos y novelas se convierte en una verdadera actividad durante la cual no recibimos algo que ya habíamos recibido hace mucho tiempo de todas maneras y que, por lo mismo, podemos descuidar sin que nos afecte.

La indefinición geográfica aumenta la impresión de que las narraciones de Kafka transcurren no fuera del espacio vital, pero en algún lugar límite, empero imposible de localizar, en los lugares donde los conflictos y las tendencias peligrosas de la llamada realidad no son suprimidos, pero al contrario, enfatizados y llevados a una forma precisa -quizás en una ignorancia oscura, quizás en un futuro aún más oscuro, quizás en los límites del mundo de los vivos y los muertos, quizás ante las puertas de los tribunales celestes, quizás en la antesala del infierno, quizás en todos estos lugares y también en muchos otros...

Regresemos con la puesta en escena. También en ella están ausentes los nombres geográficos, ni la escenografía contiene alusiones primarias a Praga. (En lugar de ello se hace presente un típico elemento kafkiano, la puerta abierta por la cual podemos atravesar y que separa el tablado del espacio restante. ¿Cuál es su finalidad? En especial, sobre la pared detrás de la puerta se proyectan las diapositivas; todas en blanco y negro, colores que de por sí evocan el pasado; en el sentido formal, todas se encuentran cuidadosamente ordenadas como si su forma artística y la sencillez abstracta duplicaran la precisión de los textos de Kafka, asignándolos al arte moderno en sí; por lo menos una de ellas precisa la acción: es como en caso de las vías de ferrocarril que se dirigen hacia lo infinito que observamos tras la puerta en el momento cuando K. -Kafka muere ante ella.) Aún más seductor se muestra el trabajo con los nombres de los personajes. Ninguno de ellos posee uno solo, realmente propio. Cada uno tiene varias identidades. Los actores peregrinan del fragmento de un papel al otro.

En el escenario realmente ocurren las partes minúsculas de las historias, además intercaladas con aforismos aislados, observaciones y gestos; pareciera que los actores "rifan" al azar las fiasas de la obra de Kafka y constantemente se apropian de sus nuevos papeles. Sin embargo, en un sentido distinto, esto no se comprueba, pues en las profundidades de la mente del espectador surge paulatinamente otra narración: la forma elemental del *collage*. Su carácter revela que en la presentación no encontraremos ninguna verdadera casualidad, que todo está bien pensado. Gracias a la forma es, entonces, indiscutible que la asignación de los textos no se llevó a cabo mediante una rifa sino que se rige por asociaciones congeniales, que trata de establecer una madriguera única dentro de muchos textos de Kafka, y de realizar una lectura "transversal". En el cuento *La descripción de una contienda*, y también en el espectáculo, emerge del marasmo de nombres y actores un esquema constituido por las relaciones mutuas entre ellos. Y precisamente estos vínculos se conservan, y no sólo eso: los observamos por su carácter repetitivo en diferentes

contextos. ¿Cómo es aquel esquema? Hay un poderoso jefe de oficina al que podemos llamar también "padre" (es decir, Hermann Kafka), pero sólo por un instante, pues se convertirá en "tío" (es decir, el tío Jacobo de *El Desaparecido*). La relación hacia él delimita la posición de los subordinados: oficinistas, hijos, sobrinos, la de Kafka y sus aliados masculinos. Luego hay dos jóvenes amadas por Kafka y una joven unida a él por el vínculo de amistad: un taciturno aliado secreto en la familia. Seguimos con dos mirones, guías y guardianes, hombres parados sobre un artista hambriento, Frantisek y Vida arresando a Josef K. en *El Proceso*, dos "ayudantes" omnipresentes en los textos de Kafka, aunque bajo distintos nombres, siempre un poco peligrosos y un poco ridículos, y posiblemente por ello, en una de las escenas, David Radok los convierte en críticos -intelectuales. De todas maneras, el humor nunca debe faltar en Kafka aunque provoque escalofrío en la espalda. Finalmente ahí está un amigo desdoblado a modo kafkiano: Walter y Max. Pero el primero de ellos, también se convierte en Josef K. y el segundo en Karel Rossmann. Son papeles que pueden ser representados únicamente por ellos, los amigos de K., compañeros de combate. Los vínculos -de dominio, de alianza o deseo- son sumamente importantes, y debido al campo magnético que generan, ningún personaje puede tener sólo un nombre. Únicamente si todos tienen numerosos nombres (o al no tener nombre alguno), es posible desplazar este campo entre la vida de Franz Kafka y su obra, es posible componer de los fragmentos de Kafka una "totalidad"; seguramente no cerrada sino llena de referencias, seguramente no la única posible, pero a pesar de ello con sentido, ordenada, y entonces, hermosa.

*La descripción de una contienda*, según los textos de Franz Kafka escrito por David Radok y Josef Kroutvor, colaboración en el guión y dramaturgia Radka Denemarková, dirección y escenografía D. Radok, colaboración de cuestiones del movimiento Hakan Meyer, iluminación D. Radok, Jan Jungvirt y Libor Šebek, vestuario Katarína Hollá, Teatro de la Balastrada, Praga, estreno 12 de marzo de 2005.

GANADORA DEL PRIMER CONCURSO DE ENSAYO TEATRAL PASODEGATO-CITRU

## CARTAS A UNA JOVEN DRAMATURGA\*

Berta Hiriart

**E**l CITRU y PASODEGATO ofrecen el texto ganador del Primer Concurso Nacional de Ensayo Teatral 2005, convocado por ambas instancias con la intención promover y estimular la reflexión. Reflexión (esa palabra tricéfala) que, en el mejor de los casos, nos devuelva una imagen de la comunidad -la justa- como fenómeno teatral y, que impulse la necesaria -y escasa- tarea de pensar nuestro quehacer, de pensarnos en él.

A continuación transcribimos el acta del jurado.

México, D.F. a 13 de mayo

Siendo las 11:00 horas en las oficinas del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU), se reunió el jurado del Premio de Ensayo Teatral 2005 convocado por el CITRU y PASODEGATO, Revista Mexicana de Teatro.

Se recibieron veintinueve trabajos que en su conjunto, muestran diversidad de enfoques, temáticas y modalidades del ensayo teatral: análisis de dramaturgos, crítica de montajes de la escena mexicana, panoramas del teatro regional mexicano, reflexiones de estética y pedagogía teatral.

El jurado decidió otorgar el premio al trabajo *Cartas a una joven dramaturga*, presentado con el pseudónimo Z, que al abrir la plica resultó ser Berta Hiriart.

Así mismo, el jurado decidió otorgar tres menciones honoríficas a los trabajos: *Teatralidad en siete combustiones espontáneas*, presentado bajo el pseudónimo "Cohiba, puros selectos" que identifica a Alberto Villarreal Díaz; al ensayo *El periplo del tiempo: lectura bergsoniana de Un hogar sólido*, inscrito bajo el pseudónimo Alessandro Conde, que identificaba a Paloma López Medina Ávalos; y a *Los profetas de Clipperton*, inscrito bajo el pseudónimo Otro Es, que identifica a Mario Ficachi.

El jurado estuvo integrado por Leslie Zelaya, Fernando Solana Olivares y Francisco Beverido Duhalt.

(Firmas al calce)

PASODEGATO y el CITRU felicitan a la autora por la decisión unánime del jurado y por la calidad de su escritura. Sin más preámbulos, he aquí el

México, 1º de enero, de 2005

Querida X:

Cuando llamaste la otra tarde para pedir consejo sobre una serie de inquietudes que te roban el sueño, prometí responderte largo y tendido. Asuntos de la talla de si deberías o no dedicarte a la dramaturgia, por dónde empezar, en cuál escuela se aprende el oficio y si es posible vivir de él en nuestro país, exigen una reflexión imposible de hacer por teléfono. Utilizo mejor el anticuado recurso de la carta que, si no garantiza buenas razones, al menos permite tomarse más tiempo para pensar, reordenar, corregir. Y en esto ya adelanto una de las ventajas de la lengua escrita, hacia la que, al parecer, te ves atraída.

Sin embargo, antes de entrar en detalles, lo primero es averiguar si esa atracción corresponde a una escritura destinada a que uno o más personajes representen situaciones vitales sobre un escenario. Aparte del recurso básico del diálogo -esa expresión rica en coloraturas, pero casi siempre incompleta, titubeante, necesitada del auxilio del gesto-, sólo tendrás oportunidad de escribir ciertas indicaciones acerca del lugar, el tiempo y algunas acciones e intenciones de los personajes. No como el narrador, que puede explayarse en descripciones del paisaje o del mundo interior de los personajes, sino en forma ceñida y siempre en presente, que es el tiempo en que transcurre el teatro. Tampoco como el ensayista, que transmite de manera directa sus ideas y preferencias. No, por más que la obra dramática se sostenga sobre algunas concepciones, éstas deben quedar implícitas. Digamos que mientras que en casi todo texto, cabe al autor mostrarse, en la dramaturgia debe permanecer oculto tras sus personajes. ¿Te agrada esta condición? Piénsalo bien, porque si al escribir una obra dramática, te gana el deseo de narrar los hechos, en vez de hacerlos suceder, o el de disertar a tus anchas sobre tal o cuál asunto, corres el riesgo de dormir al público. Vamos al teatro para ver encarnado un conflicto humano y lograr, quizás una nueva luz sobre nuestra propia vida.

Pero dado que yo, por el momento, escribo un texto que cabalga entre la crónica y el ensayo, me permito contarte que, para dar las respuestas

que pides, me he inspirado en las cartas que Rilke dedicara a un joven poeta, entre 1903 y 1908. También en la que Eric Bentley escribió, en 1960, a un joven dramaturgo, y en las más recientes, dirigidas a un joven novelista, de Vargas Llosa. Todas valen la pena. Aunque tu vocación sea la del teatro, te recomiendo las tres lecturas: en cada una hallarás inteligentes reflexiones sobre el arte y los vericuetos de la escritura.

¿Para qué escribir una nueva carta en vez de simplemente remitirte a aquéllas? Nada más para añadir mis experiencias y puntos de vista que, por más que coincidan con los de otros autores, son a la vez únicos, como los de todo mundo. Y no es que desee compararme. Respeto a mis maestros al punto de que estas páginas son, en cierta medida, un homenaje de agradecimiento, pero me siento libre de escribir a mi antojo y, en este caso, feliz de tener como destinataria a una joven mexicana del siglo XXI deseosa de incursionar en la dramaturgia. No se ve todos los días. Si en otros tiempos, la escena era un territorio tan prohibido a las mujeres como los barcos o las minas, hoy son ellas quienes fácilmente desprecian el texto dramático en favor de las alucinantes imágenes que permiten las nuevas tecnologías. Que cada quién se exprese como quiera, a fin de cuentas el público dirá. Lo importante es que ya no hace falta el sacrificio de Sor Juana. Pioneras como Rosario Castellanos, Elena Garro y Luisa Josefina Hernández a cuyas obras deberías acercarte, si aún no lo has hecho-, abrieron paso a las jóvenes que, como tú, desean escribir. Todavía enfrentarás actitudes sexistas pero te exhorto a que no pierdas tiempo en quejas. Unete a las denuncias públicas, si sientes que es tu deber ciudadano. Pero en tanto dramaturga, simplemente escribe.

Espero que no te moleste este trato confiado. Responde sólo a la sinceridad y la identificación. A mí también me asaltan dudas, pese a los largos años gastados frente al papel. Hay ocasiones en que, presa del socrático "sólo sé que nada sé", me veo tentada a cambiar de oficio, pero si has sufrido la picadura del moscón teatral, no te puedes librar del escenario.

Sospecho que eres esa clase de persona. Te apuesto que de niña satisfacías tu necesidad de

aprehender la vida jugando a representar situaciones extremas. Que te encantaba disfrazarte y armar escenografías con sábanas o lo que hubiera por ahí, y que luego, en la Secundaria, te apuntabas para recitar la poesía dedicada al cura Hidalgo, mientras a solas te enfrascabas en tus propios poemas.

En mi caso, recibí las primeras lecciones de teatro de mi abuela, quien ya hemipléjica, nos ofrecía unas deliciosas funciones de chárleston. Mirándola, me fueron revelados varios asuntos clave: entre la variedad de actividades humanas a pagar incendios, construir presas, curar enfermos-, había una que consistía en que alguien actúa para que otro lo observe. No bastaba, sin embargo, con mostrar un acto cualquiera - platicar o preparar la merienda-, sino que debía ser algo fuera de lo cotidiano, algo capaz de retener la atención del espectador. Mi abuela lo lograba sin mayores esfuerzos. Había crecido entre bambalinas, pues sus hermanas mayores eran tiplés, y ella misma también lo habría sido de no cruzarse con un carrancista que la desvió hacia el asentamiento de una familia. Sin embargo, nunca perdió el antojo por las mieles del escenario, ni siquiera por la enfermedad que la impedía. Luchaba contra ella y esto en sí daba mayor interés a sus espectáculos. Nos conmovía verla compensar las dificultades con un grácil movimiento del bastón. Aquello era dramático, comprendí después, no en el sentido que damos al término en el habla de todos los días, sino en el primario: elementos en conflicto que despiertan una respuesta emocional. Los niños que conformábamos el público queríamos ver cómo resolvía la abuela cada paso, dicho de otra forma, quién vencería, ella o la parcial parálisis. Por suerte, ella salía una y otra vez victoriosa y nosotros aplaudíamos sonrientes y aliviados.

Yo también deseaba actuar, representar historias inventadas por mí, a la luz de los cursos intensivos de construcción dramática que recibía del teatro fantástico de Cachirulo, y las lecturas de Kipling, Wilde y La pequeña Lulú. Así que pronto se volvió costumbre entre los primeros mi propuesta de jugar al teatro. La joven parentela accedía en forma condicionada: "Bueno, sí, pero luego patinamos". No me importaba, sen-

tía insuficiente mi viejo juego de encarnar a un espía que se desliza entre enemigos invisibles; anhelaba que los enemigos estuvieran ahí y hubiera una circunstancia que nos hubiese llevado a tan difícil momento y también algún desenlace. A veces, mi suerte era tanta, que lograba convencer a los papás de asistir a la función que culminaría el juego.

De este modo, quedó de manifiesto mi vocación, sin la cual me hubiera resultado imposible enfrentar los múltiples problemas del quehacer teatral, en una época que subestima toda actividad que no se dirija en forma fundamental a producir dinero, y en un país tercermundista como el nuestro, al que no hace falta caracterizar frente a ti.

Luego de lo anterior, ¿estás segura de que quieres ser dramaturga?

Saludos, Z.

México, 20 de enero, de 2005

Querida X:

Has comenzado a desesperarte. Pides a gritos que hablemos ya del teatro en serio. Quiero decirte que en eso estamos, pues el teatro se aprende por mil caminos, comenzando por la sábana que se convierte en palacio, la función de teatro de títeres vista por accidente, las lecturas capaces de alimentar la imaginación y, en general, todas las experiencias puestas bajo cierta luz.

Es verdad que hay que aprender las técnicas del oficio. Sin éstas, cualquier historia, cualquier idea teatral, por magnífica que sea, difícilmente se sostiene. Sin embargo, el mero hecho de dominar las técnicas no es suficiente. Tal vez permita resultados "correctos", pero no asegura obras teatrales cargadas de vida.

El problema, el terrible e inquietante problema, es que no existen recetas. Lo que hay son métodos inventados por diversos dramaturgos, directores o teóricos del teatro. Bienvenidos sean. Pero aquello que ha funcionado a otros no necesariamente nos conviene. Cada artista posee su propia voz. En ella residen la fuerza y la originalidad que puede alcanzar su obra. Sólo que ésta -la propia voz- no se manifiesta en forma espontánea. Hay que buscarla con el ánimo de

quien se lanza a una exploración arriesgada. Es preciso prepararse, ¿qué duda cabe? ¿Quién se lanza a la selva sin los saberes y las herramientas indispensables? Pero también, ¿quién se lanza sin el claro deseo, la voluntad, la disciplina y la audacia que pide semejante aventura?

Sobre todo, o digamos que en primer lugar, el deseo, que al parecer tú tienes bien plantado. Excelente inicio: nuestras vidas se tejen a partir de los sueños. Las grandes obras nos lo revelan una y otra vez. Edipo y su mamá ansían escapar del mal augurio; Las tres hermanas, ir a Moscú; Vladimir y Estragón, la llegada de un tal Godot. No importa si se alcanza la meta - de hecho no sucede así en ninguna de las obras mencionadas- sino el intento de llegar a ella, porque es éste el que nos echa a andar y nos mantiene en movimiento.

Sin embargo, hay de deseos a deseos. En ocasiones, lo que percibimos como imperiosa necesidad no es más que un capricho que pronto se desvanece. ¿No te ha ocurrido creer que has hallado al amor de tu vida y al poco sentir no sólo desilusión sino hartazgo y hasta repudio? La causa puede estar en el simple hecho de que no conocías realmente al supuesto ser amado. Lo forjaste en tu mente, igual que a un personaje, pero como era una persona de carne y hueso no obedeció a tus expectativas. Cuidate de que la dramaturgia no resulte un espejismo. Pues así como el falso enamorado puede provocar un desenlace fatal, el dramaturgo que se lanza a ciegas sobre el papel es capaz de sembrar no sólo su propia desgracia sino la del público. Pero no te angusties: sólo la práctica te dará la respuesta definitiva.

¿Por dónde empezar?, preguntas impaciente. Conviene acudir a Erick Bentley, estudioso y crítico de teatro, cuya carta antes mencionada comienza más o menos así: El dramaturgo es en primer lugar un escritor, de modo que ha de dominar la gramática, la sintaxis y demás elementos del oficio.

Uf, dirás tal vez, yo escribo desde mi ser profundo, y los acentos, las comas y las concordancias me tienen sin cuidado. Muy bien, te respondo, el problema es que los actores leerán tus palabras en forma desvirtuada. Creerán, por

un simple acentito de más, que el personaje afirma cuando en realidad condiciona, detalle que puede modificar el sentido de la escena que imaginaste.

Vale la pena detenerse en esto. En nuestros días, se olvida a menudo la primera parte del concepto "literatura dramática". Preguntas a un joven director sobre la obra que está montando y te responde que es un trabajo sobre la enajenación, en el que los actores están todo el tiempo viendo la tele, más bien, las cincuenta televisiones que tapizan el escenario. ¡Qué interesante!, dices por decir, pero ¿cuál es la obra, de qué se trata? Y resulta que aún no sabe. Le sugieres que invite a colaborar a un dramaturgo. ¡Ah, no!, te explica, yo la voy a escribir, nunca he escrito una línea, pero ya tengo varias ideas.

La cuestión es que no se escribe con ideas sino con palabras, signos y espacios que deben articularse en cierta forma para lograr algún significado. Y esto no se aprende por arte de magia. Es preciso leer y escribir a lo largo de varios años para conocer los secretos y mecanismos de una lengua.

Este requisito, por supuesto, no basta -continúa Bentley-. El dramaturgo debe también saber de teatro, puesto que no escribe cuentos o poemas sino obras dramáticas, y -ojo a esta advertencia del maestro- la mejor manera de adquirir este conocimiento es pasar un buen tiempo en las tablas. De hecho, gran cantidad de dramaturgos se inician como actores o directores, y algunos -Shakespeare, Moliere y numerosos escritores de hoy- combinan las distintas actividades teatrales a lo largo de su vida.

Mi modesta experiencia no se aparta de lo dicho: la actuación fue mi principal escuela de dramaturgia. A los once años, tuve la fortuna de participar en una compañía que representaba un cuento distinto cada fin de semana. Hasta entonces las funciones con mis primos podían salir como fuera que el público ni bostezaba ni abandonaba la sala. En cambio, los nuevos espectadores no eran complacientes. Habían pagado un boleto y pedían ser sorprendidos. Ya no eran válidas las dilaciones y regodeos de mis obras caseras, así aprendí que el teatro, además de juego, es un trabajo que exige tanto esfuerzo y precisión como el de un cocinero o el de un lanzador de jabalina.

Todas las tardes ensayábamos hasta entrada la noche, sin importar si teníamos hambre o sueño. Había que memorizar el texto y los movimientos que marcaba el director, y estar en disposición de repetir una escena cuantas veces fuera necesario. Al mismo tiempo, hacía falta desempeñarse con soltura, como si las cosas es-

tuvieran sucediendo por primera y única vez. Me daba cuenta de que para mis compañeros adultos, el asunto valía la pena por la recompensa económica, pero para mí -que no tenía que mantener a una familia- la gratificación estaba en el trabajo mismo, al cual sacrificaba con gusto lo que hiciera falta.

Los libretos estaban a cargo del galán que hacía de príncipe azul. Y aunque supongo que no eran ninguna maravilla, guiaban al equipo con toda eficacia. De este modo, sin darme cuenta, comprendí la relación entre texto dramático y representación. La sencillez del tejido, las indicaciones y los diálogos posibilitaban que hasta una niña sacara lección e incluso se animara a escribir sus propias obras, unos melodramas infames que, sin embargo, fueron soltando mi pluma.



Rodolfo Obregón, Leslie Zelaya y Jaime Chabaud. Foto de Christa Cowrie.

Me encantaba escribir pero por largo tiempo se trató de una actividad secundaria a mi verdadera pasión: actuar en el escenario. De modo que fue un golpe el que me asustaron mis papás cuando, inquietos por mis fallas escolares, lanzaron la condena: ¡Se acabó el teatro!

Lloré y pateé por unos días pero no fue algo decisivo. No hay que confundir el vuelco que lleva a un desenlace desafortunado con incidentes menores que provocan disgusto sin llegar a ser determinantes. Aunque me dolió verme obligada a abandonar la *troupe*, el hecho fue sólo un tropiezo que me abrió camino a otras experiencias que más tarde servirían a mi vocación.

Me inscribí a clases de pintura con un maestro capaz de lograr que aun sus alumnos menos dotados, hiciéramos trabajos interesantes. "Observa a la modelo -decía-, luego cierra los ojos y suelta el carboncillo sobre el papel. No pienses: dibuja". Bajo este principio, me entregaba con

deleite al trazo, sin ocuparme de otra cosa que dejarle salir. Luego miraba el resultado y hallaba mi punto de partida para aplicar el color. Robin Bond me enseñó así que la creación artística no nace del intelecto, sino de la intuición, ese vago rincón de nuestros cerebros que se expresa en el hacer mismo. Luego habrá que completar, corregir, pulir, pero es otra etapa del trabajo creativo.

Te cuento lo anterior porque me parece importante que te asomes a cuanto aprendizaje se te ofrezca. El entrenamiento escénico y la práctica de la escritura son fundamentales, pero viene bien nutrirse con toda clase de manifestaciones artísticas. Las lecciones de Robin Bond se aplican lo mismo al dibujo que al teatro y a la escritura. Y sé que lo mismo sucede con un buen maestro de música, porque Peter Brook así lo afirma en su autobiografía *Los hilos del tiempo*: "Aquellas clases fueron mi única escuela de arte dramático. Aunque nunca fui músico, todo mi trabajo hasta el día de hoy es un intento por llevar a la práctica lo que aprendí con Mrs. Biek (...). Todas las artes se rigen por los mismos principios".

Así tú, ensancha tu horizonte. Nada garantiza que con ello alcances altos vuelos dramáticos, pero tendrás más herramientas y, de seguro, más momentos de intenso disfrute. Lo que tampoco significa que puedes ahorrarte decepciones, experiencias que en su momento pesan como terribles fracasos. Hazte a la idea, no se crece sin ellas.

Recuerdo con particular viveza lo que ocurrió cuando por fin llegué a la Preparatoria y encontré que había un taller de teatro. Eso era todo lo que me interesaba. Podía faltar a clases llamada por el cineclub o el café de la esquina, pero no me perdí un solo ensayo de *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca. Nuestra guía era una elegante y culta mujer, escapada de algún cuadro de Modigliani, a quien llegué a admirar profundamente. Y sin embargo -¡ay!, en la función final cometí una falta imperdonable.

Había preparado y ejecutado mi papel con todo rigor hasta ese día fatal, en el que entré a escena y, de súbito, noté que había olvidado los objetos que daban razón a mi entrada: un par de zapatos. Traté de salvar la situación, de decir el parlamento como si nada -*the show must go on*- pero al levantar la mano vacía, la Zapatera y yo rompimos a reír en forma incontrolable. Nos doblamos hasta caer en el piso, limpiándonos las lágrimas que las carcajadas nos arrancaban. El desconcertado público, al igual que nuestros compañeros, comenzaron a reír también, pues esa clase de risa se contagia más que el catarro. Hasta que la maestra cortó de golpe el desconcontrol. Simplemente se acercó al escenario, escondida detrás de uno de los telonetes laterales, y

nos miró con absoluta seriedad. La ira había pintado su rostro de rojo sangre y sus ojos eran, como dice la canción, dos puñales. De inmediato, la Zapatera y yo nos recompusimos y continuamos la escena. La obra corrió sin mayores incidentes, pero al final, nuestra directora, Marisa Magallón, no salió a dar las gracias. Se marchó del teatro sin despedirse ni acudir al festejo de fin de temporada que habíamos planeado. Las flores que teníamos para ella quedaron marchitándose en un camerino y la Zapatera y yo nos emborrachamos por primera vez. La lección se metió en mi piel como un tatuaje: los objetos son importantísimos.

En efecto, una escena, y hasta una obra completa, pueden caerse si faltan en su sitio el madero, la carta o los famosos zapatos. Es más, si la ausencia de un objeto no significa gran cosa, tal vez habría que suprimirlo, al menos desde el punto de vista del dramaturgo. Chéjov decía que si aparece un fusil en escena es porque se va a disparar. Otro autor, más reciente, asegura que puede cumplir una función más interesante al estar ahí y no ser nunca disparado. Es igual: el asunto es que cumpla alguna función para el desarrollo del drama.

Fue el maestro José Luis Ibáñez quien ahondó en éste y otros tantos asuntos clave. Para montar una obra precisamente de Chéjov, nos hizo investigar todo lo relativo a esa especie de tetera utilizada por los rusos: el samovar. La cuestión no era una simpleza. En un lugar donde el termómetro baja a 40 grados bajo cero, el té es cosa de vida o muerte. Así, los personajes chejovianos giran alrededor del hermoso artefacto. De continuo lo mencionan, lo llevan y lo traen, lo utilizan junto a los otros objetos que se desprenden de él: las tazas, las cucharitas, el azúcar en terrones que se colocan bajo la lengua mientras va degustándose cada trago. Digamos que el samovar es un personaje que merece respeto. O más bien, puede llegar a serlo si se tiene una mirada tan lúcida para lo teatral como la de mi querido maestro y director.

Ibáñez me enseñó incontables y útiles secretos, uno de los cuales fue, por cierto, cómo controlar la risa nerviosa que amenaza a cualquier actor o actriz: Hay que concentrarse en los pies, sentirlos bien sobre la tierra. De este tipo eran sus instrucciones: sencillas, concretas, basadas en la realidad del escenario y el sentido común.

Las escucho aún en mi mente al escribir. Por ejemplo, esta regla que, aunque parece evidente, es poco practicada: Es preciso entregar al público una nueva información en cada línea, en cada gesto. Si un personaje dice: "¡Qué triste estoy!", su cuerpo debe expresar una contradicción o al-

gún añadido. Quizá pueda restar peso a las palabras con un ademán o agigantarlas al sufrir un ataque de tos. No sólo porque la escena se verá enriquecida sino porque tendrá mayor verdad: la emoción nunca se da en estado puro. Por grande que sea la tristeza, quien la padece se ve asaltado por diversas necesidades y mecanismos de defensa, de modo que la total entrega a la aflicción no puede durar más que un instante. En *Instrucciones para llorar*, Cortázar dictamina humorísticamente que el ataque de llanto no ha de pasar de tres minutos. Pero incluso esto es demasiado para el tiempo teatral, que condensa el reloj cotidiano en bien del transcurso de la obra.

Es necesario observar los contrapuntos, las variantes, las incongruencias de la vida. No porque el dramaturgo deba copiarlos sino porque



La premiación, Berta Hirriart, ganadora, con Rodolfo Obregón, Leslie Zelaya y Jaime Chabaud. Foto de Christa Cowrie.

son parte esencial de su materia prima. Una línea cobra peso gracias a que la precede una pausa. Un gesto surge con mayor contundencia cuando busca contrarrestar la inmovilidad. Un parlamento adquiere interés si en vez de ser explícito, sólo deja adivinar el mundo emocional que no se está diciendo.

Alguna gente de teatro cree que la intensidad se logra con grandes movimientos y vociferaciones continuas, pero al igualar las acciones en la estridencia, lo único que logra es anularlas. Fíjate, al revés de lo que se cree, la intensidad se alcanza quitando todo aquello que sobra. Como dice el cuentista Ray Bradbury: "Todas las artes, grandes y pequeñas, son la eliminación del exceso de movimiento en favor de la declaración concisa".

Quizás el ejemplo más claro lo dé la escultura. Miguel Ángel observaba el trozo de mármol

hasta intuir qué partes debía desprender para sólo dejar lo indispensable. Así, de unas piedras surgieron el Moisés, las Piedades, los formidables esclavos. De igual forma, el dramaturgo contempla las manifestaciones humanas en estado salvaje. Míes de cosas ocurren en forma simultánea, sin embargo, en medio del caos, él ve de pronto un hecho, un episodio, que despojado de todo otro acontecimiento puede dar pie a una obra de teatro.

En fin, aquí debo detenerme pues me llaman mis propios escritos. Espero haberte dado alguna pista acerca de por dónde empezar. Ya sabes, entrégate a desentrañar las dos palabras clave: "literatura dramática".

Saludos. Z

México, 3 de febrero, de 2005

Querida X:

Insistes en la pregunta de si deberías ir alguna escuela de teatro. Yo diría: sí, asiste pero en forma crítica y no como vía exclusiva de aprendizaje. En mis tiempos no se usaba. Lo propio entonces era apegarse a algún maestro al modo de los antiguos aprendices. Participar en su taller por un tiempo y adiós, a probar camino.

La Universidad ofrecía una formación más bien teórica, y mi único paso por ella fue para asistir a las clases de composición dramática comparada que dictaba Luisa Josefina Hernández. Paso más que afortunado pues fue ahí donde pude asomarme a la dramaturgia en toda su complejidad, al estudiar - bajo la guía de mi brillante maestra- las obras de Shakespeare. Pero el resto de las materias no llamaba mi atención, pues tenía claro que no deseaba dedicarme a investigar o a dar clases, sino a hacer teatro.

Hoy, sin embargo, se ofrece una gran variedad de escuelas. Y creo que si para mí fue vital poner en práctica las visiones artísticas de gente experimentada, para ti será lo mismo. Lo que no me parece saludable es entregarse con fe ciega a la primera que te deslumbró. Si sigues caminando, abierta y curiosa, más tarde encontrarás nuevos ángulos que relativicen la experiencia anterior y te permitan conformar tu propio criterio. Eso es lo importante.

Exponete a diversas miradas y posturas: escucharás que el teatro de hoy no debe contar historias y, dicho con la misma convicción, escucharás lo contrario. Te dirán que los géneros dramáticos son asunto pasado - de ahí, ¿para qué leer la magistral disertación de Bentley, *La vida del drama?* -, pero tú dudarás porque quizá disfrutes más las comedias de Ibarra que los híbridos espectáculos de moda. O porque

tuviste la suerte de leer *El pato salvaje*, de Ibsen, y su grandeza trágica te dejó una huella que ninguna otra obra ha igualado.

Tratarán de convencerte de esto y de aquello con términos que apenas comprendes: intertexto, metatexto, supratexto. No te asustes, son modos de nombrar lo que siempre ha existido, a la luz de las novedades interpretativas. Tal vez, al usar estas palabras nos sentimos más inteligentes que nuestros antepasados, pero la Historia no da cuenta de la evolución del cerebro humano, sino sólo de las distintas maneras de apreciar la realidad por las que hemos transitado. En fin, no está de más enterarse del significado de cada concepto, pues ya vimos que las palabras son al dramaturgo lo que la madera al ebanista. Pero ante éste y otros asuntos tendrás que formar tu juicio y hallar tu propio lenguaje.

Aparte de la premisa de que el teatro es un acto de comunicación - comunión, dirían los antiguos - entre artistas y público, por medio del lenguaje escénico, no hay mayor regla inviolable. Cada generación desea poner su sello a partir de la realidad social y espiritual que le toca vivir. Los énfasis varían, se incorporan los avances de la ciencia y la técnica, cambian las formas. Sin embargo, para romper las reglas, hace falta conocerlas. Picasso pintó durante un tiempo naturalezas muertas al modo clásico. Y sólo cuando dominó las formas tradicionales de representar pictóricamente, se dispuso a desestructurarlas para hallar nuevos ordenamientos. Me parece un ejemplo a seguir: no te lances a innovar antes de comprender las bases sobre las que se da tu creación.

Es buen entrenamiento crear a todos y al mismo tiempo ponerlos en duda, pues en el teatro cada personaje tiene sus razones, y pese a lo que piensen de él los demás personajes y el propio público, el dramaturgo - y también el director y el actor - necesitan creer en su verdad particular para darle aliento. Algunas veces, esto implica una batalla interior pues cierto personaje puede parecernos, de entrada, despreciable, indignante o ridículo. Sin embargo, él o ella no se percibe así, y está en nuestras manos permitirle expresarse.

Así pues, toma todos los cursos que quieras, pero no dejes de leer, de asistir al teatro, de mantener los ojos bien abiertos a lo que te rodea y, sobre todo, si deseas ser dramaturga, no dejes de escribir. Escribe diariamente: es ahí donde hallarás tu propia voz, en el ejercicio de vincular tu mente con la mano para plasmar esa palabra que nadie más que tú puede decir.

Un consejo: Trae siempre contigo un cuaderno de notas. Viaja con él, duerme con él bajo la

almohada, llévalo al cine. Las ideas para una próxima obra o para la obra que ya te ocupa surgen en el momento más inesperado y a raíz de las más diversas experiencias. Cuenta Arthur Miller que cuando se encontraba realizando los bocetos iniciales de *La muerte de un viajante*, una noche se halló escribiendo un nombre para la familia que al parecer encarnaría su historia: Loman. No sabía qué rincón de su mente se lo sugería, pero le sonaba convincente. Días después, viendo por tercera vez *El testamento del doctor Mabuse*, de Fritz Lang, se dio cuenta de que la palabra provenía de un llamado de auxilio que acontece hacia el final de la película: "¿Aló? ¿Aló, Lohmann? ¡Lohmann!" El apellido se había grabado en su inconsciente, evocando a un hombre aterrado que pide una ayuda que nunca ha de llegar



Norma del Río en la lectura de fragmentos de este ensayo. Foto de Christa Cowrie.

Al salir del cine, Miller continuó sus "errabundas anotaciones de costumbre" con un nuevo conocimiento acerca de sí mismo y su personaje. Gracias a ellas, poco a poco le dio forma a su obra, y de paso permitió que los lectores nos enteráramos de éste y otros episodios de su vida, al escribir ya en la vejez su autobiografía titulada *Vueltas al tiempo*. Libro que leo en estos días posteriores a su muerte y que da lugar al comentario que, a mi vez, te escribo.

Así es como se encadenan la lectura y la escritura, y por eso mi segunda recomendación es que, además del cuaderno, te hagas acompañar por un libro. Verás que hay cantidad de tiempos huecos en los que es de agradecer que alguien te hable de asuntos que le parecen importantes. Si no tienes el hábito de la lectura, comienza por leer cualquiera de los miles de libros que se han escrito. Si no te atrapa, regálalo y consigue otro,

hasta que encuentres uno del que no quieras despegarte. Paséate por la librería o la biblioteca, hojea uno y otro, elige aquél que te llame. Poemas, cuentos, novelas, obras de teatro, ensayos. De autores conocidos y también de autores de los que no hayas oído hablar, como quizá te ocurra con Bentley, Rilke o nuestra dramaturga Luisa Josefina Hernández. Rebélate contra la dictadura de la moda. A pocos les preocupa no haber leído *Edipo Rey*, pero nadie - me refiero, por supuesto, al pequeño grupo privilegiado que en México se da el gusto de leer - quiere perderse el último *bestseller*. Espero que no caigas en esta tentación, entre otras razones porque dejarás de disfrutar thrillers tan apasionantes como el mencionado Edipo. Además, porque leer éste y otros textos clásicos te evitará presumir que has inventado lo que otros experimentaron hace siglos. En fin, lee y anota, o lo que es lo mismo, lee como dramaturga. Y regocíjate, que para ello se hacen estas cosas: para no pasar por la vida adormecidos.

Si vas a una escuela de teatro, pero a la vez cultivas la escritura hasta convertirla en hábito, le sacarás un jugo que por ahora ni sospechas. Pasado el tiempo, algún viejo cuaderno te traerá anotaciones que tal vez te den ganas de retomar, como me sucedió esta mañana al leer: "Dice Glennys Mc Queen (maestra que pasó por México - co dejando una cauda de inspiraciones) que la materia en sus diversas formas y texturas ofrece infinidad de metáforas de los estados del alma: Un personaje crece al vislumbrarlo con un corazón de piedra o con temple de acero. Otro quizá sea como aceite que se derrama, pompa de jabón o cuchillo afilado".

En realidad, buscaba unas notas de viaje que creí útiles para la obra que me ocupa, pero al hallar las de Glennys cambié el plan del trabajo matutino. Me puse a aplicar el juego metafórico a mis personajes y resultó un ejercicio útil y placentero, que además no quedó ahí. Llevada por el entusiasmo, recordé vagamente que Kundera dice algo al respecto en *El arte de la novela*, de modo que busqué el libro: "*Al escribir La insostenible levedad del ser - dice -*, me di cuenta de que el código de tal o cuál personaje se compone de algunas palabras clave. Para Teresa: el cuerpo, el alma, el vértigo, la debilidad, el idilio, el Paraíso. Para Tomás: la levedad, el peso".

Pensé entonces que este principio - nombrar la esencia de un personaje con algunas palabras, ya sea en sentido directo o metafórico - puede ayudar a plantear una obra dramática en su conjunto. La trama que, de seguir el esquema clásico, ha de tejerse entre fuerzas opuestas, podría hallar su síntesis en ciertos términos que pro-

meten conflicto, por ejemplo, el peso y la levedad que mueven al Tomás de Kundera.

O, volviendo a las figuras que propone Mc Queen: ¿Qué pasaría si se encontraran los personajes “pompa de jabón” y “cuchillo afilado”, cada uno intentando cumplir el destino que su naturaleza le manda? ¿Ya te viene a la mente alguna imagen? ¿Es una pareja? ¿A quién corresponde cada una de las metáforas? ¿Qué están haciendo, qué se dicen? No la pierdas: llévala al papel.

Viejos y nuevos cuadernos: la memoria del dramaturgo. Yo tengo demasiados y a menudo estoy a punto de echarlos a la chimenea. Lo bueno es que no hay una en mi casa, porque cuando de vez en vez los hojeo, siempre encuentro algo que, siendo quizás una tontería para cualquier otra persona, a mí me hace sentido. Finalmente, tales escritos son una primera selección personal de hechos que por algún motivo me son relevantes: sueños, recuerdos, observaciones, fragmentos de diálogos, ideas, lecciones de mis maestros. Buen material.

Y con esto, cierro, querida joven. No tengo nada que añadir al asunto de la escuela y otros medios de aprendizaje. Espero que sirva a tu reflexión.

Saludos Z.

México, 27 de febrero, de 2005

Querida X:

Me tranquiliza que hayas tomado algunas decisiones. Sin nada que comentar al respecto -es tu elección y has de confiar en ella-, te escribo una última carta en relación al asunto práctico que aún te inquieta. ¿Qué harás al salir de la escuela? Y puesto que tampoco hay respuestas hechas al respecto, acudo de nuevo a mi experiencia con la esperanza de que te sea de alguna utilidad.

Resulta que varios jóvenes situados en el punto que tanto temas -recién salidos de un largo seminario de actuación - comenzamos a reunirnos en una disciplinada sesión semanal, que pronto fue diaria, con la intención de aclarar qué tipo de teatro haríamos, dónde, con quién, y cómo resolveríamos nuestra reciente necesidad de ganarnos la vida.

Compartíamos de entrada la certeza de que, pese a la intensidad de nuestro deseo de ser actores, no estábamos dispuestos a participar en espectáculos que no nos convencieran. Eramos románticos. Nos repugnaba la idea de hallar un representante que nos consiguiera papelitos en películas u obras comerciales. De hecho, lo habíamos probado -era el camino habitual -, pero cuando nos tocó en turno ir a un coctel para exhibimos como maniqués ante algunos produc-

tores, nos invadió tal sentimiento de humillación que salimos corriendo.

Poco a poco, entre discusiones, lecturas -de Aristóteles a Brecht-, y el entrenamiento actoral que propone Viola Spolin, un buen día llegamos a la conclusión de que debíamos formar un grupo independiente, bajo la premisa de realizar un trabajo artístico que tratara temas sociales importantes y se vinculara a profundidad con el público. También que, al igual que en épocas remotas, trabajaríamos utilizando la fórmula de la creación colectiva. Si durante 2000 años el teatro había funcionado sin director, ¿por qué no hacerlo así?

De este modo, entramos grupalmente en la dramaturgia. Los guiones surgían a partir de torrenciales lluvias de ideas e improvisaciones. Aunque luego, en la práctica, uno o dos nos encargábamos de aterrizar las palabras definitivas. No todos se veían llamados por la escritura. En forma natural, el trabajo se fue distribuyendo según las inclinaciones de cada quién y todo funcionó de maravilla -es un decir idealizado - durante casi una década. Las instituciones de cultura nos compraban funciones o nos ofrecían temporadas en algún teatro. No era lo óptimo, pues el mecanismo apenas dejaba tiempo para el estudio y la creación, pero, a cambio, nos permitía vivir del oficio. Viajamos por todo México llevando nuestras obras a plazas públicas, escuelas, hospitales, cárceles y hermosos teatros. En ocasiones teníamos que llegar a barrer el escenario, en otras, nadie estaba enterado de que habría una representación. Esto nos hacía saber que trabajábamos para que algún funcionario subiera las cifras de su informe anual de actividades. Pero no encontrábamos otra forma de llegar a la gente común y corriente, y la verdad es que hubo funciones que valieron por todas las penalidades, ante públicos de sitios apartados que recibían el teatro como si fuera el agua que tanto les faltaba.

Es probable que al salir de la escuela, te suceda algo similar. Porque a pesar de que han cambiado algunas cosas, las condiciones para hacer teatro siguen siendo esencialmente las mismas que entonces. Conozco varios grupos de jóvenes que hoy siguen el mismo modelo. Prefieren un camino de puntiagudas piedras antes que venderse íntegramente a la televisión o a un estilo de teatro que no es el suyo. Algunos tienen más suerte que otros y, tal vez, mayor talento. Pero lo que los distingue de la mayor parte de sus compañeros de generación es que tienen algo que decir, se viven como sujetos de su oficio, y les interesa más el arte que la fama o el dinero, aunque, por supuesto, quieran ganar el pan con su

trabajo y, además, mostrarlo ante una sala llena. Y aquí está lo difícil.

El asunto se complica aún más cuando lo que deseas responde a una necesidad tan individual como escribir. Tal es el embrollo al que me vi enfrentada, como quizás te ocurra algún día. Pese a que la época compartida con el grupo había sido riquísima en todos los sentidos, el esquema se fue agotando. Poco a poco, en un largo y doloroso proceso, se acercó la tarde en que a la mitad de una discusión sobre una escena que yo intuía de un modo y los demás de otro, por primera vez me dije: ya no quiero hablar a coro. Y a continuación sentí unas ganas locas de echarme a andar por cuenta propia. Curiosamente, al plantear el conflicto, los demás aceptaron que, en distintos grados, les ocurría lo mismo.

Pasado el mal trago, aún me esperaba un descubrimiento mucho más espinoso. Cuando cumplíamos los últimos compromisos de grupo, una noche sufrí en escena un súbito desdoblamiento que me llevó a verme desde fuera, como testigo de mi propia actuación y, en consecuencia, a perder foco sobre las circunstancias de mi personaje. La experiencia traía consigo un decreto que jamás siquiera imaginé: es hora de abandonar las tablas.

Pero no el teatro, que formaba tanta parte mía como mis pulmones. Había aprendido desde siempre a vivir con él, de él, para él. La fuerza que posee su natural selección de momentos únicos, me resultaba un contrapeso indispensable a los diarios sucesos. Si bajaba del escenario sólo sería para dirigirme al lugar de la que había constituido mi segunda inclinación, la dramaturgia.

La disolución del grupo fue liberadora y a la vez aterrante. Dejaba atrás un ámbito en donde ya no cabía a mis anchas, pero ahora tenía enfrente un campo excesivamente abierto. Una parte de mí anhelaba volver al calor y la seguridad familiares, pero la otra comprendía que, aparte de ser esto imposible, era tiempo de lanzarse a explorar aquella vastedad: la suerte estaba echada, la moneda se encontraba en el aire...

Interesante momento que el teatro toma como núcleo de su acción. Las circunstancias han obligado al personaje a desviar la trayectoria que ha llevado hasta ahora para tomar rumbos desconocidos. No importa que las circunstancias hayan sido provocadas por él mismo, el nudo se aprieta igual que si le hubiesen caído encima. Pero hay lugar para una gran variedad de desenlaces y el mío tuvo la medida contención que corresponde a una pieza con ligeros toques de comedia.

En el intento de aclarar cómo sería mi nueva vida, comencé a frecuentar las librerías. Salía con

los brazos cargados de libros que esperaba me dieran alguna respuesta, en especial, textos autobiográficos de escritores a los que admiraba. Sin embargo, lejos de hallar tranquilidad, enfrenté un desasosiego creciente. Por una parte, no había una forma ideal de dedicarse a la escritura sino que cada quién lo hacía como los dioses le daban a entender. Por otra, y esto era lo peor, ya todo había sido dicho de maneras mil veces más excelsas que lo que lograría mi pobre pluma.

¿Para qué empeñarme en algo que además presentaba un sinfín de problemas prácticos? No conocía a ningún dramaturgo mexicano, salvo quizá algún anciano emérito, que viviera de su oficio. Además, anticipaba la dificultad de interesar a algún director de escena en mi trabajo. ¡Y ni pensar en los editores! Un vendedor de libros se había encargado de matar cualquier ilusión al respecto: ¡Uy no! -me dijo- El teatro ocupa el último lugar en ventas. Imagínese, está por debajo de la poesía. Por eso ni siquiera tenemos un estante especial. Sólo están por ahí Lope de Vega y unos otros que piden a los muchachos en la escuela“.

Mientras eran peras o manzanas, me puse a escribir para la radio, la televisión y los periódicos, como la mayor parte de los escritores. También hice corrección de estilo, trabajé en una escuela, ocupé fugazmente un pequeño cargo público y contraí deudas. Pero al mismo tiempo, seguí tomando notas en mi cuaderno y un buen día tuve en las manos mi primera obra. No era buena, pues tocaba demasiados asuntos, ni tenía un solo rasgo original. Esto, sin embargo, ya no me preocupaba. Había descubierto que hace tiempo se acabaron los territorios intactos. Nos anteceden demasiadas generaciones que han bordado, rebordado y vuelto a bordar sobre los asuntos que atañen a nuestra especie. ¿Qué se puede añadir? La versión propia: nada más y nada menos. Eso es lo que habían dado al mundo mis dramaturgos favoritos: su versión de los mitos, leyendas u obras literarias anteriores a ellos. Sin embargo, sus creaciones renovaban los temas, ofrecían ángulos antes invisibles, reinventaban lo viejo hasta hacerlo aparecer recién nacido. De este modo llegué a la conclusión de que escribir se trata de contar la experiencia humana -compartida por todos- desde la propia piel.

Me encontraba a kilómetros de lograr tal plenitud, pero al menos tenía una obra en borrador para acercarme a algún maestro en busca de observaciones. Lo más importante, sin embargo, era arrebatar hasta con los dientes tiempo y soledad para seguir escribiendo. Reconocía con claridad lo que dice Bentley en la última parte de su carta: El lugar de trabajo de un dramaturgo se encuentra lejos del edificio teatral y de los

café y chismes que lo rodean: en algún cuarto solitario, donde ha de pasar horas frente a un cuaderno o una computadora.

Así que si de verdad quieres ser dramaturga, búscate tu "cuarto propio" del que habla Virginia Woolf y siéntate a escribir. No vas a sentirte aislada cuando te encuentres en compañía de tus personajes. Míralos moverse, escúchalos, compadécete o estalla en ira junto con ellos. Si has andado por el mundo con los ojos y los oídos alerta, no tardarás en hallarlos porque de algún modo están dentro de ti. Son el camarero aquél que asesinó a su esposa, tu vecina de seis años enfrentada al problema psiquiátrico de su madre la jombadita a la que viste luchar contra los taladores del hermoso bosque al que un día fuiste de vacaciones.

Claro que a veces hace falta salir a la caza de ambientes, gestos, íneas, formas de hablar. Dicen que Thornton Wilder se enlistó en el ejército por el puro interés de empaparse en el habla de los soldados. Haz lo haga falta para dar vida a tus personajes, recordando el antiguo principio: ellos son los hilos de la trama.

Una última consideración: si te das cuenta de que no quieres ser dramaturga no pasa nada grave. Ciertamente ya existen suficientes obras y el mundo necesita de gente preparada en muchos otros oficios. Escribe sólo si no te caben en el cuerpo la admiración y el horror ante los hechos de la vida, y sientes preciso expresarlos ante otros, comunicarlos, salvarlos del olvido. No lo hagas a menos de que, a pesar de saber cuán pocas veces se logra una buena obra, te resulte insoponible no intentarla.

Saludos. Z

México, 20 de mayo, 2005

Querida X:

¡Bravo! Has escrito una obra de teatro. Esto habla de que has tenido disciplina e inspiración suficientes para crear personajes, ambientes y conflictos que asoman por momentos con cierto interés.

Sin embargo, yo diría que lo que tienes por ahora es una primera exploración del universo que deseas tratar, a la que faltan varias reescrituras para llegar a ser una obra pulida, terminada. Por ejemplo, hay muchos tiempos muertos, en los que la acción se atasca. Me refiero a la acción dramática que, distinta al simple hacer o moverse, es aquella que va llevando al personaje a lo largo de un trayecto en el que su existencia se verá modificada.

Entiendo que has tomado la historia de un acontecimiento real, pero esto no significa que

tengas que serle fiel a la manera de un historiadador. Como dice Bernard Shaw: La materia del teatro no es lo que ha sucedido sino lo que podría suceder. Y aquí entra el artificio del artista. La acción dramática no acontece en la vida sino en la mente del dramaturgo, quien selecciona y ordena los episodios de tal manera que el espectador no pueda despegar su atención de la trama que va tejiéndose ante sí.

La anécdota que elegiste contiene elementos poderosos. Comienza por un agonizante jefe indio que anuncia a su comunidad que pronto la verán renacer en una orca. Buen inicio: el fin de una etapa abre paso a la incertidumbre. Muerto el rey, diversas fuerzas se echarán a andar para restablecer el orden. Sin embargo, ¿hace falta que esté la comunidad íntegra en escena? La imagen me remite más a una superproducción cinematográfica que al teatro, cuya esencia tiende a sintetizar la realidad. Piensa si no bastaría un puñado de personajes para representar al pueblo. Los hijos, tal vez, o quienes siguen al gran jefe en jerarquía.

Eso nos permitiría, además, reconocerlos en la escena siguiente, en la que la que hay todo un revuelo debido a que una orca se ha acercado a la playa. El hecho extraordinario, no sólo por el presagio sino porque los ejemplares de esta especie se desplazan siempre en grupo, debía tener contenta a la gente. Sin embargo, algunas personas se muestran furiosas. Y no se entiende la razón hasta después, cuando te enteras de que en la multitud hay pescadores ajenos al pueblo indio, que se lamentan de que el enorme animal haya volcado algunas de sus barcas.

¡Demasiada información de un plumazo! Nadie puede decirte cómo escribir y reordenar tu obra, pero mi impresión es que precisa ser dosificada. No hay que dar de inicio ni tanta que no te quede mayor cosa por añadir, ni tan poca que no logre atrapar la atención del público.

Hallar la justa medida. Me gustaría, por ejemplo, ver encamados a los pescadores: Asistir al momento en que parten al trabajo, se despiden de sus mujeres y sus hijos, hacen alguna broma. Si los conocemos de cerca, vamos a entender que deseen deshacerse del animal. Del mismo modo que comprenderemos a los indígenas que lo defienden convencidos de que se trata de su líder.

Pero antes de que se desate el conflicto, permítenos descubrir a la orca asomando en el rojo horizonte del amanecer. No tenemos que mirarla por fuerza; podríamos saber de su aparición a través de uno u otro personaje. Pero no decidas qué hacer porque te parezca muy difícil traer una ballena al escenario. En el teatro cabe cualquier hecho y cómo resolverlo es asunto del

director. Allá él si echa mano de un títere gigantesco, un juego de luces o un carrimato como los que usaban en la antigüedad.

Lo que a ti te toca es dar el mejor ordenamiento a las escenas. Si das tiempo y lugar a cada grupo de personajes y distribuyes en forma más clara los episodios, serás capaz de crear una tensión dramática que mantenga al público en vilo. Pero no lo desilusiones con un desenlace que más parece mesa redonda que obra teatral.

Sé que deseas propiciar la reflexión, pero tienes que hacerlo con recursos dramáticos. Es buena idea mostrarnos personajes de la ciudad que leen los periódicos y opinan, desde diferentes puntos de vista acerca del conflicto, pero te ruego que no pierdas el hilo de la verdadera acción. Sin él, es muy posible que la obra quede atrapada en un laberinto sin alcanzar desenlace alguno.

No basta incluir imágenes de diversos pueblos indios, proyectadas en una enorme pantalla, para conectarnos con los personajes que hemos dejado en pleno conflicto, por más que el recurso sea espectacular. No tengo nada en contra de utilizar las nuevas tecnologías en escena, pero creo que deben integrarse a la trama de un modo orgánico, si es que se desea hacer teatro. En este caso, tanto la proyección como las argumentaciones de los "expertos", podrían funcionar como un distanciamiento a lo Brecht, que pone un dique al fluido emocional para dar paso al razonamiento.

Sin embargo, la ecologista que clama por la vida de la orca no necesita dictar cátedra sobre las costumbres del amable cetáceo. Tampoco hacen falta los fatigosos discursos del antropólogo en pro del respeto a las creencias de los pueblos indígenas ni los del abogado defensor de los derechos de los pescadores. Si quieres incluir estas voces como elementos de juicio, bastaría que aparecieran como meros paréntesis, al estilo del antiguo coro griego. El caso es evitar la sensación de que al acabarse la tela con que cosías, has tenido que usar otra, por completo distinta en textura y color. ¿Ese es el efecto que quieres dar o ha resultado así por accidente?

Quizá mis ideas en favor de la "integración orgánica" te parezcan de otra época. Tienes razón. Proviene del principio aristotélico de unidad, reinterpretado de múltiples maneras a lo largo de la Historia y, según yo, aún vigente en cuanto a considerar la obra artística como una totalidad en la que cada elemento está en función de los otros y, a la vez, del impacto que provoca el conjunto.

En fin, tu sabrás, pero pregunto: ¿Por qué no dejas que los personajes peleen por sí mismos, a partir de las circunstancias que les toca enfren-

tar, y que suceda lo que ha de suceder, hasta las últimas consecuencias? ¿Te asusta?

Para mí que estás en el momento justo de definir tu intención: ¿Qué te atrajo de la nota periodística?, ¿con qué asunto significativo para ti la vinculas?, ¿de qué te permite hablar? Sólo tú puedes responder estas cuestiones y, al hacerlo, sabrás quiénes son tus protagonistas, qué los motiva, cuál es la trama e, incluso, qué tono va mejor a lo que deseas expresar.

Lajos Egri – autor de *The art of dramatic writing*– te diría que ha llegado la hora de formular la premisa. Aquello que otros llaman el tema, la tesis, la idea central. Por el momento, como sucede casi siempre al iniciar una obra, tienes un material que puede enfocarse de muy diversos modos. No sabemos si deseas hablar de la injusticia que sufren los pueblos indios, o más bien del horror



Mario Ficchi, Paloma López Medina, Berta Hiriart y Alberto Villarreal, los premiados. Foto de Christa Cowrie.

que desatan las creencias fanáticas. Acaso ansías satirizar a los "expertos" que desde la comodidad de un café discuten el destino de cientos de personas en situaciones extremas. No sabemos.

Busca la respuesta en tu interior y luego arma una premisa clara, acotada. Según Egri, ésta se logra en tres pasos:

- 1) Un hecho o emoción (supongamos, la injusticia) que...
- 2) ... implica un conflicto suficientemente poderoso como para poner en movimiento las cosas... y
- 3) ... llevarlas a cierto desenlace (actos violentos).

De esta forma, si tal fuera el tema que te obsesiona, la premisa sería: La injusticia genera actos violentos. Lo cual es ya un inicio del que se desprende la trama: sabes de dónde partes y hacia dónde vas. La premisa te permite ver, además, la necesidad de un protagonista que sea víctima de la injusticia. Ahí tienes al pueblo indio. Ahora falta la fuerza antagonista, que bien podría ser un grupo de pescadores que explota

las aguas que por siglos han pertenecido al dicho pueblo. La orca sería entonces el detonador del deseo de venganza que los indígenas guardan en sus corazones. Al verla aparecer, tal como anunció el presagio, y saber que ha volcado algunas barcas enemigas, creen escuchar un llamado a la rebelión. Y la obra termina, casi por fuerza, en un mar de sangre.

No digo que partas de esta premisa ni mucho menos. Tu tesis ha de ser el de una convicción propia. ¿Por qué no dejas descansar el texto mientras tú sales a pasear? Verás que al retornarlo, habrás ganado sobre él una mirada distinta, ya no de dramaturga, sino de lectora o, mejor, de público. Y como tendrás nuevas claridades, tendrás entregarte a la tarea de reescribir.

Me dices que a un grupo de amigos le encantaría llevar tu obra a escena. ¡Cuidado!, no está lista, requiere de varios meses más de trabajo. No quieras comerte el pastel cuando aún está crudo.

La paciencia te dará la oportunidad de vivir a fondo el proceso creativo, el cual no hay forma de apresurar. Hay momentos en que la autocritica es contraproducente. No se puede concebir una idea bajo la guillotina. Pero después, cuando sentimos que la obra está lista, o casi, es indispensable ejercerla. ¡Cuántos descalabros escénicos se evitarían de seguir esta sencilla regla!

Tú, querida X, estás a tiempo de aprender a mirar tus obras con más inteligencia y menos vanidad que las que emplean muchos de tus antecesores. Aunque espero que tampoco caigas en mi caso, que nunca siento la obra terminada y podría pasar la vida corrigiéndola si no fuera porque llega el momento en que, ni modo, es tiempo de entregarla.

Pero, ¿para qué te digo estas cosas? Harás de tu vida y de tu dramaturgia lo que mejor te parezca. Y eso es lo indicado. Por eso, mejor termino ya. Nada me dará más gusto que recibir, en uno o dos años, esa hermosa y pulida obra de teatro que eres capaz de lograr.

Saludos y mucha suerte, Z.

BERTA HIRIART. Directora de escena y dramaturga. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

\*Cartas a una joven dramaturga, es un ensayo realizado bajo el auspicio del SNCA del FONCA.

# CUT-UNAM ¿TEATRO DEL NUEVO MILENIO?

Jessica Cortés y Sebastián López

La noticia de la muerte del maestro Luis Rivero, uno de los formadores más importantes en la historia del teatro mexicano, rondaba en el aire mientras el edificio anexo del Centro Universitario de Teatro de la UNAM era inaugurado por sus ex directores, Luis de Tavira y José Ramón Enríquez, su actual director, Antonio Crestani, y el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, Juan Ramón De la Fuente.

¿Cómo entender que en pleno siglo XXI tiempo en que las leyes del crimen y el mercado mundiales están por encima de la lógica, la cultura y la belleza, una de las universidades más grandes de América Latina destine parte de su presupuesto a la construcción de un par de aulas, una biblioteca y un nuevo foro, todo en beneficio de una de las artes más costosas y menos lucrativas: el teatro; cuando la tendencia ha ido más bien en sentido contrario, con impuestos sobre la renta a derechos autorales, recortes presupuestales a programas de difusión y promoción cultural, fin de subsidios a casas editoriales y hasta amenazas de convertir en estacionamientos la red más grande de edificios teatrales del continente?

### PRIMERA LLAMADA

A las escuelas de teatro, dice Nicolás Núñez en un libro de su autoría publicado a finales de la década de los ochenta, más que respetarlas hay que tomarlas por asalto, recoger lo bueno y salir huyendo. Quince años después, en las desangeladas mesas que enmarcaron las reflexiones de la autonombraada comunidad teatral en torno a la situación que padece la red de teatros del Seguro Social, Fernando de Ita exponía que lo primero que habría de hacerse era “tomar los teatros abiertos y cerrados del sistema de seguridad social [...]. Es ahora cuando la formación del CUT, de la ENT (*sic*), de San Cayetano, del Foro Teatro Contemporáneo, de la Facultad de Filosofía y Letras, del Stanistablas y demás escuelas de actuación sirve para algo: para ponerla al servicio de la sociedad y del teatro”.

Las aseveraciones doctrinales del sumo pontífice del teatro antropocéntrico y del Rayo de Apan trazan, de algún modo, los límites que

enmarcan las aspiraciones de cientos de jóvenes que, año con año, ingresan a cualquiera de los más de veinte métodos”, diplomados o licenciaturas teatrales del país: sumarse al mercado de cuerpos y rostros que administran los apolo-gistas de los medios electrónicos o transitar los caminos a que conduce la terquedad de llevar a cabo proyectos propios que involucran lo mejor de nosotros mismos, aun a pesar de nosotros mismos.

Un repaso rápido por la geografía teatral mexicana daría cuenta lo mismo de escuelas superiores de teatro públicas, que de centros profesionales de formación en artes escénicas de la iniciativa privada, considerando al Distrito Federal y entidades como Morelos, Oaxaca, Puebla, Estado de México, Veracruz, Nuevo León, Baja California, Sonora, San Luis Potosí, Yucatán, Chihuahua, Michoacán, Quintana Roo, Jalisco, Chiapas, Querétaro y Aguascalientes. Sin embargo, a causa de un centralismo mamado durante décadas, buena parte de los cerca de mil egresados al año que depositaron sus esperanzas en alguna de las escuelas o centros teatrales del país, lo hicieron en escuelas de la metrópoli más grande y poblada del mundo: la ciudad de México.

Dejando de lado interrogaciones como ¿qué va a hacer este país con tantos jóvenes que anualmente terminan su educación teatral -profesional-?, o aquella que inquiriere si ¿este país necesita a todos estos jóvenes graduándose de carreras teatrales?, o, de plano, si ¿tienen alguna utilidad las escuelas de teatro en este país?; cabría preguntarnos qué papel juega cada uno de estos centros y escuelas.

### SEGUNDA LLAMADA

Érase una vez que se era una escuela de teatro cualquiera, en una universidad pública cualquiera, de un país cualquiera. Estábanse los tres, escuela, universidad y país, dentro de un mundo que, decían, era redondo y en cuyas curvas rebotaba, deslizándose, el discurso que desde el púlpito colectivo de complicidades e intereses creados se desparramaba indiscriminadamente salpicando ojos y oídos con palabrejas como *globalización* y *democracia*. Pero como ni la multimentada democracia se globalizaba, ni mucho

menos se democratizaba la plurilaureada globalización, resultó que por dictados del pequeño puñado de hombrecitos que controlaban los destinos del resto de sus semejantes, los gobernantes de aquél país -el de la universidad cualquiera con su escuela de teatro cualquiera- le entraron al discurso del “nuevo orden mundial” y se sumaron a la doble cruzada de la liberación en la circulación de mercancías y capitales y de la esclavitud de los seres humanos, apostando, entre otras cosas, a que el derecho a la educación pasara primero por las armas de la privatización.

Entonces sucedió que el país cualquiera, con su universidad cualquiera y su escuela de teatro cualquiera, cercados por aquel pensamiento del crimen organizado elevado a *modus operandi* gubernamental que veía como prescindibles el derecho colectivo al arte y la cultura, se vieron en medio de un acontecimiento aue teatralmente resultaba por demás significativo e interesante: mientras soldados disfrazados de policías cubaban al sistema de uno de sus dolores de cabeza más grandes de fin de siglo, tomando militarmente las instalaciones de la universidad cualquiera, el gerente de una empresa refresquera trasnacional se preparaba para despachar los asuntos del país cualquiera.

Sin embargo, años antes, una convocatoria para inscribirse a la escuela de teatro cualquiera (conocida también como Centro Universitario de Teatro) de aquella universidad cualquiera (llamada Universidad Nacional Autónoma de México), rezaba que el actor de teatro sólo puede llegar a “ser pieza fundamental del fenómeno escénico si a partir del ejercicio de sí mismo, como instrumento creador, también es capaz de formular marcos teóricos que ofrezcan una visión crítica de su realidad social, a través de la confección de un cosmos ficticio en el cual estén representados los conflictos esenciales de la humanidad”.

Para tener un actor así se necesita una escuela igual -congruente-, que no piense en la preparación del actor en abstracto, o en la enseñanza de la actuación como en el entrenamiento de perritos que aprendan a rodar graciosamente sobre el césped y a no cagar en los sillones; sino que, como dijera Humberto Proaño, se proponga conducir al actor, guiarlo para que descu-



Caja negra Foto de Daniel Cervantes.



Exterior Foto de Daniel Cervantes.

bra por sí mismo, desarrolle sus capacidades artísticas y las calidades humanas que posea, al mismo tiempo que se le invita a reconocerse heredero de una cultura y una historia universal que necesariamente ha afectado la historia de su quehacer; es decir, que estudie su propia genealogía o, para decirlo como José Ramón Enríquez, que sea consciente de la historia de su resistencia.

### TERCERA LLAMADA

En medio de un escenario cuyo atrezzo ha sido dispuesto por un modelo de producción económica que, social y culturalmente, nos enfrenta a los unos con los otros; escenario que nos distancia y nos devuelve ajenos, enemigos y extranjeros en nuestra propia casa en la medida que nos conduce a pensar mercantilmente antes que en el arte, justo ahí, justo en él, en su centro, está la resistencia, en este caso teatral, el espíritu detrás de la edificación de las nuevas instalaciones del Centro Universitario de Teatro de la UNAM.

José Ramón Enríquez, cuando todavía era director del CUT (de hecho con él se inician los trabajos de construcción del edificio anexo), acostumbraba decir que "este centro es de teatro porque primero es universitario". El teatro es útil para la sociedad, pero su utilidad no es como aquella en la que piensan los funcionarios disfuncionales de la administración gubernamental, o los empresarios e industriales con quienes esos mismos funcionarios negocian nuestro futuro; la utilidad del teatro no puede medirse en cuadros estadísticos de pérdidas y ganancias, cual si fuera una suerte de balanza comercial. El teatro no es una pieza de consumo, por lo tanto, su

lógica no es la lógica del mercado. Así se entendió desde hace cuarenta años en la Universidad Nacional Autónoma de México, cuando se creó el Centro Universitario de Teatro y se le ubicó en el área de difusión cultural de la UNAM y no en el de docencia o investigación; así se entiende (aunque no por todos) hoy en día.

Ahora bien, hablar del CUT y de su compromiso social por el teatro no significa, ni de lejos, que pierda de vista que lo suyo es la academia y el arte teatrales, no la política (al menos no como se entiende la política en este país). El CUT, como las demás escuelas y centros profesionales de educación teatral del país es, ante todo, una escuela de teatro. Con esto no queremos caer en posiciones que puedan parecer reduccionistas, sino todo lo contrario: es desde lo teatral y los recursos que le son propios, que las escuelas de teatro como el CUT pueden cuestionarse su utilidad para con una sociedad que, por lo menos en lo que a escuelas públicas toca, paga para que sigan existiendo.

En otras palabras, si bien el CUT tiene un compromiso con la sociedad por su pertenencia a la UNAM, este compromiso es teatral; de otra forma no podría aspirar a "formar y entrenar actores conscientes de su realidad social; hábiles, críticos y creativos; capaces de realizar una actuación escénica dirigida a entrenar, instruir y entusiasmar a un público renovador y plural".

Aquí se cierra el círculo. Un compromiso como el del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, que lo mismo es social por el teatro que teatral para con la sociedad, requiere no sólo de alumnos talentosos que, después de angustiantes selecciones, aspiren a integrarse en buenos grupos de trabajo, o de maestros cuyos conocimientos y experiencia les hacen tan admirables -por generosos al transmitir-; sino de instalaciones óptimas que potencien las facultades de unos y otros.

Esa es la apuesta con el nuevo edificio del CUT, al construir, en primer lugar, dos aulas cuya iluminación y amplitud hablan de que están pensadas para una escuela de teatro y, en específico, de actuación, a diferencia de los pequeños saloncitos del antiguo edificio, útiles para la teoría pero inútiles para la praxis; en segundo lugar, una

biblioteca especializada con un mayor acervo, y, en tercer lugar, una caja negra cuyas especificidades (11.20 metros de ancho por 10.60 metros de largo; 6.40 metros de altura hasta el emparrillado; una capacidad máxima de 180 butacas con un escenario de 4 metros por lado, de 90 butacas aforadas a la italiana y 120 en herradura) permiten una mayor exploración espacial y física en los montajes.

El día de la inauguración, a pesar de la muerte del maestro Luis Rivero, la mayoría de los rostros se veían contentos y orgullosos. "Muchas felicidades", dijo a modo de saludo la maestra Huertas a un Jorge Ávalos que, sorprendido, alcanzó a preguntar: "¿De qué, Luisa?". "Pues de todo esto, que también es nuestro". La mayoría de los asistentes, en particular si se trataba de alumnos o ex alumnos, portaban consigo playeras azules con discretos motivos dorados que ostentaban la fecha del evento y una leyenda en la espalda, donde se podía leer "Teatro del nuevo milenio". No era para menos; para quienes estábamos allí, hacer teatro en este milenio de guerras y desastres inimaginables, no tiene que ver más que con la tecnología y la faramalla propias del espectáculo, sino con el hecho todavía mítico, ritual, mágico, de alguien mostrándose todo desnudez- a otro que le mira conmovido desde el anonimato que le presta la oscuridad de una sala.

JESSICA CORTÉS y SEBASTIÁN LÓPEZ. Ex alumnos generación 2001-2005 y 2000-2004 (respectivamente) del CUT-UNAM.

# REPÚBLICA DEL TEATRO

BAJA CALIFORNIA. UNA VEZ MÁS:

## BIENVENIDOS A LA NUEVA SECCIÓN DE BAJA CALIFORNIA

Hebert Axel

**E**l teatro en Baja California está conformado por numerosos grupos que van desde los estudiantiles hasta los que han logrado la profesionalización como en todo el país. Sabemos que en el resto de la república sólo se conoce el trabajo de unos cuantos teatros bajacalifornianos. De muy pocos. A partir del presente número, en el que cambia la coordinación de esta sección fija en PASODEGATO, haremos llegar a nuestros lectores un espectáculo más amplio de lo que sucede en nuestro estado. Encontrarán nuevas plumas, nombres distintos a los que suelen aparecer, variedad de grupos y espectáculos diferentes niveles y enfoques del quehacer escénico. Con esta perspectiva pretendemos dejar atrás, en la medida de lo posible, los compadrazgos, los elitismos o cualesquiera los parámetros que nos arrastran a la discriminación, a la desinformación y, como consecuencia lógica, al desarrollo inequitativo. Ensayaremos la inaplazable diversidad de nuestra realidad, que además de ser enriquecedora nos puede regalar el diagnóstico exacto de nuestra posición, nos da el punto de partida idóneo y nos precisa las coordenadas para nuestro crecimiento.

Tercera llamada.  
Comenzamos.

ERTAXEL. Dirección en el Núcleo de Estudios Teatrales (NET). En 23 años de carrera ha sido formador de actores y un perseverante gestor de público, fomentando el gusto por el teatro y consolidación de la tradición teatral en su estado. Fundador de La Compañía del Sótano, el ensamble independiente más sólido de Baja California.

BAJA CALIFORNIA. UNA MUESTRA, SEIS ENTIDADES REPRESENTADAS

## IX FESTIVAL UNIVERSITARIO DE TEATRO

Sergio Rommel Alfonso Guzmán

En un estado con escueta tradición en festivales artísticos, es de reconocer la permanencia y trascendencia que ha logrado a lo largo de casi una década el Festival Universitario de Teatro (FUT), que en mayo de 2005 realizó su novena edición con un total de doce montajes de seis entidades de la república.

El FUT surge a iniciativa del director de escena y dramaturgo Daniel Serrano, coordinador del Taller Universitario de Teatro de Tijuana. Su propósito es doble: por un lado, permitir que los diversos grupos de teatro de la Universidad Autónoma de Baja California obtengan una plataforma para exhibir sus trabajos, y por otro, presentar montajes de otros estados del país para ofertar a los públicos opciones de esparcimiento cultural de alto nivel.

En su emisión 2005, la cartelera ofertada por el FUT - pese a los desniveles de calidad - es una fotografía creíble de la situación del teatro en Baja California y el país mismo. Es posible clasificar los montajes presentados en por lo menos cuatro categorías.

En primer término, los grupos universitarios con poco tiempo de trabajo que recién "pagan su derecho de piso". Es el caso de *La ruta de las abejas*, texto de Daniel Serrano, puesto en escena por el grupo de teatro de la UNIVER, bajo la dirección de Javier Vera. Un trabajo en proceso, con fallas elementales de actuarialidad, trazo y producción, pero que implicó la presencia de una institución de educación superior privada en el FUT. En esta misma categoría habrá que destacar el montaje *Galaor*, bajo la dirección de Claudia Villa. Villa, además de directora de trabajos de gran calidad - pienso por ejemplo en *Silencio blanco* y *Engendrarán dragones* -, ha desarrollado una estupenda labor como pedagoga. *Galaor*, pese a lo complicado

de su estructura, resulta un montaje gozoso, que cuenta con claridad una historia que atrapa al espectador. De la misma arcilla, con el Taller Universitario de Teatro de Tecate bajo la dirección de Dora Arreola. De este trabajo, sus fallas más evidentes son una dramaturgia retórica e inconsistente, además de un cuadro actoral de muy bajo nivel.

Un segundo grupo se conforma por los colectivos universitarios consolidados. *Mexicali a Secas*, bajo la dirección de Ángel Norzagaray se hizo presente con *Monogamia*, de Marco Antonio de la Parra, una comedia divertida y profunda que enfrenta a dos hermanos alrededor del tema de la fidelidad conyugal, y *Deseo*, de Víctor Hugo Rascón Banda, texto en el que la imposibilidad de un amor que trascienda la diferencia se hace patente. En los montajes Norzagaray se muestra como un director de trazo limpio y envidiable manejo de actores. En este mismo grupo habrá que considerar el montaje *Hotel*, del director ensenadense Fernando Rodríguez Rojero.

Como colectivos universitarios fuera de Baja California, la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana participó con una versión moderna de *Othelo. el asesinato de Desdémona* se plantea como un thriller policiaco en donde la violencia y el abuso de poder son extremos. Los días de Carlitos, unipersonal de Adrián Vázquez, actor de origen tijuaneño, complementa la participación de la Escuela de Teatro más antigua de Latinoamérica (UV).

La cuarta categoría se conformó por grupos profesionales o en vías de profesionalización. Procedente de Monterrey y bajo la dirección de Gerardo Valdez, *Mi primo Federico* muestra un teatro sobrio, sin afanes de experimentación, pero sustentado en un alto nivel

actoral y una composición clara. De manera sencilla el espectador es inmerso en el mundo lorquiano.

*Telefonemas*, de Edgar Chías (DF), muestra un teatro actual, de vértigo y desencanto. Un trazo limpio, un trabajo actoral preciso e intenso con Yuriria del Valle y Andrés Montiel, dos estupendos actores bajo la dirección de Marco Vieyra.

*Tres deseos, peroníngún tranvía*, de Yucatán, aspira a un teatro de confrontación, de conciencia social. Adaptado y dirigido por José Ramón Enríquez, la obra se propone poner al día el clásico. Sin embargo, pese a momentos afortunados, el montaje cae por la insuficiencia actoral para mantener el diálogo entre el propio montaje y el mundo dramático de Tennessee Williams. Finalmente, en *Juilas... que vamos lejos*, el sonoreño Sergio Galindo se muestra eficaz en el uso del habla popular noroeste e ingenioso en la composición de los cuadros.

Doce puestas en escena a lo largo de once días. Seis entidades de la República representadas. Conferencias, cursos y presentaciones de libros como actividades complementarias. La coproducción de la Universidad Autónoma de Baja California y el Instituto de Cultura de Baja California, así como el apoyo del Centro Cultural Tijuana y el Centro de Artes Escénicas del Noroeste, hicieron que en Tijuana - además de las balas y la muerte - se escuchara el teatro, se hiciera presente la vida.



Carlitos. De Adrián Vázquez

SERGIO ROMMEL. Espectador de teatro de un quinto de tiempo y académico de tiempo completo de la Escuela de Atta de la Universidad Autónoma de Baja California.

BAJA CALIFORNIA. UN AMPLIO INVENTARIO

## LA LITERATURA DRAMÁTICA EN BAJA CALIFORNIA

Hugo Salcedo

Uno de los factores que han incidido en la conformación de una interesante carpeta de autores para teatro en Baja California es, sin duda, la aparición de un contingente que se ha formado no solamente a través del propio ejercicio escritural ante la pantalla vacía de la computadora, sino que tiene conocimiento acerca de la exploración de otros aspectos que atañen al diseño teatral: la promoción de la cultura, la actuación, e inclusive la dirección escénica de sus propios textos y de los de otros. Así es como sus obras "dramatúrgicas" (es decir, piezas literarias) obedecen a la natural evolución conceptual que rebasa el referente de las ediciones convencionales para convertirse en sugerentes encadenamientos de imágenes o juegos textuales que abren la persiana a múltiples lecturas.

Por su parte, la realización de los llamados Encuentros de Teatro que tienen como sede al Centro Cultural Tijuana durante los meses de octubre de cada año, y que en algunas ocasiones se han extendido a lo ancho del Estado; o bien la Muestra Nacional de Teatro, que ha servido para animar a la comunidad de teatreros e insistir en el necesario diálogo con otros creadores o funcionarios, permiten también la confrontación de los hacedores locales ante los trabajos facturados en otros puntos del país y se revisan los esfuerzos grupales e individuales en razón de conformar un lenguaje estético propio.

Punto de referencia para entender el ejercicio de la literatura dramática bajacaliforniana es el Taller de Dramaturgia realizado en Tijuana en la segunda mitad de los años noventa (en 1996 y 1997) que dio como resultado no sólo el mero interés por esta faceta del teatro, sino también la publicación de un primer volumen antológico (*Vicios privados*) y la binacional puesta en escena de varios ejercicios firmados por un grupo de jóvenes autores, antes desconocidos, en esta área de exploración creativa. El sugestivo teatro de Gerardo Navarro inicia a partir de este Taller. Igual sucede con Bárbara Colio, Elba Cortez o Marco Antonio Espinoza, por ejemplo, quienes tienen ya meritoria inclusión en las páginas de circulación nacional y, en algún caso, hasta fuera de nuestro país.

Gerardo Navarro se ha encargado de incorporar en sus obras el *spanGLISH*, ese lenguaje fronterizo resulta de la fusión dinámica de términos castellanos e ingleses que refieren el natural devenir en esta porción norte-mexicana en piezas como

*Sparky G o Schizoethnic*. Teatro el suyo que resume las preocupaciones estéticas de cruce binacional y de identidad, justamente en la frontera más visitada del planeta; su obra presenta la confusión, hasta esquizoide, en este mundo globalizado, informe y transgresor.

Bárbara Colio ha estado presente en distintas ediciones del programa Tierra Adentro con algunos de sus textos, elaborados a partir de situaciones límite que desarrolla con un cierto gusto malévolo, pero conociendo los alcances de la condición humana e intentando experimentar siempre con aspectos de orden formal. Así podemos apreciarlo en obras suyas como *En la boca del lobo* -que ella misma ha dirigido-, *La tarde en que los amantes se encontraron por primera vez*, o *La habitación*.

Elba Cortez, propone una mixtura interesante, en tanto que escribe un teatro para niños como si fuera para adultos, y en tanto que se sirve de cierta mitología regional, como apreciarse en *Alma de mi alma*, que hace referencia a Juan Soldado, o *¡No apaguen la luz!*, que ella misma llevó a escena dentro del Programa de Teatro Escolar.

Marco Antonio Espinoza, aunque con una oferta dramatúrgica menos extensa, publicó su pieza *Curvas peligrosas y fuertes vientos*, cuya problemática homo-erótica ubicada en los tiempos temerosos por la adquisición de inmunodeficiencia, se acomoda en una recurrencia continua al paraje árido y montañoso de La Rumorosa, el pronunciado accidente orográfico erigido entre las ciudades de Tecate y Mexicali.

El ejercicio de composición dramática se extiende también a otras ciudades del estado, siendo Ángel Norzagarayá referencia más importante al fungir él mismo como autor y director de sus propios espectáculos, los cuales han tenido la oportunidad de viajar a varios foros internacionales, entre ellos *el velorio de los mangos*, *El álamosanto* y *Cartas al pie de un árbol*. También en Mexicali residen, por ejemplo, Agustín Meléndez y Ramón Tamayo, quienes proponen propuestas variadas que en algunos casos ellos mismos han escenificado. Finalmente, en el puerto de Ensenada, Virginia Hernández ha escrito una carpeta de textos que han encontrado rápido estreno al hacer referencia a ciertos aspectos de ambiente regional, entre dos: *Border santo* y *Expresso Norte*.

La visita de diversos talleristas invitados de manera institucional también han hecho aportaciones al reunirse con estudiantes y emprender rutas particulares de exploración, ya en el ámbito de la escritura del teatro para niños, como Mari-



La Campesina. De Hebert Axel.

bel Carrasco, o en el teatro para adultos como Estela Leñero, quien pasó por el Centro Cultural Tijuana en mayo de 2005.

Las distintas ediciones que continúan sucediéndose en Baja California han apoyado la difusión de obra, al tiempo que han servido también como un estímulo para la consolidación o aparición de nuevos dramaturgos. Entre las distintas publicaciones destacan las editadas por la Universidad Autónoma de Baja California, el Centro de Artes Escénicas del Noroeste, el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Tijuana, el Instituto de Cultura de Baja California, el Centro Cultural Tijuana o la colección Teatro del Norte. En sus páginas han aparecido - en distintos momentos- autores como Luis Humberto Crost-waithe con *Pluto, el dios de la riqueza*, Rafael Pérez-Barrón con *Calle 7*, Edward Coward con *Guía Nocturna*, Daniel Serrano con *La ruta de las abejas*, Yolanda Cameselle con *Entre extraños*, Alfredo Hinojosa con *Oasis* o Juan José Luna con *Matilda*.

Puede apreciarse, en resumen, un amplio inventario que refiere a líneas de exploración con particulares características; hace diez años esta visión no existía. Y aunque falta en numerosos casos perfeccionar técnica o reforzar la proyección de sus autores en el ámbito nacional, hay un esfuerzo conjunto y palpable de autores e instituciones. Una amplia carpeta que refiere la rica y diversa variedad de la actual ruta dramatúrgica en Baja California.

HUGO SALCEDO, Doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid, es profesor e investigador en la Universidad Autónoma de Baja California y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Obtuvo el Premio Tirso de Molina de España con su obra *El viaje de los Cantores*.

Conoce  
la  
*dramaturgia*  
de Baja California

**BC  
GRANDE  
POR TI**  
Gobierno del Estado  
Instituto de Cultura

Premios Estatales de Literatura, Teatro y Teatro para niños



Adquiere este y otros Títulos

Tel. (686) 554 1991. Correo electrónico: [editorialicbc@baja.gob.mx](mailto:editorialicbc@baja.gob.mx)



# primerallamada

Guía de Arte y Cultura



Un gobierno que trabaja, un gobierno diferente

**ENLACES**

- Nuestro edificio
- Quiénes somos
- Contactanos
- Carrera Cultural
- Directorio
- Comunicación
- Publicaciones
- Exposiciones
- Teatro Escenico
- Quilón
- Museos
- Cultura Infantil
- Reserva Cultural

**Secretaría de Cultura**

Miércoles, 18 de mayo de 2005

**1er Congreso Nacional Arte y Discapacidad 2005**

8, 9 y 10 septiembre

Centro de Convenciones Morelia

**1er Congreso Nacional Arte y Discapacidad 2005**

8, 9 y 10 septiembre

Centro de Convenciones Morelia

**La Escultura Novohispana**

15 de mayo de 2005

10:00 - 18:00 horas

**PROGRAMA DE PARTICIPACIÓN DE TRABAJADORES ARTISTAS**

**Festiva Internacional - Organo - Morelia**

**para comunicarnos**

**para divertirnos**

**para trabajar juntos**

**para ti**

[www.cultura.michoacan.gob.mx](http://www.cultura.michoacan.gob.mx)

# REPÚBLICA DEL TEATRO

MICHOACÁN. ANIVERSARIO.

## LA CASONA DEL TEATRO

José Luis Rodríguez Ávalos

La historia del teatro en Michoacán tiene muchos segmentos desconocidos, otros ocultos, algunos más sepultados en el olvido. Pero hay muchos que son cotidianos -porque la historia se hace todos los días-, están a la vista y no son vistos o nadie los quiere ver.

El caso de La Casona del Teatro es singular, un teatro auténtico que no deja de trabajar desde su fundación y, prácticamente, sin apoyos oficiales ni privados. Inicialmente fue el teatro estudio de la radiodifusora XEI. Personas que ahora tienen más de 50 años acudieron en su niñez a concursos y festivales que allí se organizaban, como el de los dulces *Toficos*.

Luego se dedicó a la organización de bailes y festejos sociales, con el nombre de Salón de la X. Allí estuvo el famoso Café Monse, donde se jugaba ajedrez y había una impresionante pintura de la virgen de Montserrat. Después tuvo una oscura historia de centro nocturno homosexual hasta que fue cerrado.

La dueña del inmueble, doña María de la Luz Cardona Velásquez, y su familia confiaron en el teamsta Juan Carlos Arvide Enríquez, quien es de los pocos teatreros que han nacido prácticamente en el teatro -hijo del cineasta Manuel Arvide Rendón y de la cantante de ópera Julia Enríquez, cuyo nombre artístico fue Rebeca del Mar-, para administrar el local.

Juan Carlos se ha desarrollado como actor, director y administrador teatral. Trabajó en el DDF precisamente administrando centros culturales y teatros; en Zitácuaro fundó un taller teatral, así como un grupo de teatro con discapacitados. En Morelia estuvo dirigiendo teatro en El corral de la comedia, del cual fue cofundador, y luego desarrolló el proyecto del *Hamlet p'urhepecha*. Después tomó la responsabilidad que doña Luz Cardona, *Mami*, le depositó para administrar La Casona del Teatro, escenario que Juan Carlos rehabilitó con el apoyo invaluable de Rafael Delgado Bañeño,



La primera función que se dio en ese espacio fue el 8 de abril de 1993, con la obra *Marramiau* (a la que le cambió el nombre por *A gatas tras la gata*), de Edgar Neville, con las actuaciones de Daniela Nieto, Arnoldo Merlo, Jorge Gutiérrez, David Mathías, María Elena Haro y Alberto Trujillo.

Algunas obras que ha dirigido Arvide en La Casona son: *Adán*, *Eva* y *la otra*, de Dante del

Castillo; *Amahl y los reyes magos*, de Giancarlo Menotti; *Usted puede ser un asesino* (a la que le cambió el nombre por *¿Dónde lo metemos?*), de Alfonso Paso; *Muerte súbita*, de Sabina Berman; *Las vírgenes prudentes*, de González Caballero; *Rosa de dos aromas*, de Emilio Carballido; *El portal de Belén*, de Enrique Alonso; *La tía de Carlos*, de Brandon Thomas; *No puedo imaginar el mañana*, de Tennessee Williams; *Préstame a tu marido*, de Leslie Stevens; *Sangre de mi sangre*, de Tomás Urtusástegui; *Sedúceme, idiota*, de Ernesto García Moraga, y *Sinceramente tuya*, poemas de Pita Amor y Rosario Castellanos.

Teatristas que han dirigido en La Casona han sido Roberto Briceño, José Ortiz Suárez, Rodrigo Villamil (†), Alan Delgado, Rodolfo Hernández, José Luis Rodríguez Ávalos, Copérnico Vega y G. L. Conrado.

El escenario fue una de las subseces de la Muestra Regional de Teatro en 1993, y del Noveno Festival Internacional de Pantomima en 1994.

La Casona del Teatro es una empresa teatral, pero al mismo tiempo, una escuela. Allí se han ofrecido diversos cursos para la formación teatral y es un espacio de recreación para el público moreliano y sus visitantes. La Casona del Teatro cumple doce años y será hasta el mes de junio que realice su celebración oficial, con una semana de actividades teatrales y la develación de una placa. El inmueble se encuentra ubicado en pleno centro de Morelia, en Aquiles Serdán 35 y actualmente tiene en cartelera la obra *¡Qué diablo de monjita!* (de Miguel Mihura), de jueves a sábado por la noche.



La Casona del Teatro. Archivo Antonio Zúñiga.

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ÁVALOS. Productor de radio y televisión, escritor y editor, Director, dramaturgo y actor, periodista y guionista. Fundó el Colectivo Artístico Morelia A.C.

MICHOACÁN. NADA ES LO QUE PARECE

## ENTRE EL MUNDO Y UN ACTOR

Miguel Ángel Toledo

La ira, el amor, el hambre, la soberbia, la soledad, nada dicen escritas en un papel, ni la miseria y tampoco la lluvia se parecen verdaderamente a la verdadera lluvia o la miseria: de hecho nada hay después de la realidad que se parezca tanto a dicha realidad que lo que un actor crea y recrea en sus carnes. ¿Qué sería del Ser en el Arte sin la intervención del Actor? Las palabras son las monedas para nombrar el pan o el hambre y esas cosas mundanas por las que salta al vacío-en acto solitario puro - el actor. ¿Hay acto creativo más solitario que el del actor? No hay vuelta de hoja, hay que decirlo: ser actor significa una sola cosa, solitaria y divina, porque tiene que ver con la soledad de Dios, con el conocerse a sí mismo lejos de Dios, este creador religioso de sí mismo tiene una sola cara, nada en el reverso ni tampoco en el porvenir: nacer y morir, cotidianamente. No hay manera de hacerlo sobrevivir después de cada irrepetible acto.

Aquí en Morelia, allá, acullá, en lo porvenir, siempre ha sido igual, no mintamos, el teatro de México, el del mundo todo, el teatro-teatro (que es el que hace el actor), nace siempre con un solitario adolescente sin rostro que da un paso al frente en la preparatoria, tal vez la más pobre de la ciudad. Ya se sabe, el pasado es siempre como lo recordamos y no como quisiéramos que hubiera sido: primero aquellos ejercicios amargos antes del café, aquellas vergüenzas actorales casi infantiles, tan grandes al principio como el primer ron. Después, las duelas rotas bajo el peso de un joven actor, las tarimas de pueblos recibiendo las lágrimas de un viejo Rey; vestuarios caídos de lo que fuimos en el pasado inmediato. Hábitos de quien se conoce igual por dentro que por fuera. Primero y después: presente y pasado, vivir y mirar, atrás ha quedado lo que recordamos que fuimos. Ser actor de teatro significa lo mismo que aquel *crean en mí*, en lo que soy y no soy, en lo que he parecido ser. Dos mundos que en realidad conforman uno solo. En uno se mira y en el otro se es mirado.

Los recursos del actor se hallan siempre anudados a dichos extremos: por un lado el pasado y por el otro el porvenir. El actor es mera presencia pasada y cosa presente en el pasado. Pero el sentido de la actuación va más allá, pues con-

tiene en sí misma algo que ya no estará nunca más: es una significación, y por eso nos conduce desde su inmediatez a lo otro, hacia lo que ya no está ni volverá a ser jamás. Actuar es una forma humana de conducir el instante actual hacia instantes inhumanos, inhumanos porque ya no son. En ese sentido el cuerpo del actor y la palabra se comparten y juntos conforman ese algo que nombra ciertos instantes poéticos, digamos instantes más bien trágicos, pues contienen en sí mismos la materia divina de la que está hecha la inactualidad del lenguaje, y, por ello mismo, con su inutilidad y con su falta de uso real.

La dicha de actuar, sin lágrimas ni lamentos, consiste en las vinculaciones que este acto logre hacer entre la memoria de un actor olvidado y la felicidad que esta memoria supone. Si nada hay en la vida pasada, inmediata o futura del actor que logre conectar el acto de actuar con lo expresado en ese instante, el presente se volverá entonces una larga sombra insoportable, es una sombra siempre, de hecho. Y, sin embargo, es una sombra presente, así de simple. Pero la validez del hecho actoral consiste también en el reflujo del tiempo y, por lo tanto, en el rejuego de lo que hemos sido y de lo que habremos de ser. Cuando hablamos de un actor miramos hacia atrás, miramos los restos de un mundo que siempre nos conmovió o que en el momento de evocarlo nos viene a conmover, porque siempre existe en esa oscuridad de la historia humana, porque siempre habrá un adolescente que al actuar por primera vez nos revele-revelándonos aquello que aconteció-en el pasado solitario del ser humano.

Todo sucede en un abrir y cerrar de ojos: es un dardo de luz salido de la sombra que el recuerdo nos lanza, envenenado de nosotros mismos. Abrir y cerrar los ojos, luz y sombras, mirar y ser mirado. Juego de palabras nombrando un solo acto que yace en el pasado. Hay que señalar que el actor por su esencia misma y a pesar de sus pretensiones casi siempre sinceras y de total imparcialidad, es movido casi siempre, y muy a



Muerte súbita. Archivo de Antonio Zúñiga.

su pesar, por cierta malevolencia del espíritu humano. Y es que el espíritu humano no se satisface sino por un continuo viaje del presente al pasado y del pasado al presente en que se aclara y define entremezclando el uno con el otro.

Y no conviene buscar la imagen ni del presente ni del pasado. La verdadera imagen no es lo que se ve ni lo que nos quiere hacer ver el actor. He ahí la importancia del trasfondo: lo importante no es lo que se cree que se recrea o que se *inventa*, sino lo que se oculta y por eso se descubre: el paso inexorable del tiempo. Por eso el criterio de valor que se debe usar para juzgar un pasado reciente de la actuación nunca ha sido fácil, porque el valor de la actuación no se encuentra en la novedad del momento, sino todo lo contrario: consiste en su antigüedad profundamente arraigada en el espíritu humano.

Es ahí donde la actuación invoca mundos perdidos, *revela* e incita: nada *inventa*. Todo lo descubre: trae al mundo real y presente presencias e instantes casi olvidados en el laberinto mental del olvido, perdidos por más aplausos que estos instantes nos hayan hecho ganar. Actuar es revelar ciertas potencias de inexistencias que tal vez nunca llegaremos a comprender del todo. Ni siquiera cuando tenemos, por enésima vez, ante nosotros lo que fuimos, ni tampoco cuando vemos lo que ahora somos por la última vez.

MIGUEL ÁNGEL TOLEDO, Actor, periodista y poeta. Ha publicado los libros: *Dedicatoria un poema perdido, Poema pequeña con futuro grande*, y *Y mirar nunca más el Poniente*. Actualmente es jefe del Departamento de Publicaciones de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Michoacán.

# REPÚBLICA DEL TEATRO

NUEVO LEÓN. LA COMUNIDAD ORGANIZADA

## MANIFIESTO NEOLONÉS

AL PUEBLO DE NUEVO LEÓN  
AL EJECUTIVO ESTATAL  
A LOS C. DIPUTADOS FEDERALES POR EL ESTADO DE NUEVO LEÓN  
AL EJECUTIVO FEDERAL  
AL PODER JUDICIAL DE LA FEDERACIÓN  
AL HONORABLE CONGRESO DE LA UNIÓN

Los que suscribimos, escritores, artistas, intelectuales y académicos de Nuevo León, manifestamos nuestro enérgico repudio a las acciones emprendidas por la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión y por el Ejecutivo Federal a través de su Fiscalía, en torno a la violentación del estado de derecho que se realizó al desaforar a Andrés Manuel López Obrador y que constituye un golpe a la incipiente democracia de nuestro país. Tal acción siembra un clima de confrontación y vulnera la legitimidad de las futuras elecciones de 2006. El uso faccioso de la ley para perseguir e inhabilitar al contendiente mejor situado en las encuestas para la elección presidencial, cancela el derecho de los ciudadanos a elegir, consagrado en la Constitución de la República, y sitúa a la nación en un ámbito de turbulencia política, económica y social, caldo de cultivo para la violencia. Por todo lo anterior exigimos al Poder Judicial de la Federación, a través de la Suprema Corte de Justicia, que se restituya el marco de legalidad que haga posible una vida democrática plural e incluyente en México.

No a la violentación de los principios democráticos fundamentales.

### Firmantes:

Luis Aguilar (Escritor)	Aramando Flores Salazar (Arquitecto)	Verónica Martínez (Prom. Cultural)	Carlos Ruiz Cabrera (Académico)
Coral Aguirre (Dramaturga)	Claudia Frías (Actriz)	Guillermo Martínez Berlanga (Ecologista)	Graciela Saiazar Revna (Escritora)
Juan Alanís Tamez (Actor)	Luis César Frías (Músico)	Juan José Matamoros (Escritor)	Irma Salinas Rocha (Escritora)
Héctor Alvarado (Escritor)	Luis Frías Teneyuque (Abogado)	Laura Nelly Medel H (Politóloga)	Catalina Sánchez Aguilar (Arquitecta)
Xavier Araiza (Escritor)	Vicente Galindo (Director de teatro)	José Antonio Mejía (Académico)	Juan Angel Sánchez (Filósofo)
Jaime Arreola (Músico)	Francisco Garúa (Académico)	Guillermo Meléndez (Eswitor)	Juan de Dios Sánchez (Académico)
María Belmonte (Eswitora)	Sergio García (Director de Teatro)	Gij Mercado (Economista)	Tomás Sánchez Cabriales (Investigador)
Carlos Benavides Garúa (Académico)	Ricardo García Martínez (Investigador)	Katzir Meza (Promotor Cultural)	Jorge Antonio Santacruz (Actor)
Guillermo Berrones (Escritor)	Gustavo García Rojas (Antropólogo)	Silvia Mijares (Escritora)	Ana Laura Santamaría (Crítica Teatral)
Miriam Berúmen (Académica)	Javier Gana García (Artista Visual)	Carlos Moctezuma (Actor)	Alma Leticia Saucedo (Socióloga)
Alejandra Botto (Escritora)	José Francisco Garza (Músico)	Arturo Molina González (Ingeniero)	Javier Sepúlveda (Periodista)
Brenda A. Bustos (Investigadora)	José Garza (Periodista)	Carolina Montemayor (Académica)	Nazario Sepúlveda (Crítico de Cine)
Adán Cano (Sociólogo)	Luis Lauro Garza (Sociólogo)	Eduardo Montemayor (Músico)	Javier Sema (Director de Teatro)
Gerónimo Cano (Académico)	David Gómez (Director de teatro)	Joel Morales (Sociólogo)	Jorge Silva (Dramaturgo)
Gerardo Cantú (Pintor)	Gerson Gómez (Eswitor)	Ricardo Morales Pinar (Académico)	Sonia Silva (Escritora)
Nicandro Cárdenas (Fotógrafo)	Patricio Gómez Junco (Compositor)	Mariaurora Mota (Investigadora)	Nicte-It Dzib Soto (Lingüista)
Israel Cárdenas Ramírez (Cineasta)	Ramiro González Cárdenas (Académico)	Malena Múzquiz (Escritora)	Claudio Tapia (Académico)
Rocío Castelo Perrín (Prom. Cultural)	Enrique González Cisneros (Actor)	Evangelina Nájera Márquez (Actriz)	Claudia Tapia Castelo (Prom. Cultural)
Moani J. Compean (Prom. Cultural)	Norma González (Sexóloga)	Carlos Nevárez (Actor)	Adolfo Torres (Dramaturgo)
Bertha Alicia Cervantes (Académica)	Sergio González de León (Historiador)	Abraham Nuncio (Escritor)	Isabel Torres (Antropóloga)
María Teresa Cervantes (Académica)	Tomás González de Luna (Académico)	Rogelio Ojeda (Fotógrafo)	Gilberto Trejo (Editor)
Guillermo Colín (Periodista)	Macedonio González Salinas (Escritor)	Alicia Olivares (Académica)	Iván Trejo (Escritor)
Miguel Covarrubias (Escritor)	Santiago González Soto (Periodista)	Armando Hugo Ortiz (Cronista)	Raúl Urdiales (Académico)
Juan Ernesto Colunga (Investigador)	José Luis González Velarde (Investigador)	Diego Osorno (Periodista)	Mario Valencia (Periodista)
Guadalupe Cruz (Periodista)	Enrique Gorostieta (Teatrista)	Lylia Paiciacs (Académica)	Leticia Vargas (Cineasta)
Marco Cruz (Sociólogo)	Julián Guajardo (Director de Teatro)	Luisa Fernanda Patrón (Música)	Efrén Vázquez (Periodista)
Mario Curzio (Político)	Israel Gutiérrez Barrios (Sociólogo)	José de la Paz (Escritor)	Oscar Villalobos (Escritor)
Leticia Damm (Escritora)	Pedro Halil (Actor)	Eugenia Peña (Académica)	Ernesto Villareal Landeros (Abogado)
Ernesto Delegado (Académico)	Víctor Holguín (Escritor)	Eugenio Peña Garza (Abogado)	José Javier Villarreal (Escritor)
Adela Díaz (Investigadora)	Jorge Ibarra Ibarra (Investigador)	José Angel Pérez (Académico)	Minerva Margarita Villareal (Escritora)
Liz Durand (Escritora)	Jesús Ibarra Salazar (Académico)	Alberto Pérez Unzueta (Investigador)	Martha Zamarripa (Periodista)
Cristina Elenes (Escritora)	Zacarías Jiménez (Escritor)	Cuitláhuac Quiroga (Escritor)	Silvia Zapata (Promotora Cultural)
Fernando Elizondo (Escritor)	Andrés Juárez (Arquitecto)	Pedro Ramírez Anreola (Académico)	María Zebadúa (Historiadora)
Rosa María Elizondo (Pintora)	Laura Landa (Actriz)	Luis Carlos Ramírez (Prom. Cultural)	
Graciela España (Escritora)	Panicia Laurent (Escritora)	Lídice Ramos (Académica)	
Marco Antonio Espinoza (Actor)	Alberto Lazcano (Arquitecto)	Marlene Ramos (Prom. Cultural)	
Benito Estrada (Escultor)	Armando de León (Escritor)	Genaro Saúl Reyes (Crítico de Cine)	
Erik Estrada (Fotógrafo)	María Eugenia Llamas (Prom. Cultural)	Juan Miguel Reyes Arreola (Académico)	
Clara Eugenia Flores (Teatrista)	Luis Carlos López (Maiko) (Músico)	Silvia Melina Rivera (Socióloga)	
Rogelio Flores de la Luz (Escritor)	José Luis Maldonado (Artista Plástico)	César Jaime Rodríguez (Cineasta)	
Sergio Flores (Caricaturista)	Pety Maldonado (Actriz)	María de Jesús Rodríguez (Escritora)	
	Ángel Hugo Márquez Galaviz (Pintor)	Víctor Rodríguez Dávila (Académico)	
	Alejandro Martínez (Académico)	Gustavo Romero (Pintor)	

NUEVO LEÓN. HABLA A LA COMUNIDAD.

## TIEMPOS DE TESTIMONIO

Javier Serna

*Muchos sobrevivientes quedan de esta acción y cada uno de ellos está invitado a dejar también constancia de sus recuerdos para incorporarlos y completar mejor la historia. Sólo pedimos que sea estrictamente veraz el narrador.*

Ernesto Guevara

En la grave y riesgosa probabilidad de traicionar al contingente de firmantes del manifiesto adjunto, es que propongo este escrito sólo como una introducción y con un profundo respeto a todos sus signatarios. El todo quiere significar un testimonio, expresando las ideas y reflexiones – por lo tanto una posición – en respuesta al acto performático de exhibición, uso y abuso de poder, por parte del gobierno federal, al asestar un golpe brutal al proceso de transición a la democracia y a la libertad de elección en nuestro país.

¿Dónde situar esta reflexión de los intelectuales de Nuevo León, luego del grave momento de inestabilidad social provocado por la disputa jurídica entre los gobiernos federal y del Distrito Federal? ¿Cómo ubicar a los académicos y escritores frente a un responsable de la crisis y el caos político que estuvimos a punto de heredar, posicionándonos todos como responsables directa o indirectamente? ¿Cuál es ésta, nuestra co-responsabilidad social como comunidad de artistas, siendo rehenes de una cúpula de poder que decide sobre quién sí está y quién no está por encima de la ley en México? ¿Qué ideas y reflexiones reunir – como hacedores de teatro – en este ambiente lastimado de incipiente democracia, ante un estado de derecho que sigue siendo manipulado y depende de los hilos que mueven los políticos, más teatrales que los teatreros –fársicos–, que hacen de la política un acto de la cultura del simulacro? Considero que la mejor forma de responder a estos cuestionamientos es a través del testimonio, pues sintetiza una relectura cultural de la historia viviente de nuestro país en su lucha por la democracia.

“Testimonio” entronca etimológicamente con “testigo”, aquel que atestigua sobre una cosa, un hecho real; aquél que constata de manera directa, como “prueba testimonial” una función importante: servir de vínculo solidario entre varias comunidades en pro de una transformación – en este caso – democratizadora. Si los griegos in-

ventaron la tragedia, los romanos la epístola y el Renacimiento el soneto, nuestra realidad es aquella que echa mano del testimonio.

Nosotros todos hemos sido testigos de desacatos que duran once meses, que traen consecuentemente graves conflictos políticos y todos nosotros sentimos tener que ser los soportes del testimonio para el futuro, de un discurso manipulado que de pronto se confunde y nos confunde, pretendiendo que nuestra situación como individuos en relación con la pluralidad de otros nombres y otros individuos concretos se asuma como la de una masa sin caras. Sin siquiera intentar agotar la significación de dicho discurso terminándolo sorpresivamente se anuncia la nueva conciencia y la nueva moral con un nuevo imperativo político; de improviso allí donde aquello mismo que causó el tal conflicto de pronto se desvanece, queda cerrado y ya no procede. Igualmente arbitrario resulta que aquel que tomó una decisión autoritaria para abrir el caso, tome otra decisión autoritaria para cerrarlo. Entonces vivimos tiempos de testimonio, entonces la tarea que nos toca es confrontar los horrores de su propia gran contradicción, entonces hay que atestiguar sobre el desastre político que provoca el quiebre cultural y el traumático atentado en contra de la democracia y el estado de derecho.

Se entiende que aunque aquel testigo sea un disidente por definición está condenado por su función a estar solo, a testificar en solitario; sin embargo, ya como testimoniante se ofrece en lo que yo creo es la nueva concepción de práctica expresiva de la colectividad en el mundo contemporáneo; deja su soledad en el testimonio y se ofrece en la vida colectiva de la cultura. El mejor ejemplo es la Marcha del Silencio, allí el testigo silencioso reta y desafía a un sistema social que usa la ley a su conveniencia. El acto silente asume al testificar, su resistencia y su desobediencia civil, instrumentando así una batalla monumental, pero logrando una alternancia sin violencia.

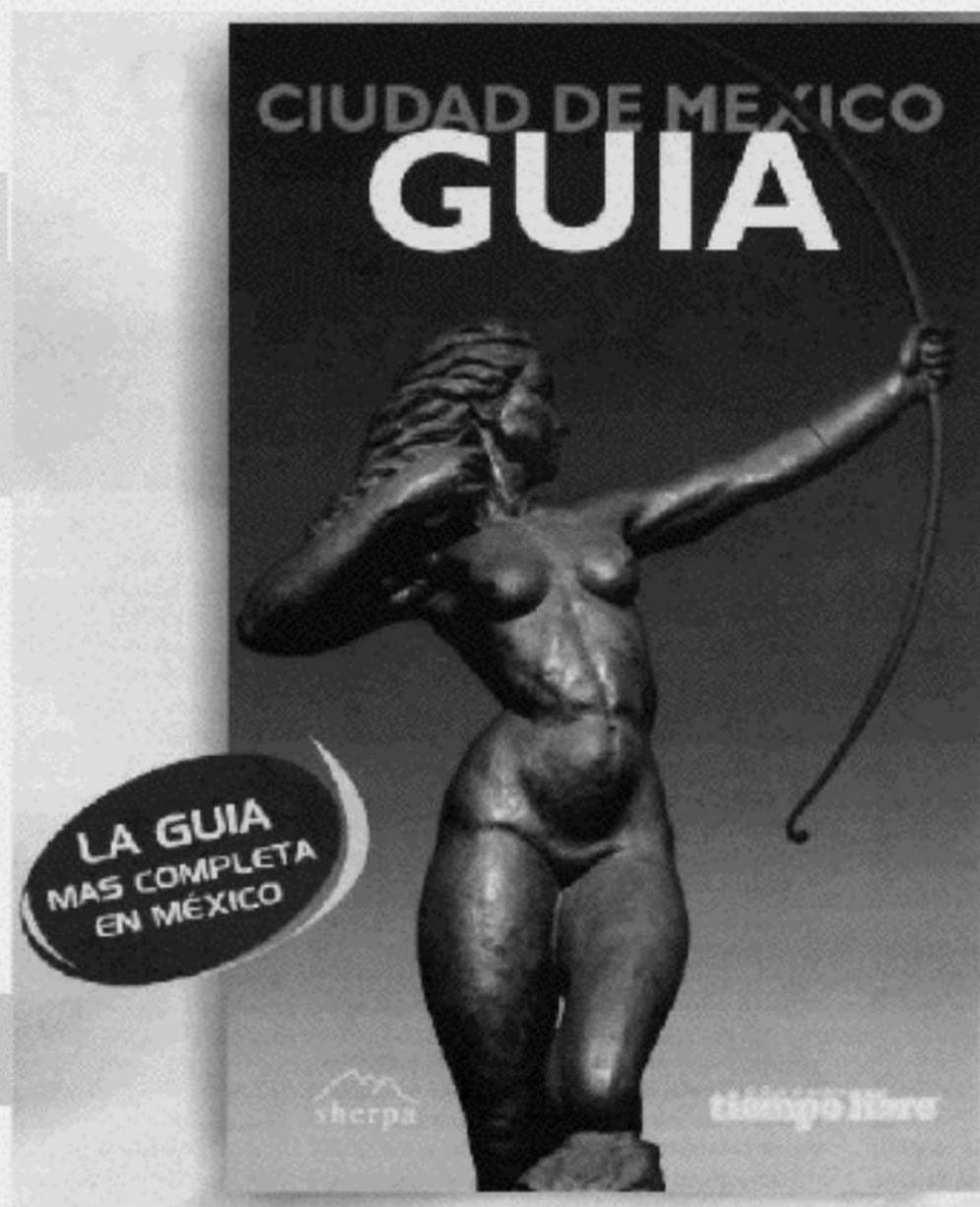
Ahora bien que si estos coros silenciosos no pueden resolver las contradicciones de los mencionados gobiernos, al menos sí pueden aspirar a usar las contradicciones de aquéllos, para confrontarlas en forma más fecunda que sólo con el desgastante choque frontal. Ante el testimonio marchante, las contradicciones de sus contradicciones pueden modificar las reglas del juego, en

este caso el juego de los tiempos políticos de los políticos y hacerlos presentarse de pronto de forma poco esperada. Finalmente pareciera que fue eso lo que se reveló con el acto performativo de la marcha testimonial: derechas que se mueven de su polo radical hacia quién sabe dónde, e Izquierdas que se desplazan hacia el centro. Millones de ojos marchando y testimoniando en el simple acto de mirar, ya no a la manera de la vieja tradición legal filosófica y epistemológica del mundo occidental de lo trágico, sino el testimonial de millones de miradas en el simple acto de un ver de primera mano; millonadas de testigos oculares evidenciando los desplazamientos y movimientos de la ley.

Lo estrictamente veraz de este coro silencioso de narradores testimoniante, es lo que ha hecho suceder con este dualismo de contradicciones entre derechas e izquierdas; el rehabilitar un tercer término de debate en la praxis política de nuestra incipiente democracia: un individuo que en colectivo se transforma en una asamblea de miradas. Esto significa que en el testimonio se evoluciona y madura política y conceptualmente; de ser sujeto personal, cuya memoria se construye necesariamente en el colectivo, para llevarlo a algo que en sí es un efecto generado, producido, perpetuado por la forma histórica y “de familiarizarlo” a la manera de Bertolt Brecht, no como un asunto de experiencia humana, sino como un fenómeno social. Se promueve una especie de contra-agente biográfico que no significa la pérdida de un sujeto o nombre personal sino, a través de éste, la multiplicación de los nombres propios engloban una mirada la realidad en la mirada de toda una nación.

¿Dónde situar la reflexión de los artistas e intelectuales de Nuevo León? Me parece que es aquí, en el testimonio de este coro silencioso de narradores de la historia. Para esta comunidad neoleonesa, ésta es una concepción diferente de manifestarse, como una asamblea que retoma un discurso de anhelos y vida cotidiana, pero política, en la experimentación de la historia como sujeto en colectivo, pero transformado en una asamblea de miradas.

JAVIER SERNA. Licenciado en Letras Españolas. Actor y director de escena. Director en México del Instituto Hemisférico de Performance y Política.



**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**



GOBIERNO DEL ESTADO DE  
**QUERÉTARO**  
CONTRATO SOCIAL



Querétaro  
es  
Mejor

Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro  
Andador Venustiano Carranza No. 4, Centro Histórico  
Tels. (442) 224-05-70, 212-02-55 y 214-22-59  
Página en Internet: [www.coneculta.gob.mx](http://www.coneculta.gob.mx)

# III Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia

Querétaro 2005

## **Autores:**

Alejandro Román (Morelos) "Alter Shave"  
Hugo Abraham Wirth (D.F.) "Constantina"  
Jacobo Reyna (Querétaro) "Quijada al mar"  
Daniel Barrón (D.F.) "Hermanos"  
Rafael Martínez (Sonora) "Engendrarán Dragones"

## **Novedades editoriales:**

- El drama ausente, Anónimo Drama 2005
- Antología de Teatro Mexicano Contemporáneo, Centro Cultural Helénico-Artuel (Argentina)
- **PASODEGATO**, Revista Mexicana de Teatro
- Ediciones El Milagro
- Fondo Editorial de Querétaro

## **Estreno de la obra:**

"Historia del ser que soñó un amuleto bajo tierra"  
de Luis Ayhlón (Obra ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia  
Manuel Herrera 2004), bajo la dirección de Martín Acosta

## **Cursos:**

- Nicolás Núñez - Actuación "El actor actual"
- Fernando de Ita - Crítica teatral
- Otto Minera - Traducción teatral
- Luis Mario Moncada y Edgar Chías - Narración escénica
- Jorge Dubatti - Teatralidad y teatralidades

**Del 18 al 23 de julio**

**Museo de la Ciudad**

Guerrero 27 Nte. Centro Histórico  
Santiago de Querétaro, Qro

QUERÉTARO. LA BARRANCA DEL INSTITUTO TECNOLÓGICO DE QUERÉTARO

## ENTREVISTA DE ÓSCAR SALAS CON BLANCA EVA GONZÁLEZ MONROY

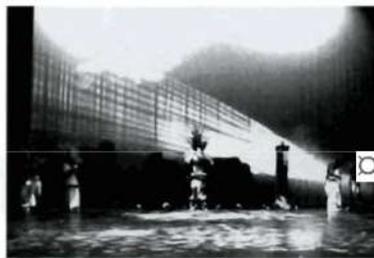
Óscar Salas

**E**l teatro queretano empezó en la ciudad de México en el 2005 -por lo menos el realizado por aficionados -dejando impresiones encontradas en el XVII Encuentro Nacional de Amantes del Teatro (ENAT), que tuvo lugar en el teatro Jiménez Rueda del 7 al 17 de enero: "Han realizado muy bien una gran producción escénica, pero les falta limpiar la actuación", comentó la maestra Isabel Quintanar Vásquez, directora general de la ENAT. Yo quitaría el infinitivo y me pregunto ¿cómo satisfacer semejante demanda actoral sin actores? La directora escénica se muestra muy dispuesta a superar el reto, alentada por el entusiasmo de su muy joven y novel elenco.

¿Por qué los integrantes de La Barraca, estudiantes del Instituto Tecnológico de Querétaro, osaron representar a la entidad con una obra tan demandante como *Águila Real* - que en su texto original dura 140 minutos - de Hugo Argüelles? La pregunta en sí misma me explica por qué no pudieron solventar la actuación, pero aun en este punto existe un mar de fondo que satisface los propósitos formativos integrales de la institución educativa queretana, como lo da a entender la maestra Blanca Eva González Monroy, directora de Cultura del ITQ en una entrevista que requirió pocas preguntas.

**Blanca Eva:** Entramos a la ENAT por la puerta de atrás porque nuestra práctica no es amateur. Nuestro taller ha cumplido 27 años. Trabajamos con calidad extracurricular en un lapso máximo de 4 años, con los intervalos que impone el cumplimiento de la carga escolar de las opciones profesionales -mayoritariamente ingenieriles -ofrecidas por el ITQ que al final de cada carrera se acentúa muchísimo, por ejemplo, con el servicio social. Difícilmente podemos contar con un mismo grupo de uno a otro año. Por otra parte, está la complejidad de conjugar los ratos libres de los diferentes integrantes a fin de ensayar.

En lo personal me ha interesado acercarme al Centro Mexicano de Teatro (CMT) -convocante del ENAT junto con el IIT- porque reúne a los críticos de teatro más serios y severos del país, ya que los grupos participantes aspiran a alcanzar la condición de profesionales. Para los integrantes



*Águila Real. Foto de Óscar Salas.*

Nuestro taller ha cumplido 27 años. Trabajamos con calidad extracurricular en un lapso máximo de 4 años, con los intervalos que impone el cumplimiento de la carga escolar de las opciones profesionales -mayoritariamente ingenieriles- ofrecidas por el ITQ que al final de cada carrera se acentúa muchísimo, por ejemplo, con el servicio social. Difícilmente podemos contar con un mismo grupo de uno a otro año.

de La Barraca la experiencia resultó muy enriquecedora. Los retos difíciles fortalecen la formación integral que buscamos en la institución. Con este enfoque también hemos participado en el Festival de Teatro Universitario (por definición, en el sistema universitario el teatro recibe más atención que en el tecnológico, según la maestra González); en el 2001 pasamos sin pena ni gloria, pero en el 2002, entre más de ciento treinta grupos participantes, fuimos finalistas en nuestra categoría -nivel licenciatura con teatro como materia opcional - junto con dos grupos de la UIA, uno de la ENEP-Acatlán, uno de la Universidad Intercontinental y otro de la Universidad Veracruzana. A partir de ese resultado surgió la idea de participar en el ENAT. Con este propósito elaboramos el proyecto «Rescate de nuestra identidad a través del teatro», que enviamos al IIT donde lo recibieron positivamente por corresponder al Programa Rescate de Identidad de los Pueblos de la UNESCO. El IIT nos remitió con el CMT que nos otorgó una membresía internacional.

Para la obra *Águila Real*, La Barraca ha incorporado al grupo de danza Herencias y Tradiciones, del ITQ, con el cual abren la presentación mediante una ceremonia autóctona de sacrificio, y escenifican el encuentro de Moctezuma con Hernán Cortés, cuadros que no están dentro del original del autor.

Seguros de que no están formando actores sino público, llevarán la obra al foro cuantas veces sea necesario para llegar en óptimas condiciones al Festival de Teatro Universitario de la UNAM, en octubre del presente año.

---

ÓSCAR SALAS. Periodista radial y cultural, fotógrafo y actor. A finales de 2004 participó en el elenco que montó *El muslo dorado de Pitágoras* de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.

QUERÉTARO, UN DERECHO, UN REVÉS.

## EJERCIENDO LA CRÍTICA

Óscar Salas

**E**n el número 21 de PASODEGATO, Román García -en el artículo *El discurrir del teatro en Querétaro-*, anotó que:

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 de todo aquello que no es lo propio.

Pues bien, Óscar Salas se puso el saco y ensayó la crítica en un artículo entregado durante el mes de febrero, artículo que resultaría extemporáneo a la hora de su publicación si no se leyera como continuación de lo que propone Román Garúa. Coral de Sombras, de Abelardo Rodríguez -obra que inició la actividad teatral queretana del año 2005 en el cine-teatro Rosalío Solano- es el tema del que se ocupa.

Coral de Sombras es, por momentos, una descamada caricatura de nuestra contemporaneidad mexicana, en este caso ubicada en Querétaro y Guanajuato, que nos invita a reír de nuestras incongruencias, crueldades, mezquindades, fatalidades, deslealtades, fanatismos, deificaciones y demonizaciones. (la obra) No deja de ofrecer expresiones para la reflexión y el filosofar acerca de la propia existencia.

Después de esta observación general, el crítico fija su atención en cada uno de los actores y sus personajes. De este subtema destacamos un párrafo:

Afortunadamente, el personaje de Pedrito Blas ha sido encomendado a Iván Ramírez, pues este personaje corrompido y corruptor, en el sentido más amplio del concepto, nos ofrece un hilo, casi un eje conductor a lo largo -por duración y transcurrir- de la representación atravesada por trece personajes, no todos relacionados del todo. El joven actor nos ofrece atinadas transiciones hasta culminar con un final sorprendente e inesperado tanto dentro de la trama, como de la interpretación. Aquí la puesta en escena supera a la dramaturgia, pues ésta señala un personaje travesti, y en aquella, la vida de Pedrito culmina en el travestismo, muy consecuente con la vida que conoció en compañía de Shirley. En cambio, Pedro Blas, el padre, personaje igualmente vertebral, no corre con igual suerte, tanto por el intérprete como por la dirección. Pedro Blas se la pasa casi toda la representación en fachas domingueras proletarias, con su apariencia

personal inalterada. No obstante que al principio de la trama, previo pago de multa por parte de Pedrito Blas, es sacado de la cárcel, a donde fue a parar por excesos de ingestión etílica callejera, y sale pulcro, acicalado y sin rastros de resaca... Más adelante, después de una porriza policial, nada lo descompone aunque se queja de sus aporreadas costillas. Cuando es bañado no vemos ningún rastro de agua, ni jabón, incluso es restregado no mediante un estropajo o escobillón, sino con una escobita con la cual apenas es tocado por Lupe, la criada que se ha independizado a través de la changarización de comidas populares; la exasperación de su progresiva ruina la denota más el texto que la interpretación y caracterización de Francisco Hernández. La presencia del agua no tan sólo es importante para la autenticidad teatral, sino por las palabras de Pedro Blas: 'Me estás purificando, Lupe, créeme que me estás devolviendo a la vida', con tan evidente simbología cristiana.

Emiliana Guerrero, nombre que denuncia su talante rebelde y combativo, también es otro de los personajes redondos por su trazo, caracterización e interpretación de Mirtha Urbina, aunque la enardecida y enardecidora Emiliana es una breve sombra en este coral antes de acabar en la morgue, a donde va a darle su reconocimiento, más que a reconocerla, su antiguo y arrepentido enamorado, Pablito, politiquillo de medio pelo, chaquetero vendedor de las causas que enarbola convenencieramente, cuya identificación con la difunta nos la da más el texto que el trazo temporal en el foro.

Esta crítica debió publicarse en un periódico queretano, pero ninguno reconoce la necesidad de la crítica teatral. Sus páginas culturales se confunden con las sociales, y, cuando dan cuenta de una obra, retratan a las graciosas personitas que asistieron, lo cual significa que el reportero se la pasó de espaldas al escenario. Al crítico nadie le da espacio y por lo tanto nadie le paga un peso; además, como todos nos conocemos nos cuesta trabajo criticar, para no sufrir la pérdida de un amigo o un pariente.

Por otra parte, quienes ejercitan la crítica son los mismos que hacen teatro, entonces la sospecha de escribir con mala leche obtiene su razón de ser. Sin embargo, en este caso Óscar Salas, siendo actor, trata de analizar Coral de Sombras con objetividad:

Las sombras del coral de Abelardo Rodríguez aparecen como una descripción rudimentaria de fragmentos de realidades contemporáneas, pero siendo lo rudimentario parte de la realidad, no de la descripción, a ésta condición primaria, reflejo de una decadencia, de un devenir a menos, el autor parece oponerle un cierto sentimentalismo rescatador. Dicha desbordada emotividad nos viene en la forma de una retórica, que por su contenido y expresión llega como una fabulación nostálgica:

Veremos como (Caín) mata a su hermano para apoderarse de los bienes comunales y así fundar la sacrosanta empresa de la propiedad privada, (...) gracias a él (Caín) se inventa la economía, la guerra, la ONU y la democracia, feroces guardianes de la privación legal de la propiedad común...

Que en esta doble condición podría tomarse como una fina ironía del autor al apuntamos que la decadencia descrita en Coral de Sombras es insuperable, no obstante queda como una posición ideológica, postura que cumple la función de no dejar la descripción de fragmentos de realidad en una mera colección o serial de cuadros estáticos. La ampulosidad verborriqueña con que es transmitido este posible dejo ideologizado nos deja ver la infactibilidad de superar la decadencia en la que nos hemos metido a lo largo del posmodernismo.

*Coral de Sombras* se asemeja a un pastiche de estratos, pero sobre todo de épocas dentro de la posmodernidad, lo cual no tendría mayor importancia si no fuera porque esa falta de una época precisa -incluso incursionando en años posteriores a la caída del Muro de Berlín y hasta iniciado el siglo XXI- perjudica la parte final del texto descalificador del materialismo -capitalismo, que más parece un lance panfletario y trastrochado, que una expresión y/o posición ideológica, tergiversando la decadencia con la claudicación.

Las observaciones de Salas pueden ser acertadas o equivocadas, pero siempre serán útiles para mirar el trabajo propio con otros ojos. Promover la crítica y profesionalizarla -como quiere Román García- resulta benéfico para el trabajo teatral queretano.

OSCAR SALAS. Periodista radial y cultural. fotógrafo y actor. A finales de 2004 participó en el elenco que montó *El muslo dorado* de Pitágoras de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.

JALISCO. PRINCESA RANCHERA

## EL EXILIO DE LA MEMORIA

Héctor Caro

No leí, no vi y no gusté de esa pinche obra...¿le queda claro?

Teatrero tapatío

Ya es el siglo XXI y continuamos esperando el despertar de nuestra querida doncella ranchera que es Guadalajara. Así lo veo desde acá, a la distancia de algunos kilómetros que separan a México de Brasil, habitando ahora esta ciudad llamada Belo Horizonte. Vine a parar acá porque... la vida en general es azarosa... y la mía aún más. Las comparaciones son odiosas pero también difíciles de evitar. Acá, dos millones y medio de habitantes, más de 30 salas teatrales con actividad escénica permanente, una comunidad teatral de grupos, productores, directores, investigadores, estudiantes y promotores del teatro. Claro que como en todas partes no todo es miel sobre hojuelas y las diferencias y controversias de opinión existen entre colegas. Sin embargo, por encima de ellas hay un sentido de pertenencia a un oficio y de responsabilidad compartida para con su público. Resultan envidiables y ejemplares los colegas teatreros de aquí. Me cuentan algunos de ellos que su público es quien los hizo comprender que todos tripulaban la misma nave y que la regla fundamental era el respeto al trabajo del otro y el diálogo permanente por encima de los adjetivos calificativos. Y además veo sus espectáculos: explosivos, llenos de alegría, de humor de todos colores, de mordacidad; algunos de excelente calidad, otros puro vacilón, otros producto de la investigación y otros explotando los recursos más reconocibles del teatro popular. Pero ninguno, ni el más frívolo o comercial renuncia a la responsabilidad del rigor o se instala en la inercia de hacer al "ahí se va". Y no puedo más que voltear a ver a nuestro naufragante teatro tapatío, rascarme la cabeza y tristemente aceptar que en realidad, comparando: "el nuestro es una lanchita apollada que hace agua en el hediondo charco del Parque Alcalde". Mientras ellos en su conjunto hacen teatro, nosotros de forma "inocente y peligrosa montamos obras". Cada quien

por su lado, atrincherado en su diletancia disfrazada de inspiración, con sus actitudes de genio incomprendido, carentes de autocritica y dispuestos, a la primer finta, a lanzar los dardos venenosos de la desaprobación y descalificación del trabajo del colega. Duro y directo a la yugular. Este deporte es absurdo y muy peligroso, estamos agujerando nuestra lanchita con el peso de las anclas. ¡ALTO! Necesitamos un ejercicio verdadero y honesto de humildad, que nos ayude a reconocernos como partes fundamentales del hecho escénico en Guadalajara. Todos por igual, respetando la diversidad de intereses y capacidades de todos los que trabajamos en la escena tapatía. Todos tenemos una pastorela que nos "pisen" o uno que otro performance "bien gachito". Ese es el primer paso para la articulación de una comunidad teatral respetable y madura. Esa, como el teatro mismo, es una tarea colectiva que requiere de rigor, imaginación y metodología. Lograrlo será tan importante como la más trascendente de las puestas en escena que podamos compartir con nuestro público; quien es la razón fundamental de nuestro hacer. Por otro lado y para no dejar esta reflexión comparativa instalada en tono de infomercial de Jorge Vergara<sup>1</sup> y sus productos *new age*, conviene insistir en la importancia de la memoria social. Esa donde nuestro teatro, bueno, regular o muy chafa queda para beneficio o en detrimento de su patrimonio social, aquí y ahora. Pero parece que nuestra sociedad tiene en estos momentos tantas cuentas pendientes por arreglar, que resulta lógico y natural el desdén hacia sus artistas, mientras sigue caminando en sus aspiraciones de metrópoli cosmopolita de cuento de hadas de Cachirulo.

HÉCTOR CARO. Actor, titiritero y buen conversador sobre el fenómeno teatral de Guadalajara. Con una larga trayectoria en los escenarios, fue durante muchos años participante fundamental del colectivo El Venero.

<sup>1</sup> Polémico y avasallador empresario tapatío, dueño del equipo de fútbol de las Chivas de Guadalajara, entre otras empresas.

JALISCO, ESCARAMUZAS DE AYER, HOY Y SIEMPRE

## TEMPESTAD EN UN VASO DE AGUA

Fausto Ramírez

El 6 de diciembre de 1877 apareció una hoja periodística titulada *El Teatro*. Lo publicado en tal hoja molestó al señor Relaño -empresario y consorte de la compañía dramática de María Rodríguez-, quien a su vez publicó una Manifestación, llamando al autor de aquel artículo, Don Antonio Gil Ochoa, "escritor mercenario". Este pidió una satisfacción que le fue negada, dando lugar a los preliminares de un duelo.

Los padrinos de Relaño querían hacer aparecer como injuriada a la señora Rodríguez y, enronces, Gil Ochoa en la imposibilidad de concertar un duelo con ella, dirigió una carta de disculpa a tan cumplida dama. Los padrinos de Gil Ochoa exigieron una satisfacción que apareció como la siguiente carta:

Señor don Antonio Gil Ochoa:

Habiendo sabido que usted es el autor del periódico *El Teatro*, retiro toda palabra que pueda ofenderlo, asegurando a usted que sus antecedentes me bastaban para creerlo incapaz de venderse como lo dije en el artículo 'Manifestación al público'.

Queda usted autorizado para hacer uso que usted guste de la presente. De usted Affmo. F. G. Relaño.



Los pretendientes de la posadera. Archivo de la compañía de la U...

# REPÚBLICA DEL TEATRO

JALISCO.SIN LATITUD EXACTA

## DE ÁNGELES Y DICCIONARIO

Dolores Tapia

**N**o hablan de teatro local, ni nacional sino de un teatro universal. Estos actores, ni son todos los que están en el teatro, ni están todos los que están lejos. He aquí algunas de las voces propositivas del devenir teatral. Gente que se ha ido y ha vuelto, que se sigue yendo, que va y se encuentra y vuelve, pero nos dice cosas.

Nosotros, entiéndase los tapatíos, no somos un conjunto, en ocasiones somos “inocentes” y en otras rayamos en lo “negligente”. Se espera que las cosas se arreglen, mientras esto no sucede, cómodamente, se le echa la culpa al sistema. Nadie sabe, nadie supo y asunto (no) arreglado. En fin. Me cuesta trabajo afirmar lo contrario, porque la peripecia entrevistadora de un puño de años me obliga a decir que muchos de los actores inteligentes, honestos y valientes que he conocido viven en un constante movimiento, interior primero y exterior después. La verdad es que escucharlos hace que se nos antoje el teatro como una experiencia profunda y en constante mutación, pero se trata de una experiencia personal. No lo digo yo, lo dicen ellos.

### UNA DULCE MANERA DE DECIR ADIÓS

Cuando levantó la bocina, Juan Pablo estaba a punto de dejar el país. Se iba a la 1:00, hora de Río de Janeiro. Tenía diez años en el Distrito Federal haciendo teatro y casi uno de haber visitado Guadalajara a razón de la filmación *De ángeles, flores y fuentes*, de Panchito Rodríguez -un director y músico tapatío-. A sus 29 años, Juan Pablo Abitia consiguió que sus acciones correspondieran a sus deseos. El impulso de emigrar, y la sed de devenir, son algunos de los importantes conductores de su trabajo creativo. Dejó Guadalajara en 1994 y ahora afirma: “siento que en el DF ya sembré”. Como si fuera artista de una película -de esos que ya no se usan-, Juan Pablo se va sin expectativa alguna, “pero quiero seguir creciendo como actor y una de las cosas que me retan es aprender el idioma”.

Quiere mucho *Guanatos* -como llama a Guadalajara- y piensa que algún día regresará, cuando haya vivido lo que tiene que vivir. “Me fui de aquí porque ya se había agotado el teatro que yo bus-

caba, no encontré modo de vida (en *Guanatos*) y en la ciudad de México sí”. Se juntó con unos amigos que también eran actores y formó parte del grupo Cuarta Pared. Arrancó ya en suelo defenido una gira por España, trabajó con Ofelia Medina, Daniel Giménez Cacho, Mario Iván Martínez y Diego Luna, “con los cuales por supuesto aprendí mucho”. Hoy busca en solitario y me cuenta de su porvenir. “Irse es crecer en otro lado, obligar a tus alas que se desarrollen”, señaló. “Me pasa que ahora quiero contar mi discurso”. Hoy es, en Brasil, un perfecto extranjero.

Extranjero: Natural de una nación con respecto a los naturales de cualquier otra.

### HIPÓTESIS DE UN ACTOR

En la cartelera tapatía se anuncia *Hipótesis de un sueño*, dirige y actúa Marco Antonio Pérez, el mismo actor aue hace más de cinco años actuó en el teatro Experimental la obra *Los niños de sal*; el mismo actor que un día, después de función, tomó su mochila y se fue a México, D.F. a buscar un director; el mismo actor que infinidad de veces vi en la capital del país pateando las avenidas en busca de un poema: Pérez, un actor que buscas en alguna perso y siempre lo encuentras, pero en otro lugar.

Un día lo despedí en una azotea mientras él leía a Rimbaud. Es conocido por su trabajo con Martín Acosta en *Fausto*, *Filoctetes* y *La vida no vale nada*, también por su desempeño en el cine dentro de la película *Amores Perros*. Marco es un desembarazado del éxito, un día se cansó y dejó el DF, vino a Guadalajara, se encerró a darle vida a una obra que parte de un cuento de José Vasconcelos: *Hipótesis de un sueño*.

Fuera de los reflectores se siente a gusto, Guadalajara le ha dado el espacio para incursionar en la dirección y aterrizar, por primera vez, un sueño propio: “chale, estoy bien sorprendido, es bien fuerte levantar una temporada, también descubro aue las cosas no sólo están en la mente, sino que también pueden llevarse a cabo”. Sabe que esta obra y esta ciudad son una parada en su vida. Ayer se fue a Oaxaca, mañana buscará ballenas.



Elaboración de un escrito. Foto de Dolores Tapia

Se define a sí mismo como un “compa” poético que por primera vez experimenta su propia poética en el escenario. Cuando le pregunto del viaje, se queda pensando y dice: “sí, mmm... Me encantaría que mi obra fuera viajera”.

Viajar: Trasladarse de un lugar a otro, generalmente distante.

### SABER QUE HAY QUE BUSCAR

Circe Rangel es actriz desde hace 16 años. Nació en el DF, pero por azares que no corresponden a la *artiteada* se vino a vivir a Guadalajara. Es egresada de la Escuela de Artes Plásticas, única opción sería de formación actoral. Dice que comenzó a tener papeles importantes y un buen día vio la obra *Las mujeres sabias*, dirigida por José Caballero: “... dije *guau*, yo quiero hacer esas cosas”. Así, estuvo 10 años en México, pasó por el Foro Teatro Contemporáneo y La Casa del Teatro. Un buen día: “... la ciudad me cansó y además, quería irme a experimentar conmigo misma y me topé con Guadalajara”, dijo. Montó, entonces, una obra escrita por ella misma que se llamó *El otro beso*, luego trajo a Ana Francis Mor a dar un curso de teatro-cabaret y dio continuidad a un proyecto que había nacido como *The Non Clavation Company* “La verdad es que no me he detenido geográficamente, ni me detendré hasta ir haciendo mi propio lenguaje, irme encontrando a mí misma”.

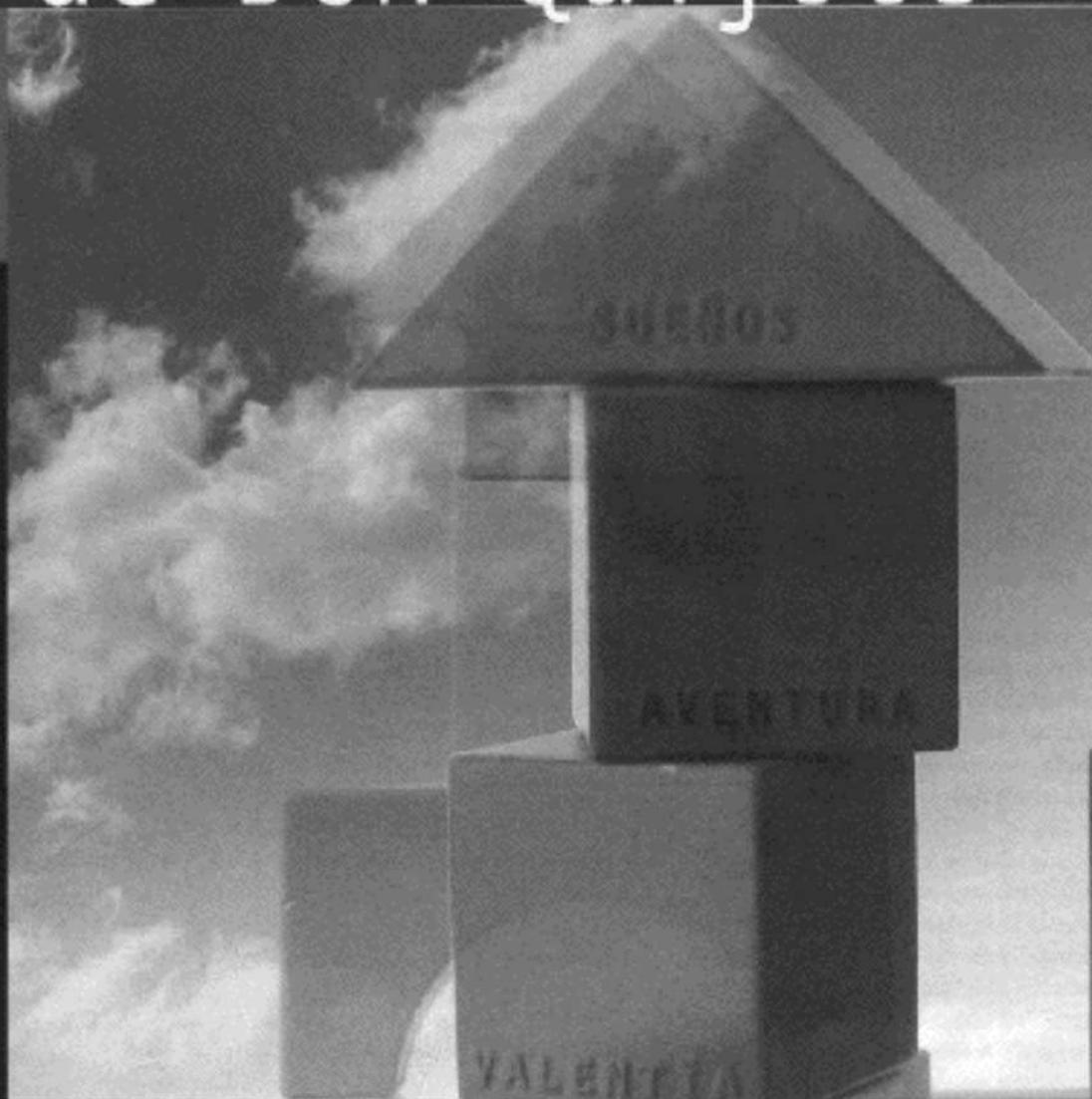
Encontrarse: Dar con algo o alguien que se busca o no se busca.

DOLORES TAPIA. Periodista con varios años dedicada a la cotidiana indagación del teatro tapatío. Escribe para el periódico El Informador. Ha publicado un libro de cuentos infantiles.



# La Venta de Don Quijote

LA Z Teatro de  
ARZUELA

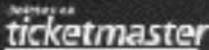


Función doble  
octubre  
14 y 15  
2005

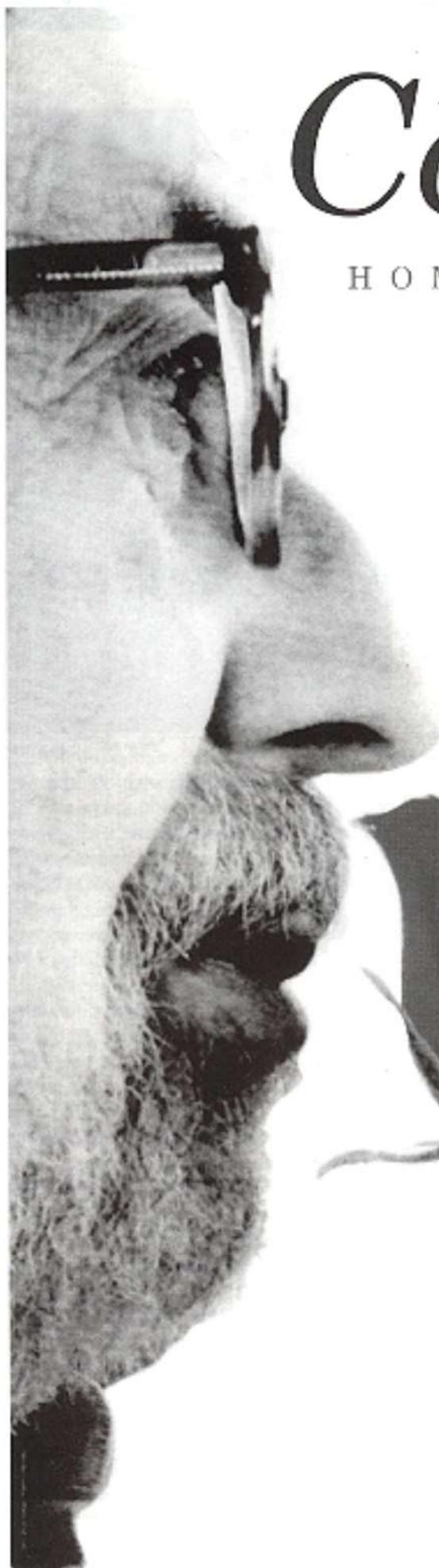
## El Retablo de Maese Pedro

 Teatro Diana

cultura  UDG

 ticketmaster

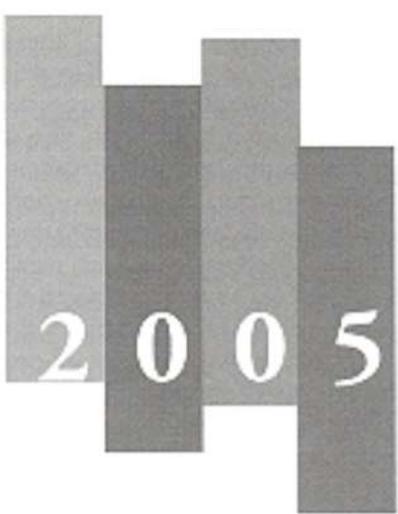
www.ticketmaster.com.mx  
3818-3800



# *Emilio* Carballido

HOMENAJE EN EL MARCO DE LA

FERIA  
NACIONAL DEL  
LIBRO  
INFANTIL Y JUVENIL  
XALAPA



Sedes

XALAPA

VERACRUZ

y CÓRDOBA

[www.ivec.gob.mx](http://www.ivec.gob.mx)



VERACRUZ. *AD LIBITUM* DIONISIACO.

## EL ARTE TEATRAL Y EL AMBITO DE SU DESARROLLO

Nazario Montiel

### NACEMOS DE LA MAGIA EN LO ALTO DE LA MESETA

**S**iempre hemos estado aquí, el espacio artístico es universal; infinito. Somos un ejército que no hace la guerra, sino la paz digna y el amor a plenitud; pertenecemos a la magia y nos encontramos en un punto concreto, geográfico, del planeta teatro; soñamos una cultura y un teatro que fortalezca a sus creadores como guerreros de la paz; que revaloricen el pensamiento, el ser de sus espectadores y a sí mismos; no es la guerra, sino el placer de crear lo que nos hará humanos en nuestro México Amerindio Afromestizo al vibrar de tambores, alientos y cuerdas; con armonía de todas las voces y la vigencia de todos los pensamientos; los acontecimientos, los mitotes de la fiesta prehispánica junto con la fiesta báquica y el fondo sustancial de percusiones para Changó; todo es la unión de las fibras; somos "atenienses" de piel morena y cabello ensortijado como serpientes emplumadas; nos pertenece -a todos- la evolución, la vida y este suelo; meshicas de la metrópoli que gozan del son, la rumba y el danzón en lo alto de la Meseta. Soñamos una sociedad de igual a igual entre el arte y la empresa, entre la ciencia y Dios, entre el Quijote y Moctezuma, o Don Juan y Albert Einstein; Orlando jubiloso sólo vino a dormir en esta vida.

### FLOR Y CANTO

La vida es eterna y el arte es su doble; somos nuestra mejor obra, somos el todo y parte de él; alquimistas de realidades, donadores de sueños, nahuales catárticos que brindan la sanidad emotiva; actores que en su desdoblamiento se pierden para el hallazgo; ofrecen su sacrificio para la gloria creativa; y son el principio para el fin... deseado; podemos ser la vida esparciendo flor y canto, el pensamiento ilustre, la filosofía de los universos o creer en la tangibilidad de nuestros sueños. Son nuestros días de soñar y hacer realidad nuestros sueños; lo que mostramos al espectador, primero fue sueño nuestro.

### LA PROFESIÓN PROFETA

Nuestra profesión nos hace estar en la interioridad profunda o en el júbilo exterior del espacio infinito; es la realidad de la magia y, a la inversa,

es todo lo que entregas, porque nada es tuyo pero todo lo tienes.

Crear arte teatral y donarlo, es como tomar un átomo del cosmos y depositarlo en el centro del corazón de cada espectador; como alcanzar al genio que une la ficción con la realidad; en el teatro se encuentra una sensación, una experiencia y una realidad a imagen y semejanza de la felicidad. El teatro es el arte de capturar la vida artísticamente (valiéndome la "rebuznancia"); la acción teatral, con el mayor gusto, asciende al peldaño divino de esta consciencia terrena; sólo con su carácter y naturaleza podrá servir como tal. Sembramos en el espíritu de cada espectador: esa es la gracia del arte teatral: alimenta al corazón humano y con ello a la sabiduría infinita; la actualizada realidad mágica del arte es nuestro sueño estando despiertos; el teatro no es pasado ni futuro, la vida tampoco.

### ORO

El compromiso del teatro es la verdad y su instrumento el espíritu; en cada actor hay un instrumento, un producto, y un creador. Tú, actor: eres la herramienta, eres el creador y eres el producto; en tus tres dimensiones estalla catárticamente tal proceso; te reinventas, tu arte escénico es ¿disciplina, oficio, vocación, destino? La fe y la confianza son tu herramienta y la eficacia tu superobjetivo; es la acción tu chispa creativa, tu capacidad de horadar lo cotidiano para que florezca lo imaginario; causando un rompimiento y significando una parte del tiempo. Al teatro lo sientes y le das vida para tenerla tú, y es entonces que te haces el amante perfecto de tu profesión. Las acciones del actor son ficción en la realidad pero tienen que ser verdaderas en la ficción; él es un destructor de la realidad cotidiana y un creador de realidades mágicas; tiene que hacer que coincidan las energías generadoras conscientes e inconscientes e impulsar la fuente propia, interna; para la celebración jubilosa de nuestro arte, nuestra felicidad creativa; la conquista de la armonía con la totalidad; o la cualidad que logra con cada cosa que hace.

### MAGIA ETERNA PARA LA VIDA

El teatro, la magia eterna para la vida, tiene entre sus necesidades la de florecer en conceptos y



*El rastro.* Archivo de Nazario Montiel.

conductas que reivindicquen nuestra máxima condición humana; el fenómeno teatral puede estimular la sensibilidad, agilizar la imaginación y provocar la acción; pero no resuelve nada; los problemas del hombre los resuelve el hombre o no han sido resueltos. Nuestro papel es ubicarnos en el espacio social y encontrar nuestra función con base en el carácter y naturaleza de nuestra profesión, la magia creativa. El compromiso con la sociedad es artístico; somos el teatro de un pueblo con tradición teatral, toda tradición se transforma y evoluciona para permanecer; se ha acumulado historia con trabajo e insistencia y lo seguiremos haciendo hasta el fin de los tiempos. El efímero arte teatral es un instrumento para soñar una conducta integral del individuo; para que sea conocedor de sus propias emociones y sentimientos, para que logre autonomía en su reflexión y en su acción; el sentimiento es la única propiedad del ser humano, y tanto puede ser que le resulte benéfico, como que sea su víctima. Un ciudadano educado artísticamente estaría en mejor circunstancia para la construcción de un orden democrático. El arte teatral es la moneda para transgredir las circunstancias dadas; somos capaces de virtualizarlas, de recrearlas y proponer idealmente para salvarnos del caos, la inconsciencia y la infelicidad. Si los creadores dignifican su arte, dignificarán el espíritu de sus espectadores; estarán contribuyendo en la formación de una sociedad que reintegraría la dignidad a su vida cotidiana;

soñamos y construimos; el arte y la cultura son el corazón y el espíritu, o la sal y la pimienta en la vida del pueblo. El arte es la fiesta terrena del espíritu; lo patrocina la sensibilidad, para que llegue el gusto, el humor y la congratulación, es decir: el ser humano en una de sus mejores facetas de integridad dichosa; la experiencia estética, sensible-consciente.

### CUÁNTA GRACIA

Cuánta gracia muestra la escena si tiene la verdad de actores y personajes; cada quien debe ser verdadero, valorado y valorarse; pero el protagonismo debe ser de la verdad y no del individuo; ella es nuestra búsqueda. Construyamos la escena que nos salve y dé luz a nuestras diferencias y su creación. No es la guerra contra nadie, sino la paz y el respeto; el diálogo y la tolerancia, la acción y su consecuencia; queremos crear con dignidad mediante un plan que rescate el carácter y naturaleza de nuestra profesión; defendemos nuestra libertad creativa como sustancia fundamental de toda libertad social. Creemos que tan productivas como las tablas del carpintero, son las "tablas" del teatrero; el teatrero produce bienes emocionales, el carpintero hace otras mil cosas más; el teatrero toma la vida de los dos y crea una tercera; a partir de entonces su multiplicación es infinita; nace desde el corazón por vía de la sensibilidad, imaginación, creación y comunicación; se invoca a la magia, es un acontecimiento catártico, sanitario; como una globalidad espiritual con el total de experiencias sensibles, físicas y síquicas; ahí se encuentran voluntades contrastantes, con evolución insospechada de peripecias y dominio de recursos expresivos para lograr la creación con maestría y amor a lo propio; ofreciendo lo creativo nuestro entre la realidad de otros, el juego de la concepción y la complicidad del actor-espectador; el tiempo creativo, que no red, y que sólo existe mientras realicemos - nosotros actores - la acción teatral, y en fin, lo efímero de esta realidad ficticia llamada teatro, es la vida de la Vida; consciencia sobre la composición e integración de lenguajes, propósitos y recursos; la alquimia adecuada, experiencia vivencial que ofrece alimento al espíritu humano; la magia creativa; armónicamente el todo.

### ALBOROTO

El teatro y el amor son vistos como personajes alborotadores; entendiendo que el amor es la mayor fuerza revolucionaria y el teatro una fla-



*El Quijote. Archivo Nazario Montiel.*

ma liberadora en esencia creación. Casi siempre decimos que nuestro teatro lo hacemos con todo el amor pero raro es que se diga con toda la democracia. No sólo el amor es necesario para la creación artística; el sometimiento del espíritu creativo del actor por el director es un coloniaje intelectual, emotivo y físico. Un nuevo teatro exigiría otra forma de dirección, pues la armonía es indispensable para el auténtico logro artístico, para el logro de la eternidad de lo efímero, o la conversión a dioses, como lo decían los olmecas y lo soñamos aquí.

### EL AMBIENTE

*La sociedad veracruzana tiene derecho al arte.* Proponemos que la política cultural sea incluyente en lo municipal, estatal y nacional; lo que se requiere es favorecer el desarrollo de la actividad teatral en sus diferentes niveles, sin entraparnos en la política administrativa convencional; proponemos el diálogo para lograr un funcionamiento entre Estado, iniciativa privada, creadores y público; con todos es necesario un consenso ya que integramos la sociedad mexicana; a todos incumbe la decisión y ejecución de soluciones de conjunto para dar pie a la cultura de la pluralidad.

### VERACRUZ ESCENICO

La tarea es el nuevo proyecto nacional y en particular el proyecto estatal: Veracruz. Es necesario un proyecto que sea capaz de ver la diversidad de perfiles culturales en el país, estado y municipio; que el respeto y la participación así como los principios y valores de interés social, provoquen el diálogo para la identificación de los diferentes, pero sobre todo, que se concreten acuerdos y se logre un mismo horizonte de civilidad; unificar en un proyecto nacional los elementos expresivos de Mesoamérica y Occidente para construir, con elementos de ambas culturas, una distinta y "aprovechar la verdadera naturaleza histórica de la sociedad mexicana... se trata de mexicanizar verdaderamente lo que de Occidente hay en México", decía nuestro connotado nahual de cabecera; Guillermo Bonfil Batalla.

### FIN A LA DOMINACIÓN COLONIAL

Un nuevo proyecto pugnaría por terminar con la dominación colonial, desde lo intelectual;

"...los crioliotrópicos tienen capacidad para hacer la crítica histórica de su occidentalismo", según palabras de nuestro nahual. Una política democrática crearía las condiciones que permitiesen la actualización de Mesoamérica, para desarrollar procesos de innovación y apropiación de elementos culturales con la lógica de su desarrollo, con legitimidad. Que los recursos del conjunto social sean valorados, se utilicen y se desarrollen para alcanzar la autonomía y construir una vida de mejor calidad; con el mecanismo que asegure el desarrollo autónomo de cada sistema social y de cada individuo que integra la sociedad local o nacional; aceptando la diversidad y respetando la diferencia para superar los caminos desencantados de la política cultural del estado-occidental; lograr un proyecto que sea incluyente y creativo y no base su acción en proteger lo establecido.

La utopía aún espera, aquí, donde la cultura hace florecer a las artes, donde la expresión artística es la constante en el hacer y el decir de los estudiosos aprendices, maestros y creadores; Xalapa, donde se ha creado el gran edificio - tradición teatral - sin haber puesto los convenientes cimientos.

### Y A PESAR DE TODO

Se debe reorientar la política y administración cultural del estado; se requiere un programa que consolide la actividad cultural en la entidad realizándose en estrecha relación con los sectores de la sociedad local, estatal y nacional; un programa que reivindique al individuo y a la sociedad; que en su organización contemple que los creadores tengan personalidad jurídica y patrimonio propio para la óptima realización de su planificado trabajo; propiciando y estimulando las expresiones artísticas, manteniendo relaciones de orden cultural y artístico con la federación, el estado y el municipio; instituciones públicas y privadas, locales, nacionales e internacionales; un programa con legislación y programas de estímulo a la diversidad de creadores, patrimonio cultural del estado; que dé vigencia a las atribuciones que otorga la ley de protección al Patrimonio Cultural del Estado; e insista en que se respete y se cumpla tanto la ley nacional CONACULTA, como la ley internacional de la ONU.

NAZARIO MONTIEL. Actor y director veracruzano. Fue integrante de la Compañía de Teatro de la Universidad y del Departamento de Teatro del IVEC.

ZACATECAS. AURA, EL OTRO MUNDO

## DEL CUERPO Y LOS SENTIDOS AL TEATRO ZACATECANO INTIMISTA

Claudia Solís

A veces encontramos dentro de la literatura algo que nos identifica con sus universos. Podemos encontrar historias que se parecen a lo que vivimos cada día. Encontramos hechos, personajes, lugares y situaciones que nos hacen recordar quiénes somos. Quizá, en la lectura de algún relato, no hemos reparado en pensar y sentir que somos como los personajes que aparecen en la historia, en sentir como los personajes. Quizá el comportamiento de esas personas se parezca al nuestro, pero tal vez nos quedamos callados ante la reacción de ese o aquel personaje justamente porque tiene algo de nuestra esencia. Puede ser que lo que nos identifica con tal o cual personaje no sea necesariamente un afecto que tenga que ver con las grandes virtudes que nos forman como seres humanos. Puede suceder que, dentro del mundo de los libros, un personaje grite lo que no podemos siquiera susurrar, o realice los deseos prohibidos en nuestra sociedad. Existe, en fin, una multitud de personajes que en esencia tienen algo con lo que nos identificamos, esté o no aprobado por la religión o por las normas morales de la sociedad en la que vivimos.

Existe, también, otro mundo que no es el de la literatura y que, a pesar de ello, surge de ésta y que también nos permite empatarnos con los personajes de las historias que se cuentan desde ese universo de ficción. Al universo literario al que hago referencia no sólo nos aproximamos sino que, en el mejor de los casos, nos sumergimos en él. Así conocemos el mundo de los personajes, pero no desde la distancia que existe entre nuestro rostro y el libro que tenemos en las manos. Además, conocemos la cara y el cuerpo, la voz y el alma de cada uno de ellos. En esta dimensión, los personajes se encarnan en un cuerpo ajeno que vive, todos aquellos cuerpos que no existen y que quizá nunca existieron; creados por un hombre o una mujer que escribieron algo que era necesario decir. Nos acercamos así a la faz de la ficción, una de tantas, la que resulta ser profundamente verdadera sin ser profundamente cierta: hemos llegado a la ficción teatral: *en abrir la casa para que quepa el mundo está el poder de la ficción que, en el teatro como el arte de la personificación, se manifiesta en el poder de abrir el*

*microcosmos de uno para contener el macrocosmos de todo lo otro.*<sup>1</sup> Y desde la teatralidad surge el actor que encarna cada personaje que aparece en la historia que se cuenta.

Hay aquí una historia, la de un personaje que es una mujer que ama por sobre todas las cosas y pretende seguir amando más allá del tiempo y del espacio, más allá del bien y del mal, más allá de la naturaleza. Es una mujer que se encarna para vivir y, desde la encarnación, ser percibida para provocar, o no, una identificación conmovedora; hecho que deberá suscitarse frente a un público observador.

Es de la literatura que surge la historia de Consuelo Llorente, de su sobrina Aura, de Felipe Llorente y de Felipe Montero, los personajes todos de la novela *Aura*, del escritor Carlos Fuentes.

Emmanuel Carballo dice que es una obra maestra que está dentro de la narrativa mexicana. La llama obra maestra porque afirma que en ella no se distinguen, como unidades autónomas, la forma y el fondo, la intención y la realización, el sueño y la realidad. Opino que tiene razón, puesto que en el acercamiento a la obra, a partir del análisis para la puesta en escena, el resultado es semejante. En ella todo es lo uno y lo mismo: *una obra de personajes más que de acción.*<sup>2</sup> Carballo asienta que en *Aura* existe la poesía, y que esta misma es la que permite el desdoblamiento de los personajes, la fusión del pasado y del presente, la identificación del amor y del horror: "Es una obra del amor y es también una obra histórica, es una obra imaginativa, pero es así misma una obra realista".<sup>3</sup>

Por otra parte, en *Los nuestros*, Luis Harss, al contrario de Carballido, afirma que *Aura* es una novela a la que le falta sobretodo misterio, una novela que plantea el problema de la identidad personal. Dice de Consuelo Llorente -el personaje principal-, que es aquella doncella que espera a su caballero errante. Harss menciona que el mal de *Aura* está básicamente en la estructura: para que haya revelación, primero tiene que haber disimulo.<sup>4</sup> Para Harss, en *Aura* no hay disimulo, todo el sentido de la pieza es evidente



*Aura*. Archivo de Juan Antonio Caldera.

desde el comienzo y no genera suspenso ni ilusión.

Lo que afirma Harss de *Aura* quizá sea verdadero y, en tal sentido, esta afirmación que pareciera desdorar la obra, más bien la enaltece, justamente porque aquello que la menoscaba es lo que la hace más interesante para el trabajo que aquí nos interesa.

Así, esta puesta en escena reestrenada en 2005 en la ciudad de Zacatecas, da a conocer sus propios mundos en una casona vieja del siglo antepasado que se ubica en pleno centro de la misma ciudad. Espacios húmedos, ecos de gatos y hasta el vestido de tafetán verde originan el efecto y dicotomía entre este nuestro mundo que raya en lo vertiginoso, y el otro, el de *Aura*... el que se olvidó ahí dentro donde los espacios físicos recobran lo íntimo de una realidad nunca vertiginosa, siempre amorosa, lenta en sus ritmos físicos y temblorosa de amor ante el propio amor más allá del bien y del mal... Felipe Llorente y *Aura*... el otro mundo.

### Notas

1 Luis de Tavira. *El espacio invisible*, México, El Milagro, 1999, aforismo 8.

2 Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Sep, 1968, p. 538.

3 *Ibidem*.

Luis Harss, *Los nuestros*, BWAires, Sudamericana, 1968, p. 370.

CLAUDIA SOLÍS ANDRADE. Licenciada en letras, actriz, dramaturga y directora de teatro. Ha sido agraciada en tres ediciones distintas por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Zacatecas. Docente en las asignaturas de literatura, filosofía y redacción.

# REPÚBLICA DEL TEATRO

ZACATECAS. APUNTES SOBRE *CIRCO ILUSIÓN*

## REVÉS PRISMÁTICO DE LO SUBLIME

Manuel Ramos Montes

La condición impuesta al espectador por esta vorágine de recuadros intensos es la de un sobreviviente. El visor de las sensaciones se calibra al fuego de un despliegue histriónico radical, extremo, que acarrea un estado de neurosis involuntaria. Traspasar las paredes alienadas de *Circo ilusión* presupone un acto de fortaleza emocional. Detallarla, como un escape corrosivo por los laberintos del teatro alterno, demanda un esfuerzo vano por transcribir los latigazos invisibles que desde el redondel de la pista apuran eventos receptivos tales como la conmiseración, la impotencia o la piedad, agitando en los núcleos crispados de la piel, bajo las intermitencias del asombro.

Apenas comienza la trama y ya apunta al reconocimiento de unos actores calificados bajo tal o cual membrete por sus limitaciones físicas. Hay sobrecogimiento entre los asistentes, se suceden miradas furtivas de alarma y escepticismo. Aparece la actriz que, montada en silla de ruedas, toda músculos, concentración y brío, arremete contra la ley de la gravedad -y de las convenciones para erigirse ave o mariposa, unos instantes nomás... aterrizando luego sin afectación, tras un vuelo acrobático, cuyo efecto imposibilita cualquier acercamiento evocativo. El manifiesto anti-debilidad, como premisa artística de Arte Acción. Teatro en Movimiento, queda estipulado con una muestra cabal de destreza y heroísmo. Hay aplausos, se suceden los cabeceos afirmativos. Pero la obra no se ciñe a la reflexión mediática y lucrativa sobre minorías discriminadas. No hay, como en cierto espectáculo anual de horror televisivo, una cifra monetaria, millonaria, que deba ser obtenida. *Circo ilusión* no nos despoja de algo, nos penetra con algo (desconocido) cuya superioridad nos estremece. Los más altos dividendos que nos restan al testificar las proezas de esta puesta escénica superan toda remesa económica. *Circo ilusión* nos acerca a una clarividencia sublime, filtrada a través de moldes humanos presuntamente defectuosos, que al trasluz de sus evoluciones se tornan de una belleza indescriptible. Con ello, acaso su propuesta incida en los derroteros del más puro expresionismo. *Circo ilusión* no conmueve. *Circo ilusión* fulmina.

Hacia la parte intermedia de la pieza, la pauta a seguir es el enrarecimiento y sus crudezas. Al centro del escenario el protagonista de la farsa, un payaso disléxico, emite ruegos apasionados y es secundado por un clamor en que se confunden los alaridos y las carcajadas. Se aviva un regimiento abatido de peleles que se arrastran por el piso, rociando de espumarajos rabiosos a la concurrencia, en claro desacuerdo con la mirada indolente del espectador que se dispuso a ocupar una butaca a la espera de unos diálogos más o menos cómicos o medianamente dramáticos. *Circo ilusión* declara su vergüenza ante tal actitud acomodaticia, y le exige al sobreviviente un compromiso con lo presenciado, un vínculo que necesariamente ha de sacudirlo. "Aquí, en la carpa, frente a ti - parecen vociferar los quejidos, los lengüetazos, las contracciones -, está sucediendo algo más allá de la actuación. Tienes que observar detenidamente, tienes que asimilarte en este espejo alterado de tu supuesta 'normalidad', tienes que padecer el hecho de que tus partes funcionales no son un aditamento gratuito. Nosotros pagamos por cada paso recto que das. Nos hiere tu indiferencia frente a la perfección mecánica que monótonamente operas. Observa cómo nosotros, sin tu coordinación, sin tus virtudes motrices, accedemos a un nivel superior de poesía que precede de nimiedades lingüísticas. Observa cómo distorsionamos la gramática del cuerpo, cómo reinventamos el discurso de las pasiones originales, cómo nos horma la locura, ese fantasma bienhechor del que huyes constantemente".

Esgrimiendo un altavoz de cartón agrietado, elregonero irrumpe en la escena. Con desparpajo anuncia, vaciando los pulmones, que nada debe creerse, que la ficción ha terminado. Los actores pasan del recogimiento paroxístico a la solemnidad, y se ponen de pie, sin el mínimo rastro de transformación mística, dispuestos a recibir el aplauso de los asistentes, cuyas arterias siguen apretando el galope. Gradualmente disminuye el registro cardíaco y algunos especta-

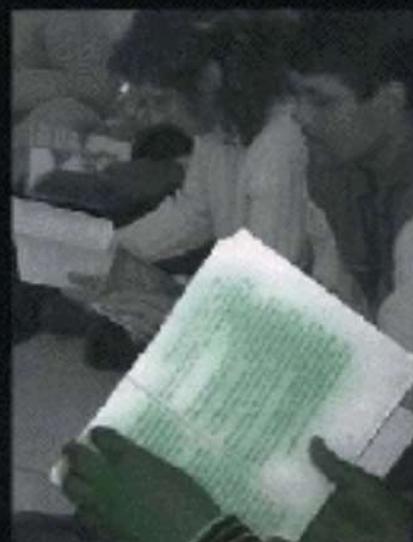


Aura. Archivo de Juan Antonio Caldera.

dores aventuran una sonrisa, difícilmente arrollada en los labios, trémulos aún, secos e inútiles ya para expeler cualquier expresión académica de visto bueno.

Se resguardan tras el telón el hombre fuerte, la bailarina, la cellista invidente y su longitudinal lazarillo, el lanza llamas, la mujer voladora y el faquir. La función, que sugiere un rapto de espiritualismo sin credo, ha concluido. *Circo ilusión* se descarrila, como una estampa de implicaciones atroces, en las vías amorfas del tiempo. Su desenlace de nada nos libra, pues las reminiscencias, las muecas y las venas enroscadas al cuello, el dolor fingido, la interacción brutal y el tormento perduran como vestigios de una pesadilla de la que se sale a medias. A partir de esta obra la superioridad y la capacidad son tópicos que nos participan de su inquietante contraparte. La ilusión nos ha rozado con las garras, y luego nos ha devuelto, sin garantías, a la otra ilusión menospreciada, la de nuestra realidad sin trabas anatómicas, aquellas que en los virtuosos obran como un instrumento único, delgado por un poder supremo o una circunstancia terrible, para contagiarnos nuevas revelaciones.

MANUEL RAMOS MONTES. Narrador. Autor del libro *El inconcluso decaedroy otros relatos* (Fondo Estad para la Cultura y las Artes de Zacatecas, 2003). Licenciado en Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas.



# X

ANIVERSARI  
PROGRAMA NACIONAL  
SALAS DE LECTUR

DEL 28 DE SEPTIEMBRE  
AL 1 DE OCTUBRE

ZACATECAS  
ZACATECAS 2005



CONACULTA  
HACIA UN PAÍS DE LETORES



Universidad Autónoma de Nuevo León  
Secretaría de Extensión y Cultura  
A través de la Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural

Convocan:

## CERTAMEN NACIONAL DE DRAMATURGIA UANL 2005

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

1. Podrán participar los escritores nacionales y extranjeros que tengan más de cinco años de residir en el país.
2. Los interesados deberán enviar una o más obras de teatro de jema y forma libre. Las obras deberán ser originales, inéditas, no haber sido presentadas y no estar concursando en certámenes similares.
3. Las obras podrán ser de autoría individual o colectiva y la extensión será libre.
4. Los participantes deberán enviar la obra original más tres copias, en tamaño carta, escrita a doble espacio, en letra Arial # 12.
5. Quien resulte ganador deberá entregar su obra en un disquete de 3 1/2, en formato Word 98 en adelante, letra Arial # 12.
6. Los trabajos se firmarán con seudónimo y en un sobre cerrado adjunto se establecerá la identidad del autor o autores participantes, su domicilio, correo electrónico y teléfonos. Solamente se abrirá el sobre ganador.
7. Los trabajos serán recibidos en la Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural, ubicado en la Biblioteca Universitaria "Raúl Rangel Frías", Av. Alfonso Reyes 4000 Hto. Monterrey, N.L., C.P. 64440.
8. La presente convocatoria estará abierta a partir del día de su publicación y se cerrará el 31 de octubre a las 13:00 hrs.
9. El Jurado estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria y prestigio literario. Su fallo será inapelable. Los resultados se darán a conocer en el mes de diciembre.
10. La obra ganadora será publicada.
11. Los gastos por traslado y hospedaje del ganador serán cubiertos por la institución convocante.
12. Se otorgará un premio único de \$ 50,000.00 pesos (cincuenta mil pesos 02/100 M.N.).
13. El jurado podrá declarar desierto el premio del concurso si la calidad de los trabajos no fuera la adecuada.
14. Cualquier aspecto no previsto en la presente convocatoria será resuelto por los organizadores.

Informes: (01.81)83.29.41.25 Fax: (01.81) 83.29.41.24  
Correo electrónico: [dandc@mail.uanl.mx](mailto:dandc@mail.uanl.mx)



UDLA AN 6 S  
PUEBLA

## Licenciatura en Teatro

■ 9 Semestres

■ Intercambios internacionales

■  Compañía teatral

■ Cursos de Actuación Teatral y para los medios, dirección, pedagogía, dramaturgia, administración y producción teatral

■ Análisis del actor, director, del texto, el espectáculo y del teatro mexicano



[www.udlap.mx/academica/edah/dap/te/index.html](http://www.udlap.mx/academica/edah/dap/te/index.html)

Tel: 01 800 22 77 400 ext. 60-20

e-mail: [iazorh@mail.udlap.mx](mailto:iazorh@mail.udlap.mx)

CHIAPAS. UNA EXPERIENCIA DE LOS ARTISTAS TEATRALES

## LAS RUINAS DE BERNARDA ALBA

**Bárbara Guillén Rincón Gallardo**

*La casa de Bernarda Alba*, escrita en 1936, fue la última obra dramática de Federico García Lorca.

La vasta cultura artística del turismo flotante (en su mayoría europeo y sudamericano) que, junto con la población coqueta e indígena integra la vida cotidiana en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, ha influenciado directa o indirectamente el campo de la música, la literatura, la fotografía, la artesanía y la pintura que se genera en el lugar, y sin duda ha impulsado su florecimiento. No obstante, casi siempre el arte escénico ha sido excluido.

Esto, entre otras cosas, fue lo que me alentó a crear una actividad alternativa para la juventud de esta ciudad y a incursionar en la conformación de una compañía teatral, a la cual bautizamos Anemia de amor (nombre de una flor y subtítulo de una generación X que busca en lo cotidiano la razón de existir, sin mayores perspectivas de futuro). Y es que fue así como los personajes de la obra que decidimos montar fueron surgiendo: buscando en lo cotidiano, entre bares, calles y conocidos.

Una vez constituido el grupo, abordamos la lectura formal de la obra de García Lorca, sin más aspiraciones que comprenderla a profundidad para poder representarla más tarde si las circunstancias nos favorecían.

Tomando la responsabilidad por completo de esta aventura, me prometí a mí misma ser disciplinada para dar un ejemplo de lo que esperaba del grupo. Poco a poco descubrimos que el compromiso personal de cada actor-estudiante dependía de frecuentes cambios de horario, ausencias, retardos, etc. Sin embargo, entrando yo a su ritmo y ellos al mío, logramos conjuntar este esfuerzo a lo largo de cinco meses.

Finalmente, concluido este periodo, pudimos llevar a cabo la puesta en escena, ya que la directora del Ex Convento de Santo Domingo de San Cristóbal nos dio luz verde para utilizar sus instalaciones como teatro, no sin advertirnos acerca de la posible interrupción del proceso debido a la inminente restauración de este espacio colonial.

El tiempo ha pasado.

Ciertamente nuestro proyecto se ha ido desgastando, debido en buena parte a la necesidad de subsistencia que nuestros actores enfrentan y a los diversos obstáculos que ciertas autoridades interponen en el camino de los artistas en Chiapas.

A pesar de todo, aceptamos el reto y logramos estrenar la obra en la primera fecha acordada.

En cuanto a los recursos económicos necesarios para el montaje, cabe mencionar que los actores solventaron el costo individual de su vestuario, quedando bajo mi responsabilidad la obtención de recursos para la realización de la escenografía, la iluminación, el audio y la publicidad. No recibimos ni esperamos apoyo alguno del Municipio o del Centro Cultural El Carmen en esta primera etapa, a reserva de una autorización por parte de Obras Públicas, con la cual obtuvimos un escenario que fungía como puente en el centro del patio interior del Ex Convento, y que unificaba los cuatro corredores que lo conforman: espacio por donde el espectador caminaba e interactuaba con los personajes.

La obra fue acogida con agrado por el público sancristobalense, tan ávido de manifestaciones artísticas, que logramos llegar a la onceava función sin interrupciones, manteniendo una taquilla de 25 pesos para el público en general, de 10 para estudiantes y taxistas, y gratuito para las personas de la tercera edad. Considerando que la obra consta de nueve personajes y el montaje incluye el trabajo de técnicos de iluminación y audio, se comprenderá que las ganancias cubrían simbólicamente nuestro sueldo.

Desgraciadamente, los conflictos con las autoridades no faltaron y tuvimos que concluir nuestras presentaciones en este espacio, en con-

tra de la opinión de nuestros espectadores. Pero tal suceso no nos debilitó; por el contrario, dio más fuerza a nuestro empeño, como suele ocurrir en el ámbito de este arte.

Tras la visita del maestro Rodolfo Reyes Cortés y el maestro Enrique Polo Keratry, fuimos invitados por CONACULTA-Chiapas al marco del IV Festival Internacional de las Culturas y las Artes Rosario Castellanos, en la ciudad de Comitán de Domínguez, donde presentamos dos funciones extraordinarias, con una absoluta e inesperada aceptación por parte del público comiteco.

Luego de dar algunas funciones gratuitas en los más variados lugares y con algunos cambios en el reparto de la obra, formamos parte de las propuestas artísticas que integraron el III Festival Internacional Cervantino Barroco de San Cristóbal de las Casas, y la respuesta del público de nuevo fue muy cálida.

El tiempo ha pasado. Ciertamente nuestro proyecto se ha ido desgastando, debido en buena parte a la necesidad de subsistencia que nuestros actores enfrentan y a los diversos obstáculos que ciertas autoridades interponen en el camino de los artistas en Chiapas.

A pesar de ello, nuestra compañía sigue en pie. Seguimos unidos, reconsiderando lo que ha pasado, planeando nuevos proyectos en los que el público tan complejo de este lugar se refleje, pues aún creemos que el papel del arte, y en específico del teatro, resulta fundamental en una ciudad donde el choque brutal de las diversas culturas que la habitan divide y aísla. Porque aún pensamos que sólo a través de este arte puede darse el intercambio directo de miradas, risas, emociones, y por consecuencia una convivencia más armónica y nutritiva para todos. De modo que seguiremos haciendo teatro, picando piedra con los recursos que estén a nuestro alcance, porque como a todos los verdaderos artistas, el teatro, nuestro arte, nos es inherente. Le pese a quien le pese.

---

BÁRBARA GUILLÉN RINCÓN GALLARDO. Actriz, diseñadora de arte y vestuario, directora de la compañía Anemia de amor, promotora de las artes escénicas y musicales en San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

OAXACA. EL ISTMO ATACA DE NUEVO

## LA CASA DE ENFREENTE

Mauricio Jiménez

Casi al anochecer, en calma, esperamos en la calle, mientras unas voces encantadoras y traviesas de dos escuinclas jugando correteadas nos obligan a voltear, las voces vienen de un patio vecino. Después las niñas nocturnas se apersonan, observan la casa de enfrente; una de ellas más valiente o arriesgada va y abre el portón, luego llama a su hermana, le pide que se acerque, la que está más próxima a nosotros no desea ir pues tiene miedo, la sombra de la duda apenas dura unos segundos, decide entrar al lugar para continuar el juego, poco después nos invitan las dos a seguirlas. Al cruzar el umbral una voz lejana de un instrumento de aliento provoca un rumor inquietante de fantasmagoría y muerte. Hay un altar en el interior de la casa, dos mujeres guardan luto. Así comienza el viaje interior de *La casa de enfrente*, la nueva obra de Marco Pétriz y el grupo teatral Tehuantepec.

Repetir al infinito nuestros actos figura acaso entre los misterios del primitivo arte del teatro. Sumergiéndose en los torrentes del gran tema, el no de la muerte, el grupo teatral Tehuantepec a horadado desde mucho tiempo atrás el lado oscuro y siempre sugerente de los celos y la muerte. Nuevamente, obsesivamente reinician ese periplo riesgoso y vivo de la recordación de los hechos. Con una intuición profunda y una capacidad para hacer de esa intuición un signo, el grupo logra hacer visible lo invisible. Son leales al mito y a la memoria remota que los guía. Muestran con cuidadosa impudicia los ríos subterráneos del deseo, se dejan guiar por las bondades del miedo y nos contagian de sus sueños.

Para hacer del rito un acto sagrado no basta con repetir las acciones, existen misteriosos caminos subyacentes para darle vida al acto de esa repetición. Como en sus otras obras Marco Pétriz nos obsequia con una lección de entendimiento escénico; riguroso como pocos sabe elegir el mejor de los signos externos de las dimensiones íntimas, se ampara en el conocimiento extremo, obsesivo de sus intuiciones así como de una inusitada y natural capacidad de hacer elipsis y síntesis escénica. Sabe hacer, pues, de la repetición un acto de vida.

Con orgullo istmeño y para deleite nuestro la obra sucede dentro de una casona vieja de Te-

huantepec. Ahí el uso y las costumbres de una manera particular de ser viven y transitan, son una referencia inequívoca. Ésta es otra de las virtudes de estos hacedores del arte escénico. Por ejemplo, el ritual inicia desde el atavío, las hermanas que habitan ese espacio visten el elegante Vidani Guini, y arrastran la enagua de olán con encaje blanco plisado al almidón. El rumor que produce el atuendo nos habla de un acto solemne, y manifiesta el desasosiego en el que viven. En algún momento de la escena ellas ¿tejen o destejen? un Vidanirro que será presagio de la desgracia. Huipilito, gran huipil, fondo, faldón y joyería son elementos de la liturgia, son el alba y la casulla. Son parte de un todo.

La anécdota de *La casa de enfrente* es sencilla e inquietante: dos hermanas viven enamoradas del mismo hombre: su sobrino Chico, músico bohemio y enamoradizo que se entrega a los favores de las tías. Chico ha muerto violentamente. Ellas lo velan y cuentan la historia.

En realidad la casa es una arena donde se desangra una rivalidad mítica, ¿quién es la elegida?, ¿quién la legítima?, ¿quién la usurpadora? Por analogía: ¿Princesa o Bastarda? A todo esto se suman la ansiedad incestuosa, el deseo de asesinato, y la rabia infinita de los celos.

El espacio también es casa-testigo, una oscura ventana que en la sombra del viento engendra y azuza el fuego del istmo. Este patio ha sido escenario de distintos teatros, de actos de extrema violencia, soterrada o expuesta, casa desangrada, herida por esa rivalidad de eterno retorno. Un espacio que permite la creación de riesgo de las actrices. Una vez más la solvencia y donaire de Gabriela Martínez se ponen de manifiesto al acercarse a la clausura de la representación y procurar un estado confesional. En medio de ese ambiente erizado de tragedia Mayra Desales sorprende por su capacidad de contacto para jugar en la ficción para enredarse en una situación con tal coherencia y organicidad.

En la escena siempre está pulsando un terror moroso y envolvente, mientras ellas se resuelven lobas delirando calladamente por la violación del tabú. La historia nos hace intuir otros parajes: ellas se adentran en un terreno insospechado, antes de permitirse una relación incestuosa cons-



La casa de enfrente. Foto de Vittorio T'Chouff.

ciente optan por el sacrificio. Es mejor el asesinato como brutal caricia de sangre que vivir con el estigma del deseo por mi igual.

El sobrino incestuoso y bigamo -una exuberancia digna del istmo-, siempre está presente, habita la casa con su música, un saxofón que nos hace sentir su presencia fantasmal. La noche que nosotros vimos la obra, el viento y un horizonte de perros dieron su nota tensa y armónica a la tragedia. Chico, el personaje -deseo, objeto vivo de la muerte, se nos revela como tráfigo de sombras. Allá en la nave interior de la casa de enfrente, nos habla de su existencia a través de un canto de saxo que nos produce e incita al serpenteo y la imaginación. La casa es la manifestación del deseo, una invitación que nos hicieron dos inocentes, dos niñas juguetonas y divertidas que nos condujeron a las entrañas de esta casona.

*La casa de enfrente* es una obra hecha con hallazgos, plena de soluciones inesperadas en su sencillez, danza macabra de oscura raíz de nuestra tierra ancestral. Entre sus muchos logros rescato uno pleno de teatralidad: casi al final las hermanas dividen una cruz cristiana hecha de flores, al fracturarla producen una fragmentación que disemina las sombras, los fantasmas ahora somos todos y esa casa de enfrente es nuestro hogar.

Pocas veces tenemos la oportunidad de ir al teatro y recibir una tajada de vida, congratulémonos de tener un grupo como éste. La producción tiene un cuidado y una realización hecha por un grupo de probados profesionales, cabe destacar el vestuario y la escenografía del riguroso y talentoso Sergio Ruiz, y la solvencia y precisión del diseño de iluminación de Eduardo Mier. Nuevamente Marco Antonio Pétriz nos obliga a replantear nuestro quehacer en el Teatro.

MAURICIO JIMÉNEZ. Director teatral, pedagogo y traductor. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

HISTORIA DE MÁS DE MEDIO SIGLO

## EL DÍA MUNDIAL DEL TEATRO, 27 DE MARZO

Redacción de PASODEGATO

DÍA MUNDIAL DEL TEATRO - 27 DE MARZO  
DE 2005

En 1948, se creaba la UNESCO. Julian Huxley propone a la UNESCO la creación de un organismo no gubernamental: el Instituto Internacional del Teatro. Tras el cruento conflicto desatado por gobernantes, políticos, economistas y militares, la hombres de teatro manifestaban su esperanza y su confianza - de que el arte escénico estableciera lazos permanentes de solidaridad y comprensión entre los pueblos. Así, en 1948, nace el Instituto Internacional, y en 1961, en el noveno congreso del ITI, en Viena, un delegado de Finlandia propone la creación del Día Mundial del Teatro. Y se fijó el 27 de marzo porque en el año 1962, se inauguraba en París el Teatrotrode las Naciones, ITI, UNESCO, que es un festival de teatro de los países del mundo.

Los eventos que se organizan para celebrar el día mundial del teatro son esfuerzos para lograr objetivos definidos. Cada año una personalidad renombrada en el campo de otras artes es invitada a compartir sus reflexiones sobre el teatro y la armonía internacional. Éste es conocido como el Mensaje Internacional del Teatro, mismo que es traducido a más de 20 idiomas y leído por miles de espectadores antes de entrar a las salas de teatro en el mundo y será impreso en miles de periódicos. Colegas en el campo audiovisual, extienden una mano fraternal y así, también más de cien estaciones de radio y televisión transmitirán el mensaje a los cinco continentes.

Artistas que han ofrecido el mensaje del Día Mundial del Teatro:

1962 Jean Cocteau  
1963 Arthur Miller  
1964 Laurence Olivier-Jean Louis Barrault  
1965 Anónimo  
1966 René Maheu, director general de la UNESCO

1967 Hélene Weigel  
1968 Miguel Ángel Asturias  
1969 Peter Brook  
1970 D. Chostakovitch  
1971 Pablo Neruda  
1972 Maurice Béjart  
1973 Luchino Visconti  
1974 Richard Burton  
1975 Ellen Stewart  
1976 Eugene Ionesco  
1977 Radu Beligan  
1978 Mensaje nacional  
1979 Mensaje nacional  
1980 Janusz Warminski  
1981 Mensaje nacional  
1982 Lars af Malmberg  
1983 Madou Mahtar M'bow, director general de la UNESCO  
1984 Mikhail Tsarev  
1985 André Lous Perinetti  
1986 Wole Soyinka  
1987 Antonio Gala  
1988 Peter Brook  
1989 Martin Esslin  
1990 Kiril Lavrov  
1991 Federico Mayor, director general de la UNESCO  
1992 Jorge Lavelli-Arturo Uslar Pietri  
1993 Edward Albee  
1994 Vaclav Havel  
1995 Humberto Orsinni  
1996 Saadalla Wannous  
1997 Jeong Ok Kim  
1998 Mensaje especial  
1999 Vigdis Fimbogadottir  
2000 Michel Tremblay  
2001 Iakovos Kampanelis  
2002 Girish Karnad  
2003 Tankred Dorst  
2004 Fathia El Assal  
2005 Ariane Mnouchkine

A continuación el mensaje de este año, a cargo de Ariane Mnouchkine (Francia), connotada directora de escena francesa (las arrobas son nuestras).

Auxilio

Teatro, socórreme

Duermo, despiértame

Estoy perdid@ en la oscuridad,

guíame, al menos, hacia una bujía

Soy perezos@, avergüénzame

Estoy cansad@, estoy fatigad@, levántame

Soy indiferente, golpéame

Sigo siendo indiferente, golpéame en el rostro

Tengo miedo, dame coraje

Soy ignorante, edúcame

Soy monstruos@, humanízame

Soy pretencios@, hazme morir de risa

Soy cínic@, desármame

Soy tont@, transfórmame

Soy mal@, castígame

Soy dominante y cruel, combátame

Soy pedante, búrlate de mí

Soy vulgar, elévame

Soy mud@, desamordázame

Ya no sé, trátame de cobarde o de imbécil

He olvidado, arroja sobre mí la memoria

Me siento viej@ y ranci@, haz surgir la niñez

Soy pesad@, dame la música

Estoy triste, busca la alegría

Soy sord@, haz aullar el dolor como una tempestad

Me siento agitado@, haz surgir la sabiduría

Soy débil, enciende la amistad

Soy ciegu@, convoca a todas las luces

Estoy sometido por la fealdad,

haz entrar la belleza conquistadora

Fui arrastrad@ por el odio,

haz surgir todas las fuerzas del amor.

# Cartelera

www.sogem.org.mx

**LA SELVA URBANA**  
Asistencia de la obra: FERNÁNDEZ ROSA  
"Delirio" del León, "Integración" de Páiden  
**TEATRO COYOACÁN**  
**JUEVES 20:00 HRS.**  
LOCALIDAD 33000  
COL. DE DELICUENTO Y ESTUDIANTES  
DIRECCIÓN DE SAMIRKO CALDONA



## 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 31 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: Te. 5688-2314 / 2429

de lunes a jueves de 17:00 a 21:00 hrs.

**sogem**



¿Amorcito, me...

... sabes?  
... bajas?  
... traes?  
... cuelgas?  
... arreglas?  
... compras?  
... acompañas?  
... veo gorda?  
... esperas?  
... llevas?  
... amas?

¿te suena familiar?

**"la paracaidista"**  
original de esta obra  
Dirección: Alma Arzoo con Luzmila Sánchez  
Presentado por: Teatr. Arzoo Producciones  
Teatro Coyoacán, sábado 19:00 y domingo 18:00

**SÓTANOS** Obra de  
de Jesús González Dávila  
de Isaac Pérez Colado  
con César Gómez, Benítez Hernández, Benjamin Velázquez  
**¿Todo bien allá abajo?**  
FORO RODOLFO USIGLI  
sábados 19:00 hrs. y domingo 18:00 hrs.



PROXIMAMENTE

RAYMOND GERENA Y CANDA PRODUCCIONES

**"PAREJA ABIERTA"** ORIGINAL DE DARIO FO

DIRECCIÓN Y ADAPTACIÓN DE BENJAMIN CANN

REBECA JONES ALEJANDRO CAMACHO

TEATRO WILBERTO CANTÓN VIERNES, SÁBADOS Y DOMINGOS

ESTRENO 15 DE JULIO



Teatro Wilberto Cantón: José Ma. Velasco #59 Col. San José Insurgentes Tel.: 5337-0230

Teatro Coyoacán y Foro Rodolfo Usigli: Héroes del 47 #122 Col. Churubusco Tel.: 5688-2314 / 2429 descuentos a estudiantes, maestros e INAPLEN para mayor información escribanos a la Coordinación de Teatros a: fgpintet@sogem.org.mx

## SUEÑO Y REALIDAD DEL TEATRO PARA NIÑOS

Berta Hiriart

Lo que voy a contarles puede sonar extraño en una revista tan seria como PASODEGATO, sin embargo, ya verán como está íntimamente relacionado con el tema que la ocupa. Fíjense: Una mañana nos reunimos quienes tomaríamos parte en una mesa redonda titulada “¿Qué teatro para el público joven?”. Aparte de algunos colegas mexicanos, estaban Suzanne Lebeau, de Québec, Anne Marie Jan Touraille, de Suiza, y Koulsky Lamko, del Chad, pues el acto formaba parte un festival francófono.

Luego de escuchar con fascinación las experiencias artísticas de otras tierras, sentí que mi participación saldría sobrando, pues el público que asistía a la plática conocía de sobra la realidad del teatro nacional. Entonces, Jaime Chabaud, quien fungía como moderador, me propuso: “¿Porqué no escribes una carta a Papá Noel -dijo utilizando el término que venía a cuento en tan francófona reunión- y pides lo que te gustaría que sucediera con el teatro dirigido a los niños y jóvenes mexicanos?”.

Todo el día estuve dándole vueltas al asunto sin hallar dentro de mí la fresca infantil capaz de formular deseos en la confianza de que van a cumplirse. Es más, me iba ocurriendo lo contrario. Fui sumergiéndome poco a poco en aguas turbias, hasta tocar fondo en el desencanto que por estos días alcanza a muchos artistas de nuestro país.

De modo que al llegar la tarde, decidí hacer a un lado el problema y concentrarme en mi taller de escritura creativa para públicos jóvenes. La sesión consistiría en un homenaje privado a Hans Christian Andersen, que transcurrió en forma deliciosa. Leímos algunos de sus cuentos y conversamos sobre el eco que nos despertaban. Surgieron, por supuesto, recuerdos de infancia, también comentarios sobre el juego sentimental que propone el melodrama y reflexiones sobre la imaginación como arma contra la adversidad.

Al terminar, me hallaba tan cansada que a pesar del pendiente por la famosa carta a Papá Noel que debía leer al día siguiente, me vi incapaz de hilar las letras de una sola palabra. Caí dormida y fue ahí en el universo de los sueños, donde hallé la respuesta a mis preocupaciones.

Resulta que era yo una vendedora de cerillos. Tenía siete años y caminaba en un paisaje muy distinto al que me es habitual. Parecía un antiguo pueblo europeo sobre el que se abatía un crudísimo invierno.

Mis ropas apenas me cubrían y mis pies andaban descalzos sobre la nieve. La atmósfera que me rodeaba era la de una alegre navidad, pero yo sólo la advertía a través del cristal de las ventanas.

El destino me deparaba algo muy distinto a lo que vivían aquellas familias entregadas al disfrute. Además del frío, mis únicos acompañantes eran unas cajas de cerillos que no había logrado vender y el miedo que anticipaba la plaza que me daría mi papá al regresar a la casa sin dinero.

Con la esperanza perdida, encendía un cerillo para calentarme y luego otro y otro más, hasta lograr una inmensa y centellante flama que de pronto iluminó el paisaje como si fuese un mediodía de primavera. Entonces ocurría algo milagroso la gente que yo había vislumbrado tras los cristales, dura e indiferente, comenzaba a salir de sus casas dispuesta a compartir conmigo sus viandas y regalos. Habían decidido sacar la fiesta a la calle, abrir su intimidad y extender sus brazos más allá de su pequeño círculo afectivo. Cantaban y bailaban, hacían música con diversos instrumentos, sobre todo campanas, y me invitaban a seguirlos en un camavalesco desfile hasta la plaza.

Hipnotizada, iba tras ellos, dándome cuenta de que poco a poco, miles de niños y niñas, descalzos, heridos y sucios como yo misma, se sumaban a la celebración. ¡No se imaginan lo que era aquello! De pronto algún chiquitín se animaba a bailar y nos contagiaba a los mayores, a los de siete y hasta a los de doce: todos moviendo manos, pies y cintura para allá y para acá, hasta empezar a sentir tanto calor como si trajéramos puestos unos finísimos abrigos.

Al fin llegábamos a la plaza y mientras que parte de los anfitriones nos incitaba a sentarnos en mullidas butacas y nos repartían trozos de pavo rellenos de dulce de castaña, otro grupo se preparaba para hacer algo especial. No entendíamos de qué se trataba, pero era evidente que sería importante, pues todos se veían muy atareados. Unos se ponían sombreros o pelucas, otros, trajes extraños, y otros más, colocaban objetos de juguete sobre un tablado: casas, animales, ríos y bosques.

Mientras los observaba trabajar, fui descubriendo algunas caras conocidas. ¡Qué casualidad! Estaban ahí Suzanne, Ann Marie, Koulsky Lamko y muchos otros artistas a quienes aprecio. También había personas de otras épocas, incluyendo al propio Andersen y al mismísimo Aristófanes.



Pipí. Foto de Elsa Chabaud.

En cierto momento, Boris Schoemann tomaba un cucurucho a modo de bocina: “Niños y niñas: esta es la primera llamada, primera, primera llamada”. Aquello era realmente insólito. Estaba por comenzar una función de teatro dirigida especialmente a nosotros. Apenas soportábamos la ansiedad de que ya se abriera el telón aclaro: un telón a la italiana que de súbito había aparecido-, cuando salía el autor, Jaime Chabaud, a dar la segunda llamada y anunciar el título de la obra: Pipí Los espectadores reíamos aliviados. No pensábamos que se pudiese hablar de eso en voz alta, mucho menos en público, pero todo indicaba que aquella gente creía otra cosa y nosotros lo agradecíamos, pues era un tema que nos inquietaba al producir más de un enfurecido regaño.

No sé cómo explicarles, pero aunque la obra nos hizo llorar a muchos, al mismo tiempo nos gustó tanto que no queríamos que terminara. Por suerte, luego de que los actores hicieran una bonita caravana y nosotros les aplaudiéramos hasta sentir cosquillas en las manos, nos daban permiso de subir al escenario y ponemos el disfraz que eligiéramos. Yo, la fosforerita, me ponía un traje de dragón, y me resulta imposible describir el gozo de verme inundada de tan enorme poder: era la dueña del fuego y podía volar a mi antojo.

Desperté con el sonido del teléfono que me devolvió de golpe a la realidad. En forma automática, me incorporé a los quehaceres diarios. Sin embargo, al tomar el primer sorbo de café me di cuenta de que el desaliento del día anterior había desaparecido por completo. Hans Christian Andersen me había llevado de la mano hasta el corazón de mis propios deseos. De inmediato me senté a escribir. No resultó exactamente una carta a Papá Noel, sino una variante que para ser sincera, no puedo dejar de sentir que el mismo Andersen me dictó.

Me hubiera gustado contar esto en la mesa redonda que dio pie a mi sueño, pero ésta no tuvo lugar: Nadie asistió. Esa es la otra cara del teatro para niños y jóvenes. A la mayoría de los adultos les tiene totalmente sin cuidado. Quienes pueden gozar de una buena navidad, ni siquiera asoman sus narices a lo que les rodea. ¡Pobres fosforerita y demás pequeños mexicanos!

BERTA HIRIART. Dramaturga, actriz y directora de escena.

DES NUITS ARABS ET LA MORT DES IDEÉS

## PARA COMENTAR

### El pez que fuma

#### LO ESENCIAL

Y sí. Teatro del Farullero, agrupación fundada en 1998 a partir de la puesta en escena *Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho* (Mancebo del Castillo, 1970-2000), ofrece una muestra de su trabajo reciente, haciendo del actor y su expresión objeto de laboratorio ("teatro que sobrevive en la tablita", afirman). Con sus obras de cámara -primera de sus constantes- *Juan y Beatriz* (Fréchette), *El bosque* (Mamet) y *Noche árabe* (Schimmelpfennig), Teatro del Farullero emprende esta travesía (radicalizada, consistente en hacer de la investigación -según dicen- su prioridad estética), a contra corriente del mermado desarrollo de la cultura. Otra constante que se auto impone este laboratorio de creación escénica, es llevar a cabo sus indagaciones sin otro contenedor que una breve tarima de seis por tres metros. Sobre ella, el mínimo de trastes y el máximo de imaginación, el reto de la pura y simple actoralidad: cuerpos y pensamiento en acción.

Quien ha seguido atento el devenir de este talentoso grupo de teatristas puede concordar con este humilde comentador en que, de todas ellas, la menos lograda, dados los planteamientos que han de normar sus indagaciones, es *El bosque*, puesto que por momentos el gesto no era expresión y encubría mal el huidizo pensamiento del actor que recurría a la forma (Vives y López). Consentirá también en que *Juan y Beatriz* no fue concebida a partir de estas líneas de minimalismo escénico, razón por la cual se nos anticipa que habrá una adecuación, una "versión esencial" en la que se rescatará, eso esperamos, el consistente y logrado trabajo actoral (Owen y Aragón). El caso de *Noche árabe* se cuece aparte. Quienes tuvimos la dicha de asistir a un recital extraordinario en La Capilla (de Coyoacán) a mediados de marzo, podemos afirmar que asistimos en esa ocasión al milagro del teatro. Quienes asistimos, también, a la temporada regular en La Gruta -espacio que acoge este proyecto de repertorio-, establecemos, inevitablemente, comparaciones. Una serie - innecesaria - de acciones - un poco menos que ilustrativas - contrasta con el vértigo imaginativo que nos transmitieron aquella vez los acto-



res, principalmente Mastache y Flores, dilatando lo que fue presteza, economía en la economía, y pensamiento - paradójicamente, en acción-. Con todo, pese a que en nuestra opinión la contenida corporalidad potenciaba los saltos de pensamiento que la dramaturgia exige -y que logró García en el caso del recital-, el espectador encontrará en la puesta en escena un riguroso y serio trabajo del actor con la palabra, una interesante invitación para imaginar.

#### MORIR CON LAS IDEAS

La compañía Los endebles invade todos los circuitos culturales estrenando en el INBA (*El puente de piedra y lapiel de imágenes* -Denis-, *Regreso al desierto* -Koltès-), el Centro Cultural Helénico (*Wells, la pura verdad* -Jason Sherman-) y próximamente también en la UNAM, con el apoyo del Programa México en Escena del FONCA. De Wells, la pura verdad, podemos resaltar, además del tesón de Boris Shoemann, director de la compañía que además asume la totalidad de las puestas en escena de su ambicioso proyecto; el encanto de Marañón para hacer reír al respetable; el parecido a Wells que nos ofrece Pascual, y el empeño y energía de los actores todos. Sin embargo, se mentina al decir que los alcances que se proponían con esta puesta en escena están logrados. A medio camino entre lo "culto" y la fórmula comercial, esta pieza - notablemente traducida por Luz Emilia Aguilar Zinser, se trata quizá, de una de sus mejores traslaciones- sucumbe ante lo que parece más un esfuerzo por llevar a la escena una monografía, en la que además no es precisamente Wells el preponderante, y en la que los problemas políticos -centro, meollo del texto- están atrás, muy atrás del efecto de encantamiento que, dicho sea de paso, no acaba

de suceder - poco ayudados por una iluminación que plana y un espacio francamente nada expresivo de González-. Complaciente sí - en el mejor sentido del término -, Wells, la pura verdad es un intento de convocar al gran público a la sala del Teatro Helénico. Uno más de los erráticos esfuerzos helenos por reencontrarse con la gente, empeño que cristalizó apenas -tal vez esa es la verdadera fórmula- con el tino de dos autores mexicanos: *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Berman) y *Las obras completas de Shakespeare* (que no es original, pero sí está tocada por Don Flavio González Mello).

#### EN CAMINO

Para terminar, sugerimos asistir al final del ciclo Muestra de Dramaturgia Mexicana Contemporánea que se lleva a cabo cada mes en la Casa del Lago de la UNAM. Comenzó en marzo y termina en el mes de septiembre de este año. Han desfilado por esa novedosa pasarela -que retoma la tradición literario-plástico-escénica de Poesía en Voz Alta, movimiento angular en la historia del teatro mexicano moderno de los años cincuenta- autores jóvenes como Enrique Oltmos, Mario Cantú, Denisse Zúñiga, Edgar Chías, y se acercan las obras de Luis Ayllón, Hugo Abraham Wirth, Alejandro Román y Noé Morales. Lo interesante de la experiencia es que con un mínimo de recursos, los organizadores han conseguido aglutinar el esfuerzo de jóvenes directores y actores de diversa extracción para ofrecer -la entrada es gratuita- un mosaico de inquietudes y angustias existenciales (como quiere y sugiere Fernando de Ita) plasmadas en objetos escénicos que rescatan del papel la literatura y la vuelven acción. No resultará extraño que de estos ensayos con la comunidad resulten interesantes puestas en escena que se desprendan de aspiraciones tan simples: convocar a la comunidad a escuchar a quienes insisten en tener algo qué decir. Veamos si es cierto.

De este tamaño las cosas, hasta aquí la dejamos. Mejor suerte la próxima vez, gracias por participar. ¡Corte, leñe!

EL PEZ QUE FUMA. Año crítico y comentador de las revistas literarias modernas mexicanas. específicamente Letras de México.

# ESCENA ALTERNA

LA RADIO, ESCENARIO DE LA IMAGINACIÓN

## A ESCENA (TRANSMITIENDO DESDE LA UNIVERSIDAD DE AGUASCALIENTES)

Julieta Orduña y Clara Martínez

### TRES AÑOS AL AIRE

El 19 de abril del 2002 el programa *A Escena* inició su transmisión en el 1370 de AM en Radio Universidad (de Aguascalientes). Su objetivo, básicamente, era difundir las obras de teatro que se representaban en diversos espacios de la localidad, con el fin de acercar al público radioescucha al quehacer teatral y motivarlos para acudir a algún espectáculo de su interés. Asimismo, nos propusimos contar con un espacio de reflexión, investigación y análisis del quehacer teatral.

Las productoras, Julieta Orduña y Clara Martínez, hemos diseñado con mucho entusiasmo un esquema dinámico y versátil, organizándolo por secciones:

**Efemérides** (principalmente del siglo XIX y principios del XX). Con el fin de proporcionar datos de la historia «no muy difundidos» en el teatro estatal.

**Cartelera.** Con comentarios y grabaciones.

**Entrevista.** Tener cada semana algún grupo con temporada próxima, acompañada por dramatizaciones y una cápsula informativa del autor o sinopsis de la obra. En algunas ocasiones cortesías para funciones.

**Notas de la semana.** Anunciar lo más relevante que se suscita en el acontecer teatral ya sea mundial, nacional o local. Se diseñó una estructura de lectura como flash informativo.

**El pasado teatral.** Entrevistas grabadas de lo que hicieron los teatreros del ayer.

**Spots.** Anuncios de las obras a presentarse.

**Reportaje.** Esa sección al igual que Opinión fueron transmitidas en el segundo año del programa. En ella participó Hayde Martínez.

**Opinión.** Por sugerencia de la comunidad teatral añadimos este espacio como parte de un ejercicio de crítica, incluyendo la opinión del público.

### NUEVOS COLABORADORES

En este tercer año de *A Escena* nuestro propósito es seguir con las secciones pero reforzarlas con colaboraciones, es decir, el programa ya no tendrá solamente las voces de las conductoras, sino que se integran a este equipo de trabajo personas con el mismo interés de difundir el teatro, y

A ESCENA  
El Teatro a través de la Radio



RADIO UNIVERSIDAD  
XEWAA 1370 AM  
Martes a 1000 horas  
Aguascalientes, México

cada uno de ellas tendrá un espacio propio y libre de expresión, una vez al mes.

**El personaje del mes.** El responsable será Ricardo Esquer (arquitecto, poeta y cronista teatral). En este espacio entrevistará y realizará la semblanza de algún creativo.



Las productoras y locutoras de *A Escena*. Archivo de *A Escena*.

**El pasado teatral de Aguascalientes.** Estará a cargo de Zenaido y Ambrosio Muñoz (promotor cultural y director, respectivamente), quienes presentarán entrevistas con hacedores de teatro de la época de los cincuenta hasta los ochenta. Además de memorias y remembranzas de los conductores, acompañados con música de la época.

**La crítica.** A cargo de Carmen Zavaleta (crítica teatral de la ciudad de México). Su intervención será por teléfono y comentará acerca de alguna obra con temporada en la ciudad de México.

**Club Amigos de la Ópera.** A más de un año de fundación este club sigue con entusiasmo difundiendo la ópera en sus sesiones. El segmento estará a cargo de Sylvia Ríos (presidenta del foro cultural La Musa), Rafael Anaya (cronista de ópera). Cada mes se hablará de una ópera en especial, acompañada con una semblanza histórica, protagonistas y música. En algunas ocasiones, se charlará sobre un tema en particular: intérpretes, puestas en escena, etc.

### DATOS ADICIONALES

**PERIODICIDAD:** Semanal (todos los martes)

**DURACIÓN:** Una hora

**HORARIO:** Nocturno

**TRANSMISIÓN:** En vivo y con segmentos grabados

### DIRECTORIO

**Producción y conducción:**  
Julieta Carolina Orduña Guzmán  
Clara Elizabeth Martínez Gómez

**Edición:**  
Martín Martínez

**Apoyo en la producción:**  
Fernando Macías

**Operador:**  
Carlos Delgadillo  
**Grabadora de las cápsulas:**  
Silvia Martínez

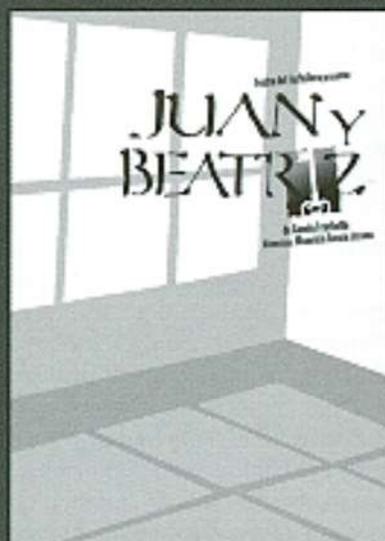
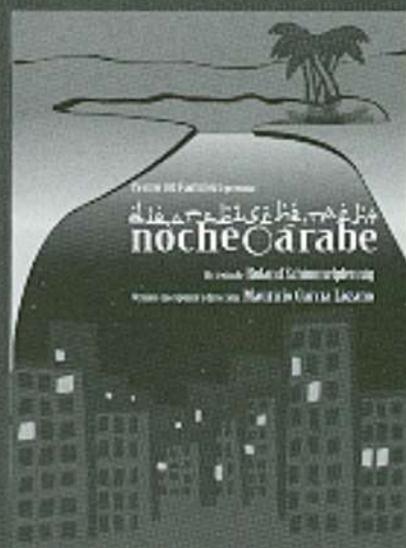
**Difusión:**  
Foro Cultural La Musa A.C.

2005

centro cultural  
**helenico**Compro  
la cultura*teatro del Farfullero*

TEATRO DE REPERTORIO - TEMPORADA 2005

Dirección: Mauricio García Lozano



FORCLAGRUTA

www.helenico.gob.mx

Av. Revolución 1500 Col. Guadalupe Inn Tels 36 40 31 00

CONACULTA-HELENICO

CULTURA DE LOS MUNDOS

Teatro para todos

Av. Revolución 1500 Guadalupe Inn 5662 2945 3640 3139

centro cultural  
**helenico****Pipí**¿con pañal? y así ...  
qué chisteDomingos  
12:00 y 13:30 Hrs

FORCLAGRUTA

Teatro para todos

CONACULTA-HELENICO

CULTURA DE LOS MUNDOS

EN LAS MANOS DEL DRAMATURGO

## UN PAÍS EN MOVIMIENTO

Iván Augusto

**B**rasil es un país que acoge, de manera armónica, diversas culturas y etnias, produciendo, con esto, una dramaturgia diversa y contemporánea. Sin embargo, posee carencias y limitaciones como cualquier otro país (desarrollado o no). Es notoria la ausencia de políticas culturales públicas o privadas, y la población no cultiva el hábito de consumir bienes culturales. Este y otros factores no impiden que el arte evolucione o desaparezca (se dan los casos), pero sí impelen a enfrentar tempestades y calmas, pues el teatro es el segmento artístico de sobrevivencia, de la presencia y del hombre en plenitud. Esto lo vuelve especial e importante para la humanidad.

Escribir o hablar sobre la dramaturgia brasileña no es una tarea sencilla, pues nos topamos con obstáculos: la precariedad en los registros de periodos históricos complejos (como colonia de Portugal están los reinados, las incipientes repúblicas, la época del dictador Getulio Vargas, el régimen militar y la redemocratización), el desinterés de los investigadores y la falta de infraestructura y un mercado consumidor, entre otros. Sin embargo, haremos el esfuerzo de ofrecer una somera visión general.

El primer dramaturgo brasileño fue el jesuita José de Anchieta, quien buscó, a través de la representación teatral, adoctrinar a los nativos al cristianismo. Fue necesario un salto en el tiempo y la llegada de la Corte portuguesa (que huía de las tropas de Napoleón) para que el teatro resurgiera en tierras brasileñas con la importación de compañías europeas. Este acto generó una revolución interna y el deseo de fundar compañías brasileñas que abordaran temas de interés para el propio país.

Surgió, en este periodo, Martins Pena y sus comedias de costumbres (un retrato de la vida urbana y rural de la época). Después, Arthur Azevedo continuó con esta cruzada pero realizando un teatro rápido, centrado en lo popular y en lo cómico (enamoramientos, infidelidades, relaciones de familia o de amistad traicionadas, festividades, funerales...).

Poco a poco, el país sufrió grandes transformaciones sociales, urbanas, intelectuales, que propiciaron nuevos horizontes y anunciaron

el inicio de un nuevo siglo. Nació en 1892, en la ciudad de São Paulo, la Semana de Arte Moderno (varias manifestaciones artísticas sucedían al mismo tiempo y alterando, de forma directa, los rumbos de la cultura y del pensamiento brasileño) hasta nuestros días.

El tema, a partir de entonces, fue el mostrar la historia de la dramaturgia brasileña a través de sus mayores representantes:

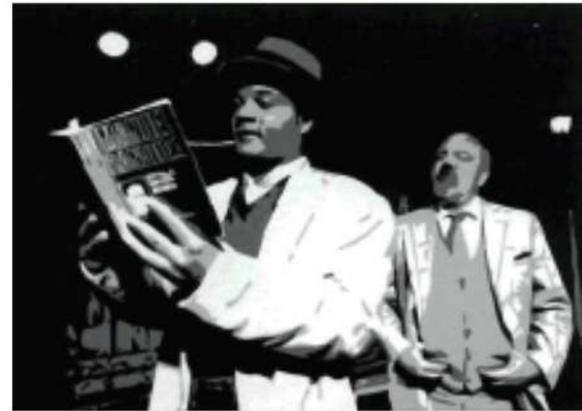
Nelson Rodrigues (1913-1980) fue el pionero de la moderna dramaturgia brasileña. Enrareció la noción lineal y psicologista del tiempo y del espacio, trabajó con planos simultáneos y nunca dejó de escribir de forma coherente y directa, mostrando los celos, la locura, el incesto y adulterios de la clase media de Río de Janeiro.

Jorge Andrade se sumergió profundamente en la historia de Brasil y mostró una aristocracia rural decadente, llevando a escena la lucha del colono contra el propietario de tierras, sujeto que lo mantiene en la miseria (tema actual en Brasil, la lucha por la tierra por el Movimiento de los Sin Tierra -MST-). Mostró la ascensión del inmigrante a través de la industria y la represión violenta desencadenada por el golpe militar de 1964.

Dias Gomes también se inclinó por las temáticas sociales y religiosas, mostrando un país marcado por el sincretismo religioso, por la intolerancia y el totalitarismo. El régimen militar le prohibió montar determinadas obras. Un ejemplo: *Obercodo heroi (La cuna del héroe)*, obra que después fue adaptada para la telenovela: *Roque Santeiro*.

Ariano Suassuna llevó la cultura popular a escena mostrando un brasileño (en lenguaje y vestidos) aún desconocido, *el Auto de la compadecida* coloca, por primera vez, un Jesús Cristo negro. Fue un gran escándalo para la época, pero necesario para la dramaturgia y para el pensamiento nacional (la lucha contra la visión racista).

Gianfrancesco Guarnieri no dejó pasar de largo la efervescencia política de los grandes centros y las luchas trabajadoras por mejores condiciones de trabajo y salarios más justos (el



Escena de *Peto* de Iván Augusto.

proletariado en escena). El registro está en el texto *Eles não usam black-tie (Los que no usan smoking)*.

Oduvaldo Viana Filho en *Rasga Coração*, mostró un periodo negro de la historia de Brasil (la dictadura militar) y la lucha por la libertad. Llevó a escena al hombre simple y trabajador, así como personificó la lucha contra el imperalismo cultural. Consiguió mostrar un país urbano pulsante y polémico.

El universo de la periferia, de los marginados y los excluidos gana voz en la obra de Plinio Marcos. Es la lucha entre individuos acosados por el sistema. Escenas fuertes, personajes marginados y cargados de calor. Plinio nunca volvió amena una situación. Mantuvo su realidad, su brutalidad: la prostituta, el marginal, el padrote, el travesti, el pepenador. Su dramaturgia se convirtió en el grito de los excluidos. A causa de esta estructura *militante* y crítica, el régimen militar le prohibió montar determinadas obras y lo persiguió por considerarlo su acérrimo enemigo.

El universo femenino no se omitió y ocupa un espacio en nuestro escenario: Maria Adelaide Amaral, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro y Noemi Marinho marcaron su espacio creando personajes femeninos densos, fraguando conflictos sociales y el juego por el poder. Relaciones conyugales y familiares, temas urbanos (soledad, desamor, prejuicios y miedos) y comportamientos.

Mauro Rasi recurría a sus parientes como fuente inspiradora (la opción eran los femeninos), pero no por eso dejó de navegar en otros temas. *La cerimônia do adeus* (*La ceremonia del adiós*) aborda el terrible período, para Brasil, de dictadura militar. Flavio de Souza tampoco dejó de diseccionar problemas familiares y relaciones hombre-mujer.

Luís Alberto de Abreu redescubrió el universo popular y lo acrecentó con nuevas informaciones. Abreu no deja de realizar una vasta investigación sobre el universo de la comedia popular brasileña. Es un dramaturgo que se preocupa por su campo de investigación: el de los personajes reales, pulsantes.

María Calara Machado es la gran dama y pionera del teatro infantil en Brasil. Ella abrió el camino a varios autores y lanzó a grandes actores al mercado. Es éste un segmento teatral que continúa creciendo y perfeccionándose. Buenos autores, buenos textos y temas que abarcan el universo infantil sin agredirlo o descaracterizarlo. No trata al infante como un mero objeto de mercado, sino como un ser que está en formación y ansioso de conocimiento. Wladimir Cappella, Tatiana Belinkí, Ilo Krugli y Rolando Ciambroni son otros autores que merecen consideración. Pero, infelizmente, el país sufre de una enorme carencia en la producción de un teatro vuelto hacia los adolescentes que tenga conciencia y consistencia temática: *Confissões de adolescente* (*Confesiones de adolescente*), de María Mariana fue el texto más destacado y de mayor éxito nacional. Después se convirtió en serie de televisión.

Brasil, actualmente, lleva a escena grandes dramaturgos (algunos muy jóvenes), pero con estilos propios que discuten temas brasileños y universales. Autores que experimentan nuevos medios de expresión y lenguajes. Retratan un país de forma real, diseccionando problemas sociales y humanos. La cosecha promisoriosa de la que hablo son: Otávio Fria Filho, Bosco Brasil, Fernando Bonassi, Samir Yazbek, Aimar Labaki, Mario Bortolotto, Rodolfo García Vázquez y Hugo Pessolo, entre otros.

Escribir o hablar sobre la dramaturgia brasileña no es una tarea sencilla, pues nos topamos con obstáculos: la precariedad en los registros de periodos históricos complejos, el desinterés de los investigadores y la falta de infraestructura y un mercado consumidor, entre otros. Sin embargo haremos el esfuerzo de ofrecer una somera visión general.

Estoy conciente de que he dejado de mencionar una serie de nombres importantes (vivos o no). Brasil, lentamente, los ha ido colocando en el escalafón histórico que merecen. El país vive, en este momento, una nueva valoración de nuestros dramaturgos, de nuestra cultura. Para alcanzar este estatus se recorrió un largo y tortuoso camino, pero ha valido la vena.

La dramaturgia brasileña vivió varios periodos de carencia de autores y textos, de imitación de textos europeos (*La fille de Madame Argot se convirtió en A filha de Madame Angu*), y sobrevivió a la dictadura militar (textos de grandes dramaturgos prohibidos). Pasó por la época de la cultura desechable y de las frases de efecto dichas por personalidades del teatro brasileño:



*La noche de las brujas. Foto de Iván Augusto.*

“Brasil no tiene autores de teatro... Nuestros autores son pésimos... Nunca habrá dramaturgia nacional”. Un culto exagerado a lo extranjero. *Lo chic* era montar autores europeos y norteamericanos. Brasil no lograba ver su “cara” en la escena. Todo lo que era “bueno” tenía que ser importado y el público adiestrado a esa realidad. Los autores importantes fueron, pues, relegados y redescubiertos posteriormente. No había una luz clarificadora en este escenario caótico ni un pensamiento positivo: un teatro vivo produce frutos de inmejorable calidad.

Con el nacimiento del teatro de grupo hubo una revolución en la dramaturgia nacional. Se optó por los autores brasileños y la discusión de los temas internos, propios, sin vergüenza de ningún tipo. Otro fenómeno importante fue la lucha de muchos dramaturgos por montar los textos que producían. Había obras malas, otras eran geniales. Esto hace parte del juego. El país descubra otro camino cultural.

(No estoy en contra de lo extranjero, sólo definiendo que debe existir un equilibrio y un trueque. Esto mejora la calidad de la cultura mundial. El intercambio es un factor importante en todos los segmentos).

Actualmente, Brasil vive un momento mágico. Gran parte de los textos escenificados en nuestros escenarios es de autoría de nuestros dramaturgos, ellos discuten temas locales y universales, están escribiendo para grupos y compañías específicos. Investigando universos considerados “cursis” o de precario contenido temático (lo popular, lo folclórico, el hombre rural, la literatura de *cordel*...). Se está ganando un espacio digno. Este cambio es importante para la cultura nacional. Es el Brasil descubriendo Brasil.

Entendemos que la dramaturgia brasileña tiene aún mucho que evolucionar, pero, poco a poco, va descubriendo el camino y presentando dramaturgos concientes del papel social que desempeñan, pues no tienen miedo de mostrar la “cara” de Brasil en la escena, en su escena. Eso es ciudadanía conciente.

IVÁN AUGUSTO. Director, dramaturgo, escenógrafo, sonoplasta e investigador teatral brasileño.



## **COLLETTE**

DE XIMENA ESCALANTE. DIRECCIÓN DE MAURICIO GARCÍA LOZANO  
FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

## **RÉQUIEM PARA ALONSO QUIJANO**

AUTOR Y DIRECTOR ALBERTO VILLARREAL  
TEATRO SANTA CATARINA

## **JULIO CÉSAR**

DE WILLIAM SHAKESPEARE  
DIRECCIÓN Y ADAPTACIÓN DE JUAN CARLOS VIVES  
CARRO DE COMEDIAS, EXPLANADA DEL CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO

**JULIO AGOSTO SEPTIEMBRE**

INFORMES: 5622 6954 al 57

**TEATRO  
UNAM**



Coordinación  
de Difusión Cultural



**UNAM**

DESPEDIDA

## EL ARTISTA, MAESTRO DE VOZ QUE HACÍA CANTAR A LAS PIEDRAS

Hilda Valencia

*El arte es eterno si tiene una estructura que lo sustente, si está bien cimentado. Silo que hice subsiste al pasode los años, solo pediría que se sigan divirtiendo.*

Luis Rivero

Luis entendió el teatro como un arte integral, como una unidad que se contiene en sí misma y no como un complejo de disciplinas. Es, decía, un espacio de investigación meticulosa entre director-actor-público, en el que el músico debe ser parte de ese todo que es la puesta en escena. Entendió su trabajo como la entrada al teatro moderno mexicano, donde el músico de las artes escénicas, además de su formación académica, tiene que sentir la pasión, el placer, la necesidad vital de estar en los espacios de creación del espectáculo: la dramaturgia, la época, la concepción del director, las características y trabajo de los actores, el espacio escénico, el vestuario, es decir, conocer el contexto total de la puesta en escena y vivirlo, y así poder componer. O, como dice Luis, poner juntos los elementos sin que exista divorcio, ser un partícipe, ser un actor más, porque todo contribuye, la participación en el todo influye para que lo que yo imagine se confronte y se enriquezca con la realidad, un ensayo abre las perspectivas que aún no has imaginado. La creatividad, la invención del músico transforma el material en un reto para el actor, el material existente y el propio permite al creador que su música tenga un espacio que hay que descubrir y redescubrir permanentemente. Para permanecer en la memoria del espectador tiene que haber unidad, claridad y coherencia. Luis, gran conocedor de actores, nos convencía de que algo inalcanzable era posible, tangible; lo invisible, visible. El reto para él y los actores era no traicionar los propósitos de la dirección y disfrutar del instante de consumación, de comunión, del hecho creativo. Estar en los ensayos era un placer para Luis porque le develaba la naturaleza de la puesta en escena. Inventó su propio lenguaje, sin solemnidad, pero con todo el rigor de un músico concertista. Luis tocó lo popular en el alma de autores mexicanos a los que, sin traicionarlos, dio nuevo aliento para crear un nuevo lenguaje: cómo reconocerlos sin plagiar ni ser un remedo, sino hacer un redescubrimiento y una creación. Agustín Lara en la puesta en esce-

na de *Santa*, o Manuel Acuña en *In Memoriam*, entre muchas más, son un ejemplo.

La mancuerna que hizo con Rodoifo Sánchez Alvarado fue un encuentro, de esos que hay en la vida y que decía, "no pienso romper nunca", porque Rodolfo es un mago, es un genio capaz, con los medios más rudos, de hacer verdaderas creaciones, de entender el sonido como una parte del todo.

Luis como creador de música para teatro, es la esencia en la escena del teatro mexicano moderno.

Oír con el corazón en un hilo es el eterno los ausentes.

### EMBAJADOR DE LA LUNA

Estimado, querido y respetado Jorge Kuri:

Funambulista teatral, Embajador de la luna y Ombudsman de los chiflados, te dejaste caer desde las alturas para estrellarte, hecho añicos, entre los esperpentos carentes de prodigio alguno, que pueblan este erial sin causa llamado mundo. Es muy triste, pero lógico. En él no tienen cabida los seres humanos de tus tamaños a nivel de talento, bondad, y justicia, pues se ha perdido la dimensión de lo lúdico. Muchos tenemos conciencia de ello, pero no hacemos nada para ponerle coto a los que nos avasallan, mistificando el arte y la cultura. Dejaste solito y muy triste el Manicomio chiquito, loca y perdida la jauría de perros gatos arañándose la alfombra y la pianola imposible, chafamente desconectada, chupa faros de pacotilla. Rascuachianian Ranch quedó desierto y sí que es amargo el dulzor de este merengue latoso: te escapaste (harmónica en mano) tarareando: vamos todos caminando pa' la hacienda de Vicente. Pero te largaste solo, y se acabó la función. Ésta al menos.

Adiós, Jorge, amigo y compatriota (por la votación de desesperanza que compartimos). No estés triste en tu periplo palingenésico. No estás solo y seguramente renacerás en un mundo mejor, en el que las monedas de cambio sean la solidaridad, el alma y el conocimiento.

Gloria Genus.

Gérald Huiller (y El Chirrias)

OCTAVIO GALINDO

## MI HERMANO

Sergio Galindo

Nada más habría que tener tu olfato para saber dónde es que está la verdadera fiesta de la vida. Hacer una cuenta muy sencilla. Allá don Melitón, allá Julio Castillo, allá Ramos Adrián, allá el gordito Alejandro, allá el cuñado Abril, el Yeyo, Marcos, Gálvez, la Guilmain, Sabine, Lennon... Nada más ver nuestras caras de aburrido asombro. De desangelado miedo. ¿A qué cabrones te quedabas? ¿Para qué? Te andaba ya por irte y como la tía Chef te aguantabas. Ya estás allá y hasta acá puedo oír tu carcajada. No te rías mucho de nosotros, pobrecillos. No sabemos lo que hacemos. No sabemos nada. A diario tropezamos, trastabillamos y confundimos la muerte con la vida. Tú ya no estás y ahora nosotros, incompletos, debemos aguantarnos. Quién nos manda. Por pensar que somos inmortales; nos suponemos dueños de lo que suponemos como vida.

Yo, el menor de tus hermanos, estuve allí, puntual a despedirte. Allí también mi madre, Margie y mis hermanos. ¿Cuántas cosas me dijiste? ¿Por qué te arrebataron la palabra? Tu impecable dicción de siempre no pudo vencer el efecto de la puta medicina. Tu adormecida lengua revoloteando igual que esa paloma, mi miedo y tu mirada. Ibas y venías sobre el foro; hablabas, decías, gritabas y reías. ¡Préndanme esta luz!... ¡Bajen esa vara!... Yo, seca la garganta, nada pude hacer como no fuera avergonzarme de mi miedo.

Y de este nuestro lado de estos días de este Marzo veintinueve de estas horas de estas madrugadas a la una treinta segundos más segundos menos bajó la luz cayó el telón quedó todo oscuro y en silencio.

Allá -clarito oi-, estalló la algarabía. Llegabas. Te esperaban.

Sergio.

# CONTRA EL OLVIDO

EL ORIENTAL MAESTRO MEXICANO

## SEKI SANO

Noé Morales Muñoz

No es fortuito que los tres centenarios que el teatro mexicano debe conmemorar en el año que transcurre sean los de tres personajes cuya vocación fundacional y pasión irredenta por el oficio les trajera, en vida, la admiración de tirios y la animadversión de troyanos, y, tras su muerte, reivindicaciones que rara vez han pasado por una revisión contemporánea en las tablas de sus postulados, o por la confrontación crítica en el ensayo o en la investigación. Rodolfo Usigli, Seki Sano y Fernando Wagner vivieron y ejercieron el hecho escénico cuando el teatro mexicano, consciente ya de su incompetencia para seducir a las masas que el cine convocaba a placer, terminaba de asimilar los frutos artísticos de sus experimentos de avanzada (Teatro del Murciélago, Teatro de Ulises, Teatro de Orientación), sin conseguir desafiarse del todo de los vicios de la caduca y complaciente escuela decimonónica española. Es en este debate, eterno, pero pertinente siempre, entre tradición y ruptura, que los tres ponen en marcha sus respectivos proyectos teatrales, disímbolos en su poética pero hermanados en la convicción de subvertir el anquilosamiento del *establishment* de entonces, y en la de ser generadores de auténticas cruzadas de renovación teatral, aunque a la postre sus hallazgos, salvo los del dramaturgo, no fueran tan categóricos como los de sus antecesores. Como no podía ser de otra manera, este peculiar estilo de vivir la escena no admitía en ellos más que el blanco o el negro -"o teatro o silencio", dijo uno de ellos-, contribuyendo a sus respectivas leyendas de tiranos y dictadores.

El caso particular de Seki Sano (Tien Tsen, China, 1905 - Ciudad de México, 1966) merece atención especial, dada su contribución al siglo mexicano de la puesta en escena y a la renovación pedagógica de la época.

### EL LABORATORIO COMO POÉTICA DE TRABAJO

Si en Celestino Gorostiza se perfiló primariamente la figura del *metteur* en nuestros tabladros, siendo de hecho, para Rodolfo Obregón, "el primer director de escena mexicano en el sentido moderno del término"<sup>1</sup>, fue Seki Sano quien terminaría de consolidarla años después, aunque curiosamente no con una trayectoria estable y progresiva de puestas en escena, sino mediante una cruzada docente que, contrario a lo que pudiera pensarse, puede verse como un eslabón natural de las pautas impulsadas por el autor de *El nuevo paraíso* en su dilatada trayectoria en nuestros escenarios y en las oficinas de nuestras instituciones culturales.

Una de las principales avenencias pasa, como en toda tentativa que se pretenda "rompedora" (Ximena Escalante *dixit*), por los modos de producción. Como apunta Luis Mario Schneider, Gorostiza busca, desde la primera temporada del Teatro de Orientación (1932), que la compañía se erija como "una entidad reglamentada, plastificada, como un *laboratorio*". Lo que lo lleva a negociar con la institución patrocinadora (el Departamento de Bellas Artes de la SEP), contratos individuales de trabajo para cada uno de sus miembros, garantizando su economía durante un lapso respetable, previa presentación de un programa de trabajo pormeno-

rizado para el año laboral. Subsidado por el estado, Gorostiza prosigue la añeja tradición del repertorio, buscando con ello, antes que el éxito comercial, la continuidad necesaria para que sus inquietudes estéticas se plasmen de la mejor manera en los escenarios. Repertorio que, como el del Teatro de Ulises en el que Gorostiza participó, buscaba equilibrarse entre la difusión de la dramaturgia mundial contemporánea (Cocteau, Lenormand, Romains), la exégesis de los clásicos (Shakespeare, Ruiz de Alarcón) y la promoción de los textos de jóvenes autores mexicanos (Díaz Dufoño hijo, Villaurrutia, Gorostiza mismo).

La labor de Sano, mucho menos cobijada por el aparato estatal, fue también menos definida y regular, pero compartía con los movimientos de vanguardia - cuyos trabajos no pudo presenciar, siendo posterior su arribo a nuestro país - la preocupación por una puesta al día con la dramaturgia del mundo (en especial el realismo psicológico estadounidense, tierra fértil para sus indagaciones) y, específicamente con el Teatro de Orientación, la idea del método de prueba y error en el salón de ensayos, desprovisto de la prisa voraz por el estreno, como el camino más viable para legitimar su búsqueda escénica. Llegado a México en 1939 y habiendo hecho teatro en Japón, la Unión Soviética y Estados Unidos, Sano se encuentra con un medio en el que, no obstante los hallazgos de la etapa experimental, prevalece un realismo costumbrista y anodino en la mayoría de la dramaturgia, y una tendencia recitativa y exteriorizada entre los actores, lastre heredado de la escuela



Seki Sano. Archivo Armando de María y Campos.

decimonónica española. Es este contexto el caldo de cultivo idóneo que le permite poner en práctica un método pedagógico emanado de dos tendencias aún inexploradas en nuestro país y aparentemente disímbolas: el vivencialismo stanislavskiano, que a la postre le sería más efectivo dadas sus elecciones textuales, y la biomecánica de Meyerhold. Es por ello que su trayectoria ha sido vista como una oscilación entre un teatro de indagación psicológica profunda, en el que tendrían montajes de gran éxito y un sello personalísimo (como los de *Un tranvía llamado deseo*, de Williams, y *Panorama desde el puente*, de Miller), y otro de formato espectacular, mucho menos logrado y particular.

### LA PRAXIS PEDAGÓGICA

Cierto es que la relación entre el director japonés, crítico acérrimo de los vicios de nuestro teatro (lo que le originó una controversia feroz con María Tereza Montoya, por ejemplo), y un medio en muchos estratos con-

servador (rayano en el chauvinismo: cuando Sano escenificara, en 1951, *Corona de sombras* de Rodolfo Usigli, en un pasaje Carlotay Maximiliano se sentaban en el piso lo que fue interpretado como un alarde y una provocación), fue más bien tensa en lo general, dificultando de esta manera los patrocinos estatales, no fue el motivo principal que lo llevara a hacer del laboratorio y de la docencia sus actividades preponderantes. Ello obedece antes a su tarea de combatir la improvisación y el diletantismo en la formación de profesionales del teatro, principalmente actores lo que se deja en las prácticas pedagógicas de sus tres empresas escolares: Teatro de las Artes Escuela Dramática de México y Teatro de la Reforma. Yolanda Mérida, actriz que se formó en la primera de las mencionadas, provee un testimonio elocuente respecto a la metodología antiacadémica de Sano:

Con Seki Sano no era cuestión de “estoy estudiando el primer año”, no era cuestión de grados escolares. [Habían] pláticas de historia del teatro, de los sistemas teatrales y muchas conversaciones, explicaciones, preguntas; y, en un momento dado, el maestro decía: “vamos a hacer un ejercicio”. Igual daba una plática a los principiantes que a los intermedios que a los profesionales [...] Podías estar con Seki Sano uno o dos años, o cinco u ocho. Había actores profesionales que seguían yendo con él.<sup>3</sup>

La pluralidad de perfiles entre los asistentes regulares a estos cursos, lejos de atomizar su práctica, contribuyó al enriquecimiento colectivo, de tal manera que no sólo desfilaban actores de renombre (Ramón Gay, Miroslava y Ricardo Montalbán, entre otros) y otros en

ciernes (Carlos Ancira, Héctor Gómez); la solidez teórica y práctica de Sano pudo atraer de igual forma a quienes pretendían ejercer la dirección escénica (Ignacio Retes, Hebert Darien, Ludwik Margules, etcétera), muchos de los cuales se consideraron a sí mismos como sus discípulos.

Mucho se ha hablado de este periodo (entre 1939 y 1958, aproximadamente), en el que coinciden también los afanes magisteriales de André Moreau, Charles Rooner y Fernando Wagner, como uno de los más trascendentes en la historia de nuestro teatro en lo concerniente a renovación pedagógica y formación actoral.

#### LA LUCHA CON LA HIDRA

Formado bajo los rígidos procedimientos del realismo socialista (aunque su etapa mexicana esté plenamente desmarcada de dicha tendencia), y siendo él mismo un comunista convencido durante toda su vida, Sano sólo puede ver en el teatro un ejercicio colectivo cuyas aspiraciones artísticas se fundan, ante todo, en un compromiso moral a prueba de dudas y en una disciplina igualmente férrea. Esta formación, aunada a lo explosivo de su temperamento y a las limitaciones de la mayoría de sus intérpretes, hizo de su relación con los actores un péndulo permanente entre el amor y el odio. Legendarios y numerosos son sus altercados con miembros de sus repartos, escépticos éstos ante su disciplina y sensibles a sus reprimendas, testarudo el director en su credo esencial y en la idea de que, ante la incapacidad, la mejor motivación es el escamio, cuando no la degradación.<sup>4</sup> Como es evidente, dicha práctica cuasi



Seki Sano, Archivo Armando de Mirá y Campos.

dictatorial se volvió a la postre una tradición en nuestro medio, con los prejuicios hepáticos previsibles para todos los casos y los hallazgos artísticos indiscutibles sólo en algunos.

El tiempo, como con todos, se se encargó de domeñar su temperamento y de mitigar sus humores; quienes lo procuraban lo recuerdan conciliador y afable en su última etapa, aquejado constantemente por problemas cardiacos que terminaron por causarle la muerte. Lo que permanece inalterable es la importancia de sus contribuciones, aún cuando se antoja necesaria una revisión exhaustiva de sus postulados con los beneficios que da la distancia.

NOÉ MORALES MUÑOZ. Dramaturgo y crítico teatral. Actualmente becario del Programa Jóvenes Creadores del FONCA.

1 Obregón, Rodolfo, la dirección de escena en Celestino Gorostiza, una vida para el teatro, México, INBA, 2004.

2 Schneider, Luis Mario, Fragua y gesta del teatro experimental en México, México, UNAM-El Equilibrista, 1995.

3 Testimonio citado por Brígida Mirillo en la diferentes etapas de la escuela de actuación de Seki Sano en México, capítulo del cuaderno Seki Sano: 1905-1966, México, CNCA-INBA, 1996.

4 Dolores Carbonell y Javier Mier ofrecen en 3 crónicas del teatro en México, (México, UNAM, 2000), una recreación pormenorizada del proceso de montaje de Un tramvía llamado deseo, en la que Wolf Rubinsky da fe de sus múltiples choques con Sano a lo largo de los periodos de ensayos.

CONVERSACIONES CON EL MAESTRO

## LUDWIK MARGULES MEMORIAS

Maricarmen Torroella Bribiesca

Tanto para aquellos que a través de los años han seguido de cerca la trayectoria artística de Ludwik Margules, o han tenido el privilegio de trabajar a su lado y aprender directamente de él, como para las nuevas generaciones de actores, directores y gente de teatro también para el lector común, no precisamente relacionado con el arte teatral, la lectura de este libro resultará verdaderamente interesante.

Se trata de las memorias de uno de los más grandes directores de teatro de nuestro país, y forma parte de una colección de libros que abordan la vida, la obra y el pensamiento de destacadas personalidades dentro de este arte en México, puesta a nuestro alcance gracias al esfuerzo de la editorial El Milagro.

Para el crítico, el espectador constante, la lectura de este ejemplar representa la oportunidad de correr por un momento la cortina que oculta al misterio del teatro, para acompañar a este gran arista en un viaje introspectivo que a la luz del recuerdo y a fuerza de establecer un diálogo honesto consigo mismo y de revivir algunos de los sucesos más significativos de su existencia, culmina con una relectura de su obra y su ser creativo.

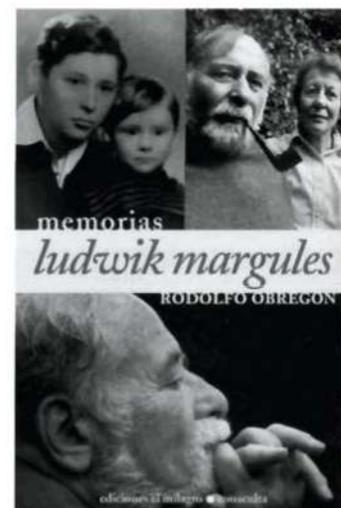
Revelación y cuestiones: qué intentaba expresar en sus primeros montajes, qué verdades o angustias quiso "ladrar" desde el escenario; qué "pecados de juventud" cree que cometió al inicio de su carrera, cómo abordaría esas puestas en escena ahora. Quiénes han sido o siguen siendo sus maestros, sus influencias, "el faro en la oscuridad de su convulsividad teatral". Por qué se acercó a la obra de autores como Chéjov, Genet, Bergman, Pinter, Liera, Müller, Camus o Shakespeare. Qué universos de reflexión sobre la condición humana

le revelaron; cuál fue el resultado del diálogo que entabló con ellos a través de su propio trabajo; por qué algunos lo siguen conmoviendo tanto. De qué manera fue articulando su voz, depurando su estilo, hasta conformar ese teatro cuya característica primordial es "la persecución, ontológica de la esencialidad"; el rechazo a lo ornamental, lo falso, lo retórico, lo superficial en el trabajo del actor y en el manejo de los demás elementos que constituyen la puesta en escena. Cuáles han sido sus temas recurrentes, sus ciclos creativos, los parteaguas de su obra. Sus fracasos, sus momentos culminantes, los hitos con los que ha revolucionado los escenarios de nuestro país. Éstos son sólo algunos de los aspectos sobre los que Margules se cuestiona y de forma muy amena nos comparte, orientado, estimulado en todo momento, por la inteligente lectura, penetrante visión, que Rodolfo Obregón ha hecho de su obra.

Su libro de memorias también implica un reconocimiento al talento, la dedicación, la capacidad de entrega y, sobre todo, la ética de muchos de los que han colaborado con él o tienen el placer de seguir trabajando a su lado. Margules difícilmente ha dejado de mencionar a alguno. Están aquí, resguardados contra el olvido, el elenco de cada una de las obras que ha dirigido, así como el cariño y el agradecimiento que les profesa a aquellos actores, escenógrafos, arquitectos, dramaturgos, pedagogos, músicos y cineastas que han enriquecido su labor. Destaca, particularmente, su admiración hacia el trabajo de ciertos actores, como Ana Ofelia Murguía, Claudio Obregón, Julieta Egurrola, Sergio Jiménez, Sergio de Bustamante, Álvaro Guerrero y Laura Almela. También están aquí, consagradas, las memorables actua-

ciones de Augusto Benedico y Fernando Balzarek, y la fecunda labor de escenógrafos que han cumplido un papel fundamental en la búsqueda estética que Margules ha emprendido (Alejandro Luna, Mónica Raya y Tere Uribe, entre otros). El merecido homenaje que hace con sus palabras a cada uno de ellos en este libro, dice mucho acerca de la generosidad de este hombre de teatro, y ayuda a contrarestar la idea del director tirano que alrededor de su figura se ha creado.

Por otra parte, su reflexión invita, sobre todo a las nuevas generaciones, a conocer más a fondo el panorama teatral mexicano de toda una época, panorama en el que Ludwick Margules se inició como director, aquél de finales de los años cincuenta y sesenta, en el que cuenta Ludwik directores como Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez y Héctor Mendoza revolucionaron la escena con su peculiar tratamiento del espacio y uso del lenguaje escénico "de inverosímil capacidad poética", y en el que "coexistían en perfecta desarmonía las diferentes estéticas de diversas entidades teatrales (la UNAM, Bellas Artes, el Seguro Social, el teatro independiente), encabezadas por los grandes maestros de entonces: Seki Sano, Salvador Novo, Fernando Wagner, Rafael López Miarnau, Alejandro Jodorowsky, entre otros. Permite ahondar en la propuesta pedagógica, que caracterizó al teatro universitario en sus mejores momentos (los años ochentas), impulsada justamente por Margules cuando éste asumió el cargo de director del CUT; así como indagar en las razones que provocaron "la agonía" en nuestro teatro, y conocer la propuesta educativa que ahora ofrece uno de los planteles de enseñanza artística creados en respuesta a esta crisis: el Foro Teatro Contemporáneo.



Se trata, pues, de la oportunidad de profundizar en una buena parte de la historia del teatro mexicano, a través de la aguda y crítica mirada del que fuera uno de sus principales protagonistas.

Todo ello, aunado a las otras muchas lecciones que este gran hombre de teatro, por medio del recuento de su propia experiencia, nos da en cuanto a lo que significa la ética en la vida de un artista, la disciplina y rigurosidad con las que un director debe asumir su trabajo antes de exigirle esto mismo a los demás; lo que implica la inteligencia, el talento, la intuición, la capacidad de entrega y la militancia de un actor, un "actor genial"; todo eso, enriquece sin duda la formación de aquellos que apenas están empezando a trazarse una carrera en este ámbito.

Finalmente, al lector común, este libro de memorias, entre muchas otras cosas, le brinda la posibilidad de conocer el testimonio de un hombre que sobrevivió al holocausto nazi, al estalinismo en Rusia y al exilio.

Para todos, un texto lleno de enseñanzas, único, que corresponde a la glosa de un conversador insuperable, como señala Rodolfo Obregón en el prólogo a este libro. Un relato entrañable y honesto, que no podemos más que apreciar y agradecer.

LUDWIK MARGULES. MEMORIAS. RODOLFO OBREGÓN. EDICIONES EL MILAGRO-CONACULTA. MÉXICO. 2004. 203PP.

MARICARMEN TORROELLA BRIBIESCA. Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas.

JULIO/SEPTIEMBRE 2005

ENELANAQUEL..

## PASODEGATO RECOMIENDA

Redacción de PASODEGATO

**E**n esta ocasión el número de libros recibidos ha sido tal que, no queriendo dejar sin espacio a ninguno, nos vemos obligados a ofrecer una breve mención de todos ellos, apenas como una sugerencia que pretende ser, a pesar de su brevedad, sugerente y exhortativa. Bienvenidos al festín.

ANONIMO DRAMA PRESENTA TRES NOVEDADES DE SU COLECCIÓN GLOSALALIA Y TEATRALIA:

**El drama ausente** (otros paradigmas). Compilación de manifiestos teatrales, pronunciamientos y textos -de 1947 a 2003-, en los que se expone el compromiso ético, político y estético de los hacedores de teatro con sus objetos artísticos y con su interlocutor natural (el o los públicos). Resalta la dirección que los antologadores (Luis Mario Moncada y Edgar Chías) le dan a su selección: la desaparición del canon dramático. ¿A favor de qué otra teatralidad? Habrá que enterarse.

**Chiquito Barco**, de Normand Chaurrette. Traducción de Elena Guiochins y Boris Schoemann. A decir de Shoemann, la sutileza y la inteligencia son los elementos destacables de la dramaturgia de Chaurrette. Fiel, al fin, a la tradición del teatro infantil francófono, los temas y tratamientos se atreven más, exponen sin tapujos, evitando la simplicidad, la violencia y la humanidad, que pre-existe a nuestras intenciones, cuando muestra la crudeza del mundo en aue viven nuestros niños. Una interesante versión al mexicano con ilustraciones de Omar Moreno Valdespino.

**Los libros y Zoé**, de Jasmíne Dubé. Traducción de Elena Guiochins y

Boris Schoemann. Obra que busca fomentar el gusto por los libros y el amor por la lectura. Una oportuna selección, afirma Shoemann, para nuestro contexto nacional que ofrece resultados -la SEP tendrá que darnos cuentas más adelante- nada halagüeños en las encuestas internacionales. Otra obra que se suma a la invasión *quebecuá* de teatro para público juvenil. Las ilustraciones son de Julia Trias.

DEL DIFOCUR DE SINALOA PRESENTAMOS:

**De la demolición de Apolo a la inauguración del teatro del IMSS (El teatro en Culiacán de 1951 a 1961)**, de Rodolfo Arriaga Robles. Un acucioso libro de historia reciente en el que se relatan los desplazamientos de la tectónica política y las modificaciones que implicaron dichas sacudidas telúricas en el destino cultural de México, pero específicamente el teatral y el del estado de Sinaloa. Documento que constata un devenir y nos invita al ejercicio de la memoria, mas no de la nostalgia, esa enfermedad de los ancianos. Arriaga nos ofrece una mirada inteligente al pasado y nos lo arroja conectado, inevitablemente, al presente.

LA UNIVERSIDAD DE MICHOACÁN DE SÁN NICOLAS DE HIDALGO PRESENTA:

**Manual de iluminación escénica**, de Valentín Orozco. En este libro somos introducidos al manejo de, y se nos confronta con, los rudimentos en materia de luz en el espacio -un espacio escénico, huelga decirlo-. Bien que para un principiante absoluto el libro puede arrojar algunas pistas, sobre todo en el contexto de las escuelas de teatro, las innovaciones tecnológicas a que



Víctor Zapatero y Philippe Amand nos tienen acostumbrados nos obligan a imaginar el inmediato desuso a que se condena este material.

EL CENTRO CULTURAL HELENICO Y TIERRA ADENTRO PRESENTAN: **Teatro de la Gruta IV y Teatro de la Gruta V**. Producto final de un proceso -incluyó además un taller de escritura previo a la premiación - que nace a partir de la convocatoria del Premio Nacional de Dramaturgia Gerardo Mancebo del Castillo en sus emisiones 2002 y 2003. A partir de las decisiones del jurado (Bruno Bert, Javier Margulis, Ximena Escalante y Silvia Peláez, Carmina Narro, Felipe Galván, respectivamente), ambas antologías ofrecen un variado menú, con cinco obras cada una, y exponen un breve panorama de por dónde se encuentra la búsqueda, los gustos y el ejercicio de los dramaturgos menores de treinta y cinco años. Un pañuelo el mundo es, de Juan Carlos Vives (actualmente en cartelera) y Carajo, Malena, de Zaría Abreu (próxima a estrenarse), son las obras que se erigen paradigma, las que un grupo de especialistas afirma como el mejor drama joven. Hay que echarles un ojo y hacerse una opinión al respecto, aprovechando, además, la verificación escénica que alcanzan.

ADemás, LA REDACCIÓN DE LA REVISTA RECIBIÓ -DOS PUBLICACIONES DE INTERÉS: **Crótalo**, Revista Literaria. Se trata de tres cuadernillos -hasta el momento- que aglutinan el ejercicio de jóvenes escritores, en su mayoría queretanos o residentes de la ciudad de los acueductos (entre los

que se cuenta la poeta norteamericana Lindsey Cherry). Como toda revista independiente, *Crótalo* -que hace cuatro años hizo su aparición en la escena literaria queretana para instaurarse como la pionera en su género en el imaginario sus lectores- es la suma del empeño de un puñado de entusiastas y talentosos poetas (Javier Raya y Alberto Arellano) y narradores (Carlos Underwood e Iván Hernández), pero es también un ejemplo de las nuevas relaciones que se imponen para reorientar el esfuerzo de las instituciones de cultura. Con la publicación de gráfica, poesía (algunas traducción de Pessoa y Léo Ivo), cuento, ensayo y teatro -un ejercicio inusual-, y un atractivo diseño de Berenice Morales, *Crótalo* es una opción interesante para contrariar a quienes afirman que todo fuera de la ciudad de México es aridez y buena intención.

**Artez**, Revista de Artes escénicas nº 95. Esta espléndida publicación bilingüe (en español y en euskara), correspondiente al mes de marzo de 2005, nos ofrece sus secciones de opinión, eventos, teatro, música y danza. Se trata de una revista que aborda los diversos fenómenos escénicos sin los distinguos y prejuicios que, en nuestras latitudes, nos obligan a pensarlos de manera atomizada, casi en pugna y excluyentes los unos con los otros. En sus páginas nos sorprenden las reseñas -inteligentes y comprometidas-, la crítica a fondo y sin concesiones-, una generosa cartelera, y una mirada a la "plataforma europea", o al panorama de la creación escénica contemporánea.

## TEATRO Y FICCIÓN

Juan Manuel Romero

La colección de ensayos titulada Teatro y ficción nos brinda de nuevo la posibilidad de disfrutar detenidamente de las diversas vías de investigación teatral abiertas por el profesor José Luis García Barrientos. Si en su libro anterior, *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001), ofreció la síntesis de décadas de estudio en busca de un sistema metodológico a partir del cual continuar el recorrido teórico, tan poco frecuentado en nuestro país, éste nuevo material muestra la progresiva elaboración de dicha teoría en diversos ensayos.

Desde sus capítulos "Escritura y actuación: Para una teoría del teatro" (1981), hasta "Retórica del anacronismo en Las tres edades de Buster Keaton" (2003), podemos apreciar la evolución de un pensamiento siempre enfocado a concretar qué aspectos definen la naturaleza profunda del teatro. Son más de veinte años de estudio en los que encontramos no sólo el asentamiento de una serie de ideas clave, sino posibles rectificaciones y diversas aplicaciones que hacen de la teoría teatral un campo abierto a las nuevas posibilidades de expresión. Así se demuestra en su epílogo, "El teatro del futuro o el futuro del teatro: Las nuevas tecnologías como provocación", donde las grandes cuestiones del arte teatral se continúan articulando a través de las corrientes más innovadoras, como los experimentos practicados por La Fura dels Baus con el nombre de *work in progress*.

Al mismo tiempo, es fácil advertir una constante a lo largo del libro: la asentada convicción del autor acerca del carácter espectacular del teatro. Sin duda, ésta es la idea troncal y unificadora de los



ensayos y la que determina, no sólo la teoría sino también los ejemplos que la apoyan, en los que se agradece que abunden los referidos a puestas en escena y no sólo a los textos escritos.

García Barrientos se resiste a estudiar el teatro únicamente desde su vertiente textual, en tanto que el teatro no es, esencialmente, escritura. En ello encuentra la diferencia principal con el cine. La escritura narrativa y la cinematográfica se hermanan en tanto utilizan un "aparato" mediador para comunicar sus mensajes. El cine y el teatro representan con actores, pero en el teatro gozamos de una comunicación inmediata, donde todo puede ocurrir, mientras que en el cine la película, para bien o para mal, ya está escrita en un soporte.

El capítulo "Escritura y actuación: Para una teoría del teatro" abarca estas consideraciones de un modo general. Posteriormente se precisarán ciertos matices, pero ya se expresa aquí con vehemencia la necesidad de deslindar la obra teatral del texto. El teatro es un género espectacular, como el cine, el circo, los toros, los deportes, etc. Será escritura en tanto se transcribe ese espectáculo para ser recordado o repetido en el futuro. Pero su naturaleza no es completa mientras no

se represente, mientras esa escritura no se alce en espectáculo teatral.

Los conflictos entre narrativa y teatralidad y sus diferentes perspectivas se exponen en "Género y perspectiva en Antonio Gaité: *A propósito de Séneca o el beneficio de la duda*", de 1998. Esta obra de transición entre la producción teatral y novelística del autor permite mostrar los problemas que la figura de un "narrador" plantea a la escritura teatral. No basta con saber manejar las palabras. Es más importante aún saber encontrar las dialécticas. Las situaciones de tensión adecuadas que alteren el estado de ánimo del espectador. Y eso es lo que se advierte en la obra de Gaité: un serio conflicto entre el lenguaje escrito y el escénico.

El extenso capítulo titulado "Retórica de la escena: *El alcalde de Zalamea de Calderón, III, 15*" (1997) viene a ser un ejemplo excelente de genuino comentario de un texto dramático. A la luz de la Retórica clásica, García Barrientos desmenuza la asombrosa escena quince del acto tercero de la obra maestra de Calderón. Para nuestra sorpresa, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* siguen aportando las claves fundamentales para la comprensión de la carpintería de una escena tan perfecta como pocos dramaturgos saben armar.

Un epílogo, "El teatro del futuro o el futuro del teatro: Las nuevas tecnologías como provocación", concluye esta serie de ensayos dejando una puerta abierta al futuro de la investigación teatral. La teoría siempre irá acompañada a las innovaciones que la escena ofrezca, reconsiderando o confirmando la naturaleza profunda del teatro.

Un placer, en definitiva, poder abarcar en esta espléndida colección de ensayos, tantos aspectos de la dis-

ciplina teatral. Y todo ello sin el prejuicio clásico ni posmoderno: *en teatro y ficción la retórica clásica* y el ciberteatro se dan la mano, siempre en busca de una mejor definición de las, a veces difusas, características fundamentales del arte teatral.

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS

TEATRO Y FICCIÓN: ENSAYOS DE TEORÍA  
MADRID. EDITORIAL FUNDAMENTOS. 2004.  
254 pp.

JUAN MANUEL ROMERO. Dramaturgo y director teatral español. Es licenciado en Teoría de la Literatura.





## Taller de Formación Teatral

C O L I M A

5 años

## Cuatro milpas

TEATRO

3 años

A los artistas e instituciones que han contribuido a fortalecer el teatro en esta orilla del país:  
Gracias.

2000



CONACULTA • FONCA • INBA • CENART

Québec  
Other Cultural Sources

2000

Tel. (012) 320 29 02 Colima, Colima. Email: [cuatromilpasteatro@hotmail.com](mailto:cuatromilpasteatro@hotmail.com)



# ludwik margules

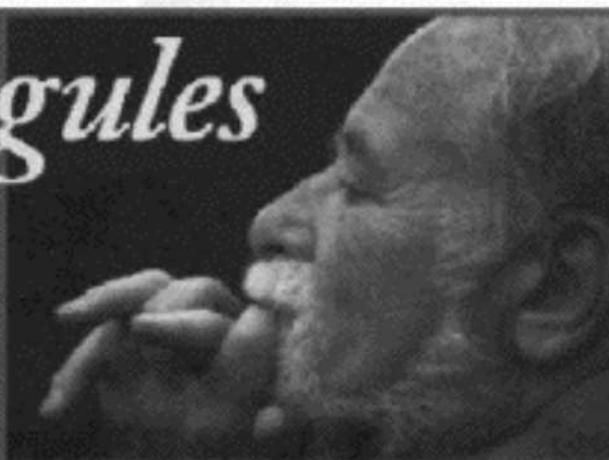
conversaciones con RODOLFO OBREGÓN

Con este libro iniciamos la colección memorias, que celebra la vida, la obra y el pensamiento de nuestra mejor gente de teatro. El hecho escénico es efímero, pero la memoria y la experiencia permanecen.

LA CONACULTA  
HACIA UN PAÍS DE LECTORES

EL MILAGRO

[www.edicioneselmilagro.com.mx](http://www.edicioneselmilagro.com.mx)



De venta en las librerías EDUCAL, donde encontrarás:

Libros del CONACULTA,  
Literatura Infantil y Juvenil,  
Revistas,  
Videos,  
Discos Compactos,  
Carteles  
y más...

# PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

CONACULTA  
HACIA UN PAÍS DE LECTORES



LIBRERÍAS EDUCAL  
LIBRO  
Y ART  
CONACULTA

# MÁSCARA VS CABELLERA

A NUESTROS LECTORES

ESTIMADOS LECTORES, FUNCIONARIOS,  
COLABORADORES Y COMPAÑEROS  
DE LA PRENSA:

Jaime Chabaud

En números recientes de PASODEGATO se han suscitado polémicas entre personalidades de nuestro gremio por algunos artículos y cartas que hemos publicado y, en mi carácter de director de la revista, quisiera poner algunos puntos en claro.

1 Nuestra obligación es generar un medio de comunicación que sirva a la gente de teatro de todas las corrientes y tendencias y no censuramos a nadie.

2 La responsabilidad de todo artículo es única y exclusivamente del Autor del mismo y no representa la postura de quienes producimos PASODEGATO.

3. La sección Mascara vs. Cabellera nació desde el núm. 2 de mayo-junio del 2002 como tribuna

del lector para manifestar sus inconformidades, sugerencias, objeciones, etc. También es el espacio para contestar a los artículos y polemizar. 4. PASO DE GATO se compromete a cuidar y mantener el nivel de discusión y no publicará en lo sucesivo textos que contengan agresiones personales de ninguna índole.

5. La carta que aparece en el núm. 21 de abril-junio de 2005 firmada por Edgar Chías esta a título de "Dramaturgo y Crítico" y no como editor de la revista y, por tanto, refleja una postura absolutamente personal como profesional del teatro. Como director de PASODEGATO repudio, si, que Edgar contestara en el tono en que lo hace y a vote pronto, saltandose la dinámica que el ejercicio temporal de la revista propone.

El equipo que trabajamos en PASODEGATO, REVISTA MEXICANA DE TEATRO, lamentamos la sensible pérdida que sufrieron la maestra Luz Emilia Aguilar Zinser amiga nuestra y consejera editorial - y su familia por el fallecimiento de su madre, la señora Carmen Zinser de Aguilar y Quedo, acaecido el pasado domingo 15 de mayo de 2005.

Desde estas páginas les enviamos un abrazo fraterno, furioso y vital. Estamos con ustedes.

EL CANTO DE LAS ARDILLAS

## AL CONSEJO EDITORIAL DE PASODEGATO

Enrique Olmos de Ita.

Lamento haber indignado con mi artículo publicado en el número anterior al maestro Víctor Hugo Rascón Banda. Admito que mi adjetivación respecto a la obra de algunos dramaturgos mexicanos fue apresurada si se piensa que no hay que ponerle nombres y apellidos a los argumentos que uno, en el afán por dilucidar, provee. Argumentos y premisas que yo creo están en el texto y no se reducen a "descalificar" como el maestro opina. A) La lejanía entre la crítica literaria y la dramaturgia mexicana reciente (¿A quién le corresponde el papel de la crítica de los textos dramáticos?). B) La defensa del drama como acontecer literario. C) Indagar en el estado actual de la dramaturgia mexicana.

Curioso es que el maestro acuda al insulto y la descalificación inmediata para negar mi opinión, y además use mi propio método -el de la adjetivación- para defender su sentencia. Así el maestro incurre en la "superficialidad y trivialidad" que él mismo reprocha.



## LA ARAÑA ATACA DE NUEVO

Leticia Negrete y Esmeralda Peralta

México, D. F. a 3 de abril de 2005.

A la comunidad teatral en general y en especial a los grupos que se dedican al teatro para niños:

El pasado 17 de marzo se presentó, en el horario correspondiente a la segunda función del Programa de Teatro Escolar, la obra *Emilia*, en el Teatro Isabela Corona. En una de las escenas, que sucedía durante una hermosa noche azul en la que Emilia busca el globo rojo perdido, el sr. Marco Antonio Noriega, jefe de foro de este teatro, entró al escenario, interrumpiendo la escena, vestido con un grotesco disfraz de araña gigante, asustando a la actriz -quien lanzó un descomunal grito ante la inesperada intromisión- y desconcentrándola por completo. Nuestro sensible y delicado público -entre los tres y los seis años de edad- guardó un absoluto y desconcertado silencio. La actriz, luego de superar el susto y reponerse de su comprensible desconcierto, salió de escena esperando que la pista de audio, responsabilidad del sr. Marco Antonio Noriega, siguiera su curso para incorporarse a la siguiente escena, mientras recuperaba la calma. Entre piernas, el grupo de técnicos, divertidos por su jefe de foro, se reían del resto del grupo de actores, desconcertados y desconcentrados también.

La función concluyó como podría esperarse, después de esta incomprensible y absoluta falta de respeto. Falta absoluta de respeto para el público, para los actores, para el Programa de Teatro Escolar, para las instituciones, para nosotros y para el trabajo técnico del teatro.

En ese momento, Tita Zaldívar, titiritera y responsable de la obra, se acercó al sr. Marco Noriega para conocer el motivo de dicha acción. Éste le contestó que la "broma" la habían hecho pues es costumbre en el Teatro Isabela Corona realizar este tipo de "travesuras" en escena cada vez que terminan las temporadas de teatro. Tita, entonces, le comentó al señor que tendría que informarme de todo lo sucedido, pues le parecía inadecuado, a lo que el sr. Noriega respondió todavía divertido: "pues díselo, yo asumo toda la responsabilidad".

Es una lástima que intencionalmente se haya presentado una mala función a casi cuatrocientos

niños que, con sus padres y maestros, hacen un esfuerzo enorme para asistir al teatro. Pagan un dinero con el que apenas cuentan y se desplazan desde muy temprano -casi siempre desde muy lejos-. Es lamentable que se desperdicie tan irresponsablemente la complicada logística destinada a la realización de este programa, que se distingue por el nivel y la calidad tanto del trabajo artístico como de la organización.

El señor Marco Noriega debe darse cuenta de que para la mayoría de estos pequeños era la primera asistencia al teatro y, en muchos de los casos -más de los que uno se imagina-, puede que experiencias así determinen que sea también la única.

Es lamentable que se desperdicie tan irresponsablemente la complicada logística destinada a la realización de este programa

Este hecho constituye la gota que denamó el vaso que se suma a la dificultad tan enorme que tuvimos para montar la obra y a la serie de irregularidades en el desempeño técnico que ha persistido a lo largo de toda la temporada.

Nuestra molestia es enorme, nos sentimos profundamente indignadas, y lo exponemos hoy ante ustedes para prevenir espontáneas "manifestaciones" de júbilo que no son sino burdas faltas de respeto, abusos de confianza e irresponsabilidades técnicas de esta naturaleza, particularmente cuando se trata de teatro para niños.

Atentamente:

Esmeralda Peralta y Leticia Negrete.

ESMERALDA PERALTA. Directora de la Fundación Palleti Titeres y directora escénica de la obra *Emilia*.

LETICIA NEGRETE. Directora del Palletiteatro y asistente de dirección de la obra *Emilia*.

CERTERO, PERO TARDE

## SIN COMPLEJOS

Rodolfo Obregón

Mi querido Jaime:

Luego de nuestro fallido reclamo sobre las relaciones entre la literatura y el teatro (PasodeGato núm. 20), Mercedes de la Cruz ha levantado la voz de alarma sobre otra "perlita" del desdén de los hombres de letras por su "hermano bastardo": la Gran Historia de México ilustrada, publicada por Planeta De Agostini (2da. edición, 2002) y con sendos logos de CONACULTA e INAH, incluye en su Tomo V (coordinado por Soledad Loaeza y dedicado al siglo XX) un capítulo sobre la cultura a cargo de Rafael Pérez Gay. Bueno, pues ni siquiera una mención al teatro mexicano.

Es decir que los edificios teatrales, las compañías de la Fábregas, Soler, de la Montoya, las zarzuelas y operetas, los espectáculos populares, nos siguieron siendo durante buena parte del siglo que se ha ido la principal forma de entretenimiento y el principal espacio de reunión social. Que Villaurrutia, Novo, Elena Garro (una foto de la edición veracruzana de su teatro ilustra alguna página, pero para Pérez Gay ella sólo es, narradora), Juan José Arreola, Ibargüengoitia, Leñero, Hiriart, y el gran etcétera, nunca pasaron por el teatro. ¿Rodolfo Usigli? No, pues nunca existió. Como no existieron Carballido ni Magaña, Luisa Josefina, Argüelles, para sólo referirnos a quienes han sido canonizados. Tampoco el IMSS creó, como parte de su idea del bienestar de los trabajadores, la red de edificios teatrales más grande de Latinoamérica, ni existieron Teatro de la Nación o la Compañía Nacional de Teatro. Ni Poesía en Voz Alta generó el Teatro Universitario de los sesenta y setenta, cuando se produjeron en México puestas en escena de talla internacional. Nada.

Bueno, amén de cuestionar a CONACULTA su participación en tal empresa, el ejemplo de Rafael Pérez Gay debe servirnos de consuelo y ayudar a despojarnos de una vez por todas del complejo: entre los literatos abundan también los ignorantes.

Un abrazo,  
Rodolfo.

RODOLFO OBREGÓN. Director de escena, pedagogo y director del CITRU.

# PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

Abatimos costos de mensajería y ahora la suscripción anual tiene un especial de \$150.00, envía este cupón hoy a

por fax al 56 05 33 49

a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88

Anexa copia de depósito a nombre

de José Sefami Miraje en HSBC, cuenta 040247

Para información de suscripciones escribe a [suscriptorpdg@prodigy.net.mx](mailto:suscriptorpdg@prodigy.net.mx)

Pregunta por nuestros planes de suscripciones y por la opción de comprar

en un protector de este proyecto a partir de contribuciones solidarias

PASODEGATO, el INBA, el Centro Cultural Helénico, la U

el Foro Luces de Bohemia, en el DF, y en Puebla el Centro C

Espacio 1900 y el Centro Cultural La Cloaca, te invitan al teatro

o con descuento. Recorta y presenta en el teatro elegido los cupones de esta p

Antes, verifica las condiciones de cada promoción

Adquiere tu revista en librerías Gandhi, Educal, El Péndulo y La Torre de

así como en los foros Teatro Contemporáneo, Luces de Bohemia, Casa del

La Madriguera, CADAC, Sogem, Librerías Siglo XXI Editores y Librerías

así como con los Vocadores en los teatros del CC Helénico, del CC del Bosque y del CC Univer

PASODEGATO, Eleuterio Méndez 11 Col. Churubusco-Coy

C.P. 04120, México, D.F. [infopdg@prodigy.net.mx](mailto:infopdg@prodigy.net.mx), visítanos en <http://groups.msn.com/PASODEGATO>

NOMBRE	
DOMICILIO	
CALLE	
CUIDAD	DELEGACION
ESTADO	C.P.
TELÉFONOS	FAX
CORREO ELECTRÓNICO	

PASODEGATO

## PASODEGATO

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Cupón canjeable por un boleto de entrada  
para los teatros del Centro Cultural Universitario  
y el teatro Santo Catarina.

Válido para las cuatro primeras personas que se presenten  
30 minutos antes de la función

NO APLICAN A ESTRENOS FESTIVALES O MUESTRAS TEATRALES  
VIGENCIA JULIO SEPTIEMBRE 2005



## PASODEGATO

CENTRO CULTURAL ESPACIO 1900  
2 Orient 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 APLICAN A ESTRENOS FESTIVALES FUNCIONES PRIVADAS  
O MUESTRAS TEATRALES

Antes de ir, favor de confirmar el cupón telefónicamente al 246 124  
VIGENCIA JULIO-SEPTIEMBRE 2005

## PASODEGATO

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Cupón canjeable por una cantidad de \$30.00  
Para los Teatros del Centro Cultural del Bosque  
y Teatro Jiménez H. de

NO APLICAN A ESTRENOS, FINES DE SEMANA, FESTIVALES  
MUESTRAS TEATRALES, MUESTRAS INTERNACIONALES

ANTES DE IR, FAVOR DE CONFIRMAR CUPO  
VIA TELEFÓNICA AL 044 22 22 99 26 82  
VIGENCIA JULIO SEPTIEMBRE 2005



## PASODEGATO

CENTRO CULTURAL HELÉNICO

Cupón canjeable por un boleto de entrada  
a los Teatros del Centro Cultural Helénico  
Canjeable de lunes a miércoles.

NO APLICAN A ESTRENOS FESTIVALES O MUESTRAS TEATRALES  
ANTES DE IR, FAVOR DE CONFIRMAR CUPO

VIA TELEFÓNICA AL 5662 8674, 5662 5292 y 5662 7595  
VIGENCIA JULIO SEPTIEMBRE 2005

## PASODEGATO

FORO LUCES DE BOHEMIA  
ORIZABA 193, COL. HOMA YOTE, MEX. DF.  
(FRENTE HOSPITAL GENERAL)

Cupón canjeable por un boleto de entrada  
al Foro Luces de Bohemia.  
Canjeable de miércoles a sábado.

NO APLICAN A ESTRENOS, FESTIVALES, FUNCIONES PRIVADAS  
O MUESTRAS TEATRALES

Antes de ir, favor de confirmar el cupón telefónicamente al 5264 00 00  
VIGENCIA JULIO-SEPTIEMBRE 2005



## PASODEGATO

CENTRO CULTURAL LA CLOACA  
4 SUR 708 CENTRO PUEBLA PUE.

Cupón canjeable por un boleto de entrada  
a teatro del Centro Cultural La Cloaca.  
Canjeable de viernes a domingo.

NO APLICAN A ESTRENOS FESTIVALES FUNCIONES PRIVADAS  
O MUESTRAS TEATRALES.

ANTES DE IR, FAVOR DE CONFIRMAR CUPO  
VIA TELEFÓNICA AL 044 22 22 99 26 82  
VIGENCIA JULIO-AGOSTO 2005

# SUGERENCIAS FELINAS

PREMIOS Y CURSOS

## CONVOCATORIAS

Redacción de PASODEGATO

### CONCURSO EUROPEO PARA NUEVOS AUTORES TEATRALES

Nacida en 1985 en el intento de crear una cantera para autores, la reseña *Actores en busca de autor* se ha impuesto rápidamente dentro del panorama teatral italiano cubriendo un vacío en cuanto a individuación, promoción y valorización de jóvenes autores italianos.

Ideada y coordinada por el director y actor Ennio Coltorti, con el apoyo del EIT (Ente Teatral Italiano) y de Produzione Panorama, del director de cine Alessandro D'Alatri, la reseña ha representado año tras año piezas inéditas de jóvenes autores y directores teatrales.

### NUEVA PROSPECTIVA EUROPEA

La organización, aunque fiel a la promoción y al scouting de la nueva generación del teatro italiano, se ha propuesto el objetivo de abrirse a Europa. Las ediciones 2003 y 2004 han bienvenido a más de cien nuevos autores teatrales internacionales participantes.

Para participar en la selección 2005 se necesita enviar por e-mail un diálogo (2 personajes) con sentido pleno, de duración 20 minutos en lengua italiana (los gastos de traducción son a cargo del autor) y un currículo. Los textos deben ser entregados antes del 15 de julio del 2005.

Informes: [www.attoriincercadautore.it](http://www.attoriincercadautore.it)  
[info@attoriincercadautore.it](mailto:info@attoriincercadautore.it)

### CURSOS Y TALLERES

Hacia una estrategia escénica de la improvisación. Taller de creación teatral impartido por Pompeyo Audivert Del 13 al 18 de junio del 2005

La Casa de las Américas organiza el taller de creación teatral *Hacia una estrategia escénica de la im-*

provisación (J. automatismo y la discontinuidad en los procedimientos asociativos del actor), que conducirá el director y actor argentino Pompeyo Audivert. Entre sus creaciones como director figuran *Pater Dixit*, *El pasado*, *Museo Soporte*, *Hamlet* (lo uno y lo diverso), y *La señora Macbeth*. Reconoce como sus maestros a Alejandra Boero, Lorenzo Quinteros y Ricardo Bartís.

Los artistas, críticos, investigadores y estudiantes interesados en participar en el taller deben comunicarse con nosotros para formalizar su inscripción antes del 20 de mayo. Para facilitar el traslado de los participantes, les sugerimos contactar con las agencias de viaje de cada país que operan con Cuba. La matrícula (\$50.00 USD), incluye una muestra de teatro cubano, y se abonará en la Casa de las Américas en el momento de la acreditación. Al concluir la temporada los participantes recibirán un certificado

Informes: Casa de las Américas  
Teléfonos: (537) 8309590 y (537) 552706/09, ext. 109 y 126  
Fax: (537) 8344554  
[teatro@casa.cult.cu](mailto:teatro@casa.cult.cu), [conjunto@casa.cult.cu](mailto:conjunto@casa.cult.cu)  
[www.casadelasamericas.com](http://www.casadelasamericas.com)  
<http://www.laventana.casa.cult.cu>

### PREMIO NACIONAL DE TEATRO WILBERTO CANTÓN

Pueden participar escritores residentes en el país y escritores mexicanos sin importar su lugar de residencia con una obra que no haya sido representada ni editada, con tiempo de representación de mínimo 45 minutos y máximo de 60, de tema y número de actores libres. Convocan: la Secretaría de Educación del Gobierno del Estado, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto

Nacional de Bellas Artes, y el Centro Yucateco de Escritores, A.C. Premio: \$30,000. Recepción de trabajos hasta el 29 de julio de 2005.

Informes: Dirección de Literatura y Promoción Editorial del ICY Av. Itzaes 501-C entre 59 y 65. Centro. CP 97000, Mérida, Yucatán.  
Tels. (999) 924 20 02, 924 18 55 exts. 33, 37.  
Fax: 924 18 55. Correo electrónico: [literatura.icy@yucatan.gob.mx](mailto:literatura.icy@yucatan.gob.mx)

### PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

Pueden participar escritores mexicanos y extranjeros con más de tres años de residencia en el país, con una obra inédita, escrita en español. El tema y el número de actos son libres, con un mínimo de 60 cuartillas o un tiempo aproximado de una hora y media de representación escénica (no se aceptan sketch o musicales). Convocan el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, la Universidad Autónoma de Nuevo León y la Fundación Sebastián. Premio: 5150,000, la publicación de la obra, diploma una estatuilla realizada por Sebastián y el 10 por ciento de la edición en especie por concepto de derechos de autor de la primera edición del texto. Período probable de recepción de trabajos: de mayo a septiembre de 2005.

Informes: Conarte José Benítez 604 Col. Obis-pado. CP 64000, Monterrey, Nuevo León. Tels. (81) 83 48 43 82. Correo electrónico: [consejo@conarte.org.mx](mailto:consejo@conarte.org.mx)

HASTA NO VER...

## BLASFEMIAS

Redacción de PASODEGATO

### EN CAMINO

Diremos que el Grupo Complot/Escena prepara la reposición de su puesta en escena *Me cago en Dios*, dirigida por José Luis Saldaiia. Se trata de un monólogo interpretado por Omar Medina. En esta obra vemos a un ser humano con severos problemas de estreñimiento, que al encontrarse en el baño, como todos los días ante este problema intestinal, opta por desdoblarse en diferentes personajes de la vida religiosa (un ministro, un monaguillo, Dios

miento que no es más que la somatización de sus problemas espirituales. Finalmente, a través de un clímax orgánico-espiritual logra evacuar, y por lo tanto, purificarse.

*Me cago en Dios* del dramaturgo español Íñigo Ramírez de Haro, se reestrena el domingo 5 de junio, hasta el mes de agosto, en La Capilla (Madrid núm. 13, Coyoacán), a las 18:00 hrs.



*Me cago en Dios.* Foto José Arriaga.

# CARRERA DE ACTUACIÓN EN CASAZUL

SELECCIÓN PARA EL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y GENERACIÓN 2005-2008



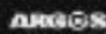
### REQUISITOS:

1. Currículum Vitae / 2. Copia del acta de nacimiento / 3. Copia del certificado de estudios de bachillerato o equivalente, en español / 4. Pagar la cantidad de \$400.00 (cuatrocientos pesos COT) por concepto de audición y evaluación de aptitudes / 5. Certificado médico de buena salud (CasAzul tramita) / 6. Cuatro fotografías tamaño infantil, recientes, una foto tamaño postal de rostro y otra de cuerpo entero / 7. El aspirante se presentará a la audición y evaluación de aptitudes en medias, leotardo o shorts.

**REGISTRO DE ASPIRANTES:**  
Del 10 de abril al 24 de junio.

**Av. México 200,  
Col. Hipódromo Condesa C.P. 06170**  
Los teléfonos son: 52 86 24 29,  
52 86 24 36 y 52 86 24 98  
[asesorencasargos@hotmail.com](mailto:asesorencasargos@hotmail.com)  
[www.casazul.com.mx](http://www.casazul.com.mx)  
Todos los servicios son en español.

La información contenida en esta revista y en la sección de cursos, talleres y otros servicios de la Universidad de la Nueva Época, es de carácter informativo y no constituye una oferta de servicios.



La Compañía de Teatro EL FENIX PRODUCCIONES  
Celebra 200 REPRESENTACIONES Y FIN DE TEMPORADA  
Del Programa Nacional de Teatro Escolar INBA - SEP  
Ciclo 2004 - 2005

Del montaje:

# Los Niños Perdidos

Basado en el cuento de  
Francisco Hirajaca  
"A los Niños Perdidos"

**Dirección:**

Josefina RUIZ

**Actuación:**

Esteban Castellanos

Escudero

Rodolfo Sánchez Alvarado

Para funciones dentro y fuera del D.F.  
**Informes:** [www.elemento.com.mx/perdidos](http://www.elemento.com.mx/perdidos)  
Tel: (0155) 5538-9489  
e-mail: [tratin\\_mex@yahoo.com.mx](mailto:tratin_mex@yahoo.com.mx)



Fotografía José Jorge Cárdenas

# REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Núm. 16

JUNIO 2005

NUEVA ÉPOCA

**Adelfa Sánchez Vázquez**  
Socor María Zumbado

**Adelfa Aguilar Zúñiga**  
Reformas de la ONU

**Yvett Guirarte**  
El México de Jalisco

**Lila Vique Sábido**  
Vente en la Biblioteca  
Nacional

**Eduardo Antonio Parra**  
García

**Alberto Paredes**  
Páramo

**Jeraci Solares**  
El arte de la vida y la  
superficialidad del día a día

**José Ramón Enríquez**  
Los tejidos de los espejos  
de Mañana, México

**Maricarmen Fernández**  
Los dibujos de  
Günter Grass

**Francisco Yuste**  
Sobre Fernando Valle

**Enrique Bostelmann**  
Roberto Bolaño

### Textos de:

Juan José Gurrea  
Hugo Gutiérrez Vega  
Emiliano de la  
Silva Espinosa  
Elena Martín  
De los Carbones  
Luis Javier Díaz  
Erica García Rodríguez  
Guillermo Gómez



# diseño web

[info@siecenter.com](mailto:info@siecenter.com)

sitios

páginas

# cd's interactivo

# presentaciones virtuales

Tel.

53 . 38 . 85 . 61

[WWW.SIECENTER.COM](http://WWW.SIECENTER.COM)



# LA MAR ENFORTUNA

## Música sefardí

### de los siglos X al XV en España

Realizamos presentaciones para festivales internacionales

Contrataciones: 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.



**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  
indecorsas a:  
[redactuar@yahoo.com](mailto:redactuar@yahoo.com)

[www.geocities.com/redactuar](http://www.geocities.com/redactuar)

### El cielo en la piel

De Edgar Chios  
De Mahalal Sánchez



Con:  
Claudia Trejo  
Georgina Zágar  
Ján Cortés  
Alejandro Morales

Centro Cultural Helénico  
Foto La Grúa

A partir del 4 de julio  
Miércoles 20:30 hrs.

Victorrubenlopez@hotmail.com

APRENDE A PELAR EN ESCENA CON ESPADA, SABLE Y FLORETES  
TALLERES  
CURSOS  
COREOGRAFÍAS

# TEATRO Y ESGRIMA



# anuncia

PASODEGATO PASODEGATO PASODEGATO PASODEGATO PASODEGATO PASODEGATO PASODEGATO PASODEGATO PASODEGATO PASODEGATO

[admonpdq@prodigy.net](mailto:admonpdq@prodigy.net)

¡Por fin disponible en México!

## Interfase Lanbox LCX



Controla 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, Midi Input, Ethernet

512 canales - DMX in, DMX out

Esta interfase también controla  
luces robóticas  
controladores de color

Informes y ventas:  
[teatro@prodigy.net](mailto:teatro@prodigy.net) tel. 044 55 56-07 44 20



El placer de los sentidos  
impulsado por el movimiento.

teatrodanza cineópe

Escuela  
de  
espectador

Informes y inscripciones  
al 52 71 78 43  
de 10 a 14 hrs.  
lunes a viernes

[escueladelespectador@yahoo.com](mailto:escueladelespectador@yahoo.com)

# TEATRO

Contigo  
en público

## TEATRO JULIO CASTILLO

proyecto

Shakespeare

Hasta el 28 de agosto

MEXICO EN ESCENA

### El Rey Lear

Dirección: José Caballero  
Escenografía e Iluminación: Alejandro Luna

### El Mercader de Venecia

Dirección: Raúl Zermeno  
Escenografía e Iluminación: Arturo Nava

### Sueño de una noche de verano

Dirección: José Solá  
Escenografía e Iluminación: Arturo Nava

Martes a viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 13:40 y 19:00 hrs.  
Domingos, 13:00 y 18:00 hrs.

(Las obras abarcan semanalmente los días de función, consulte cartelería)



### Romeo y Julieta

de William Shakespeare  
Alberto Lomnitz, dirección

Del 2 al 10 de julio  
Sábados y domingos, 12:00 hrs.

### Rosencrantz y Guildenstern

han muerto

de Tom Stoppard  
Carlos Corona, dirección

Del 16 al 24 de julio

Sábados y domingos, 12:00 hrs.



### Pericles

de William Shakespeare / José Caballero, dirección

Del 30 de julio al 7 de agosto  
Sábados y domingos, 12:00 hrs.

### Los ladrones del tiempo

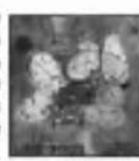
Adaptación de Sabina Bernan a la novela *Momo*

de Michael Ende

Carlos Haro, dirección

A partir del 3 de septiembre

Sábados y domingos, 12:00 hrs.



## SALA XAVIER VILLAURRUTIA



### Adiós querido Coco

de Berta Herián  
Pera Szuchmacher, dirección

Hasta el 28 de septiembre

Sábados y domingos, 13:00 hrs.

### Cinco balas en la

ciudad de los palacios

Dramaturgia: Bea Gimena

A/J Melpica, Hugo A. Wirth Nava,

Luis Aythón, Verónica Musalem

Luis Aythón, dirección

Del 22 de julio al 6 de sept.

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs.

Domingos, 18:00 hrs.



## TEATRO EL GALEÓN



### La honesta persona de Sechúan

de Bertolt Brecht, versión de Luis de Tavira  
Luis de Tavira, dirección

Del 1 al 17 de julio

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs.

### Sin pios, ni cabeza

de Jaime Chabaud  
Pimental/Maeshiro, dirección

Del 9 de julio al 8 de septiembre

Sábados y domingos, 12:30 hrs.



### La dama boba

de Lope de Vega, versión Luis de Tavira  
Luis de Tavira, dirección

Del 22 al 31 de julio

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs.

Domingos, 18:00 hrs.

### El inspector

de Nicolás Gogol / Sandra Eñix, dirección

Del 4 al 14 de agosto

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs.

Domingos, 18:00 hrs.



### Extrañamiento del mundo

de Borja Strauss / Luis de Tavira, dirección

Del 19 de agosto al 4 de sept.

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y

Domingos, 18:00 hrs.

### El reencuentro

de Ignacio Solares  
Antonia Crestani, dirección

A partir del 16 de septiembre

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs.

Domingos, 18:00 hrs.



### Repertorio 30 años de

marionetas de la esquina

Lourdes Pérez Gey, Lucio Spínola,

dirección

A partir del 17 de septiembre

Sábados y domingos, 12:30 hrs.

## TEATRO JIMÉNEZ RUEDA



### Hamlet

La tragedia de Hamlet,  
Príncipe de Dinamarca

de William Shakespeare

Un espectáculo de Juan José Gumola

A partir del 29 de septiembre

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs.

## MEXICO EN ESCENA

### Divina Justicia

Apuntes escénicos a partir de  
La Tragedia Española de Thomas Kyd

Adriana Paedre, dirección

Hasta el 3 de julio

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs.



### Los ladrones del tiempo

Adaptación de Sabina Bernan a la  
novela *Momo*

de Michael Ende

Carlos Haro, dirección

Hasta el 14 de agosto

Sábados y domingos, 12:00 hrs.

Av. de la República 154, a un costado del Monumento a la Revolución, Col. Tabacalera. **Valet parking**

## TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJA



### Las Referencias a

Salvador Dalí me excitan

de José Rivera / Iona Weissberg, dirección

Hasta el 3 de julio

Viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs.

### Yo es otro sinceramente soy Henry Jekyll

de Vicente Quirarte / Eduardo Ruiz Savignán, dirección

Del 7 de julio al 15 de septiembre

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.



### Las chicas del 3.5 floppies

de Luis Enrique  
Gutiérrez Ortiz Monasterio

John Tiffany, dirección

26 y 27 de julio

Martes y miércoles, 20:00 hrs.

## MEXICO EN ESCENA

### El puente de piedras y la piel de imágenes

de Daniel Davis  
Boris Schoemann, director

Hasta el 7 de agosto

Sábados y domingos, 12:30 hrs.



### Cacería del pirata

Autor y director: Carlos Caxiano

A partir del 10 de septiembre

Sábados y domingos, 12:30 hrs.

### Continúa La conquista

de Enrique Ballesté / Jesús Coronado, dirección

A partir del 22 de septiembre

Martes y miércoles, 20:00 hrs.

## TEATRO ORIENTACIÓN



### El galán de ultramar

de Luisa Josefina Hernández  
Rosenda Monteros, dirección

A partir del 30 de septiembre

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

### Mar de silencio

de Robin Kipland  
Larry Sibenon, dirección

A partir del 2 de septiembre

Sábados y domingos, 12:30 hrs.



### Coplicón

Carlos Converso, autor y director

Hasta el 21 de agosto

Sábados y domingos, 12:30 hrs.

### Lascarain o la

brevidad del poder

Flexa González Mello, autor y director

Con el primer actor Héctor Bonilla

Hasta el 28 de agosto

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs.

Domingos, 18:00 hrs.

## JUEVES AL TEATRO, BOLETO \$30.00

Centro Cultural  
del Bosque

Paseo de la Reforma y Campo Marte

AUDITORIO

# [Fomento al libro y la lectura]

# CONACULTA



## **Hoy cubre a México una red de nuevos espacios para la lectura, 9 de cada 10 municipios tienen al menos una biblioteca pública**

- Con la construcción, ampliación, remodelación y reubicación de recintos, la Red Nacional de Bibliotecas Públicas cuenta con 5 mil 810 espacios de consulta
- La Red de Salas de Lectura pasó de 836 a 4 mil 926

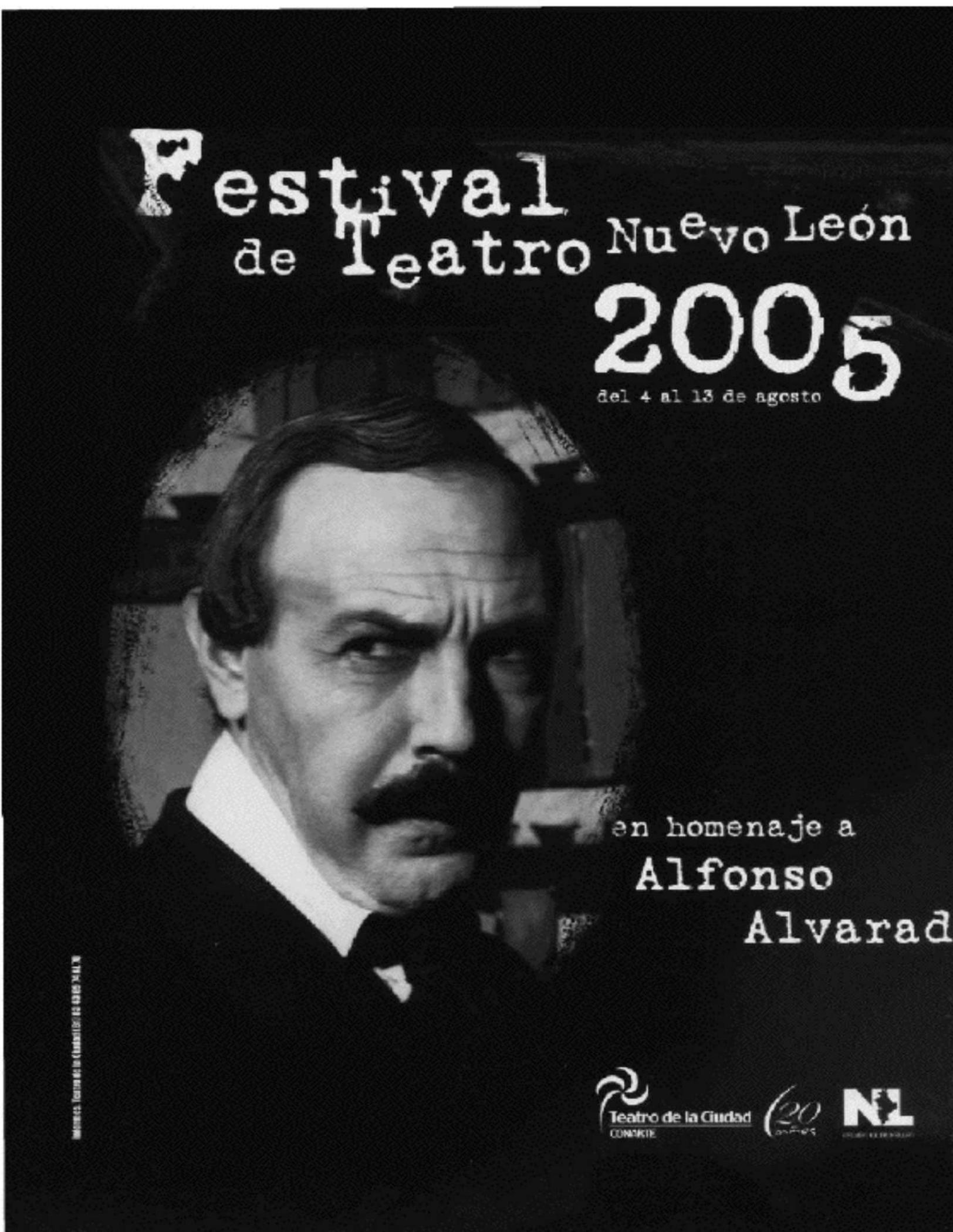
## **30 millones de mexicanos tienen acceso a los libros, las computadoras e internet en estos espacios**

- Gracias al programa de modernización, 680 bibliotecas públicas cuentan con servicios de cómputo e internet, de las mil 800 proyectadas para 2006

## **Se construye el nuevo edificio de la Biblioteca de México "José Vasconcelos", cerebro electrónico de la Red Nacional de Bibliotecas Públicas**

- Enlazará los 7 mil 200 recintos que conformarán la Red al fin al de esta administración
- Representa un proyecto estratégico para el mejoramiento integral de los servicios públicos de información y lectura

*Con programas innovadores, libro y lectura para todos los mexicanos*



Festival  
de Teatro Nuevo León  
2005  
del 4 al 13 de agosto

en homenaje a  
Alfonso  
Alvarado