

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER



¿IMPRO
VS
IMPROVISACIÓN?

CAJAMARCA, CORONA
CRESTANI, ESQUERRA
FO, OBREGÓN
SANCHIS SINISTERRA
VIVES Y OTROS

PERFIL
HÉCTOR MENDOZA:
"ESTOY ESPERANDO
QUE EL PÚBLICO PIENSE"

REPORTAJE
45 AÑOS DEL
CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

REPÚBLICA DEL TEATRO
CHIHUAHUA: NUEVO TEATRO RASCÓN Y BANDA
SINALOA: 25 AÑOS DEL TATUAS

ESTRENO DE PAPEL

BECKETT CIRCUS
DE CARLOS NÓHPAL



Premio
Antonieta Rivas Mercado
AMCT 2006

Fundación
José Rojas Ortega, S. C.
PREMIO
NACIONAL DE
PERIODISMO
2005

AÑO 6 / NÚMERO 29

ABRIL / MAYO / MARZO 2007

\$50.00 PESOS MX

EDICIÓN
COLECCIONABLE

29

danza

**LA BELLA DURMIENTE EN
EL CASTILLO DE CHAPULTEPEC**

Compañía Nacional de Danza.

Director: Dariusz Blajer.

Música: Piotr Ilich Tchaikovsky.

EXPLANADA PRINCIPAL

MUSEO NACIONAL DE HISTORIA.

Bosque de Chapultepec, 1a. Secc.

A partir del 6 de abril.

Miércoles a domingo, 20:30 horas.

Informes tel. 5582 7488 y 5282 1964

Foro de las Artes 2007

Más allá de la ortodoxia

MUXE

Dirección y responsable del proyecto: Jaime Razzo
La forma ceremonial y dolorosa de la danza butoh, para hablar de los muxes: hombres educados con un papel femenino, en la cultura zapoteca. Un muxé es "el mejor de los hijos".

20 de abril-27 de mayo

FORO DE LAS ARTES

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

Río Churubusco y Tlalpan, Tel. 5521 9400

Jueves y viernes, 20:00 horas;

sábados, 19:00 horas; domingos, 18:00 horas.



teatro

LOS CUATRO CANTOS DE LA BESTIA

Obra y dirección: David Herce.

Ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Joven,

Gerardo Mancebo del Castillo 2005.

Con Isis García, David Herce, Noé Hernández y Sofía Beatriz López.

TÚ no has visto nada en Hiroshima... nada.

A partir del 3 de abril

EL TEATRO.

Martes, 20:30 horas.

Hasta el 19 de junio

CROLL

Teatro para alberca, con mucho estilo.

De Ernesto Anaya.

Dirección: José Antonio Cordero.

Con Enrique Arnola, Mónica Dionni, Diego Jáuregui y Aurora Cano.

EL TEATRO.

Lunes, 20:30 horas.

Hasta el 11 de junio

CENTRO CULTURAL HELÉNICO.

Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn

Foro de las Artes 2007

Más allá de la ortodoxia

RÉPLICA CON SOMBRA Y SÉQUITO

Dramaturgia y dirección: Gabriela Ochoa Lozano.

La síntesis y el juego del arte de la máscara.

8 de junio-13 de julio.

FORO DE LAS ARTES. CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES.

Río Churubusco y Tlalpan, Tel. 5521 9400

Jueves y viernes, 20:00 horas; sábados, 19:00 horas; domingos, 18:00 horas.





TEATRO
DE LA
CIUDAD
Fernando Soler

XXVIII
Aniversario



MARZO, 2007



Coahuila
El Gobierno de la Gente
Secretaría de Educación y Cultura



icocult
Instituto Coahuilense
de Cultura

Premio Nacional de Dramaturgia

Óscar Liera 2007

Universidad Autónoma de Sinaloa
Dirección de Investigación y
Fomento de Cultura Regional del Estado de Sinaloa
H. Ayuntamiento de Culiacán

Bases

1. Podrán participar todos los escritores mexicanos mayores de edad y residentes en el país.
2. Los concursantes deberán enviar un libro de obras de teatro en español inéditas y que no haya sido representadas de tema y estructura libre, de cualquier género teatral.
3. Los participantes deberán enviar un libro no menor de 70 cuartillas ni mayor de 100.
4. Los trabajos deberán presentarse engargolados en original y por triplicado, impresos, a doble espacio, en papel tamaño carta por una sola cara en letra de 12 a 14 puntos.
5. Los concursantes deberán firmar sus libros bajo seudónimo. En sobre aparte y rotulado con el mismo seudónimo enviarán una ficha de identificación que contenga el nombre, dirección, teléfono, correo electrónico y copia de su credencial de elector.
6. Las plicas de identificación serán depositadas en una notaria pública de la ciudad de Culiacán, Sinaloa. El notario abrirá solo aquella que el jurado calificador designe y destruirá las demás.
7. El concurso queda abierto desde la publicación de la presente convocatoria y se cerrará a las 15:00 horas del día 30 de abril del 2007. Para los trabajos que lleguen después de esta fecha se atenderá el matasellos de correo, siempre y cuando llegue con un máximo de siete días después de esta fecha.
8. El jurado calificador estará integrado por personalidades de reconocido prestigio dramático teatral, cuyos nombres se darán a conocer oportunamente.
9. Una vez emitido el fallo por el jurado calificador, este será inapelable y se notificará de inmediato al concursante del libro que resulte triunfador. Asimismo se dará a conocer por los medios de comunicación durante el mes de mayo del año en curso.
10. El premio se entregará en ceremonia formal en el marco del XII Festival Universitario de la Cultura, a celebrarse el mes de mayo en la ciudad de Culiacán, Sinaloa.
11. Las instituciones convocantes cubrirán los gastos de participación y estancia del autor ganador en la ciudad de Culiacán.
12. Las instituciones convocantes se reservan el derecho de coeditar el libro ganador y/o la puesta en escena de alguna de las obras que contenga. No se devolverán los trabajos que no resulten ganadores.
13. No podrán participar:

- a) Libros u obras que estén en espera de un dictamen para su publicación o montaje escénico.
 - b) Obras que hayan sido puestas en escena.
 - c) Obras que hayan sido premiadas en otros concursos.
 - d) Obras que estén participando en otros certámenes.
14. Cualquier caso no considerado en las cláusulas de la presente convocatoria será resuelto a criterio de los organizadores.

PREMIO ÚNICO E INDIVISIBLE : \$75,000.00 (Setenta y Cinco Mil Pesos 00/100 M.N.) y DIPLOMA

Los libros deberán entregarse y/o remitirse a las siguientes direcciones:

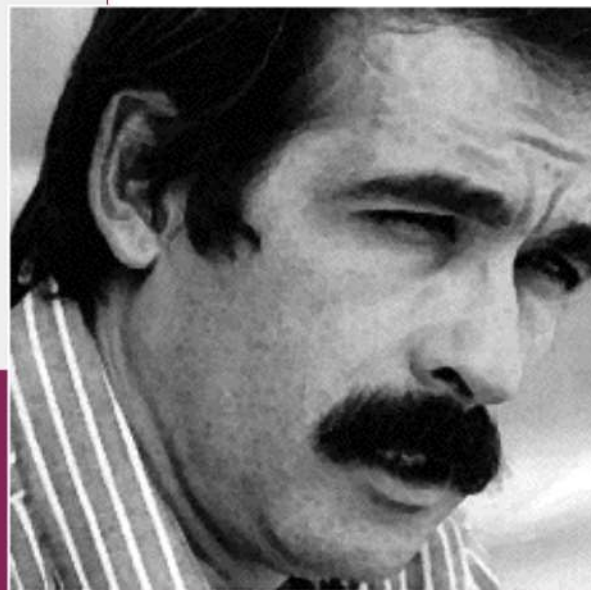
DIFOCUR
Dirección de Investigación
y Edición
Centro Cultural "Genaro Estrada"
Niños Héroes y Paiza s/n
Centro Histórico
Culiacán 80000, Sinaloa.

Universidad Autónoma de Sinaloa
Coordinación General de Extensión
de la Cultura y los Servicios
Teófilo Norie No. 517 Norte
Centro Histórico
Culiacán 80000, Sinaloa

Ayuntamiento de Culiacán
Dirección de Cultura
Edificio "Marisa" 2do. Piso
Cacabeco No. 2° Pte.
Centro Histórico
Culiacán 80000, Sinaloa.

Mayores informes en:

DIFOCUR
01 (667) 7165333 y 7133631
www.difocur.gob.mx
Universidad Autónoma de Sinaloa
01 (667) 7152111 y 7132521
www.uasnet.mx
Ayuntamiento de Culiacán
01 (667) 7124372 y 7680701 Ext. 1609
www.culiacan.gob.mx



Instituto Nacional de Bellas Artes



TEATRO EL GALEÓN

Compañía Los Endebles en El Galeón
Sensacional de maricones
De Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio
Boris Shoemann, dirección
Con: Mahalat Sánchez, Lucía Muñoz,
Mauricio Isaac, Alejandro Morales,
Juan Carlos Vives y Emmanuel Márquez.
Del 20 de abril al 26 de mayo
Jueves y viernes 20:00 hrs y sábados 19:00 hrs.

El ventrilocu

De Larry Tremblay
Boris Schoemann, dirección
Con: Carlos Corona, Alejandra Chacón y Miguel Conde
Del 22 de abril al 29 de julio / Domingos 18:00 hrs.

Telenovela

De Larry Tremblay
Boris Schoeman, dirección
Con: Miguel Conde, Paulo Sergio Galindo, Bernardo Gamboa, Patricia Madrid,
Alejandro Morales, Georgina Sagar y Abigail Soqui
De 7 de junio al 28 de julio / Jueves y viernes 20:00 hrs, sábados 19:00 hrs.

Alphonse

De Wajdi Mouawad
Boris Schoemann, dirección
Con: Hugo Arvellaga, Mauricio Isaac, Lucía Muñoz y Mahalat Sánchez
Del 28 de abril al 1 de julio / Sábado y domingo 12:30 hrs.

El cielo en la piel

De Edgar Chías
Mahalat Sánchez, dirección
Con: Iván Cortés, Claudia Trejo, Alejandro Morales y Georgina Sagar
Del 2 al 30 de mayo / Miércoles 20:00 hrs.



TEATRO ORIENTACIÓN

El rey que no oía pero escuchaba

De Perla Szuchmacher
Adrián Blue y Alberto Lomnitz, dirección
Con: Clarissa, Malheiros, Ricardo Esquerra, Lupe Vergara,
Eduardo Domínguez, Jofrán Méndez y alternan
Francisco Barreiro, Naomy Romo y Roberto De Loera
Del 20 de enero al 1 de abril
Sábados y domingos 12:30 hrs



De la oreja al corazón

De Mercedes Gómez
Emmanuel Márquez, dirección
Con: Ricardo Zárraga, Pilar Cerecedo, Alejandro Benítez,
Ernesto García, Francisco Valdez, Horacio Trujillo
Del 21 de abril al 15 de julio
Sábados y domingos 12:30 hrs



TEATRO JIMÉNEZ RUEDA

Los locos de Valencia

A partir del 12 de mayo
Jueves y viernes 20:00 hrs, sábados 19:00 hrs y domingos 18:00 hrs

Descuento: Estudiantes, maestros, INAPAN, tarjetas Maestros a la Cultura y Sépalo
50% de descuento. Trabajadores del INBA 75% de descuento. Boletos de Gente de Teatro
Jueves al Teatro Boleto \$30.00 Informes 5282 1964



SALA XAVIER VILLAUARRUTIA



El péndulo del mundo

Juego escénico a partir de Antígona de Sófocles
Alicia Martínez Álvarez, dirección
Con: Indira Pensado y Jessica Gámez
Del 12 de febrero al 24 de abril
Funciones: Lunes y martes, 20:00 hrs
Del 19 al 22 de abril
Funciones: Jueves y viernes 20:00 hrs,
sábados 19:00 hrs y domingos 18:00 hrs.
Suspenden funciones: 2, 3, 9 y 10 abril

Compañía Teatro

Érase una vez un pato

Autor y dirección: William Fuentes
Con: William Fuentes, Santiago Berna
Del 21 de abril al 5 de agosto / Suspende función: 21 abr

Pequeñas Certeza

A partir del 18 de mayo
Funciones: Jueves y viernes 20:00 hrs, sábados 19:00 hrs y domingos 18:00 hrs



TEATRO JULIO CASTILLO

JULIO Castillo

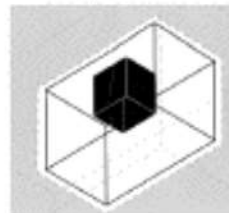


Hansel y Gretel

De Engelbert Humperdinck
Haydeé Boetto y Emmanuel Márquez, dirección
Con: Adrián Hernández, César Rodríguez, Verónica Olme
Marcela Castillo, Anick Pérez y Alejandro Arce
Del 20 de enero al 20 de mayo
Sábados y domingos 12:00 hrs,
Suspende funciones: 7, 8, 14, 15, 21, y 22 de ab

Hipnódromo^{MR} (Casa de muñecas, teatro sin cuerpo)

Inspirado en Casa de muñecas de Henrik Ibsen
José Antonio Cordero, dirección
Con: Mariana Gajá, Arturo Ríos, Alejandro Navarrete,
Mercedes Hernández, Laura de Ita y Danée Reynaud
¡UN ESPECTÁCULO PARA JÓVENES!
Del 16 de febrero al 1 de abril
Jueves y viernes 20:00 hrs,
sábados 19:00 hrs y domingos 18:00 hrs.



BOSQUE DE CHAPULTEPEC

Calzada Juventud Heroica
Entrada de los Leones y la calzada al Altar de la Patria
(antes Monumento a los Niños Héroes)
Compañía Alborde Teatro A.C.

PANCHO VILLA Y LOS NIÑOS DE LA BOLA

De Antonio Zúñiga
Dirección: Rodolfo Guerrero

Temporada del 24 de marzo al 6 de mayo

Del 24 de marzo al 1 de abril
Sábados 13:30 hrs. y domingos 13:30 y 15:30 hrs.
A partir del 7 de abril
Sábados 13:30 hrs. y 15:30 hrs y domingos 13:30 y 15:30 hrs.

PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS



AÑO 6
 NÚMERO 29
 ABRIL
 MAYO
 JUNIO DE 2007

En Portada:
 Improbables
 Espectáculo de la
 Liga Mexicana de la Improvisación
 Foto: José Jorge Carreón

Recuadro de DOSSIER:
 La Improlucha.
 Foto: Fernando Moguel

FE DE ERRATAS

En la página 13 de nuestro número 28, en la introducción que firma PasoDeGato al artículo "Desprecio al teatro" de Luis de Tavira, cometimos la lamentable omisión de no mencionar a Héctor Mendoza y a Luisa Josefina Hernández como Premios Nacionales de Ciencias y Artes.

¿QUÉ ES EL PASODEGATO?

En los teatros de arquitectura italiana, el "paso de gato" es un pasillo metálico que une la cabina desde la que se controlan las luces y el sonido con el escenario.

Se le llama así porque implica desplazarse a cuatro patas, con cautela. Y esa vida tras bambalinas es donde se organiza discreta, silenciosa e intensamente el espectáculo que observamos como público.

Esta revista trimestral de teatro desea convertirse en ese puente, ese paso de gato, que comunique a los creadores del teatro entre sí, pero también con los espectadores.

6 ABREBOCA
 BOUVARD Y PÉCUCHE
 LE HACEN AL TEATRO
 POR GUSTAVE FLAUBERT

8 PERFIL
 HÉCTOR MENDOZA:
 "ESTOY ESPERANDO QUE EL
 PÚBLICO PIENSE"
 ENTREVISTA DE BRAULIO PERALTA

10 LA INSPIRACIÓN
 DE UN MAESTRO
 POR RAÚL QUINTANILLA

11 EL EFECTO MENDOZA
 POR DAVID OLGUÍN

12 HÉCTOR MENDOZA,
 UN VERDADERO
 THEATERMENSCH
 POR MARIO ESPINOSA

14 TEATROLOGÍA ABREVIADA
 UNA VIDA EN EL DRAMA
 HÉCTOR MENDOZA

16 DOSSIER
 ¿IMPRO VS. IMPROVISACIÓN?

18 NO CORRO, NO GRITO,
 NO IMPROVISADO
 POR JUAN CARLOS VIVES

20 ¿IMPRO O IMPROVISACIÓN?
 POR RODOLFO OBREGÓN

21 UNA TÉCNICA PARA OLVIDAR
 LO APRENDIDO
 POR RICARDO ESQUERRA

22 IMPRO NO MORE
 POR OMAR ARGENTINO

24 IMPRO SI, IMPRO NO
 POR CARLOS CORONA

26 LA IMPROVISACIÓN COMO
 GENERADORA DE FICCIÓN
 POR MARTÍN ACOSTA

27 LA LIBERTAD DE IMPROVISAR
 POR ALICIA MARTÍNEZ ÁLVAREZ

28 LA TÉCNICA DE LA IMPROVISACIÓN
 Y LA ACTUACIÓN ARTÍSTICA
 POR ENRIQUE SINGER

30 LA IMPROVISACIÓN EN LA
 CREACIÓN COLECTIVA
 POR ORLANDO CAJAMARCA CASTRO

32 LUNA LUNERA: AVANTE EN LA
 IMPROVISACIÓN
 POR JOSÉ WALTER ALBINATI

34 SISTEMAS MINIMALISTAS EN
 EL TEATRO
 POR JOSÉ SANCHIS SINSITERRA

37 PALABRA DE FO
 POR ANTONIO CRESTANI

39 LA IMPROVISACIÓN EN LA
 COMEDIA DEL ARTE
 POR DARIO FO

40 ENSAYO
 RÉQUIEM POR LOS
 RESCOLDOS DE UN TEATRO
 CLÓNICO
 POR GUILLERMO HERAS

42 REPORTAJE
 ENCUENTROS QUE
 LLAMAMOS CUT
 POR JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ

45 REPÚBLICA DEL TEATRO
 OAXACA
 UNA TAJADA DE VIDA
 POR MAURICIO JIMÉNEZ

46 CHIHUAHUA
 UN HOMENAJE A VÍCTOR
 HUGO RASCÓN BANDA
 POR MANUEL TALAVERA TREJO

48 JALISCO
 POCO QUE APLAUDIR
 POR XÉSAR TENA

49 LARGO APLAUSO A VIVIAN
 BLUMENTHAL
 POR ANTONIO NAVARRO

50 MICHOACÁN
 A CONRADO GONZÁLEZ LEYVA
 POR ARNULFO MARTÍNEZ

52 NUEVO LEÓN
 APUNTES SOBRE HISTORIA(S),
 LA ESCUCHA Y LA POSIBILIDAD
 DE REFLEXIÓN CRÍTICA EN EL
 TEATRO
 POR SANDRA CALDERÓN GARZA

54 QUERÉTARO
 LA CASA DE LA CULTURA
 Y EL TEATRO
 POR LEONARDO KOSTA

56 ZACATECAS
 AL CENTRO, BIEN AL CENTRO
 UN CENITAL, AMBARINO
 POR VÍCTOR HUGO
 RODRÍGUEZ BÉCQUER

58 SINALOA
 LA SEMILLA DE ÓSCAR LIERA
 FLORECE
 POR RODOLFO ARRIAGA

59 SONORA
 LOS 35 AÑOS DE MI PADRE
 POR MARÍA FERNANDA GALINDO

60 ESCENA INTERNACIONAL
 PANORÁMICA EN
 MOVIMIENTO
 POR RAFAEL TORIZ

61 LA PROMOCIÓN DEL TEATRO
 MEXICANO EN EL MERCADO
 INTERNACIONAL
 POR LUZ EMILIA AGUILAR ZINSENER

62 NIÑOS
 TRABAJAR PARA
 UN PÚBLICO NOBLE
 ENTREVISTA DE NOÉ MORALES
 MUÑOZ A MARISA GIMÉNEZ CAJAL

64 LIBROS
 PRESO ENTRE
 LAS REDES DE LA ESCENA
 POR IGNACIO ESCÁRCEGA

65 POESÍA EN VOZ ALTA,
 ACTORES INVISIBLES
 Y OTROS PRODIGIOS
 REDACCIÓN PdeG

67 SEIS RAYAS MÁS AL GATO
 PASODEGATO AMPLÍA SUS
 HORIZONTES
 POR JOSÉ CANDÁS

68 CIBERESCENA
 DRAMATURGIAMEXICANA.
 ESPACIO ABIERTO EN LA V

70 ESPACIO EDITORIAL
 DE LA COMUNIDAD
 IBEROAMERICANA DE TEATRO
 UNA SEDE PARA EL CELCIB

71 IN MEMORIAM
 ALEJANDRO CÉSAR RENDÓN
 SERGIO JIMÉNEZ
 MARÍA STEN
 REDACCIÓN PdeG

72 SUGERENCIAS FELINAS

73 MÁSCARA VS CABELLERA

ESTRENO DE PAPEL
BECKETT CIRCUS

DE CARLOS NÓHPAL



Carlos Nohpal. Foto: Archivo PasoDeGato

PASODEGATO

DIRECTOR JAIME CHABAUD*
SUBDIRECTOR JOSÉ SEFAMI
EDITOR JOSÉ CANDÁS

CONSEJO EDITORIAL
EDGAR CHÍAS
LUZ EMILIA AGUILAR ZINER
ANTONIO CRESTANI
FERNANDO DE ITA*
FLAVIO GONZÁLEZ MELLO*
MAURICIO JIMÉNEZ*
ALEGRÍA MARTÍNEZ
LUIS NEVAREZ
RODOLFO OBREGÓN
RUBÉN ORTIZ
ENRIQUE SINGER
HILDA SARAY

DISEÑO GRÁFICO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL
JOSÉ BERNECHEA ITURRIAGA
ASISTENCIA GENERAL MARÍA DE LA PAZ ZAMORA

FOTOGRAFÍA
FERNANDO MOGUEL
JOSÉ JORGE CARREÓN
SERGIO ARELLANO
FEDERICO COSTA

PUBLICIDAD Y ASISTENCIA EDITORIAL HUGO WIRTH
JEFE DE DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN HUGO CORRIPIO
DISTRIBUCIÓN Y MENSAJERÍA SERGIO SÁNCHEZ
PUBLICIDAD Y VENTAS CAROL SÁNCHEZ FÉLIX

COORDINADORES DE SECCIONES FIJAS EN LOS ESTADOS
CHIHUAHUA: MARIO SAAVEDRA
JALISCO: FAUSTO RAMÍREZ
MICHOACÁN: ARNULFO MARTÍNEZ
NUEVO LEÓN: JAVIER SERNA
QUERÉTARO: LEONARDO KOSTA
ZACATECAS: JUAN ANTONIO CALDERA RODRÍGUEZ

IMPRESIÓN OFFSET SANTIAGO
DISTRIBUCIÓN PASODEGATO

*Sistema Nacional de Creadores de Artes (FONCA).

PASODEGATO, REVISTA MEXICANA DE TEATRO
revista trimestral núm. 29, ABRIL, MAYO, JUNIO 2007.
Editor responsable: Jaime Chabaud.
No. de certificado de reserva al título: 04-2002-053117203600-102.
No. de certificado de licitud de título: 12629.
No. de certificado de contenido: 10201.
ISSN: 16654986423.
Prohibida su reproducción total o parcial.

Domicilio de PASODEGATO la publicación:
Eleuterio Méndez 11, Colonia Churubusco-Coyoacán,
C.P. 04120, México, D.F.
Teléfonos: (0155) 5601 6147, 5688 9232, 5688 8756.
Correos electrónicos:
infopdg@prodigy.net.mx
admonpdg@prodigy.net.mx
suscriptorpdg@prodigy.net.mx
editorialpdg@gmail.com

Imprenta: OFFSET SANTIAGO, S.A. de C.V.,
Río San Joaquín 436,
Col. Ampliación Granada,
C.P., 11520, México, D.F.
Teléfono: 01 (55) 9126 9040
sam@offsetsantiago.com

Esta revista pertenece al
Espacio Editorial de la Comunidad
Iberoamericana de Teatro (EECT)
y se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones:
Dirección de Teatro y Difusión Cultural de la UNAM,
CNCA, INBA y Universidad de Guadalajara,
así como de los gobiernos de Michoacán, Nuevo León,
Querétaro, Jalisco y Zacatecas.

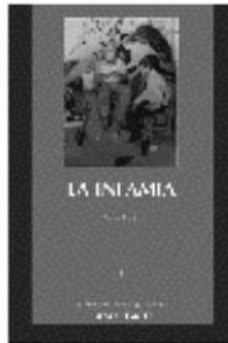
EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS
ES RESPONSABILIDAD DE SU AUTOR.

ABRIL/MAYO/JUNIO 2007

SEIS RAYAS MÁS AL GATO

Nos gustan los retos en PasodeGato y proponemos ampliar horizontes para continuar celebrando nuestro quinto aniversario con bombo y platillo. En preparación está ya nuestra página web para ponernos al día en lo tecnológico, y en próximos meses estará a disposición de nuestros lectores la colección completa nuestras revistas, desde el mítico número cero hasta el presente, en soporte digital disponible en CD-ROM.

Pero los avances no son sólo advertencias. Junto con la aparición del número que está usted leyendo, han visto la luz nuestros primeros cinco libros de pequeño formato, que hemos titulado "Cuadernos" aludiendo a su función práctica y a su inmediata utilidad. Nuestros "Cuadernos" constarán de cuatro colecciones: "dramaturgia mexicana", "dramaturgia internacional", "dramaturgia para



joven público" y "ensayo teatral". El precio de nuestros libros será el más accesible del mercado, pues nos interesa que estén al alcance de los teatreros, de manera que no haya pretexto para no utilizarlos. Son cuadernos de acción y de batalla, y queremos que se usen al momento de hacer y pensar el teatro.

En esta ocasión dedicamos el Dossier a un tema que goza de muchos fans y no pocos detractores: la "Impro", que algunos consideran peyorativamente arte de "chistositos" o como camino y fin en sí misma, y la "improvisación" como método de trabajo para hallar un lenguaje, un tono, una estética sobre la escena.



Juan Carlos Vives ha coordinado este Dossier y declara, de principio, que la impro "Es una herramienta, nada más [...] Improvisar no es actuar [...] aunque existan importantes puntos de coincidencia al ejercer ambos verbos." Y concluye con lo que nos parece crucial para el debate:

"El improvisador un actor con el dramaturgo incluido." Muchas veces se dieron cita para la elaboración de este Dossier, incluido el premio Nobel Darío Fo, en una cortesía de su libro *El manual mínimo del actor*

Nuestra sección Perfil ofrece un modesto homenaje a uno de los grandes de la escena mexicana: Héctor Mendoza, Maestro de maestros a quien Braulio Peralta logró hábilmente "sacarle la sopa" sobre sus gustos y fobias por sus colegas. Raúl Quintanilla, en su valoración sobre el también Premio Nacional de Ciencias y Artes, afirma que "A fin de cuentas, el abecedario Mendocinonos ayudó a deletrear sobre el comportamiento humano y de ahí logramos que surgiera la creación [...] la figura de nuestro maestro es una repentina aparición de



exquisitez en medio de un pantano de ordinariaidad."

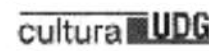
Se han cumplido los primeros 45 años del Centro Universitario de Teatro (CUT), una de las escuelas fundamentales, tanto para entender el desarrollo formativo de la actuación en nuestros días, como en el surgimiento de generaciones de directores como Tavira, Margules, Quintanilla, Caballero, Ruiz Saviñón, Serrano, Olguín, Espinosa y otros.

En Estreno de Papel publicamos la obra *Beckett Circus* de Carlos Nohpal, co-fundador de esta revista y director de Anónimo Drama Ediciones.

Finalmente, estamos convencidos de que ante lo turbio y ambiguo de las

políticas culturales de hoy en nuestro país, no nos queda de otra más que tirar *pa'lante* y hacer cosas a raja tabla.

Jaime Chabaud



LOS JUBILADOS DE FLAUBERT SE DIVIERTEN

BOUVARD Y PÉCUCHE LE HACEN AL TEATRO

Gustave Flaubert

Traducción de Rodolfo Obregón

En su deliciosa novela inconclusa, Bouvard y Pécuchet, el genio literario de Flaubert logra crear dos de los personajes más entrañables de la literatura universal. Aprendices de todo, clownescos aspirantes a enciclopedistas, esta pareja de jubilados jubilados permite al inmenso autor francés desplegar su erudición y regar con su ironía todos los campos del conocimiento humano.

De la agricultura a la arqueología, de la economía a la religión, la práctica y el estudio de cada rama del saber hacen florecer en ellos los infinitos matices de la conducta humana. Lejos de la esterilidad aparente de un diletantismo que los conduce de fracaso en fracaso, la pasión con que abordan cada nueva ocupación y sus sucesivos desencantos terminan por conformarlos como dos auténticos compendios de humanidad.

En su fugaz exploración del teatro, de donde tomamos los siguientes fragmentos, se hace evidente esa relación entre el saber y la praxis, entre el entendimiento de un arte y sus implicaciones en la vida de quienes lo realizan o son tocados por él.

Susana Quintero y Rodolfo Obregón

Luego de leer todo el teatro histórico, que Pécuchet encuentra "más estúpido aún que las novelas", Bouvard se sumerge en las comedias de costumbres:

-¡Para qué perder el tiempo con semejantes ineptitudes! – le dijo Pécuchet.

-En el futuro serán muy curiosas como documentos.

-¡Al diablo con tus documentos! ¡Yo quiero algo que me exalte, que me eleve por encima de las miserias de este mundo!

Y Pécuchet, dejándose llevar por el ideal, desvió a Bouvard, insensiblemente, hacia la tragedia. La lejanía en que transcurre, los intereses que en ella se debaten y la condición de sus personajes les imponían cierto sentimiento de grandeza.

Un día Bouvard tomó *Atalía* y recitó tan bien el sueño que Pécuchet quiso a su vez ensayarlo. Desde la primera frase su voz

se perdió en una especie de murmullo. Era monótona y, aunque fuerte, carecía de singularidad.

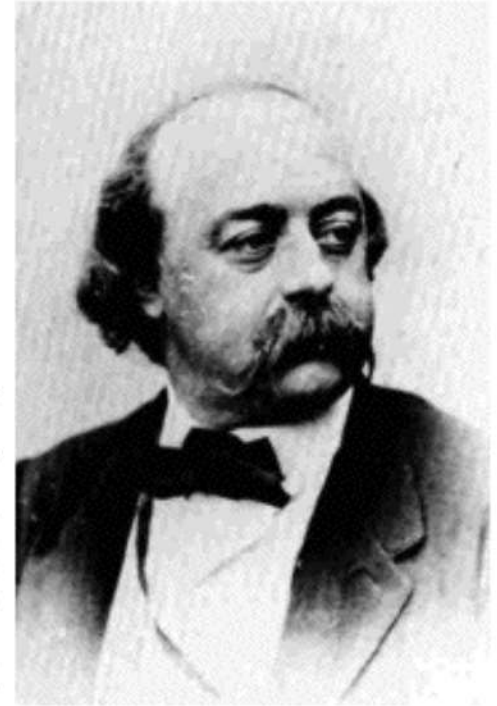
Para hacerla más flexible, Bouvard, lleno de experiencia, le aconsejó desplegarla desde el tono más bajo hasta el más alto, y replegarla emitiendo dos escalas, una ascendente y otra descendente; él mismo se entregaba a este ejercicio por la mañana, en la cama, acostado boca arriba, según el precepto de los griegos. Pécuchet, entre tanto, trabajaba de la misma manera; la puerta estaba cerrada y cada uno berreaba por su lado.

Lo que les gustaba de la tragedia era el énfasis, los discursos sobre política, las máximas perversas. Aprendieron de memoria los diálogos más famosos de Racine y de Voltaire, y los declamaban en el pasillo. Como se veía en el *Théâtre Français*, Bouvard caminaba con la mano en el hombro de Pécuchet; se detenía de vez en cuando, revolvió los ojos, abría los brazos y acusaba a los hados. Lanzaba hermosos gritos de dolor en el *Filoctetes* de La Harpe y un bonito hipo en *Gabriela de Vergy*, y cuando hacía Dionisio, tirano de Siracusa, tenía una manera de mirar a su hijo, llamándolo "¡Monstruo digno de mí!", que era verdaderamente terrible. Pécuchet olvidaba su papel. Le faltaban los medios, no la buena voluntad.

Una vez, en la *Cleopatra* de Marmontel, se le ocurrió reproducir el silbido del áspid, tal como debía de hacerlo el autómatas inventado con ese propósito por Vaucanson. El efecto frustrado los hizo reír hasta la noche. La tragedia empezó a perder prestigio para ellos.

Bouvard fue el primero en cansarse y demostró en un arranque de franqueza cuán artificiosos y vetusta es, la necesidad de sus medios, lo absurdo de sus confidentes.

Abordaron la comedia, que es la escuela de los matices. Ésta requiere dislocar la frase, subrayar las palabras, pesar las sílabas. Pécuchet no lo conseguía y fracasó estruendosamente en *Celimena*. Por lo demás, los amantes les parecían muy fríos,



los razonamientos tediosos, los criados intolerables, Clitandra y Sganarelle tan falsos como Egisto y Agamenón.

(...) Un día que Bouvard trataba de hacer entender a Pécuchet el modo de interpretar de Frédéric Lemaitre, apareció Madame Bordin con su chal verde y un volumen de Pigault-Lebrun para devolver, pues los señores habían tenido la gentileza de prestarle algunas novelas.

-¡Pero continúen! –dijo; hacía un minuto que había llegado y le agradaba escucharlos.

Se disculparon, pero ella insistía.

-Es cierto –dijo Bouvard-, nada nos lo impide...

Pécuchet adujo, por falsa vergüenza, que no podía recitar así, de pronto, sin trajes.

-¡En efecto, tendríamos que disfrazarnos!

Y Bouvard buscó un objeto cualquiera; sólo encontró el gorro griego y se lo puso.

Como el pasillo no era lo suficientemente ancho, bajaron al salón.

(...) Había que ofrecerle algo bueno. Bouvard era partidario de *La torre de Nesle*. Pero Pécuchet temía los papeles que exigen demasiada acción.

-¡Madame Bordin preferirá un clásico, *Fedra*, por ejemplo!

Bouvard contó el argumento.

-Es una reina cuyo marido tiene un hijo de otra mujer. Ella está loca por el muchacho. ¿De acuerdo? ¡Aquí vamos!

"¡Sí, príncipe, me consumo, ardo por Teseo, lo amo!"

Y dirigiéndose al perfil de Pécuchet, admiraba su porte, su rostro, "esa cabeza encantadora"; lamentaba no haberlo encontrado en la flota de griegos; hubiera querido perderse con él en el laberinto.

La borla del gorro rojo se inclinaba amorosamente y su voz trémula y su rostro bondadoso suplicaban al cruel que se apiadara de su pasión. Pécuchet, apartándose, jadeaba para demostrar su emoción.

Madame Bordin, inmóvil, desencajaba los ojos como si estuviera viendo a un prestidigitador. Mélie escuchaba detrás de la puerta. Gorju, en mangas de camisa, los miraba por la ventana.

(...) Por fin Bouvard le propuso la gran escena del tercer acto de *Tartufo*.

Pécuchet creyó que era necesario dar una explicación:

-Hay que saber que Tartufo...

Madame Bordin lo interrumpió.

-¡Ya sabemos qué es un Tartufo!

Bouvard hubiera deseado tener la ropa adecuada para ese pasaje.

-Lo único que se me ocurre es el hábito de monje -dijo Pécuchet.

Reapareció vestido y con un volumen de Molière. El comienzo fue mediocre. Pero en el momento en que Tartufo acaricia las rodillas de Elmira, Pécuchet adoptó un tono de gendarme.

-¿Qué hace ahí vuestra mano?"

Bouvard replicó al instante con voz melosa:

-"Toco vuestro vestido, es de tela muy suave".

Sus pupilas disparaban flechas, estiraba los labios, resoplaba, y con una expresión sumamente lúbrica, terminó por dirigirse a Madame Bordin.

Las miradas del hombre la turbaban y cuando él se detuvo, humilde y palpitante, ella parecía buscar una respuesta. (...)

-Aquí suenan unas campanas: un montañés los interrumpe.

-Afortunadamente, que sin no...! -Y en lugar de concluir su frase, Madame Bordin sonrió.

Declinaba el día. La viuda se puso de pie.

Había llovido recientemente, no era fácil caminar por el hayal, era preferible regresar a campo traviesa. Bouvard la acompañó al jardín para abrirle la puerta.

Primero bordearon los árboles ahusados, sin hablar. Bouvard estaba todavía

emocionado por la recitación y la viuda sentía en el fondo del alma algo como una sorpresa, un encantamiento que procedía de la literatura. En ciertas ocasiones el arte conmueve a los espíritus mediocres y sus intérpretes más torpes pueden revelar verdaderos mundos.

El sol había reaparecido, relucía en las hojas y ponía manchas luminosas aquí y allá, en la espesura. Tres gorriones saltaban, piando, sobre el tronco de un viejo tilo tumbado. Un espino en flor desplegaba su penacho rosado; se inclinaban las pesadas lilas.

-¡Ah, esto hace bien! -dijo Bouvard aspirando el aire a plenos pulmones.

-¡También, se toma usted un trabajo!

-No es que tenga talento, pero pasión sí, la tengo.

Flaubert, Gustave,
Bouvard y Pécuchet,
Tusquets editores,
Barcelona, 1999.

GUSTAVE FLAUBERT. (1821-1880) Novelista francés.

RODOLFO OBREGÓN. Director de escena y pedagogo.
Actualmente es director del CITRU.

GUSTAVE FLAUBERT



BOUVARD UND PÉCUCHET

GERD HAFFMANS
BII ZWETTAUSENDEINS

POR ENCIMA DE LOS MITOS

HÉCTOR MENDOZA: "ESTOY ESPERANDO QUE EL PÚBLICO PIENSE"

Braulio Peralta

Director, dramaturgo y conocedor del teatro como pocos en México, Héctor Mendoza se revela en esta entrevista con la autoridad y la despreocupación que lo caracterizan para hablar sobre los defectos y virtudes de los jóvenes directores del país, de los dramaturgos, de los sentimientos que le provocan sus alumnos y sobre la necesidad de darle al público la libertad de pensar por sí mismos.

Si lo presentamos sería una tontería. Un hombre a quien todos conocen por su obra, incluidos sus detractores, que lo omiten, no necesita presentación. Así que al grano: Héctor Mendoza, de viva voz.

BRAULIO PERALTA: Maestro: vamos a intentar hacer algo futurista: se acaba el teatro, tenemos que salvar diez dramaturgos, diez directores, y acaso una que otra actriz, y un actor. No más de 30 teatreros. Héctor Mendoza, ¿con qué se quedaría del teatro mexicano? Le pido una crítica sincera e intelectual.

HÉCTOR MENDOZA: El teatro puesto en escena es precario. Se va. La literatura en sí, sobrevive. De la dramaturgia nada vale la pena hasta la llegada de Rodolfo Usigli, aunque no me parece gran literatura dramática.

BP: ¿En qué momento empieza la gran literatura dramática en México?

HM: Con Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Magaña y yo. De Luisa Josefina, lo más reciente que le conozco es algo para representarse en varios días, *El galán de ultramar*. No se ha estrenado. De Carballido queda prácticamente toda su obra, es muy buen autor; aunque se ha quedado estancado, su teatro sigue siendo el mismo de hace cincuenta años, pero es un teatro bien escrito, bien hecho, encantador.

BP: Después de ustedes, ¿quién es el primero que le viene a la mente?

HM: Salvaría a Hugo Argüelles, aun cuando, y se lo dije personalmente, no me gustan sus temas; sabe estructurar el teatro, hace buenas obras. De los jóvenes, David Olguín.

BP: ¿Y Sabina Berman?

HM: Bueno... pero con ciertas reservas. Sabina de pronto es una dramaturga excelente y, de pronto, comercial.

BP: Usted le montó a la Berman *Muerte súbita*; tiene fama de director que, cuando escoge la obra de un dramaturgo es porque le gusta, ¿o no?

HM: Desde luego.

BP: Montó también *Tiro de dados*, de Gerardo Velásquez, y a Oscar Liera. Mucho antes, a Emilio Carballido.

HM: En cuanto a *Tiro de dados*, pues Gerardo tiene esa obra y otra. Y se murió. ¿Cómo podría hablar de Gerardo Velásquez como un dramaturgo, con dos, tres obras? No es el caso de Büchner que, con tres obras, pasó a la historia del teatro mundial.

BP: O prolíficos como Shakespeare; pocos dramaturgos a nivel mundial podrían sentirse así: más allá de su tiempo. Es curioso que usted nunca haya montado un Shakespeare pero sí ha traducido o empleado como parte de una obra propia. Pienso en su versión de *A buen fin*, dirigida magistralmente por José Caballero, el año pasado, o su planteamiento de *Hamlet*, por ejemplo.

HM: El texto antiguo allí está y está muy bien; pero para una cuestión de escena, hoy, necesitamos renovarlo. Se ha dicho desde siempre *traduttore traditore*. Hay que traicionar a los clásicos porque es una forma de amarlos, de hacer que sigan vivos, con o cerca de nosotros. Eso hice con *A buen fin*, una mala obra de teatro de Shakespeare. Y eso me autorizó a rehacerla. ¿Por qué? Está basada en un cuento de Bocaccio. Y yo lo quería rehacer a partir de Bocaccio, aunque él a su vez se basó en otra cosa. A partir de Bocaccio rehice la obra sin traicionar el espíritu de Shakespeare. O lo que fue mi *Hamlet*, por ejemplo, que sí era *Hamlet* pero, además, la crítica de *Hamlet* a *Hamlet* mismo.

BP: Yo diría que era más Mendocino que Hamletiano, porque los jóvenes aprendimos con esa obra a realmente aprehender el lenguaje profundo de una obra tan complicada y tan simple de la que todo mundo decimos "ser o no ser..."

HM: No era el *Hamlet* de Shakespeare sino la historia de la crítica del *Hamlet* de Shakespeare. Me pareció que era más importante hablar, más que de la obra misma, de lo que se le ha criticado a través de los años.

BP: En ese sentido me parece que Ximena Escalante bien podría aparecer en su lista de elegidos. Ella es una dramaturga que investiga y escribe a través de lo que los clásicos le importan. ¿Le gusta?

HM: ¡Sí, cómo no! Me encanta todo lo que hace. Casi no nos conocemos en términos personales pero siento que hay una enorme conexión. Y siento que ella debe sentirlo también.

BP: ¿Y dramaturgos más jovencitos?

HM: Pues mira, más jovencito, hay un buen dramaturgo: Humberto Leyva y su *Naturaleza muerta y Marlon Brando*. No es prolífico. Pero lo que ha hecho lo ha hecho muy bien.

BP: ¿Quiere agregar uno más? Por ejemplo: ¿Luis Mario Moncada o Jaime Chabaud?

HM: Jaime me gusta. Es un autor que vale la pena.

BP: Hagamos un ejercicio de autocrítica, maestro: ¿con qué se queda Héctor Mendoza de Héctor Mendoza?

HM: Con todo. A lo único que le sigo poniendo un signo de interrogación es a *Las cosas simples*. Y bueno, dos o tres obras que están dentro de ese tenor, que es puramente diversional, digamos, si existe la palabra.

BP: ¿*Bolero*, por ejemplo?

HM: Sí: las obras que edité en un solo volumen.

BP: ¿Y qué tiene de malo lo divertido, maestro?

HM: Nada, pero es sólo eso.

BP: Usted tiene un humor negro en obras como *Juicio suspendido*, que no son comedia para nada. *Juicio*

suspendido y *Secretos de familia* me parecen obras de mucho valor.

HM: Pues sí, pero no son exclusivamente divertidas.

BP: ¿Y si son sólo divertidas no son buenas?

HM: Estoy esperando que el público piense, salga inquieto. No quiero decirle: mira hay que hacer esto y lo otro porque esto es bueno o malo. No; simplemente que piensen. Y que ellos decidan. En eso me parezco quizá a Brecht. Salvo que Brecht quería que pensarán lo que él pensaba, y falló.

BP: Le ganó la ideología.

HM: Claro.

BP: Y lo estamos viviendo. Vienen tiempos muy duros.

HM: Lo que pido del público es nada más eso: que piensen tantito.

LA NECESIDAD DE ENTENDER EL TEXTO

BP: Terminemos con los dramaturgos. Sigamos con los directores. David Olguín, por ejemplo. A mí, como a usted, me parece un buen dramaturgo, pero no va a la altura con el director David Olguín, ¿o sí?

HM: Tienes razón. David es mucho mejor dramaturgo que director.

BP: Excelente dramaturgo. Debería dejarse dirigir. Que otro tomara sus obras, porque él sin duda...

HM: Es muy joven. Acabará por aprender. Yo aprendí. Lo último que le vi a David, *Casanova*, algo empieza a entender del teatro de la escena.

BP: Lo contrario es Luis de Tavira: nunca será el dramaturgo frente al gran director que es, ¿o no?

HM: Claro, pero ni él lo pretende. Como autor no ha hecho tantos intentos ni creo que se considere él mismo un dramaturgo. No podemos hablar como en el caso de David Olguín en donde, sí, el dramaturgo y el director están dale y dale, una y otra vez.

BP: ¿Siente que está en buenas manos la dirección teatral?

HM: Siento que los directores jóvenes no salen. Tienen talento. Digo, los que lo tienen, lo tienen, pero es un talento más de tiempo, de eso que hablábamos hace un momento, de tipo plástico, más que de tipo literario. No entienden todavía las obras. Les cuesta trabajo montar. Y tienen en cambio una maravillosa imaginación. El caso de Julio Castillo: una imaginación verdaderamente desbordante, pero del texto, nada de nada. Y sin embargo antes de morir hizo tres obras verdaderamente sensoriales, porque allí estaba el texto, allí estaba todo. *De la calle*, *De película*, y la de Liera.

BP: *Dulces compañías*. Extraordinaria. Tiene razón.

HM: Y había una cosa de Julio, que era como antecedente un poco perdido hacia atrás, que fue *Vacío*, sobre textos de Sylvia Plath. Allí había un verdadero sentimiento de la poesía de esta mujer. La gente va evolucionando hasta que finalmente encuentra el teatro de verdad.

BP: ¿Mauricio Jiménez?

HM: Es un buen director, pero todavía le falta entender bien a bien, en profundidad, el texto. No es que uno diga: no entiende el texto porque no lo entiende como lo entiendo yo. No, simplemente porque no está texto alguno, porque se le escapa. Entonces él, igual que todos los demás directores jóvenes, con excepción de Mario Espinosa, pues Mario Espinosa es muy buen director. Otra excepción es Ricardo Ramírez Camero.

BP: Es el que montó *Escrito en el cuerpo de la noche*, de Carballido.

HM: Es gente que entiende perfectamente los textos y que los ponen en escena como dioses. De los directores jóvenes son, para mí, los mejores. A Martín Acosta le falta...

BP: ¿Está fallando?

HM: Está en etapa de transición. Lo que hizo de Woody Allen le salió muy bien. Ahora, le salió muy bien, ¿por qué? ¿Por qué tenía buenos actores? A lo mejor.

BP: ¿Qué vio últimamente de teatro que realmente le haya gustado?

HM: *Casanova*. Fue lo último y me gustó mucho.

BP: ¿Vio *Festen*, en dirección de Martín Acosta?

HM: Sí, la vi. No puedo decir que no me haya gustado. Lo que pasa es que no me entusiasma... El problema más grande de *Festen* es que hay una película. ¡Teatro basado en una película, pues no! ¡No puede ser! Como tampoco puede ser el cine basado en una obra de teatro. ¡Son dos cosas totalmente distintas!

BP: ¿Qué otros directores?

HM: Está Mauricio García Lozano, que todavía está fuera de entender el texto pero tiene buena imaginación que le da posibilidades.

BP: A mí me irrita. Observo una potencia enorme pero también un desperdicio brutal: demasiado movimiento en una puesta, desbordante imaginación, como que se desboca en vez de... Vi *Colette*, vi *El odio* y...

HM: Lo más reciente que le vi a Mauricio fue *La noche árabe*. No me disgustó nada y se lo dije. Pero antes le vi una cosa de Shakespeare que me pareció terrible. Y eso que tú dices: imaginación desbordada, por encima del texto. Lo cual hacía que no entenderíamos nada.

EL GUSTO DE ENSEÑAR

BP: ¿Y con qué nos quedamos de los actores?

HM: Tenemos muy buenos actores pero necesitan muchísimo del director. Es una desgracia porque no hay directores de actores en México. Ni en el mundo. Entonces el actor no tiene más remedio que autodirigirse. Y aquí en México los sueltas tantito y no se autodirigen: meten la pata.

BP: ¿Usted no se siente un mito? ¿Cómo le pesan esos mitos a Héctor Mendoza?

HM: No me pesan nada. Estoy por encima de eso. Como dicen los jóvenes: me vale. Que existan los mitos. Me parece maravilloso. Hay que dejarlos así. Que imaginen lo que quieran. Esto de hablar de la vida personal no me gusta ni siquiera en las estrellas. Me parece una impudicia. A mí qué demonios me importa con quien demonios está casado equis. A mí lo único que me importa es su trabajo. Es obvio que nos vemos reflejados en nuestra labor creativa. No hay más remedio. Lo que tengo en mente es mis clases de actuación, en mis ensayos de las obras, hacer que mis actores entiendan de qué estamos hablando. Y como dramaturgo, pues que entiendan de qué estoy hablando. Esa es mi preocupación. Y lo demás: que sí mito, que sí no mito, lo siento como natural. Tiene que pasarle a todo mundo que medio descuella. Ahora, ¿qué tanto he descollado yo? No sé. Algo sí porque tengo enemigos.

BP: ¿Siente que tiene enemigos?

HM: Muchos.

BP: ¿Es el éxito, no? La historia de alguien que ha tenido varios sitios en el teatro. Eso a mucha gente siempre le puede. Siempre he dicho que Jesusa Rodríguez no superó aquel gran éxito que hizo de *Don Giovanni*. Y ahí se nos quedó Jesusa. Pero Mendoza hizo un *Don Gil de las calzas verdes*, hizo un *In Memoriam*; incursionó a la dramaturgia a varios niveles y temáticas; es maestro de

actuación y dirección, de generaciones. ¿Maestro hasta que se muera?

HM: Así es.

BP: ¿Qué le dan sus alumnos?

HM: Materialmente nada. Cuando a uno le gusta hacer las cosas, las hace por eso mismo. Nunca espero agradecimiento. Algunas veces lo recibo. Lo que pasa es que después de un tiempo que han dejado de ser mis alumnos, lo que me sigue uniendo a ellos sí es de pronto verlos dirigidos por otra gente. Eso me emociona mucho. Y de pronto verlos mal, me aflige. No puedo dividir amistad, cariño, admiración, que les tengo a algunos, pero que les puedo tener incluso a gente que no han sido mis alumnos, como Claudio Obregón, un actor espléndido. ¡Significa las cosas, qué manera de significar las palabras! Somos viejos conocidos, pero así amigos, amigos, ni siquiera, pero lo admiro.

CONTRA LA CRÍTICA DE LO IN MEDIATO

BP: Creo que lo que más le choca a usted del teatro es la crítica, la crítica teatral. Dígame si me equivoco.

HM: No, tienes razón.

BP: Me encantaría que me dijera por qué.

HM: Siento que hay una liga directa entre lo que hago, entre mi obra, y el público. De alguna manera el crítico viene un poco a entrometarse, ¿me entiendes? Decirle al público lo que debe pensar. No dejarlo que piense por sí mismo.

BP: ¿Y qué haríamos sin críticos?

HM: La persistencia en la crítica en México es nula, a excepción de Olga Harmony. Porque tú, vas y vienes. Pero Olga ahí está siempre; la única profesional que tenemos. Los demás hacen tantita crítica y luego se retiran. La crítica resulta más importante para el teatro comercial que para el cultural. En Broadway le va mal a una obra con la crítica, y se va para abajo. Se acabó. Ahí la crítica es importantísima, es esencial. Pero ¿para qué tipo de teatro? Para el teatro comercial. Siento que de alguna manera el crítico tendría que ser un crítico no tan de momento, porque el crítico escribe su crítica de acuerdo con su primera impresión de lo que ha visto. Le he dicho a Olga: ¿por qué no escribes después? Sería maravilloso. El valor de lo digerido de verdad. Que eso fue lo que traté de hacer con *Hamlet, por ejemplo*: la historia de la crítica y lo importante que puede ser una buena crítica, ya como literatura misma.

BP: Los espacios de comunicación no brindan a la crítica lo que podría corresponder al ensayo. Olga y algunos más podrían hacer un mejor trabajo que el que se hace en 4, 500 caracteres.

HM: La crítica periodística es eso que estás diciendo. Me gusta más la crítica en libro.

BP: Recuerdo un programa de mano en el que hablaba usted de la necesidad de ser rebelde todo el tiempo, como terquear. ¿Se va a morir en la raya?

HM: Eso espero. Si puedo o no, vete tú a saber. La rebeldía era el no estar de acuerdo con el juicio establecido. A eso me refería cuando decía que hay que ser rebelde. No hay que ser acomodaticio a lo que el mundo piensa. Hay que ser rebelde, decir lo que está detrás de lo que comúnmente se cree. Esta es la

rebeldía de la que hablaba y de la que sigo hablando. Eso es lo que me interesa más allá de las apariencias.

BP: ¿Y qué está trabajando ahora?

HM: Pues ahorita, todavía nada.

BP: ¿Escribiendo?

HM: Pues de trabajar en escena, no. Porque vamos a ver qué pasa con Bellas Artes, que se ha convertido en mi *alma mater* desde que la Universidad dejó de serlo.

FINAL DE UNA CON VERSACIÓN

BP: Bueno, a ver, ¿cómo quiere que terminemos?

HM: Como terminan todas las entrevistas: ¿cuáles son mis planes? Lo de la dirección está en suspenso, de momento quién sabe qué pueda suceder. Pero de escribir, le estoy dando vueltas a una cosa en la cabeza, pero no acaba todavía de tomar forma para expresarlo. De lo que estoy muy contento es de que ya salió mi último libro, *El mejor cazador*, con Ediciones El Milagro.

BP: ¿Sueña mucho, maestro?

HM: No siempre mucho. Pero tengo unas pesadillas horribles, frecuentes.

BP: ¿Duermes bien?

HM: Duermo bien.

BP: ¿No tiene una disciplina? ¿Hace meditación?

HM: Pues no, nada en particular. Es carácter. De pronto soy muy colérico y sigo siéndolo. Pero digamos que en términos generales...

BP: Es un hombre sereno.

HM: Soy ecuaníme.

BP: ¿Usted se siente satisfecho, maestro?

HM: Muy satisfecho. Un taxista que me trajo a mi casa me empezó a preguntar que qué hacía yo, me empezó a hacer una entrevista...

BP: ¿Sigue sin manejar?

HM: Sí... Y cuando me deja el taxista, me dice: muchas gracias por haberme platicado todo lo que me platicó. Para usted es urgente que esté satisfecho, ¿verdad?

BP: Ese es un buen final, maestro.

BRAULIO PERALTA, Editor, periodista y escritor. Es autor del libro *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz*. Su más reciente libro es *Los nombres del arcaísmo. Trazos para redescubrir el movimiento homosexual*.



LA INSPIRACIÓN DE UN MAESTRO

De derecha a izquierda
Octavio Paz, Manola Saavedra,
Juan Soriano y Héctor Mendoza
Foto: Archivo CTRU

Raúl Quintanilla

Hace muchos años, conocí al maestro Héctor Mendoza; reunidos -a través de una convocatoria suya- en el Núcleo de Estudios Teatrales (NET) lo escuchamos hablar durante toda una tarde; lo único que puedo decir es que después, en el ejercicio de reflexión que uno necesita hacer día con día en esta profesión, me preguntaba a mí mismo cómo había podido estar tan lejos, hasta entonces, de aquel mundo cargado de incitaciones llenas de sugerencias, de luminosidad, y sobre todo de sabiduría. Esa tarde “todo se volvió placer para el oído y un gran compromiso para la razón”.

Ahí comprendí que una clase de actuación tenía que buscar puntos en específico: hacer entender al alumno que el arte de la actuación es algo que a través de las palabras nos permite ver el otro lado de las cosas; hacerle entender que la actuación, siendo una forma artística es en “su definición más amplia, una inspiración personal y directa de la vida”; hacerle entender que en la actuación lo más importante es lograr manejarse con absoluta libertad dentro de un marco muy firme que se llama estructura. A fin de cuentas, yo entendí, que una clase de actuación es un enorme pretexto para hablar de cosas entrañables.

Siempre he pensado que un artista debe ser incómodo, imprevisible y sorpresivo para los demás; Héctor Mendoza era exactamente eso a cada momento con cada uno de los maestros de actuación que trabajábamos a su alrededor; tenía comentarios sobre nuestra forma pedagógica, calmaba nuestras angustias académicas, y en momentos, con base en la ironía, domaba nuestras vanidades deseosas de saber todo y decir mucho.

El Maestro creó un gran alfabeto, junto con otros creadores estructuró lo que podemos llamar nuestra tradición teatral, y es un punto de partida para nuestra memoria. En una sesión de actuación, a partir de una estructura, privilegiando al lenguaje y a la lógica, y rindiendo culto al supremo don de la mente que es el pensamiento, el actor rescata del olvido áreas poco visitadas, y en un



ejercicio espléndido de recuerdo y memoria le da una nueva utilidad a lo que se pensaba que se había extinguido. El pensamiento, para el actor, es la liga que une cada una de las etapas de su existencia, es la puerta de una intimidad, el lugar de lo extraordinario.

A fin de cuentas el abecedario Mendocino nos ayudó a deletrear sobre el comportamiento humano y de ahí logramos que surgiera la creación. En cada una de las palabras dichas por Mendoza hay algo agudo y certero, una visión pesimista pero muy humana de la condición de actor; él sigue teniendo, empapado de sabiduría, el comentario justo, en el momento justo que el actor lo necesita.

En estos tiempos, de una muy peculiar manera de entender el rigor, la figura de nuestro maestro es “una repentina aparición de exquisitez, en medio de una pantano de ordinariadad.”

Cualquier homenaje será pequeño, así que es mejor solo seguirlo respetando.

Con aprecio.

RAÚL QUINTANILLA. Maestro, director de escena y actual director del Centro de Formación Actoral (CEFAC) de TV Azteca.

PALABRAS AL MAESTRO

Un poco de Héctor Mendoza

El misterio y el infinito que lo lleva a la investigación; donde el orden y el desorden se deshacen, se hacen y vuelven a su rumbo, para después seguir su proceso.

Héctor Mendoza descubre que “la naturaleza de las cosas” no son lo que parecen.

Después de lo estrictamente teatral; observarlo como maestro, director, dramaturgo; encuentro su gran conocimiento para conjugar la maravilla del arte escénico.

Ya no hay regreso, “los secretos de familia” son un secreto a voces.



Delia Casanova.

Actriz

Delia Casanova en
Secretos de Familia
de y dirigida por Héctor Mendoza
Foto: Fernando Moguel

EL EFECTO MENDOZA

David Olgún

Es una práctica por demás curiosa ésa de los actores que ubican en un hoyito en un trasto, la grieta de una mampara, de un bastidor o un pequeño resquicio para observar al público sin ser vistos. Antes de iniciar la función, se comprueba el número de asistentes, verifican si hay amigos o enemigos en la sala y, por supuesto, tiemblan al enterarse de que un “sinodal”, una figura de peso en el medio, se encuentra entre el público.

La práctica es más común entre los actores noveles, pero que aún aparezca entre los longevos o maduros habla, acaso, de que el ritual también obedece a un acto de sobrevivencia escénica: activar la adrenalina necesaria para sacar adelante la ceremonia de esa noche, una especie de “pericazo visual”.

Vi por primera vez a Héctor Mendoza, en vivo y en directo, por uno de esos hoyitos detrás de la escenografía de *Manuscrito encontrado en Zaragoza* en 1985. Cuatro años antes de esa noche, había iniciado mis estudios en el CUT y, claro, cada vez que escuchaba su nombre sentía temor y temblor. ¡Qué admiración por aquellos que lo llamaban simplemente “Héctor”! Pero aunque lo mentaban así Rosita Bianchi y José Caballero –dos de sus alumnos directos– no sólo me habían heredado el miedo sino también, lo más importante, indicios certeros de la sabiduría de su maestro. Doble miedo, por tanto. No hubo un momento en esa noche de 1985 sin que uno u otro de los actores dejáramos de observar al “invitado de honor”. *El Efecto Mendoza*, la presencia de un espectador capaz de alterar el curso del universo, se me revelaba por vez primera.

“¿Qué dijo Mendoza?”, ¿Qué dijo?” Estas preguntas, tras una función, dan cuenta de un fenómeno que, al paso de los años, he logrado constatar en numerosos elencos de la más variada índole. “¿Miedo?, ¿por qué, maestro...? Miedo a Dios... que no existe. Lacayismo y servidumbre, pues”, decía mi maestro Margules al descubrir en mí el gen del respeto a lo mendocino.

Pero el *Efecto Mendoza*, como el *Invernadero*, *El niño* y otras delicias capaces de trastocar el orden natural, podía afectar

hasta los mundos escénicos más fincados, incluido el de aquel hombre de la pipa, uno de los pesos más pesados y redondos que ha tenido el teatro mexicano. Mendoza se apersonó en *Cuarteto* y, una vez que abandonó la sala, Ludwik entró a camerinos y berreó a los actores: “¡Par de criadas! ¡Y tenía que ser hoy que vino Mendoza!” Laura Almela no se atrevió a confesarle –pero a mí sí– que antes de salir a escena se enteró de que por ahí andaba el maestro y apenas alcanzó a pensar “¡Ay, mamita, sálvame!”

Creo que Mendoza es nuestro ejemplo más claro de un artista construido como un acto de voluntad. Es alguien que ha sabido unir el talento a la disciplina y la constancia. Su deidad es apolínea y su proceder lo dicta la razón, pero también la honestidad, algo por demás admirable en estos tiempos tan revueltos, tan plagados de talentos oportunistas, poco escrupulosos o politiquillos. Percibo a Mendoza, al paso de los años, como alguien sereno, pleno en su interior y con una sabiduría humana muy especial.

Como he tenido la inmensa fortuna de que el maestro Mendoza siga mi trabajo, sus comentarios me han ayudado a crecer y me he sentido cobijado bajo su innumerable sombra. Envía algún mensaje o de manera directa me hace saber su opinión o, de plano, su silencio es elocuente. Entre otros privilegios para depurar la experiencia, este hecho me ha permitido sacar algún partido del *Efecto Mendoza*, materia digna de un tratado. A veces lo he usado con buenos resultados y otras con consecuencias desastrosas. Por ejemplo, he mentido para subir la temperatura de una función. Entro al camerino y digo: “Vino a vernos el maestro Mendoza...” Y algo pasa, es infalible, por lo menos los oficientes echan toda la carne al asador. Pero debo confesar que no es recomendable el uso insistente del recurso. Como en el cuento del Lobo, nadie me creyó cuando en realidad el sinodal sí estaba en la sala y me hundí.

Conocedor de los desastres que provoca el Efecto o tal vez sospechando que algunos andamos buscando la fórmula para patentarla, la última vez que vi al maestro, dado que se había apersonado sin previo aviso al Teatro



Casa de la Paz en diciembre del año pasado, me comentó: “no les digas a tus actores que vine, luego se ponen nerviosos”. El maestro y Laura Padilla se confundieron entre el público y esa noche no se alteró el universo y, para mi fortuna, dimos una de las mejores funciones de la temporada. Claro, él nunca supo que una vez más, como hacía 22 años, a escondidas del público, yo lo estaba escrutando. Una vez más yo volteaba a verlo como se mira lo que a uno le importa, con cariño, gratitud, admiración, aquello que reúne la palabra respeto, como se mira a quien te deja habitar generosamente su propia casa, pues todos los teatros de México son la casa de Héctor Mendoza.

DAVID OLGÚN, Dramaturgo y director de escena. Director de Ediciones El Milagro.

MÁS QUE UN SER PARA EL TEATRO

HÉCTOR MENDOZA UN VERDADERO *THEATERMENSCH*

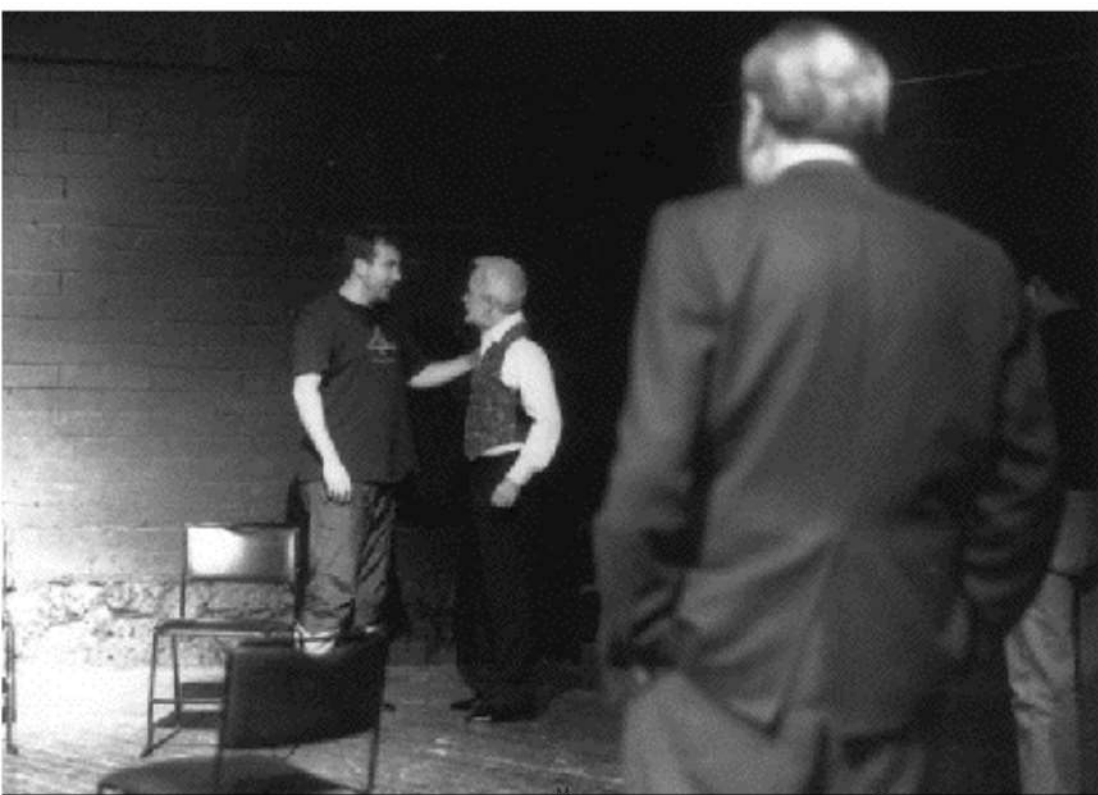
Mario Espinosa

Cada vez que pienso en Héctor Mendoza asocio su nombre a la palabra *Theatermensch*, expresión alemana que se asemeja a la del hombre de teatro en español, pero que no tiene exactamente el mismo significado. La palabra alemana posee un sentido más amplio, que une lo personal con lo humano. *Theatermensch* es un concepto abarcador y generoso que, en mi opinión, se aproxima más a una definición del maestro Mendoza.

Su vida en la escena posee dimensiones que lo hacen un personaje insustituible del teatro mexicano. Dimensiones que admiro y que conforman un todo formidable.

Por un lado están sus acciones y obras, y por el otro tenemos su leyenda. No debemos olvidar, sin embargo, a la persona de teatro, al Héctor Mendoza que ha creado y trabajado en el teatro por más de medio siglo.

Como buen representante de una generación de monstruos del teatro que fueron activistas de una época de grandes renovaciones, Héctor ha creado, a veces sin darse cuenta, una leyenda misteriosa a su alrededor. Especialmente entre aquellos que no vivimos de primera mano la experiencia de sus primeras etapas como creador teatral. Desde su estreno de *Las Cosas Simples*, con el cual se reveló como un joven y prometedor autor dramático, cuando apenas tenía veinte años, hasta su participación en el movimiento de *Poesía en Voz alta* en la Casa del Lago de la UNAM, acompañado de figuras como Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Soriano, Leonora Carrington y Joaquín Gutiérrez Heras, entre otros. En esta etapa es preciso incluir las temporadas de montajes históricos como *Terror y miserias del Tercer Reich*, *La buena mujer de Sezuán*, *Don Gil de las Calzas Verdes*



Héctor Mendoza, Ricardo Blume y el maestro Héctor Mendoza, durante los ensayos de *Creator principium* (1996). Foto: José Jorge Carreón.



e *In memoriam*, por sólo nombrar algunas de sus puestas en escena recordadas por la gente de teatro.

Difícilmente algún menor de cincuenta años pudo ser testigo directo de esta etapa de su vida creativa. Sin embargo, a través de los libros, las fotos y la palabra de nuestros maestros, colegas y espectadores de entonces, forma parte ya de la memoria colectiva del teatro mexicano y de nuestra cultura.

Hay otro aspecto mítico de Héctor Mendoza que tiene que ver con su personalidad firme, austera, reservada, rigurosa; terrible y generosa a la vez, que ha cubierto con un velo de misterio todo lo relacionado con su persona. Esta parte de la leyenda mendociana se ha encargado de enriquecer el anecdotario de nuestro teatro y le ha otorgado, sin duda, un mayor atractivo a Héctor, como si no tuviéramos otra forma mejor de homenajearlo que convertirlo en personaje.

En el ámbito de las acciones y las obras sobresalen algunos hechos incuestionables: más allá del mito hay que reconocer en Héctor Mendoza al modernizador del teatro mexicano, a uno de los personajes clave que inaugura y explora, una y otra vez, nuevos caminos para el teatro como autor, como director, como maestro. Sin esa revolución en los lenguajes teatrales, de la que Héctor ha sido indiscutible protagonista, nuestro teatro estaría aún más invadido de retóricos y recitadores.

No quiero dejar a un lado, sin embargo, que una de las características más relevantes de Héctor Mendoza es su consistencia como artista teatral. Héctor se ha construido una vida en la que la exigencia y el goce de su talento ocupan un lugar fundamental.

No sabría decir si Héctor peca de modesto al entregarse con humildad a sus clases, sus textos y sus puestas en escena, sin meterse en otros asuntos más terrenales pero menos creativos. O si por el contrario, peca de soberbio al concentrar sus esfuerzos y talentos en el privilegiado mundo del teatro. El caso es que Héctor ha dedicado su fuerzas a la

búsqueda incesante de sus propios caminos para dialogar a través del teatro con artistas y espectadores. Ha sido también generoso para compartirlo con los demás. En este sentido Héctor Mendoza es un Theatermensch ejemplar.

Yo no tuve el privilegio de ser alumno de Héctor cuando estudiaba en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Escuchaba de él historias fantásticas que me llenaban de temor reverencial y admiración, en épocas en que era importante jurar como Margulesiano, Tavioriano o Mendociano, y me conformaba —que no es poca cosa— con gozar de sus puestas en escena.: *Y con Lisístrata...¿qué?, Bolero, Noches Islámicas, Historia de la Aviación y Fedra*, entre muchas otras.

La primera ocasión que conversé personalmente con Héctor fue por 1993 o 1994. Yo trabajaba en el IMSS, en un proyecto de teatro en el que planeábamos incluir un montaje de una obra del maestro. Nos citamos a comer en un restaurante —La Casserole—. Llegué a la cita unos minutos antes— maldito Colegio Alemán— con el temor de quien va a conocer un personaje histórico, difícil e inalcanzable. ¿Será un asceta para esto de la comida? ¿Podremos conversar relajadamente? Eran las dudas que me torturaban. Héctor llegó, como siempre, puntual a la cita, y para mi alegría pudimos comer y trabajar muy a gusto. A partir de entonces tuve la oportunidad de trabajar en diversos momentos en la producción institucional de varias obras de Héctor Mendoza, e incluso tuve el placer de ser alumno suyo en un curso para directores. En todas las ocasiones me he encontrado siempre con un profesional, con un caballero, con una persona con sentido del humor y con la generosidad para compartir su sabiduría. Un verdadero Theatermensch.

MARIO ESPINOSA .
Director de escena.

El mejor cazador.
Archivo Héctor
Mendoza



Don Gil de las calzas verdes Archivo Héctor Mendoza



TEATROLOGÍA ABREVIADA, UNA VIDA EN EL DRAMA

HÉCTOR MENDOZA

Redacción PdeG



1951
Ahogados
de Héctor Mendoza.
Dir. Raúl Cardona.
Teatro Colón (ya desaparecido).

1953
Las cosas simples
de Héctor Mendoza.
Dir. Celestino Gorostiza.
Teatro Ideal (ya desaparecido).
Premio "Juan Ruiz de Alarcón" a la
mejor obra del año, otorgado por la
crítica especializada.

1955
La pesadilla
de Manuel Eduardo de Gorostiza.
Dir. Héctor Mendoza. Teatro de la
Secretaría de Recursos Hidráulicos.

1956-1957
Dirige los cuatro primeros programas de
Poesía en Voz Alta con las escenografías
de Juan Soriano y Leonora Carrington,
la música de Joaquín Gutiérrez Heras
y Leonardo Velázquez y la dirección
literaria de Octavio Paz
y Juan José Arreola.

1958-1959
Family Reunion
de T.S. Eliot y
The Power and the Glory
de Graham Greene.
Asistencia en dirección
de Stuart Vaughan
Teatro Phoenix de Nueva York.

1959
Arpas blancas... conejos dorados
de Luisa Josefina Hernández.
Dir. Héctor Mendoza.
Teatro Orientación.

A ninguna de las tres
de Fernando Calderón.
Dir. Héctor Mendoza.
Teatro del Bosque.

1960
Terror y miserias del tercer Reich
de Bertolt Brecht.
Dir. Héctor Mendoza. Teatro
Orientación. Premio de la crítica
independiente a la mejor dirección
escénica del año.

El relojero de Córdoba
de Emilio Carballido.
Dir. Héctor Mendoza.
Teatro del Bosque.

1962-1964
Terror y miserias del tercer Reich
de Bertolt Brecht.
Dir. Héctor Mendoza (nueva versión
escénica). Teatro de Arquitectura, Ciudad
Universitaria.

**La culpa busca la pena y el agravio la
venganza**
de Juan Ruiz de Alarcón.
Dir. Héctor Mendoza. Casa del Lago.

Pedro Telonero
de Mira de Amescua.
Dir. Héctor Mendoza. Sala Villaurrutia.

Woyzeck
de Georg Büchner.
Dir. Héctor Mendoza. Casa del Lago.
La buena mujer de Sezuán
de Bertolt Brecht.
Dir. Héctor Mendoza. Casa del Lago.
1964

Salpicame de amor
de Héctor Mendoza.
Dir. Miguel Córcega.
Teatro de la Rotonda (ya desaparecido).
1966

Don Gil de las calzas verdes
de Tirso de Molina.
Dir. Héctor Mendoza. Frontón cerrado
de Ciudad Universitaria. Premio
"El Heraldo de México" a la mejor
producción teatral del año.
1968

La cueva de Salamanca
de Juan Ruiz de Alarcón.
Dir. Héctor Mendoza.
Teatro Xola.
Dirige el 1er. programa del
Festival de Teatro Latinoamericano en el
Teatro Reforma.
1969

Los asesinos ciegos
de Héctor Mendoza.
Dir. Julio Castillo.
Teatro El Granero.

A la Beocia
de Héctor Mendoza.
Dir. Jesús Calderón.
Teatro de Arquitectura,
Ciudad Universitaria.

Las bizarrías de Belisa
de Lope de Vega.
Dir. Héctor Mendoza.
Teatro del Bosque.
1970

Las falsas coincidencias
adaptación y dirección de Héctor
Mendoza a la comedia de Marivaux.
Casa del Lago.

Danza del urogallo múltiple
de Luisa Josefina Hernández.
Dir. Héctor Mendoza. Foro Isabelino.

Tolerancia del universo
con textos de Santa Teresa de Ávila y

El cantar de los cantares
(versión escenificada) de Fray
Luis de León. Espectáculos al aire
libre presentados en el Bosque de
Chapultepec. Dir. Héctor Mendoza.

Las monjas
de Eduardo Manet.
Dir. Héctor Mendoza. Teatro Reforma.



1971
Los amores sefardíes
con textos de poesía
hebraico - española.
Dir. Héctor Mendoza. Casa del Lago.

Amigo, amante y leal
de Calderón de la Barca.
Dir. Héctor Mendoza. Casa de la Paz.
1972

El melancólico
de Tirso de Molina.
Dir. Héctor Mendoza. Teatro Milán.
Reso

de Eurípides (atribuida). Versión
y dirección de Héctor Mendoza.
Centro Universitario de Teatro (ya
desaparecido). Esta obra se presenta
en el Festival de Teatro Internacional de
Belgrado (BITEF). Se presenta en Praga.
Obtiene premio de la crítica en México
y al año siguiente se repone en el Teatro
El Granero.
1974

**Un amigo encarnizado y
La mano ligera**
de Eugène Labiche.
Dos farsas francesas en un acto
presentadas con la colaboración
de Julio Castillo.
Dir. Héctor Mendoza. Casa del Lago.
1975

In memoriam.
Espectáculo conformado por textos
de Manuel Acuña y Héctor Mendoza.
Dir. Héctor Mendoza. Música de Luis
Rivero. Se estrena en el teatro del Ballet
Folklorico de México y después se
presenta en el Teatro de la Universidad
y en el Teatro de la Ciudadela. Obtiene
premios de la crítica y se presenta en
el Festival Internacional de Teatro en
Wroclaw, Polonia y también en Leyden,
Rotterdam y Bruselas.



A.- Héctor Mendoza, Foto: Archivo CTRU
B.- *Misanthropia* Foto: Fernando Moguel
C.- *Creator Principium* Foto: José Jorge Carreón
D.- *Amacalane de los concaos del mundo* Foto: Fernando Moguel
E.- *La desconfianza* Foto: Fernando Moguel

1976
Vámonos a la guerra
 de Héctor Mendoza, basada en la obra *El oficial de reclutamiento* de George Farquhar. Se presenta en el Festival Cervantino y en el Teatro de la Universidad.

1977
El Quijote.
 Adaptación para niños de Salvador Novo. Dir. Héctor Mendoza. Teatro Celestino Gorostiza.

1978
Ana Karenina.
 Adaptación de Héctor Mendoza y Carlos Solórzano a la novela de Tolstoi. Dir. Héctor Mendoza. Teatro Hidalgo.

Cenizas
 de David Ruckin. Dir. Héctor Mendoza. Teatro El Granero.

Y con Nusistrata ¿qué?
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Teatro de la Universidad.

1979
La historia de la aviación.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

1980
Bolero.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Sala Julián Carrillo.

La dama boba.
 Versión y dirección de Héctor Mendoza a la comedia de Lope de Vega.

Noches islámicas.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Sala Sor Juana Inés de la Cruz.

1983
Hamlet, por ejemplo.
 Dirección y texto de Héctor Mendoza basado en las corrientes críticas más sobresalientes de la obra de Shakespeare. Casa del Lago.

1984
Crímenes del corazón
 de Beth Henley. Dir. Héctor Mendoza. Polyórum Cultural Siqueiros.

Repaso de indulgencias
 de Oscar Liera. Dir. Héctor Mendoza. Teatro de Arquitectura, Ciudad Universitaria.

La verdad sospechosa.
 Versión y dirección de Héctor Mendoza a la obra de Juan Ruiz de Alarcón. Se estrena en el Palacio de Bellas Artes en la celebración del cincuentenario de su inauguración. Posteriormente se presenta en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte de Héctor Mendoza. Dir. Luis de Tavira. Teatro del Bosque.

1985
Del día que murió el señor Bernal dejándonos desamparados
 de Héctor Mendoza. Dir. Flora Dantus. Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

1986
Un nuevo capítulo en mi vida
 de Neil Simon. Dir. Héctor Mendoza. Polyórum Cultural Siqueiros.

1987
Principio y Fin.
 Espectáculo conformado por las obras *Los dos tímidos* de Eugène Labiche y *¡Pero no te andes paseando desnuda!* de Georges Feydeau. Dir. Héctor Mendoza. Se estrena en la inauguración de la pequeña sala La Gabarra del Núcleo de Estudios Teatrales que él mismo funda en asociación con Julio Castillo.

1988
Fedra.
 Versión y dirección de Héctor Mendoza. Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

Muerte súbita
 de Sabina Berman. Dir. Héctor Mendoza. Teatro El Granero.

1989
Los enamorados.
 Versión y dirección de Héctor Mendoza a la comedia de Goldoni. Teatro Jiménez Rueda.

1990
La desconfianza.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Teatro Helénico.

1991
Secretos de familia.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Teatro Santa Catarina.

1992
Corazón demediado
 de Héctor Mendoza. Dir. Raúl Quintanilla. La Gabarra del Núcleo de Estudios Teatrales.

1993
Juicio suspendido.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Teatro El Galeón.

Misantropías
 de Héctor Mendoza. Dir. Flora Dantus. Capilla del Teatro Helénico.

1994
La amistad castigada.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Teatro Sanata Catarina. Recibe el premio a la mejor obra y mejor dirección por las tres asociaciones de críticos de teatro. Se reestrena en el Teatro El Granero el año siguiente.

1995
Tiro de dados
 de Gerardo Velásquez. Dir. Héctor Mendoza. Casa de la Paz.

1996
Creator principium.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Teatro Santa Catarina y Teatro El Granero.

El burlador de Tirso.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza, derivada de *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Teatro El Granero, Festival Internacional Cervantino y Teatro López Mancera del Centro Nacional de las Artes.

1998
Las gallinas matemáticas.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario.

1999
De la naturaleza de los espíritus.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Teatro El Granero.

2001
La caída de un alfiler
 de Héctor Mendoza. Dir. Rodrigo Mendoza. Sala Villaurrutia.

2002
Tiernas puñaladas
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Teatro Santa Catarina.

2003
Amacalone de los concaos del mundo.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Sala Villaurrutia.

2004
Tema original y variación
 de Héctor Mendoza. Dir. Rodrigo Mendoza. Sala Villaurrutia.

2005
El mejor cazador.
 Texto y dirección de Héctor Mendoza. Sala Villaurrutia.

A buen fin
 de Héctor Mendoza, basada en *All's well that ends well* de Shakespeare.

2006
El galán fantasma.
 Adaptación y dirección de Héctor Mendoza al texto de Calderón de la Barca.



F.- Juicio suspendido, Foto: Fernando Moguel
 G.- Y con Nusistrata ¿qué?, Archivo Héctor Mendoza
 H.- La amistad castigada, Archivo Héctor Mendoza

escrito en el texto. Porque hay algunos que se ríen de sus propias ocurrencias para hacer que algunos espectadores bobos se ríen también con ellos, y así distraen la atención de algún incidente importante de la trama. Es una desgracia, y da evidencia de una lamentable pretensión por parte del actor que lo hace”.

*William Shakespeare,
Hamlet, Acto III, Escena 2*

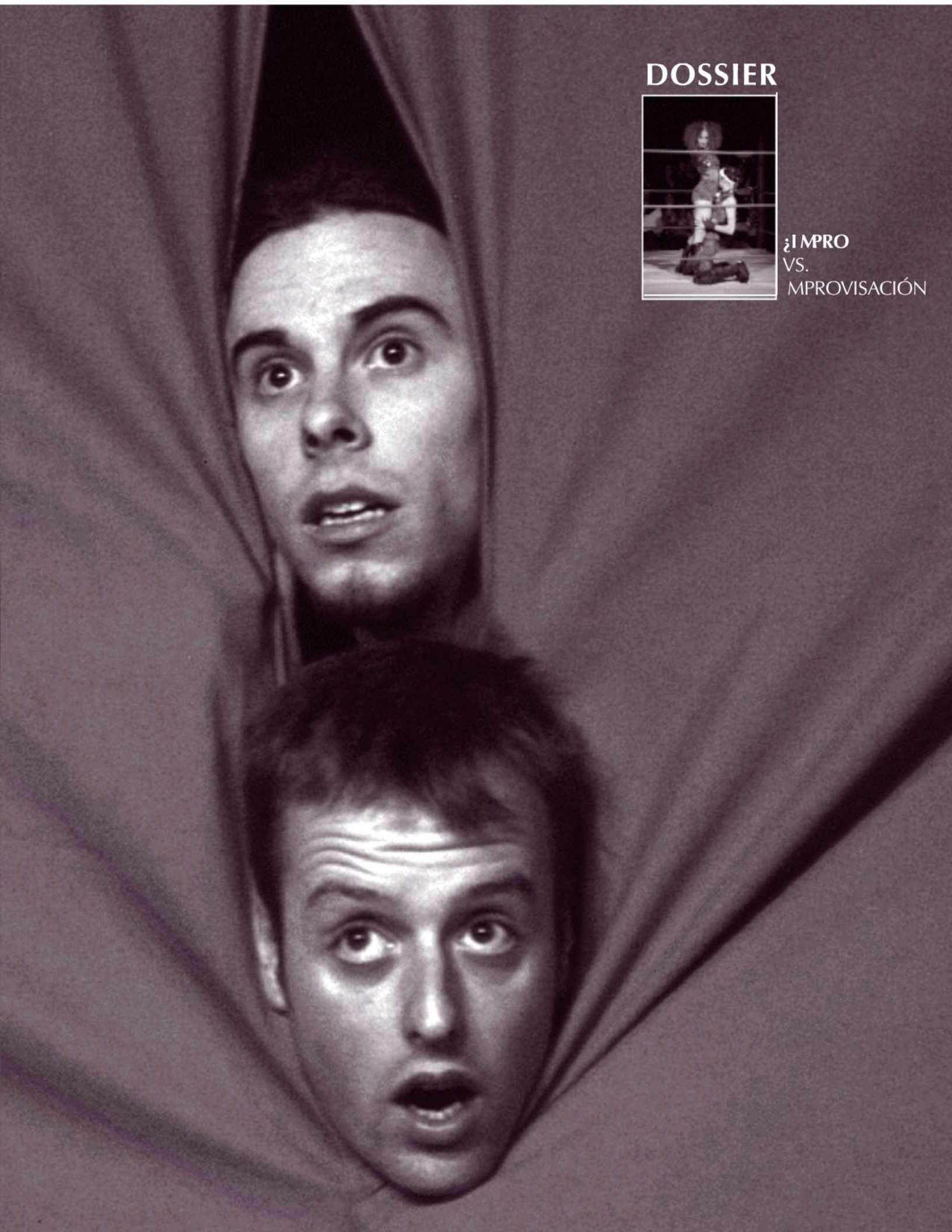
Sólo es dramático el estímulo cuando asalta intempestivo.

*Luis de Tavira,
El espectáculo invisible*

DOSSIER



¿IMPRO
VS.
IMPROVISACIÓN



NO CORRO, NO GRITO, NO IMPROVISO

Juan Carlos Vives

Para muchos músicos saber improvisar es alcanzar un alto grado de dominio técnico en la ejecución de su instrumento. Tanto, que permite condiciones muy favorables para la libertad creadora. Para muchos otros improvisar es sinónimo de “ahí se va”, de “ahí vemos cómo, total”. El conocimiento y la buena aplicación de la técnica de improvisación es una de las herramientas con las que cuenta el actor de teatro para desarrollar cabalmente su quehacer sobre las tablas. Es una herramienta, nada más.

Un carpintero que se precie de serlo manejará el martillo sólo cuando las circunstancias así lo requieran. Sabe para qué sirve y para qué no, conoce los beneficios de su uso y por lo tanto sabe de sus limitaciones. Nunca utilizará un serrucho para clavar un clavo. Sabe que sin martillo se las podría ingeniar para clavar y desclavar clavos, sí, pero nada mejor que la herramienta adecuada para los fines adecuados. Un mal carpintero usa el martillo sólo para destapar cervezas. Pero un buen carpintero sabe que ya nadie va al teatro, perdón, que ya nadie manda hacer sus muebles con él, pero aún así persiste en su labor y se lava el cerebro todos los días para convencerse de que es depositario de toda una tradición añeja e importante para la sociedad. Eso es cariño y no lo que hay en ti. Y así vive: construyendo sillas, mesas, y así se pasa el tiempo, trabajando para las instituciones, para los públicos, para los privados, yendo a *castings* y demás. Un día sus clientes se asomaron a su taller y les intrigó mucho la labor del carpintero y cómo la realiza—lo que es poco frecuente, que conste—y se percataron de inmediato que en una pared había colgadas varias herramientas, y UNA de ellas es un martillo. Un carpintero que solamente use su martillo será un carpintero bastante limitado en el desempeño de su oficio. ¿Cómo le hará para cortar, o para perforar, cepillar, lijar, atornillar o barnizar? Sin embargo, este carpintero del que hablo diario abre su establecimiento con la confianza que da el saberse bien equipado con una técnica que le estructure.

Frecuente error es hablar del tema -la improvisación, no la carpintería- enmarcándolo fuera de contexto. Hablamos de una herramienta con muchos detractores que imparten cátedra de actuación con ejercicios de improvisación tipo *A ama a B*. Improvisar no es actuar, que quede claro, aunque existan importantes puntos de

coincidencia al ejercer ambos verbos. En los dos es imprescindible (o por lo menos deseable) el empleo constante de la entrenada imaginación del intérprete, el establecimiento de parámetros claros para ser acatados y obtener así mejores resultados, la necesaria presencia de una visión aguda y una escucha a toda prueba, un mínimo estado de relajación en el sujeto para fluir sin tensión alguna, la suma importancia que se le da “al otro” en ambas actividades, y el manejo de una técnica precisa que conducirá al interesado a buen puerto. Igual que en el jazz.

LAS DIFERENCIAS QUE NO LO SON TANTO

Ya sea actuando o improvisando, finalmente se está jugando en los terrenos de la ficción, encarándola o disfrazándola a placer. Se juega con lo posible y lo probable, con un horizonte de ficción que acota y determina; se juega construyendo el presente, se juega con el aquí y el ahora, se juega con el juego. Cuando se improvisa no es pecado no profundizar en las cavidades escondidas del personaje por encarnar, ni es desatino extraviarse al transitar por cierta situación -ya que no se conocen ni circunstancias ni antecedentes de ninguna especie, ni se pretenden resultados tangibles (buscados o no), producto del análisis previo y/o de ensayos anteriores. La enorme diferencia entre ser y parecer queda de manifiesto cuando vemos a un improvisador desarrollando su arte. En cambio, el mayor halago dado a un actor es no ser visto como tal, sino

pasar frente al espectador como el personaje. Son las trincheras del artista

y del artesano: de quien batalla por capturar el mundo para así elegir conscientemente qué parte del iceberg será la punta a exponer, o de quien lucha con eficacia, con valentía, dominando su oficio fresca y espontáneamente, pero en serie, a granel, con clichés, pues. El improvisador cruza el río al mismo tiempo que va construyendo el puente, el actor construye un puente firme y sólido para

así poder ser transitado una y otra vez hasta develar placa. Cuando se improvisa se gana por decisión, actuando se gana por *knock out*. Ambos consiguen la otra orilla, sí. Ambos ostentan su cinturón de campeón colgándolo en plena sala. Pero cuando quien improvisa es actor, cuando quien actúa sabe improvisar, entonces estas diferencias comienzan a ser algo confusas.

LAS ESPECIES ENTRE LOS IMPROVISADORES

Tras haber visto progresar a gran cantidad de actores, a lo largo de bastantes cursos de improvisación impartidos, distingo varios tipos de alumnos, y así a varios tipos de improvisadores. Los hay quienes aprenden rápidamente a arrancarle la risa a sus condiscípulos pasando inmisericordemente por encima del trabajo de los demás y del propio. Cuando éstos advierten que así no llegarán lejos, desisten en su afán y optan por agilizar su ingenio e inventiva. Si no optan por ello, los etiquetan como chistosos y de ahí no los desencasillan jamás. Los hay también quienes fueron asaltados por el miedo anteriormente, y así enfrentan su taller de improvisación: no hablan, no asisten a su clase, pero sí participan. Siempre tienen una opinión sobre tal o cual ejercicio. Cuando brincan esa barrera hasta les cambia la cara, sonríen, se saben dueños de sí mismos. Cuando no, se convierten en sempiternos despotricadores de la escena mexicana. Ah, ¿cómo vivir sin ellos?



Copa de Improvisadores. Fotos proporcionadas por la LIM



¿IMPRO VS IMPROVISACIÓN?

Los hay irresponsables, los de fe ciega. Los que se avientan como El Borrás, que en paz descansen. Cero prudencia, nada de pudor. Fascinantes, geniales, se les ve con hambre de teatro. Si aprenden la técnica y no se resisten a ser contenidos, alcanzarán grandes niveles. Si no es así, se dedicarán a alimentarles más el miedo a los anteriores con su desmesura. Hay los improvisadores todo cerebro, los racionales, los que no dan paso sin huarache, los que entienden pero no hacen. Siempre nos hacen el favor de pasar a hacer un ejercicio. Esos son malos improvisadores, y generalmente también malos actores. También existen los que se las ingenian para hacer que el otro sea el que haga, el que se arriesgue, el que se exponga. Son excelentes conductores, pero con chofer.

Hay los improvisadores que hacen, gritan, proponen, plantean, protagonizan, desarrollan, antagonizan, desenlazan, rematan. Todo ellos. Verdaderos pulpos controladores de veintiséis brazos que delante de sus compañeros de clase son héroes legendarios, y en soledad sufren bastante. Cargan demasiado. Existen los excesivamente cooperativos: dicen sí a todo. Sí vamos, sí hacemos, sí esperamos, sí decimos, sí, sí, sí. A este tipo de improvisador se le hace una gran fiesta cuando se atreve finalmente a decir no. También los hay, siguiendo con el ejemplo del carpintero, quienes están de lo más dispuestos a poner todo su empeño en convertirse en los mejores plomeros: se equivocaron de curso. Si lo detectan a tiempo podrán inscribirse todavía a la clase adecuada...

¿ACTORES EN LA IMPRO? COSAS MÁS RARAS SE VEN

En fin, no he dicho nada que no suceda regularmente en una clase de actuación en cuanto a los tipos de alumnos y los problemas por enfrentar en el aula se refiere. Basta asomarse a algún taller entre dramaturgos o a cualquier curso de pintura al óleo para percatarnos que la cosa tampoco es muy distinta. Los vicios adquiridos por los actores al ser recurrentes en acciones delictivas contra la escena. Cualquier alumno medianamente responsable sabe, al iniciar la aventura que implica tomar clases, que va a recibir de su maestro lo que el profesor logre

transmitir de lo que el profesor pudo aprender en su momento de lo que al profesor se le enseñó. Deseable en el maestro es endosarle a su alumno también todo lo que él no sabe, para que sea el educando el que llene sus huecos justo donde el educando los tenga. “Una cosa más, Caperucita: no vayas a dirigirle la palabra a nadie, ni mucho menos a la improvisación. Mejor vete por el camino corto”.

Pero, ¿a quién no le da pavor una botella llena de un líquido misterioso, y sin etiqueta? ¿Será vino de la mejor cosecha o algún químico venenoso para trapear? No se puede vivir así: hay que etiquetarla, saber qué es, cuanto antes mejor. Y mandar un oficio a la de ya para que de ahora en adelante nadie corra, nadie grite, y nadie improvise, hasta saber si el tumor es benigno o maligno. Todo mundo quietecito y muy bien portado que la función ya va a empezar.

México es el único país de habla hispana que, hasta donde yo entiendo, ha desarrollado espectáculos de improvisación con actores de teatro. En todos los demás países tal actividad la llevan a cabo no actores que simplemente gustan del género, reunidos para tal efecto en compañías, ligas, grupos, competencias de impro, que incluso han adquirido salas de teatro y foros con bastante afluencia de público para envidia de todos nosotros. Hay un hueco algo más amplio de lo que queremos admitir: la ausencia en la cartelera de un teatro de especialistas. ¿Qué, acaso en este modelo socio-económico pintado de azul donde el pez republicano se come al latinoamericano; acaso en este programa de gobierno a veinticinco años, con recortes presupuestales a lo salvaje, ni de chiste caben los espectáculos de parodia política, el teatro de revista, el café concert, los unipersonales de stand up, la carpa, las propuestas de improvisación, el cabaret? Calma, calma, los trabajos de bacheo ya comenzaron: claro que existen este tipo de trabajos. Aún así el hueco es enorme. ¡Miento! ¡La televisión cubre ese vacío! Uy, es cierto, por poco lo olvido...

Oí decir una vez que el teatro debe cumplir la función de un alacrán en la mesa.

Que sea un evento excepcional, que incomode, que transgreda, que sacuda a los comensales hasta que el señor de la casa lo mate de un zapatazo ensuciando el mantel blanco. Que así todo vuelva a la normalidad, pero la cena entonces ya no será la misma. En una obra de teatro queremos y hasta exigimos ser sorprendidos, que algo se nos modifique, que nos muevan o nos conmuevan, que no nos aburran. En los espectáculos donde no sucede esto están plagados de actores que no saben cuál es su luz, iluminadores que desconocen la totalidad del texto que iluminan, dramaturgos que se resisten a ser interpretados en escena, caramba, directores que no saben siquiera pedir a sus actores lo que corresponde, actores que solamente escuchan su pie para saber que ya les toca hablar. El improvisador es un actor con el dramaturgo incluido. El actor lleva – en el mejor de los casos - a Apolo y a Dionisio tatuados en las entrañas, es decir, un improvisador incluido.

JUAN CARLOS VIVES. Actor, dramaturgo, director, improvisador y docente.



¿IMPRO O IMPROVISACIÓN?

Rodolfo Obregón

He aquí el tiempo oportuno para el triunfo de los géneros mínimos, como tales, esclavos de la oportunidad.

Rodolfo Usigli

I
Ya rondaban en nuestro medio muchos mitos sobre la improvisación cuando apareció el Impro, esa forma escénica que junto al teatro-bar, el cabaret a la mexicana, la stand-up comedy y el tardío descubrimiento del clown, dieron un nuevo auge a aquello que Usigli bautizó, para definir la escena mexicana de cien años atrás, como “los géneros mínimos”.

Y lo primero que se repitió fue su triunfo. Con la recuperación del público, el éxito de los torneos, y con la ayuda de un poco de alcohol, la Impro ganó prestigio y se coló hasta una categoría propia en el *Tiempo libre* y los planes de estudio en las escuelas de teatro.

Exactamente como sucedía a principios del siglo XX, la realidad (particularmente la agitación política) estimuló este éxito al otorgar carta blanca a cómicos e impros para satirizar a las instituciones, para parodiar a tantos personajes públicos cuya vocación parecía –y parece– ser ponerse de pechito.



Improlucha, Foto Fernando Moguel.

Y, sin embargo, esta escena equivalente a la caricatura periodística, dejó ver pronto a los que no habían leído a Usigli, sus claras limitaciones.

A diferencia, sin embargo, de las intenciones monopólicas de nuestro apóstol del teatro, habría que reconocer hoy día el valor de estas expresiones escénicas en cuanto al vínculo directo que establecen con su espectador y, particularmente, con el espectador joven. La velocidad de respuesta de estos géneros parece marchar acorde a una estructura mental reacia a detenerse en las consecuencias de cualquier fenómeno, a una percepción irónica de la decepcionante realidad que se refleja en el uso del humor como única estrategia del pensamiento (aquí, por ejemplo, la gran diferencia entre nuestro cabarete hecho sólo de chistes sobre política y sexualidad, y el original cabaret europeo).

Afines a la estructura televisiva, pero libres de sus absurdas censuras políticas y morales (por ello el salto tan común del cuchitril a los grandes canales en una negociación que exige siempre concesiones de ambas partes), estos géneros, en su condición minimal, exigen al menos de un actor que lea todos los días el periódico so pena de hacer chistes viejos.

Mas no habría que confundir la gimnasia con la magnesia, porque cuando la impro (que es el tema del dossier que nos ocupa) quiere hacerse pasar por improvisación es cuando nos quedamos irremediamente con un teatro a medias. Pues no deja de llamar la atención el opaco desempeño actoral de tantos que brillan en la impro, cuando se enfrentan a una obra.

Así, cuando el comentario a bote pronto pretende sustituir a la reflexión y el ingenio a las ideas, cuando la ocurrencia desplaza a la imaginación y en lugar de construir se resuelve en lo inmediato, el teatro renueva la sentencia que le había dictado don Rodolfo: “teatro siempre del momento y siempre de ningún momento”.

II

La proliferación de “impros”, con liga o desligados, contrasta radicalmente con la ausencia de improvisadores en nuestro teatro. Y aquí asoman de nuevo los bigotes hegemónicos del ciudadano del teatro. La primacía de la dramaturgia sobre el hecho actoral y escénico –condición natural, por

supuesto, de una época– y la imposición de un pretendido realismo mexicano, tanto como el afán de alcanzar la universalidad en tres patadas, dieron al traste con una tradición popular que pudo ser auténticamente la fuente de singularidad de nuestro teatro, tal y como Hugo Hiriart lo ha señalado con lúcida crudeza: “Sea como sea, en el teatro de revista se perdió la oportunidad de crear un teatro nacional fuerte y bien enraizado. No dio para más: le faltó su Lope de Vega, le faltó su Diaghilev, faltó un puente entre los intelectuales creadores y el brío y la espontaneidad populares. Salvador Novo, que tenía todas las cualidades para llevar adelante la empresa, no se interesó; estaba demasiado ocupado montando a Lenormand y a Cocteau.”

Una tradición popular, por cierto, donde es posible percibir fuertes lazos con la *commedia dell'arte* y tan poderosa que sus cómicos lograron añadir al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española el verbo *cantinflear*.

Es justamente ahí, en los terrenos de la tradición fundada en la *commedia* italiana, donde han operado los mitos sobre la improvisación, y donde los “excesos de ignorancia” la han emparentado absurdamente con un teatro de improvisados. Y es justo ahí, en cambio, donde los grandes renovadores del teatro del siglo XX, de Copeau a Meyerhold, y de Lecoq a Fo y la Mnouchkine, sentaron las bases de un teatro vital, capaz de reaccionar a los desafíos del momento sin menoscabo de su complejidad, donde lo elaborado del arte se inflamara con la accidentalidad de la vida.

Para todos ellos, pero sobre todo para Peter Brook, quien ha hecho de la improvisación tanto su principal herramienta de trabajo como el signo fundamental de su estética, aplica la definición de Barrault que nos recuerda también los portentos improvisatorios del gran jazz: “No es sino cuando se está armado a tal punto que sea posible vivir cualquier circunstancia, que se puede hablar de improvisación”.

Arte de los maestros, siempre más allá y jamás antes de la técnica, paradoja que concilia las reglas con la libertad, la improvisación es la gran ausente de nuestra escena, una presencia necesaria que nos rescate de experiencias artísticas a medias.

RODOLFO OBREGÓN. Director de escena y pedagogo. Actualmente es director del CITRU.

EL JUEGO DE LA CONFIANZA

UNA TÉCNICA PARA OLVIDAR LO APRENDIDO

Ricardo Esquerra

La Impro es una técnica mediante la cual se generan en escena historias improvisadas. El diccionario de la Real Academia Española describe la palabra improvisar como "Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación".

Según esta definición, la Impro es el estudio de una técnica para hacer algo que no necesita estudio.

Efectivamente, de eso se trata todo esto. El problema es que después de recibir una educación, se convierte uno en una persona bien entrenada y el improvisar, que es la cosa más sencilla del mundo, -cualquier niño lo hace solo o con sus amigos- se nos olvida. Todo se vuelve racional. Por lo que la Impro es una técnica para olvidar lo que hemos aprendido racionalmente, con el fin de poder crear una historia en el momento.

Prácticamente, desde que al primer hombre le pasó algo fuera de lo cotidiano y quiso contárselo a alguien, empezó a explorar e inventar distintas formas de contar historias; la Impro es una más de esas formas.

La clave para contar historias de esta manera es creer que lo que mi compañero está diciendo es verdad y jugar con el regalo de su sugerencia, una vez que pasa eso todo lo demás es muy sencillo.

En la escena uno no está solo, por lo que estamos obligados a ser generosos, a dar al compañero todo lo que uno sabe, para que haya magia en escena. Se trata de ser generosos porque se está trabajando

y eso es lo que pide este trabajo. Lo ideal es un maestro que enseña todo lo que sabe y que aprende de sus alumnos; un director que da a sus actores las armas para resolver o un actor que escucha y aprende de sus compañeros.

Esto es parte fundamental del trabajo de la Impro y obviamente también lo es de cualquier trabajo en escena.

En México, a diferencia de lo que ha pasado en otros países, la Impro la hace gente de teatro, quienes no sólo tienen otra formación y otra visión de la Impro, sino que han hecho del teatro su actividad principal. Es por ello que la Impro se ha convertido en una herramienta más de su quehacer.

La Impro no es profunda, es inmediata, visceral, irreplicable, efímera. Y es ahí donde radica su magia. Es muy común que después de un tiempo de hacer Impro surja la necesidad de hacer algo más "serio". Generalmente, estos experimentos terminan en espectáculos bastante aburridos y curiosamente, poco serios. Afortunadamente en México esta necesidad de hacer algo más serio ha sido resuelto de una manera muy práctica y sencilla: se ha hecho teatro.

Creo que un camino muy interesante hacia donde puede ir la Impro son los espectáculos de especialistas, donde los actores-improvisadores trabajan a partir de habilidades



¿IMPRO VS IMPROVISACIÓN?

específicas. Dos ejemplos: por una parte, *Opus Sí*, espectáculo dirigido por Carmen Mastache y Mariano Cossa, donde toda la improvisación era a partir del canto, de tal forma que los actores, además de improvisar, contaban con un entrenamiento vocal y musical; por la otra, en *Improbables* espectáculo dirigido por Alberto Lomnitz, Julieta Ortiz y quien esto escribe, los actores improvisaban con máscaras, lo que requirió que, además de la técnica de Impro, se tuviera un dominio de la máscara para la realización del espectáculo. Así pues, creo que podrían surgir espectáculos en verso, en lengua de señas, con títeres, etcétera.

Es muy común el temor de que un actor utilice la Impro para la construcción de personajes en procesos teatrales, impidiendo que se llegue a profundizar en su trabajo. Si bien es un temor bastante real, la solución es muy sencilla: informar a la hora de formar. El actor que comienza a trabajar en la Impro tiene que saber que ésta es una herramienta más y que, como toda herramienta sirve para cosas específicas.

La Impro le da al actor la habilidad de escuchar a su compañero, de *verdaderamente escuchar*, de estar todo el tiempo al servicio del otro. Es un juego en el que deposito toda la confianza en mi compañero, de manera tal que todo lo que hago y digo está siempre respaldado por él / ella y viceversa. Y confiar en alguien y que confíen en uno es una habilidad que siempre valdrá la pena desarrollar.

RICARDO ESQUERRA
Co-director de la Liga Mexicana de Improvisación (LIMI)

IMPRO NO MORE

Omar Argentino

Para Elisa

Podría haber tenido el revulsivo título de "No más Impro", porque plantea una relectura desde dentro, de la técnica de lo imprevisto. Casi se llama "Impro no humor" porque el autor exige con urgencia que no sean los mismos improvisadores los que crean que Impro es igual a risa. Pero Omar Argentino jugó con las palabras y los sonidos, hizo un concepto, un espectáculo y lo impuso como encabezado de este artículo.

Borges concibió a Averroes, personaje que desconocía el significado de las palabras tragedia y comedia. También podemos jugar a imaginar un hombre que ignore la existencia del piano hasta que un buen día pasa por una no menos ilusoria casa en donde se venden esos instrumentos. Varios otros hay probando los distintos modelos; todos sacan con una o ambas manos los acordes iniciales de *Para Elisa*, únicamente esa melodía en pianolas, pianos de cola y sintetizadores. Pasada la fascinación, nuestro personaje sigue su camino; ha descubierto el piano, un instrumento que sirve para tocar variaciones de *Para Elisa*, no más.

LA IMPROVISACIÓN ES EL PIANO; PARA ELISA, EL HUMOR

Sin abusar de la metáfora, hemos descubierto la Impro: nos ha deslumbrado, la compartimos, nos divertimos, nos ha vuelto a deslumbrar y hemos vuelto a compartirla; el público se convirtió en aficionado, el actor en deportista de la inmediatez, las salas en fiesta.

Después -en algunas ciudades ese después implica décadas, en otros no alcanza al lustro-, muchos, hacedores y espectadores, comenzamos a preguntarnos si había algo más, si podíamos profundizar manteniendo una constante actitud lúdica. La mayoría, dentro de esto, que devino en fenómeno mundial, sigue o siguió en la fiesta de la velocidad y la carcajada; decisión del todo sensata si no se postula como única.

Soy uno de los tantos que se sientan al piano sin demasiados referentes detrás, y exploro, con cambiante suerte, otras armonías. Suelo descansar de a ratos y volver a estirar los dedos con *Para Elisa*. Sin perder la sonrisa.

CURSO BREVE

La Impro es un conjunto de técnicas que ponen a la improvisación como producto artístico final. Quiero decir: las improvisaciones resultantes no son un *camino hacia*, sino que poseen un rigor estructural y un valor escénico que las vuelven obras en sí mismas.

Se apela al devenir de la historia más que a la búsqueda del conflicto, ya que las peripecias agilizan el devenir anecdótico, mientras que el conflicto es un ancla a la discusión.

Si con la pura concatenación de peripecias arribamos con mayor facilidad al cuento lineal pero corremos el riesgo de la superficialidad, con el conflicto cambiamos ese riesgo por la inacción, la porfía del logro de los objetivos de los personajes y la sospechosa decisión de dejar a un texto espontáneo el atractivo y el mapa de la escena.

Ahora bien, los actores que se sumergen y nadan en la Impro, los que la aprehenden y practican, suelen alcanzar niveles de comunicación y confianza tales que ejecutan tramas argumentales

de altísima complejidad. Crean y resuelven enmarañados rompecabezas.

Eso mismo: *rompecabezas*. Actos en donde velocidad e ingenio se imponen cerrando el paso a una sensibilidad más sutil, a un nivel de compromiso verdadero. Virtuosas, contundentes y plausibles versiones de *Para Elisa*.

CAMINOS HACIA...

Con un puñado de conocimientos, varios rompecabezas resueltos y desbordados de preguntas, nos dedicamos a investigar intuyendo por pocos antecedentes que sí, que sí se puede ir más allá del humor.

Resuelta la capacidad del actor de generar historias desde la acción, pusimos el freno para escarbar en lugar de correr. Con esto nos aproximamos a improvisaciones que escapaban de la práctica habitual para acercarse al nombrado *camino hacia*. Fuimos un péndulo que iba de la tentación de la resolución inmediata al encierro inmóvil. Tropiezos que aún hoy nos acechan en algunas esquinas.

La técnica se apoya fundamentalmente en el *Sí*. En el *sí* a las propuestas propias y del compañero; es el sostén del acuerdo escénico que es en definitiva una improvisación.

Desde el inicio de esta búsqueda *No more*, vislumbramos otro nivel de aceptación. El paso concreto que va de un *Sí metódico que empuja hacia adelante*, a una *aceptación totalizadora que involucra al improvisador*, sin que pierda la arquitectura de la historia que está construyendo y protagonizando.

El improvisador siempre fue, en una trinidad de a ratos santísima, dramaturgo, director y actor. Allí estaba la clave, tan cerca. Al tricolor le fallaba una rueda y nos habíamos adaptado a andar por las calles en donde ese defecto pasaba inadvertido:



¿IMPRO VS IMPROVISACIÓN?

la dramaturgia ausente. Dominábamos la ingeniería de trama y ritmo, el ABC del planteo, nudo y desenlace en un puño. No era poco. Ni suficiente.

VÍAS, ESTACIONES, TERMINALES

Nuestro laboratorio entonces vació algunas probetas, cambió las lentes de los microscopios y se aplicó al estudio de la posibilidad de acceder, desde la improvisación por supuesto, a textos poéticos e inteligentes. Horas de concebir y reestructurar ejercicios, de revivir aquella fascinación inaugural ante la técnica. Nos dedicamos a escribir en el espacio. Probamos con dramaturgias rotas y nos entrenamos en recursos retóricos; de la metáfora a la personificación, del oxímoron a la perífrasis.

Fueron estas dos vías las que dibujaron sendos formatos: *Circuito interior* y *La estación*, presentados en México años después con el nombre conceptual que encabeza este artículo.

En *Circuito* se exagera la fragmentación del texto en tres historias y un relato que pueden terminar siendo una sola. Los improvisadores realizan fundidos casi cinematográficos y toman la palabra o el gesto del compañero como liana para pasar de escena. Un tránsito de historias urbanas desde un círculo, un espacio vacío compartido por algunos espectadores, con la irrupción de monólogos transversales, personajes que no fueron quizá ni siquiera incidentales.

De *La Estación* partimos influenciados por la obra *Nuestra Señora de las Nubes* (Aristides Vargas) y por *Pedro Páramo* (Juan Rulfo), con el objetivo de lograr textos poéticos, cierta belleza con frases improvisadas. Dos de los seis actores se encuentran en una estación atemporal y recuerdan un pueblo cuyo nombre se compone a partir de palabras escritas por los espectadores. Juego un ejemplo, si aparece "cabellos" veremos historias del *Valle de los cabellos*: Valle que se cae con el tiempo; lugar que ha sufrido mil genocidios pues a los habitantes se los considera piojos; pueblo que cambia con las lluvias...

Dos obras breves a las que constantemente hay que cuidar de precipicios identificados

después de tanta caída. En *Circuito* evitamos que la complejidad resulte críptica o monocorde el tríptico de historias. Para la *Estación* debemos recordarnos que suele encontrarse la belleza cuando menos se la busca; de lo contrario quedamos lejos del destino, pretenciosos, tristes y con la boca sin besos.

Librando esas batallas obtenemos ni más ni menos que dos respetables piezas teatrales con una salvedad que las justifica: son improvisadas.



Foto proporcionada por la LIMJ

Con la propuesta de *Clásico* y con la intensidad de *Habitaciones* (de *Sucesos Argentinos* ambas), con la poética que hace años pasea la compañía "Imprebis" (España), con escenas de alta precisión de *Chup Suey* (Liga de Madrid), con fugaces encuentros en *La Historia improvisable* (de Alejandro Calva); con esas búsquedas nos identificamos; son las que sentimos más cercanas dentro de una técnica practicada en una treintena de países por más de seiscientos grupos.

Nos acompaña la convicción de sabernos en un momento en que la ya no tan joven Impro reclama una investigación dedicada que arroje propuestas realmente innovadoras y también textos, porque adolecemos de escritos para compartir esta experiencia hecha de gente, de entusiasmo, de calendarios y kilómetros.

Somos afortunados, aún atesoramos más interrogantes que certezas. Estamos en plena relectura de la técnica; para continuar, debemos ser mejores improvisadores. Quiero decir: mejores actores, mejores directores, mejores dramaturgos.

PIANO

Finalmente he comprado un piano. Tomé las clases de rigor. Para Elisa. Pero quedamos solos en mi casa la fatalidad y yo, y ambos aporreamos las quietas teclas hasta sacar algo distinto; ruidos primero, algún acorde perdido luego, unas composiciones sincopadas después. Comprendí que las limitaciones no están en el instrumento, sino en quienes creen que el noble piano sólo sirve para una misma, bella y repetida melodía. Por favor, que nadie venga a intentar convencerme de lo contrario.

OMAR ARGENTINO . Actor improvisador, director de escena y pedagogo.

IMPRO SÍ, IMPRO NO

Carlos Corona

En este país, ser un actor que se dedica a la Impro (nombre con el cual se conoce a los espectáculos que utilizan como base la técnica de la improvisación) hace que tus maestros de teatro te miren con una mirada que combina el desprecio y la compasión. Esto pasa con todas las técnicas que no encajan en lo que tradicionalmente en México se considera "teatro-teatro" (los títeres, el cabaret, los musicales, etc.). Pero, ¿por qué nuestros maestros tienen tantos prejuicios alrededor de la improvisación? Quizá porque en algunas observaciones tienen razón. La Impro, como toda técnica, tiene virtudes y defectos. Me gustaría reflexionar un poco alrededor de los elementos (buenos y malos) que aporta a la formación del actor.

EMPECEMOS POR LAS VIRTUDES

1°. La contundencia interpretativa y el dominio de diversas herramientas de expresión:

a) Un actor-improvisador no puede perder el control.

b) La velocidad de respuesta que debe desarrollar tiene que estar acompañada de un control absoluto de sus medios de expresión, haciendo su interpretación expansiva pero sin histeria. Esto aporta mucho a su trabajo teatral, cargándolo de contundencia interpretativa.

c) La Impro se vale de diversas técnicas para enriquecer una improvisación; puede ser en verso, en un lenguaje inventado, muda, parodiando algún género literario e incluso cantando.

d) Al tener que improvisar alrededor de estos estilos, el actor-improvisador se ve obligado a dominar una serie de herramientas paralelas a la técnica de la improvisación: tiene que cantar, sentir el ritmo de la métrica, contar con una buena expresión no verbal y, para no caer en la parodia ramplona, poseer un cierto nivel cultural (que el actor-improvisador haya leído a Borges, haya visto películas de neorrealismo italiano, conozca el teatro de Shakespeare y por lo menos haya escuchado *La flauta mágica* es algo que se nota mucho más a la hora de improvisar que a la hora de actuar).

2°. La capacidad de escucha y el estado de alerta.

a) Una primera impresión nos llevaría a pensar que el actor-improvisador es un ser muy ocurrente, que tiene la capacidad de que le vengan a la cabeza muchas cosas ingeniosas a una gran velocidad. Esto es verdad, relativamente. La imaginación es un arma tan poderosa en la improvisación como lo es en la actuación, pero totalmente estéril sin la capacidad de escucha y de reacción.

b) Keith Johnstone nos da una imagen que me parece de gran claridad: un improvisador es como un hombre que camina de espaldas, no sabe a donde va pero sabe perfectamente de donde viene.

c) El actor-improvisador necesita estar muy abierto a lo que ocurre en escena, pues es precisamente eso lo que le detona la imaginación. No puede entrar con una idea preconcebida, ya que puede ser muy clara para él y desconcertar absolutamente a sus compañeros y al público. El elenco va construyendo la dramaturgia conforme avanza la improvisación, tiene que estar seguro de que la historia es clara para todos. Por ello, a una gran velocidad, debe seleccionar sus propuestas para elegir las que realmente aportan algo a la trama, permitiendo que la situación dada hasta ese momento sea la que detone los elementos dramáticos que se irán sumando. En otras palabras: reaccionar a los estímulos ficticios antes que ser una máquina de propuestas.

d) Esto me ha llevado a descubrir que en la formación del actor ciertos ejercicios de improvisación ayudan a desarrollar la capacidad de escucha y de reacción.

3°. El pensamiento dramático.

a) Recuerdo en mis épocas universitarias en donde mis compañeros y yo, como incipientes estudiantes de actuación, estábamos muy ocupados en generar emociones para que se nos pusieran los ojos llorosos y la voz trémula, creyendo que esto cargaría de "intensidad" a los parlamentos. Y entonces un sabio maestro, delicadamente nos recomendó: ¡Piensen!

b) Sin embargo, pensar correctamente, es decir estructurar las ideas en un discurso nítido y conciso, es mucho más difícil de lo



que se cree (como muestra está la dificultad que encuentro al escribir este artículo).

c) Pero si algo valioso aporta la improvisación al arte de la actuación es esto: el desarrollo del pensamiento dramático.

d) Para que un actor-improvisador pueda ir estructurando la ficción tiene que tener gran claridad acerca de los elementos dramáticos que se han vertido en la escena y de los que aún no han llegado, así como del momento exacto en que deben aparecer.

e) Cuando una escena se plantea, el actor-improvisador no puede introducir un conflicto sin que estén definidos los personajes y el lugar donde ocurre la acción. Los objetivos y la situación de los personajes deben de ser claros para que todos los elementos que aparecen estén encaminados a un mismo lugar. El entrenamiento del actor-improvisador está lleno de ejercicios que le permite reconocer los elementos dramáticos de una escena: personajes, lugar, conflicto, acontecimiento, metas, obstáculos, resolución del conflicto, etc.; aprendiendo a insertar dichos elementos en una trama con principio, desarrollo y final. Incluso en muchas ocasiones deberá desarrollar la historia contra el reloj (puede fluctuar entre los 20 segundos y los 50 minutos).

f) Para un actor tener claridad dramática en el pensamiento le es indispensable para entender la manera de accionar del personaje, no olvidemos que su manera de pensar nos dicta cómo actúa. Para conocer el papel que nuestro



DOSSIER



¿IMPRO VS IMPROVISACIÓN?

personaje juega en una obra (su estatus, la tensión que genera, la mucha o poca importancia que tiene para la trama y para los otros personajes, etc.) es necesario desarrollar un pensamiento dramático.

Así pues, la Impro es una herramienta enriquecedora en la formación: velocidad de respuesta, contundencia en la trasmisión de una idea, capacidad de escucha, desarrollo y control de la energía, dominio de un buen número de herramientas narrativas, desarrollo del pensamiento dramático y algo de cultura general.

PERO LA IMPRO TIENE SUS PELIGROS

1º. Desarrollo de "clichés"

a) Para un actor poco experimentado, el recurrir a la construcción inmediata de un personaje lo puede llevar al desarrollo de "clichés", como resultado del constante abordaje epidérmico de un carácter dramático.

b) No quiere decir que un actor experimentado esté libre de caer en dichos vicios, pero tendrá más herramientas para librarse de ellos.

c) Por tal motivo lo recomiendo como herramienta pedagógica, pero no como un tipo de espectáculo en el cual los noveles actores deban invertir la mayoría de sus energías.

d) Sin embargo, dedicarse sólo a un tipo de teatro siempre reducirá tu abanico de posibilidades interpretativas; sólo actuar Siglo de Oro o dedicarse exclusivamente al realismo trae una serie de vicios tan evidentes y peligrosos como los que se adquieren si sólo se improvisa.

2º. "Coqueteo" con el público

a) Es innegable que la Impro tiene un contacto directo con el espectador y se alimenta de una respuesta inmediata. Ambas son características más que evidentes en el humor, que pueden hacer que se confunda

improvisación con "contar chistes". El principal objetivo del improvisador no consiste en ser gracioso, sino en armar una historia en donde al final queden los menos cabos sueltos posibles (algunos dramaturgos muchas veces no consiguen esto, aun sin improvisar).

b) El chiste es seductor en la Impro, pero no es la parte medular, como tampoco lo es la crítica política y la parodia social, a diferencia del cabaret y el "stand up" (géneros que respeto y que disfruto, pero que, aún estando emparentados, no son lo mismo).

3º. Competencia escénica.

a) A la Impro se le asocia en ciertos espectáculos con el deporte. Esta es una apreciación peligrosa y engañosa. La competencia en lo que se conoce como "match de improvisación" es parte de un montaje escénico que acaba siendo pieza fundamental en el espectáculo que el público va a presenciar. Pero no se puede olvidar que es parte de la puesta y que la competencia no puede influir en el desempeño del actor-improvisador. Una improvisación es una creación y como tal su análisis no se puede reducir a: "ésta me gustó y ésta no". El creador no puede caer en la trampa de que la aceptación del público sea la directriz de su trabajo.

b) Creer que lo más importante en un partido de improvisación es quién gana un punto es tan peligroso como creer que en una obra de teatro lo más importante es ser taquillero o ganar un premio de la crítica. Aunque son aspectos con cierta trascendencia, no son el fin último de nuestra búsqueda.

PERO SI LA IMPRO NO ES CABARET NI FUTBOL, ENTONCES ¿QUÉ ES?

No es exactamente un espectáculo teatral, aunque parte esencialmente de él. Yo podría definirlo como un espectáculo que oscila entre el teatro y el circo. Por una parte se cuenta una historia con elementos dramáticos,

como en el teatro; pero no se puede dejar de lado el hecho de que el espectador sabe que estamos improvisando. El interés que la historia despierta en el público no es tan grande como el hecho de contemplar a los actores malabareando ideas, caminando por una trama inexistente con el peligro de caerse como de la cuerda floja o de verlos realizar piruetas y lanzarse al vacío de la ficción, confiando en que su compañero le lanzará el trapecio del cual pueda asirse para concluir la historia a salvo del error, como quien saca la cabeza de las fauces de un feroz león. Eso es lo que seduce al público de la Impro porque, aceptémoslo, somos mejores improvisadores que dramaturgos.

Pero me gustaría aclarar que somos dramaturgos menos limitados de lo que se piensa. Es cierto que la parodia y la farsa son los géneros más socorridos en la Impro, pero no son los únicos. Resulta difícil improvisar la complejidad de un personaje, pero sí se puede improvisar una trama compleja.

Hasta ahora yo no he visto, con éxito, improvisaciones con una estructura de tragedia, pieza o comedia de carácter, ya que son géneros que en gran medida dependen de la complejidad de sus personajes. Por el contrario, con géneros que dependen de la complejidad de la trama, he llegado a ver buenas improvisaciones; como son la farsa, la comedia de enredos, la obra didáctica e incluso el melodrama.

Un espectáculo de improvisación no es mejor o peor que una obra de teatro, un espectáculo circense o un show de cabaret. Simplemente es otra manifestación escénica, con su propia disciplina sus propias reglas y que requiere mucha más técnica y seriedad para su realización de lo que se cree.

CARLOS CORONA . Actor y director de teatro. Fundador del grupo *Bochinche*.

LA IMPROVISACIÓN COMO GENERADORA DE FICCIÓN

Martín Acosta

Recuerdo que en mi examen de admisión a la Escuela Nacional de Arte Teatral me pidieron que *improvisara* la transformación de una oruga en mariposa. Luego, que *improvisara* lo que se me ocurriera a partir de unos objetos regados en el piso. Más tarde, ya en el primer año de la carrera, el maestro dedicó una clase en la que se veía que no tenía muchas ganas de hablar (estoy casi seguro que era lunes) a que *improvisáramos* una fiesta que debía durar las tres horas de la clase. Nunca supe si la fiesta fue muy aburrida o la petición mal estructurada.

Creo que el término improvisación es uno de los más pantanosos del teatro. En parte me asusta cada vez que ligamos nuestro trabajo con todo lo que tiene que ver o con inspiración o con una búsqueda en la que pueda intervenir el azar. Y creo que si todo mundo piensa que puede actuar, con mucha mayor razón piensa que puede improvisar. La improvisación es una suerte de virtud que salva el error.

Muchos años después y luego de probar muchas maneras, la improvisación se ha vuelto mi herramienta de trabajo más preciada gracias a la construcción de una estructura que me facilitó, en gran medida, el maestro José Sanchis Sisinterra. Un andamiaje muy elaborado disfrazado prácticamente de ciencia. A partir de él nunca propongo una improvisación que no le resulte al actor una especie de catedral por escalar. Mientras más reglas y objetivos por superar tenga la estructura, mejor.

No creo en la improvisación como parte del proceso inspirador,



Ya de retofotos: Archivo LIMI

ni como conexión con una entidad metafísica, ni como juego revelador del inconsciente. Creo en la improvisación que le ayuda al actor a determinar quién es su interlocutor. No para indagar en lo que encuentra en sí mismo, sino en el otro. Y, de acuerdo a esos descubrimientos, la posibilidad de determinar su punto de vista frente a lo que cree que el otro cree. Y, de preferencia, colocarse en una posición que le permita generar conflicto. La ficción, pues.

Odio las improvisaciones en donde los actores discuten o polemizan, no los lleva a nada. Las grandes declaraciones, maldiciones, revelaciones, se dicen con calma y con una sonrisa. Dos personas que se dicen "te odio" no tienen conflicto, están perfectamente de acuerdo. Dos personas que se dicen "te amo"



no tienen ningún interés. En ambos casos no son objeto de ningún tipo de teatralidad. Ni Shakespeare ni Chéjov escribieron sobre ellos.

Creo que estas oposiciones y cómo se puede actuar en consecuencia para vulnerar la postura del otro, son cosas que se pueden descubrir con la improvisación.

Encuentro estas posibilidades:

a) Como método pedagógico en tanto ayude al estudiante a determinar estructuras, líneas de oposición, determinación de objetivos; el momento dorado es cuando podemos demostrar (desde afuera, claro) "si lo que tu personaje quiere es tal cosa, tal estrategia o conducta en lógica sólo te puede conseguir lo contrario".

b) Como método de investigación dramática, en el caso de que

el actor necesite encontrar el andamiaje de la escritura o incluso escribir la obra misma (método que he empleado para escribir la obra con los actores: determinamos un tema, a veces algún asunto salido de una novela, por ejemplo, luego un conflicto posible y luego diversas maneras de enfrentarlo de acuerdo con juegos con una gran cantidad de reglas).

Por supuesto que no descarto la improvisación como un estímulo para el actor en el proceso de creación pero en general no creo que agregue gran cosa a la psicología del personaje como el actor suele creer. Finalmente, la vividura famosa la construye el actor en su psiquis, lo mismo que sus antecedentes y no lo descubrirá ni arrastrándose como oruga ni volando como mariposa (y yo espero no ver haciendo eso a los actores a los que les guardo algún tipo de respeto).

Y también admiro el vértigo de la improvisación como ejercicio lúdico y que hemos podido ver a través del match de impro pero creo que esos son otros objetivos, que cumplen otra función. En todo caso acercan al espectador al fenómeno teatral y no a su construcción. Aunque de alguna manera lo engañen y le hagan creer que lo están metiendo a la cocina de la relación actoral. Pero ese es otro asunto muy distinto.

MARTÍN ACOSTA. Director de escena y pedagogo.

EL JUEGO TRAS LA MÁSCARA

LA LIBERTAD DE IMPROVISAR

Alicia Martínez Álvarez

La improvisación posee muchas virtudes, para placer de quien la logra y deleite de quien la observa. Ingrediente que nutre el escenario con momentos de vida espléndidos; agudos, ingeniosos, irónicos, descarnados, audaces y comprometidos. Medio privilegiado para la exploración escénica, para ordenar un discurso de manera menos racional, para que el inconsciente colectivo se manifieste...

Mi quehacer como directora y pedagoga reposa en gran medida en la práctica de la improvisación. La mayoría de las aventuras escénicas que me he propuesto han sido gestadas en la alternancia del trabajo de mesa y la "variable circunstancia" del hallazgo de un actor sobre el escenario. Acudo a la improvisación como medio de búsqueda y vínculo con el lenguaje de la máscara, el juego actoral.

En inglés y francés "jugar" describe al mismo tiempo la acción del niño y la del actor sobre el escenario. En el Laboratorio de la Máscara hacemos nuestro este sentido y es que el juego coloca al actor en un estado energético en el que está claramente en el presente, en una relación permanente consigo y con los demás. La experiencia nos muestra que esa relación se genera a través de los impulsos primarios, en una lógica no racional, donde cuerpo, voz y emociones se integran de manera natural. A partir de este entendimiento hemos desarrollado un "entrenamiento lúdico" muy ligado a nuestro concepto de improvisación, el cual además proporciona la dosis de rigor y placer que las sesiones de trabajo requieren.

La exploración surge desde el inicio de los procesos creativos a través de algunos lineamientos inspirados en la poética de los surrealistas. El collage: "...resultado del encuentro casual de dos o más realidades distantes dentro de un plano poco común y el destello de poesía que resulta de su mutuo acercamiento", según palabras de Max Ernst, se vuelve el eje rector y nos lleva a imágenes poderosas y sorprendentes, que permiten

al actor apropiarse del discurso y por lo tanto intervenir de manera importante en la dramaturgia. El trabajo de mesa se vuelve entonces un transitar entre la palabra escrita y las imágenes encontradas con el cuerpo, la voz y las emociones del actor.

Durante el desarrollo con frecuencia descubrimos que los personajes "se organizan" de manera más clara y contundente que el propio actor detrás de la máscara y encontramos soluciones a las que no hubiésemos llegado con la sola escritura de mesa. Las conversaciones del equipo, que clarifican y unifican las intenciones del trabajo, se integran realmente a la creación en el momento que surgen en el escenario y se manifiestan en las acciones, más que en las palabras.

La escritura se realiza entonces con los cuerpos de los actores en el escenario, cuerpos que entonados en el rigor y el placer construyen *esculturas escénicas*, sugerencia de mundos que aparecen en el mismo instante que son imaginados. Y para mi enorme placer me reencuentran con mi primer acercamiento al arte: la composición plástica.

La libertad de improvisar en el escenario, desde nuestra práctica, es el resultado de una serie de reglas claras y precisas, que aliadas al entrenamiento con la máscara neutra, nos permiten disponer de una escucha y una calma que contrarrestan la tendencia de los actores a precipitarse con la palabra y las acciones. Entender que lo espontáneo no necesariamente es lo acertado, requiere de un proceso a veces doloroso pero siempre aleccionador. Al callar el actor aprende a observar dándose el tiempo para intervenir cuando realmente es importante hacerlo.



¿IMPRO
VS
IMPROVISACIÓN?

El juego y la improvisación nos han dado un patrimonio semejante a la libertad del músico cuando toma un instrumento y lo hace vibrar en el presente, sin una partitura, sólo con el dominio de su práctica. Improvisar nos ha permitido reencontrar el oficio de los antiguos comediantes. El equipo de actores del Laboratorio, acude cada vez más con destreza e ingenio, a sus personajes de la Commedia dell'Arte. Estos personajes son, después de años de entrenamiento, capaces de armar un *lazzi* o un *canavaggio* a partir de temas, acciones o situaciones.

Le Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine en Francia, utiliza la improvisación como método de búsqueda y uno de sus grandes actores, Philippe Caubère, expresa claramente su sentir como actor enfrentado a la improvisación cuando describe el reto creativo que le significó la experiencia en la preparación de "La Edad de Oro": "¿Qué podía hacer?, para empezar llevar mi cuerpo a una posición de descanso y de disponibilidad al mismo tiempo. Estar lo más relajado y lo más dispuesto posible con mi cuerpo y mi cabeza; dejar la sangre y las ideas circular libremente y después a la primera idea entrar y dejarme ir. Es en esta entrada que todo sucedía... pero se necesitaba también que pasara algo, un incidente, un lugar particular, alguna cosa que hiciera reaccionar al público... todo puede servir para empezar; una caída, la lluvia, el viento, la nieve, un robo, una fiesta, un cabaret... no hay duda que alguna cosa esencial del teatro está ahí, dentro del terrible azar que lleva cada día al actor hacia su triunfo o hacia su derrota, pero que finalmente hace de él un creador en toda su totalidad... a partir de que empecé a improvisar entendí que todo venía de mí y con lo que yo jugaba o no pasaba nada..."

ALICIA MARTÍNEZ ÁLVAREZ. Directora y pedagoga teatral, miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Dirige el Laboratorio de la Máscara, grupo multidisciplinario que desarrolla la creación, formación e investigación en el lenguaje de la máscara teatral. www.laboratoriodelamascara.spaces.live.com

El pendulo del mundo. Foto: Patrick Pasquier



LA TÉCNICA DE LA IMPROVISACIÓN Y LA ACTUACIÓN ARTÍSTICA

Enrique Singer

Existen contradicciones formales entre ambas técnicas de actuación. Por un lado, la teatralidad exterior de la improvisación, y por el otro, la creación de atmósferas complejas del teatro llamado *realismo* o incluso *naturalista*. Dramatúrgicamente la primera depende del actor, mientras que la segunda necesita de textos psicológicamente complejos. El resultado son dos tipos distintos de actores que ya Jovet llamaba *le acteur* y *le comédien*, es decir, el actor que encarna un personaje y el actor o comediante que se representa a sí mismo con máscaras de distintos personajes. El actor ejercitado en la improvisación tiende irremediabilmente a convertirse en parte de esa segunda categoría. Sin embargo, la técnica de la improvisación puede ser un apoyo en el entrenamiento del actor realista.



Uno de los primeros objetivos que un actor debe buscar y desarrollar, por lo menos en su trabajo en el escenario, es la seguridad. El entrenamiento del actor improvisador se basa esencialmente en la confianza en sí mismo, su labor es una especie de profesionalización del juego, es el actor quien a su vez se erige en dramaturgo con mayor libertad creadora; el material sustancial que utiliza el actor improvisador es su imaginación, que se ve estimulada gracias a un ilimitado número de elementos externos que se suscitan ininterrumpidamente; la atención a estos elementos externos, su recepción y, finalmente, la reacción a ellos, determinan el éxito de la improvisación. Ese es el propósito de la técnica y, como todo juego, la improvisación conlleva reglas y éstas son estrictas. Probablemente la regla básica de la técnica de improvisación sea la prohibición al NO cuando se reciben estímulos en escena. El entrenamiento está diseñado para imponer una constante afirmación ante cualquier estímulo, ya sea interno o externo. En el entrenamiento del improvisador se pondera un continuo aceptar creativamente cualquier tipo de "propuesta" exterior, lo que provoca un fuerte estado de atención por parte del actor. Esta aceptación de cualquier estímulo y su consiguiente reacción provocan un estado de euforia que resulta, evidentemente, en un tono cómico. No es fácil encontrar en el actor que juega con la técnica de la improvisación los elementos que constituyen la contención del personaje, de ahí que las atmósferas que se suscitan sean elementales y estén simplemente ilustradas o señaladas. Lo que realmente está en juego, el objetivo de todo espectáculo basado en la improvisación, es justamente la capacidad de los actores para demostrar su agilidad mental. Ese es el fin último y se llega a él desarrollando la imaginación y valiéndose de ciertos principios técnicos. Es ahí en donde podemos encontrar un elemento de contacto con el actor realista.

Uno de los puntos esenciales del método de Stanislavski gira en torno al mecanismo de adaptación en el actor. Una buena actuación

no se podría explicar sin él. El actor debe estar preparado y suficientemente entrenado en la capacidad de entender y relacionarse con su entorno. Esa es una de las claves del desenvolvimiento escénico. Lo cual implica la capacidad de escuchar, entender, procesar y finalmente decidir en comunicación con su entorno: captar en su dimensión el estímulo y devolverlo en la misma dimensión. La acción se elabora desde un pasado subjetivo y hacia una idea final que constituye el plan de acción del personaje, cuyo combustible es la intención y el estímulo el motor. Lo que convierte en más o menos verosímil a un personaje, dado el tono y el estilo de un texto y de una puesta en escena, estriba en el grado de elaboración del mundo que conforma al personaje, sus antecedentes, la dimensión de sus sueños futuros, la complejidad de sus relaciones y todo aquello que conforma un mundo "lógico" que, finalmente, provocará la empatía del espectador. Ese mundo elaborado y construido en la mente del actor -mundo del cual sólo muestra una parte- cobrará vida en el momento en que se confronte con el mundo creado por su compañero de trabajo. En términos reales, al personaje no lo crea el actor que lo "representa", al personaje lo acaba por crear el entorno y, sobre todo, los demás personajes que interactúan con él; tal cual es en la vida.

Por ello, el trabajo en sí mismo no basta, la creación del personaje termina cuando todos los elementos de la escena se materializan y se combinan para provocar atmósferas que se perciban objetivamente por los actores y por el público, las que evidentemente no pueden ser simuladas sino sentidas, en el más exacto devenir de la palabra.

Repito: sin la interacción y adaptación a los elementos que conforman el mundo exterior del actor nunca se darán una situación y una atmósfera más o menos creíbles. Ese es finalmente el objetivo de la actuación en el realismo. El actor debe, ante todo, tener preparado un Sí cuando recibe estímulos externos y debe convertirlos en alimento para sus reacciones. Y es en este punto donde algunas de las técnicas de la improvisación pueden resultar útiles para el actor interesado en el realismo o en el naturalismo.



¿IMPRO VS IMPROVISACIÓN?

El actor improvisador reconoce perfectamente que su potencial creativo se halla precisamente en el mundo que lo rodea, el cual es una fuente inagotable de ideas y emociones. Los ejercicios que estimulan la imaginación espontánea, al mismo tiempo que permiten al actor conocer y ampliar su potencial imaginativo, lo entrenan para reaccionar con seguridad ante los estímulos externos. Más adelante, el actor interesado en la creación del personaje realista tendrá que asimilar la técnica para inventar, convertir y contener estímulos internos: aspiraciones, fantasías, asociación de ideas, deseos, emociones, etc., y aprovecharlos como una poderosa fuente de creatividad.

Naturalmente todo entrenamiento provoca una visión del quehacer artístico, lo que a su vez genera costumbres, o en el peor de los casos, vicios. El juego de improvisación tiene como finalidad engañar al público y hacer aparecer como espontáneo algo que fue largamente entrenado. Está más cercano al circo, en donde se presenta un arte que pretende más asombrar que conmover. Provoca sorpresa y admiración en el espectador, y su aplauso o su desaprobación se convierten en parte del juego. Se podría decir que sin la participación de éste la improvisación termina por perder sentido, y por ello el actor que se entrena en esta técnica va desarrollando una aguda percepción de la audiencia de la cual está atento paso a paso, revelándose un tipo de actuación triangular donde el estímulo pasa del actor al espectador y del espectador al otro actor. En el realismo, por su parte, aunque sigue existiendo una sensible percepción del público, ésta se matiza en lo que Stanislavski llamaba "los círculos de atención", que se provocan cuando el actor atiende estímulos que no necesariamente

provienen de su exterior o cuando, para decirlo con mayor exactitud, los estímulos, atendidos por el personaje y no por el actor, provocan reacciones que se contienen en el imaginario de ese mismo personaje. Estos círculos cerrados que "excluyen" teatralmente al espectador se convierten, gracias a la interacción con los otros actores, en atmósferas. Es ésta, a mi entender, una de las diferencias más notables entre la técnicas de actuación realista y la improvisación.

Éste es el punto en el que el actor que se entrena en técnicas realistas puede sacar algún provecho. La confianza, el desarrollo

de la imaginación, la comunicación con los elementos de la escena (adaptación) y la atención son algunos de los elementos básicos que las reglas de la improvisación, diseñadas para estimular al actor, unidas a un entrenamiento eficiente en el terreno de la contención, la línea del pensamiento, la estimulación y contra estimulación, pueden apoyar un entrenamiento para actores realistas.

ENRIQUE SINGER. Actor, director y pedagogo.

Trataría de Improvizzo. ArchivoLIMI.



LA IMPROVISACIÓN EN LA CREACIÓN COLECTIVA

Orlando Cajamarca Castro

La improvisación que inauguró *La Commedia dell'arte* también llamada *Teatro all'improvviso* se constituyó en una de las herramientas más útiles con que cuenta el actor para la realización de su trabajo escénico.

Cuando hablamos de improvisación estamos hablando de la acción espontánea que permite al actor entrar en un juego de roles donde prima la espontaneidad, y la libre asociación para el desarrollo de un juego que puede ser realizado individualmente o junto con otros actuantes.

En los últimos años con el auge de la recreación como método de desarrollo de capacidades tanto individuales como grupales, así como las prácticas para manejo y enfoques de grupo, por parte de las escuelas de trabajo social y de psicología social; la improvisación teatral es considerada en muchos países del mundo como medio fundamental en los procesos creativos, más allá de la aplicación directa en el campo teatral. Las bases de esta técnica son muy útiles para desarrollar, en forma rápida y concreta, la creatividad de las personas, ya que facilita el trabajo en equipo mejorando los procesos creativos, y la relaciones interpersonales, entre otros.

En el campo del espectáculo escénico la improvisación ha sido reivindicada y llevada a la categoría de resultado artístico, estableciendo una relación escena-público en la misma dimensión de una obra escénica ensayada y puesta para el disfrute y juicio del "respetable".

El Match de Improvisación, surgido de la experiencia Robert Gravel e Yvon Leduc al parodiar las distintas situaciones de los asistentes a un bar, servirá para que, posteriormente, un grupo de actores del Teatro Experimental de Montreal concreten una pieza teatral

asimilada como una velada deportiva única e irreproducible en cada representación: un espectáculo deportivo-teatral basado en el hockey sobre hielo que, con reglas apropiadas y dentro de un marco adecuado, crea un estado de competición. Se pretende entonces desde la improvisación hacer un teatro más natural y asequible a cualquier persona, con la ventaja de que logra hacerlo participar, rompiendo de paso con la idea de que el teatro es algo inmóvil y elitista.

Considero que el carácter de libertad que lleva implícito el ejercicio de la improvisación por sí mismo no valida de ninguna manera un resultado artístico. La improvisación es una vía, un camino hacia el aprestamiento artístico y la creación, tal y como ha sido asimilado en la casi totalidad de las pedagogías teatrales y como sucede de manera particular en el método de creación colectiva: una herramienta metodológica fundamental para el abordaje de la pesquisa escénica, ya sea desde un texto escrito o desde una motivación temática.

Lo que sí es claro es que cualquiera que sea el objetivo de la improvisación, esta debe ser un ejercicio de entrega que requiere por parte de lo actuantes un estado de desinhibición total para que éste sea un verdadero juego, de tal manera que al tener un objetivo teatral incite a la creatividad o dé pistas sobre ella. Bien decía el maestro Enrique Buenaventura: *La improvisación debe ser libre, pero si no tiene un objetivo concreto la libertad se convierte en anarquía. La improvisación debe ser juego, pero un juego es más espontáneo, más rico y más realizable en la medida en que ha fijado sus límites y sus reglas.* (1)

El actor debe conservar siempre la frescura que le provee la improvisación como juego, que permite al cuerpo utilizar las múltiples posibilidades de su expresión dramática. La improvisación le permite al actor construir su propia dramaturgia y ser al mismo tiempo, director y ejecutante, en el mismo momento en que la obra se va concibiendo. Esta es la clave del método de creación colectiva donde la improvisación juega un rol preponderante en el proceso siempre y cuando ésta no sea utilizada para comprobar, corroborar, mejorar o adornar la concepción, las ideas o el plan de montaje del director. La improvisación es un juego libre

pero como toda libertad que se ejerce con responsabilidad esta tiene reglas; para nuestro caso concreto las reglas de la teatralidad que devienen del equipo investigador. *"¿Por qué dar tanta importancia a la libertad y al juego? Porque es lo que nos permite no convertir el montaje en ilustración de los conceptos e ideas que nos hemos formado sobre el texto, es lo que nos permite cuestionar nuestra propia visión ideológica del texto"* (2).

La improvisación provee al equipo realizador miradas autónomas sobre un tema o sobre un texto en particular, así el punto de partida para improvisar sea o no un texto de literatura dramática. Se puede improvisar libremente sobre un tema o una situación, pero una de las primeras reglas para improvisar consiste en saber formular la improvisación, pues cuando uno no sabe para donde va o que busca cualquier camino es una meta. Así que lo primero que se debe precisar en la formulación es el conflicto a improvisar. El conflicto sobre el cual se improvisa debe ser concreto.

La elaboración del esquema conflictual debe anteceder a toda improvisación; podemos decir, que sin conflicto no hay teatralidad. El conflicto es la esencia del teatro, sea cual sea el género teatral, desde la tragedia hasta la farsa, el teatro pone ante los ojos del público un conflicto y precisamente su trascendencia depende de la capacidad de los actores para representar éste conflicto con las contradicciones propias de los personajes y de forma poética. La improvisación como juego libre se nutre en gran medida de las emociones que devienen de los recuerdos libre asociativos de cada actor, de ellas hay que aprovechar la calidad de energía que pueden proveer para la construcción del discurso "coherente" de la puesta en escena, realizado por actores que son devenir de emociones.

No se trata de negar las emociones para crear un actor sin ellas, pues querámoslo o no, ellas están ahí, presentes y latentes, haciendo parte del campo magnético del actor. Se trata pues de establecer una diferencia muy precisa para no hacer creer al espectador, que el teatro es un acto resultado de la liberación salvaje de nuestras energías intrasíquicas contenidas, solo reglamentadas como un juego de hockey y no una rigurosa elaboración poética de la realidad. Las emociones no son malas, ni buenas, son sólo eso: emociones; su campo de acción está en la vida misma, en la cotidianidad que se exterioriza en el acto de amor, en el dolor intenso, en el odio total y verdadero.

Cuando el actor recurre a sus emociones para comunicarse con el público lo engaña, pues descarga en el escenario sentimientos que son ajenos, ya que no son elaboraciones que corresponden a la poesía





¿IMPRO VS IMPROVISACIÓN?

del personaje. Hamlet es Hamlet como poética de la dramaturgia del actor, y esto se logra a través del entrenamiento, la investigación y el reconocimiento de las emociones, sus leyes y sus aplicaciones corporales en la lógica del personaje, en el tejido dramático y no en la psicología del actor. Las emociones son caprichosas, gaseosas e irrepetibles, el gesto teatral es todo lo contrario.

El actor improvisa con las herramientas que le provee su entrenamiento integral cotidiano. Con su archivo conceptual. Con la formulación concertada. Con su creatividad, que no es mas que la capacidad individual de relacionarse durante el desarrollo de la improvisación, con sus compañeros en las situaciones y diálogos propuestos, teniendo siempre como punto de referencia la formulación y el marco conflictual planteado. En la improvisación el actor debe caminar sobre el filo de la navaja -en el *borderline*, como dicen los siquiátras- y diría más, debe elaborar un discurso "coherente" con la misma lógica del sicótico.

Para ilustrar el asunto: El borrachito simpático y juguetón que se dice para sí "estoy borracho y qué", e imprudente y desinhibidamente toca el trasero de la esposa de su amigo y luego con una sonrisa dice "uy que pena estoy borracho", seguramente recordará el incidente al día siguiente y tendrá un leve sentimiento de culpa o podrá reírse de sí mismo por todo lo que bromeó y se divirtió la noche anterior; pero cuando ese mismo borrachito insiste en coger el trasero de su vecina, se echa el aguardiente encima, se toma el agua de colonia del tocador del anfitrión etc., y no dice "estoy borracho" es porque ya no goza de su desinhibición alcohólica, está preso de su "síndrome alcohólico" y de sus actos, y al día siguiente sólo darán cuenta las huellas en su cuerpo y los comentarios de terceros.

El actor teatral en la improvisación debe balancear su acción entre el lenguaje desinhibido o presicótico, repitiéndose siempre "estoy actuando, estoy produciendo signos *locos* y respetando los acuerdos previstos en la formulación". El equilibrio entre estas dos instancias, es lo que le permite seguir los ejes de la improvisación, compartir la experiencia con sus compañeros, entrar en contacto y producir un lenguaje "imprevisto". El llamado permanente a la racionalidad puede entorpecer el hilo creador espontáneo, anárquico; y el extravío sin la racionalidad, conducir a la "embriagues", al psicodrama o a la convulsión histérica.

La improvisación tiene dos utilidades prácticas; la primera para el aprestamiento y capacitación, es decir para el desarrollo de habilidades y competencias, al desarrollar y potenciar la capacidad de sentir, expresar y comunicar y permitir la utilización de las múltiples posibilidades del cuerpo en la expresión dramática. La improvisación como técnica permite agudizar el sentido y la práctica de la escucha, y el contacto escénico; estimula la espontaneidad y la libre asociación para la expresividad y la creatividad personal y grupal. De otra parte y como segunda utilidad práctica, la improvisación ligada a la puesta en escena, decía el Maestro Enrique Buenaventura: *Las improvisaciones son las creadoras de las imágenes que conforman el discurso del montaje. Son, pues, el material con el cual se elabora el discurso de montaje*. (3)

Si las improvisaciones son el motor del proceso creativo, es lógico entonces pensar que en quienes improvisan recae la responsabilidad mayor. Esta es la clave de la creación colectiva, pues ella requiere para que el proceso creativo sea efectivo, de actores entrenados en lo técnico que desde la improvisación confronten al texto o las premisas formuladas para el abordaje de la puesta. Enrique Buenaventura y el Teatro experimental de Cali en los años 70s, ingeniaron un audaz método que nos ha servido a muchos hombres y mujeres del teatro en América Latina, desde nuestra respectivas experiencias personales y grupales, de orientador para dar lo que yo he llamado, el salto poético, es decir de que manera estas abstracciones que devienen de modelos racionales, muchas veces reducidos a conceptos, nos sirven de insumo para la creación del lenguaje autónomo de la puesta en escena.

El análisis de las improvisaciones para el montaje, ya sean estas formuladas como analogías, u homologías, permiten al equipo realizador, y de manera particular al director, ver la otra escena, la radiografía del texto, la porosidad del mismo y sus lenguajes ocultos develados por las improvisaciones, ya sea por que estas revelan equivalencias semánticas,

espaciales, rítmicas, sonoras, y/o soluciones escenográficas y de manejo y/o transformación de los objetos, el vestuario, la caracterización, entre otras, o por oposición con el camino trazado por el director y su equipo realizador. La improvisación permite al director descubrir la lógica interna del texto o de la estructura de montaje y crear su propio paradigma al descubrir la lógica, la unidad de sus signos, la coherencia interna de sus enunciados para que surja la voz del autor, pero no la voz del autor real, sino la del autor implícito y es de esta aproximación en el lenguaje de los personajes, en sus situaciones y conflictos que el director escribe sobre el escenario la otra obra, su puesta en escena, la otra escena.

Pero por este mismo camino se han estrellado mucho creadores que han querido reducir no solo este método, sino muchos otros a recetas de cocina, y lo único que han logrado es quedar atrapados en esquemas rígidos que no establecen relaciones dinámicas, ni seducen al público como hechos artísticos relevantes, demostrando por fortuna, que la creación artística no se somete a reglas, y con esto no estoy negando la importancia de la técnica o sea de la improvisación, pues como dice Eugenio Barba *la técnica permite franquear el abismo entre la intención y el acto*. (4)

Vale la pena precisar que el discurso de montaje es autónomo y que la poesía no nace de la espontaneidad, ésta es sólo una fuente. Lo poético siempre es un acto premeditado que corresponde a una actitud consciente, que ha desbordado los límites de la racionalidad misma para consolidarse autónomo y total.

(1) CUADERNOS DE TEATRO CCT- TEORIA Y PRACTICA DEL TEATRO

(2) *ibid*

(3) *ibid*

(4) EL ARTE SECRETO DEL ACTOR - Eugenio Barba y Nicola Savarese

ORLANDO CAJAMARCA.

Fundador, actor, director y dramaturgo del teatro Esquina Latina de Cali, Colombia.

LUNA LUNERA: AVANTE EN LA IMPROVISACIÓN

José Walter Albinati

Al final del proceso, cada artista respondió por su respectiva área de actuación, pero teniendo siempre la escena como indicadora principal del resultado.

La propuesta de creación de *Nesta Data Querida*, estrenada en el 2005, priorizó la temática urbana de la ciudad de *Belo Horizonte (Minas Gerais)* y su realidad, pasando después por una investigación de arquetipos cuya universalidad sirvió para evitar un indeseado regionalismo excesivo. Partiendo de sus intereses personales, tres actores integrantes de este proyecto entrevistaron a ciudadanos anónimos y buscaron inspiración para construir sus personajes en fotos, imágenes,

de trabajo del otro. En los diálogos y acciones han podido percibir –no intencionalmente, al inicio del proceso– ecos existenciales del teatro del absurdo: la incomunicación, la soledad, el choque de las diferencias y el ansia del amor. Con la simplicidad de lo cotidiano y alternando drama, humor y un cierto suspenso, la obra explora especialmente el silencio. “En el día del cumpleaños de su hijo, *Antonietta* se sorprende con la llegada inesperada de dos únicas personas: un peluquero y una cliente de éste. Los tres intentan establecer una conversación sobre las frivolidades del día a día y se van revelando.”

Não desperdice sua única vida, por su parte, es un espectáculo creado en 2005 cuyo trabajo partió del discurso épico-dramático, donde los actores rehabilitan el lugar del narrador. Los siete actores eligieron

La improvisación es una de las bases esenciales en todo el trabajo actoral de la Compañía *Luna Lunera*. En este artículo será abordada como el instrumento detonador de dos espectáculos: *Nesta Data Querida* (Cumpleaños Feliz) y *Não desperdice sua única vida* (No desperdicie su única vida).

Nesta Data Querida fue creado en el año 2003 dentro del Proyecto Escena 3x4, en el año 2003. Fue una iniciativa del *Galpão Cine Horto* y *Maldita Cia. de Investigação Teatral*, bajo la coordinación de Chico Pelúcio (*Grupo Galpão*), la orientación de Fernando Mencarelli (*UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais*), supervisión de Antônio Araújo (*Teatro da Vertigem*) y del dramaturgo Luís Alberto de Abreu (*São Paulo*), y su objetivo fue la vivencia del montaje de 4 espectáculos a partir del Proceso Colaborativo: una interlocución creativa entre una terna inédita de directores, dramaturgos y actores, estos últimos provenientes de 4 grupos teatrales invitados. Distinguiéndose de un teatro jerarquizado, todos los integrantes de la puesta (desde la directora Rita Clemente y el dramaturgo Guilherme Lessa, hasta los actores, el productor, el iluminador, el escenógrafo y otros) ejercitaron entre sí una interlocución igualitaria, tanto en la proposición de ideas como en la realización de las mismas. Lenguaje, texto y estructura escénica fueron definidos a partir de juegos de improvisación.



Nesta Data Querida. Foto: Guto Muniz

fragmentos literarios, canciones, programas televisivos, clasificados de oportunidades, crónicas, revistas y noticias contemporáneas de periódicos de la ciudad. En principio, cada actor presentó breves escenas en las que sólo aparecía su personaje. Se llegó después al encuentro de los personajes en diversos sitios posibles: la casa de uno, una plaza o el local

obras de temáticas significativas que sirvieron para detonar el proceso y le presentaron a la directora Cida Falabella escenas/instalaciones en un diálogo inicial.

Textos periodísticos, crónicas, clasificados de oportunidades, revistas y programas televisivos instigaron los temas de las improvisaciones sobre las precariedades e ironías



¿IMPRO VS IMPROVISACIÓN?

cotidianas. El dramaturgo Fernando Bonassi (que actuó con el grupo *Teatro da Vertigem*, bajo la dirección de Antônio Araújo, en el extraordinario *Apocalipse 1,11*) gentilmente cedió un fragmento de su manifiesto *Nós fazemos Teatro* (Nosotros hacemos Teatro), que movilizó reflexiones durante el proceso creativo. Se hicieron talleres de cuerpo, canto, yoga y patinaje. Después de un taller de Narración y testimonios espontáneos, se decidió realizar algo simple y a la vez atrevido: ¡los actores hablarían de sus propias historias!

Inspiradas en el distanciamiento brechtiano, hay interferencias que fragmentan la escena, proponiendo recortes reflexivos. Al comenzar, se divide la platea en seis grupos, que tendrán contacto con escenas autobiográficas con un actor. En la propuesta, los relatos biográficos se mezclan con personajes inusitados. La improvisación fue mantenida como un elemento activo dentro de la estructura final de la obra, permitiendo incluso las manifestaciones de la platea. La provocación de la multiplicidad de títulos –*Auto biográfico*, *Las Patinadoras en el planeta del Dragón*, *Seis actores en busca de su personaje*, *El Mundo de las Precariedades Humanas* o *Ninguna de las opciones anteriores*– puede ser comprendida en este contexto, ya que el público es el que se encargará de *juntar las piezas* a lo largo del espectáculo.

Apostando por hacer presentaciones en espacios no convencionales, la pieza establece una relación intimista con el público que provoca un cuestionamiento oportuno sobre el quehacer teatral y el contexto social presente, donde todos somos actores y autores.

Para nosotros, improvisar es arriesgarse, como niños que están “al acecho” de una torta de cumpleaños y la saben saborear sin desperdiciar nada.



La compañía *Luna Lunera* pretende seguir *avante*, siempre más, como un grupo de inquietos, como una luna lúdica que interfiere en la vida de los enamorados y poetas. Sea viva la improvisación en nuestro trabajo como es la *Luna Lunera* en los poemas latinos, nanas y juegos infantiles, ora acunando sueños, ora despertando realidades.

JOSE WALTER ALBINATI

Actor, Dramaturgo, Profesor y Director de Producción de la compañía *Luna Lunera*, integrante del *MTG - Movimento Teatro do Grupo* de Minas Gerais, la cual ha obtenido diversos reconocimientos dentro y fuera de su país. Sus actores provienen de la *Fundação Clóvis Salgado - Palácio das Artes* de la ciudad de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais - Brasil.

La Compañía *Luna Lunera* ha sido invitada para presentarse en el Encuentro Mundial de las Artes Escénicas - *ECUM*, el Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte - *FIT-BH*, el *Rio Cena Contemporânea de Rio de Janeiro*, y otros eventos.



Foto: Shigeko Murakami

SISTEMAS MINIMALISTAS EN EL TEATRO

José Sanchis Sinisterra

Quizás el modo más simple de presentar este territorio de investigación teatral -que explora las fronteras entre la figuratividad y la abstracción- consista en trazar las líneas generales de su pequeña historia.

Tras ocho años de investigaciones dramáticas (1977-1985) realizadas a partir de materiales textuales diversos, que se concretaron en diez espectáculos, varios seminarios y talleres sobre los fértiles límites entre narratividad y dramaticidad, el *Teatro Fronterizo* desarrolló en Barcelona, entre noviembre de 1985 y junio de 1986, un Laboratorio de Dramaturgia Actoral con el propósito de integrar el trabajo interpretativo en la raíz misma de sus cuestionamientos sobre la teoría y la práctica escénicas. A lo largo de sus 30 sesiones, dicho Laboratorio exploró una serie de conceptos fundamentales de la dramaturgia y de la actuación que, en algunos casos, condujeron a la escritura de breves textos, los cuales, a su vez, fueron sometidos a la prueba de la verificación actoral. Implícitamente, este sistema de trabajo pretendía situar al actor en el centro de la reflexión y la práctica artísticas, negándose a considerarlo como un mero ejecutante, intérprete o instrumento de la labor "propriadamente creativa" del director. Pero, al mismo tiempo, reclamaba del actor la interiorización de pautas, recursos y conceptos dramáticos que, tradicionalmente, se han considerado competencia exclusiva del autor.

No obstante, el carácter abierto de las sesiones del Laboratorio y la relativa indeterminación de sus objetivos y de su metodología hicieron aconsejable la realización de una nueva experiencia que precisara, concretara y desarrollara los planteamientos y los logros de la primera experiencia, sin duda inédita en España. Para este segundo Laboratorio de Dramaturgia Actoral, decidí acotar tres ámbitos de investigación que, en cierto modo, aspiraban a cuestionar el "imperialismo" de la figuratividad en el teatro y a trazar líneas de acercamiento a la abstracción. He aquí la formulación que entonces escribí para definir nuestras áreas de trabajo:

1.- La poeticidad o la función poética (en el sentido que le asigna Jakobson).

Se trata de experimentar, en el terreno específico de la estética teatral y desde los postulados de una "dramaturgia del actor", los fenómenos que atrajeron la atención de los formalistas rusos y de los estructuralistas checos, y que tan amplio desarrollo han tenido en las ciencias del lenguaje, incluida la ciencia literaria. Más concretamente, vamos a investigar esa "tercera zona" que se abre entre la presencia real (aquí y ahora) del actor en escena y la referencia ficcional (allí y entonces) del personaje en su ámbito; dicho de otro modo, entre el representante y lo representado.

2.- El metateatro.

Bajo esta denominación, acuñada en un sentido más amplio por Lionel Abel, se agrupa una serie de manifestaciones dramáticas contemporáneas, herederas sin duda de Pirandello -pero con abundantes precedentes históricos- que se caracterizan por la tematización de la propia teatralidad. Y, más concretamente, por la elaboración de personajes y situaciones que evidencian su condición teatral, ficcional, que encarnan conductas a medio camino entre la plena realidad de lo imaginario y la plenitud real de lo escénico. En este tipo de teatro, el actor se ve confrontado al problema

de interpretar simultáneamente un personaje y el ser que lo interpreta; o bien, de desarrollar una situación ficticia desde la conciencia -o la evidencia- de su naturaleza convencional. Dicho con otras palabras: el actor debe representar su paradójica realidad doble de representante y representado, sin olvidar ni hacer olvidar la una ni la otra, en un deslizamiento constante que recuerda al propio de la función poética. Se trata de un procedimiento estético destinado a subrayar la autorreferencialidad del arte teatral, insertándola en el terreno concreto de la dramaturgia actoral.

3.- El minimalismo.

De entre los distintos movimientos artísticos contemporáneos que se sustraen al imperativo de la figuratividad, el *minimal art* sintetiza una serie de aspectos de la constante autorreferencial que, arrancando del constructivismo y del dadaísmo, desembocará en el arte conceptual. En la frontera entre la pintura, la escultura y el environment, su interés por las "estructuras primarias" y los sistemas de seriación y repetición, así como su estricta economía formal y material, colocan al minimalismo en -quizás involuntario- parentesco con algunas personalidades teatrales contemporáneas tan aparentemente alejadas como Samuel Beckett y Pina Bausch. Las series y conjuntos objetales de Carl Andre, Robert Morris y Donald Judd, así como las estructuras musicales repetitivas de Philip Glass y Steve Reich, podrían tener su equivalencia escénica en la combinatoria de actemas simples, reglamentada según principios de repetición, permutación, interrupción, inversión, etc.

El Segundo Laboratorio, iniciado en noviembre del 86, transcurrió durante los primeros meses con relativa normalidad, explorando el primer campo temático mediante una serie de ejercicios que plantearon interesantes cuestiones dramáticas y actorales. Algunos de aquellos ejercicios han quedado incorporados a mi trabajo pedagógico e incluso se han filtrado en mis textos y en mis puestas en escena. Pero cuando, en el mes de marzo de 1987, siendo ya evidente que no podíamos afrontar todo el programa previsto,



José Sanchis Sinisterra. Foto: Roberto Vázquez



¿IMPRO VS IMPROVISACIÓN?

decidimos asomarnos a la problemática del minimalismo, se produjo en todo el grupo una verdadera conmoción. Y no tanto con los primeros ejercicios meramente repetitivos, sino cuando, apenas un mes después, resolví integrar en la dinámica serial el principio sistémico de la *retroalimentación*. Pero esto

(poesía, relato, teatro, radio, cine y televisión). Por otra parte, es conocido su interés por la pintura y, en particular, por las tendencias de vanguardia, en las que encuentra profundas afinidades con su voluntad de cuestionar los presupuestos representativos y figurativos del arte. (1)

propósito de conciliar el subjetivismo intuitivo del arte con la racionalidad y el sistematismo de la ciencia. *Mithos* y *Logos* no se excluyen necesariamente en la creación. (Hoy diría: *la creación se sitúa en la frontera entre el Caos y el Orden*).

Muchos de los ejercicios inventados para el Laboratorio de Dramaturgia Actoral eran, en realidad, pequeños modelos formales de interacción, a menudo muy constrictivos, que permitían focalizar uno o varios problemas técnicos o estéticos de la teatralidad convencional, cuando no abrían inquietantes perspectivas hacia otros procesos de significación. Los actores tenían que "crear" -o sea, improvisar- sometiéndose a normas consignas y convenciones que no tenían una clara dimensión figurativa y que se basaban a veces en principios formales abstractos. En este sentido, los primeros ejercicios minimalistas consistían en una serie de *actemas* -unidades mínimas de acción- que debían repetirse según pautas matemáticas simples. El resultado, debo confesarlo, no era demasiado apasionante. Hasta el día, como he dicho antes, en que descubrí por azar que toda obra minimalista -plástica o musical- era en realidad un sistema cuyos elementos no existen individualmente, sino que forman un conjunto, regido por determinadas leyes y que, al desarrollarse en el tiempo, funciona por retroalimentación (concepto establecido por Norbert Wiener, fundador de la cibernética).

En este punto, puede resultar clarificadora una cita de Paul Watzlawick:

En tanto la ciencia se ocupó de relaciones lineales, unidireccionales y progresivas, de tipo causa-efecto, una serie muy importante de fenómenos permaneció fuera del inmenso territorio conquistado por el conocimiento científico durante los últimos cuatro siglos (...). Una de las grandes controversias que ha continuado hasta nuestros días: la lucha entre el determinismo y la teleología. El advenimiento de la cibernética puso fin a todo esto, demostrando que los dos principios podían unirse dentro

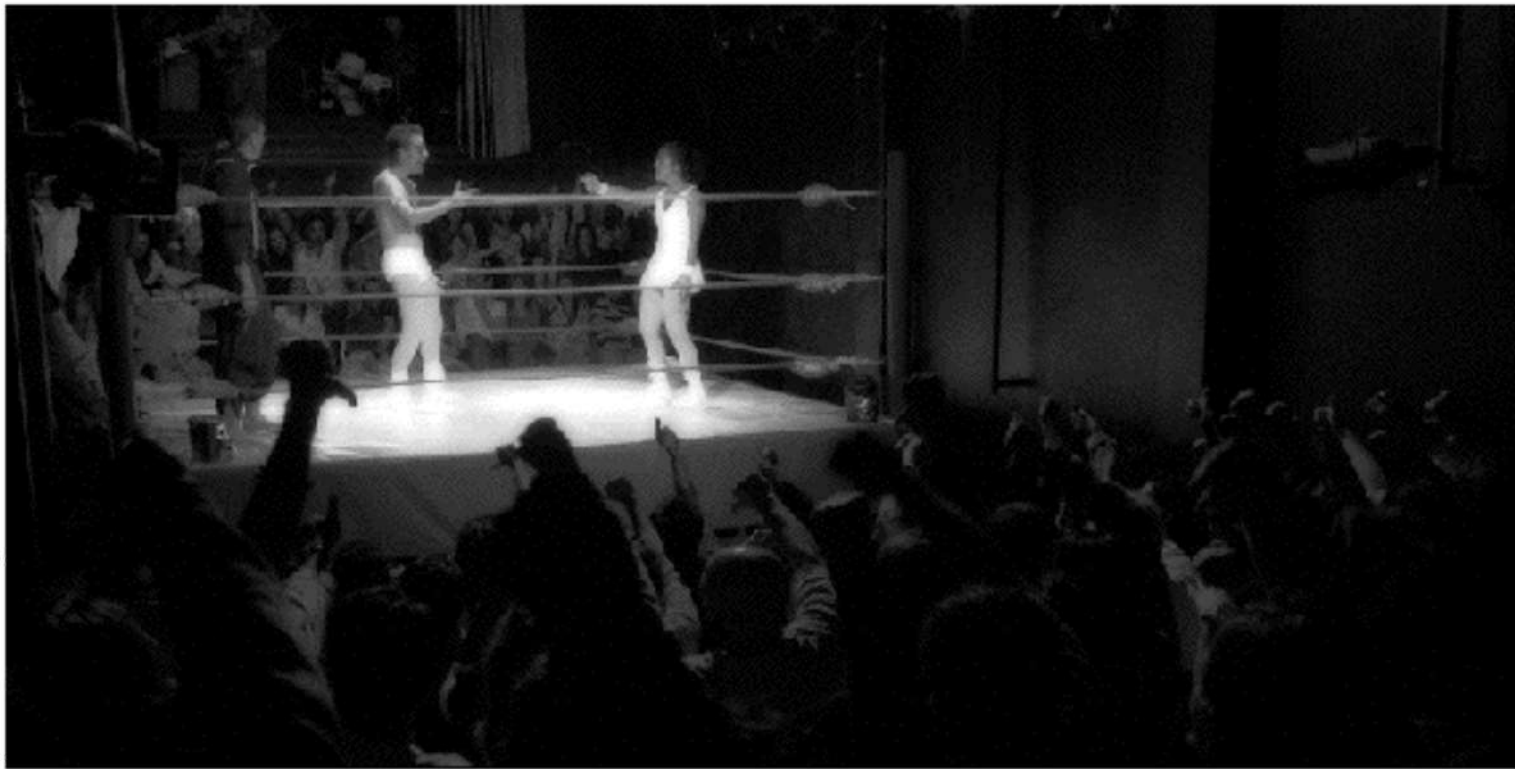


Va de reto Archivo LIMI

requiere un pequeño excurso teórico.

Por la propia naturaleza de sus códigos significantes -actores, espacio, tiempo...-, el teatro se ha mantenido prácticamente al margen de los procesos que, en las otras artes figurativas, y desde los albores del siglo XX, han medido sus límites con la abstracción. De hecho, aparte de las tentativas de Oskar Schlemmer en la Bauhaus, durante el periodo de entreguerras -más próximas al ballet o a la pantomima que al teatro-, sólo los últimos dramáticos de Beckett pueden ser considerados avances rigurosos en este sentido: su concepción de la representación teatral como manifestación de la forma en el movimiento, así como sus referencias a una geometría musical o a la fuerza de la matemática como principios ordenadores del texto y del espectáculo, indican una aspiración estética que, en realidad, articula toda su multiforme trayectoria creativa

Si el ejemplo inalcanzable de Beckett gravitaba intensamente en mis planteamientos teatrales de los años 80, no menos intensas eran mis tentaciones por asomarme al dominio de la ciencia, en donde -pese a mis graves limitaciones intelectuales- trataba de encontrar modelos de la realidad susceptibles de organizar y formalizar el siempre vago y a menudo arbitrario territorio de la creación artística. Para simplificar un trayecto largo y errático, baste decir que por aquellos años indagaba en la Teoría General de Sistemas (Ludwig von Bertalanffy), cuyas aplicaciones psicoterapéuticas conocía de cerca (Watzlawick y la Escuela de Palo Alto), y que me seducía por su capacidad para establecer modelos matemáticos y formales, similares o análogos, en dominios muy diversos de la realidad natural y social. De hecho, desde mis indagaciones en el marxismo, el psicoanálisis y el estructuralismo, siempre me ha guiado el



de un marco más amplio, criterio que se hizo posible gracias al descubrimiento de la retroalimentación. Una cadena en la que el hecho A afecta al hecho B, y B afecta luego a C y C a su vez comporta D, etc., tendría las propiedades de un sistema lineal determinista. Sin embargo, si D lleva nuevamente a A, el sistema es circular y funciona de modo totalmente distinto.

Este pequeño "giro copernicano" se tradujo en el Laboratorio en un tipo de ejercicios cuya formulación abstracta podría ser:

- el actor A realiza el actema x, que afecta a B.
- el actor B realiza entonces el actema y, que afecta a C.
- el actor C realiza a continuación el actema z, que afecta a A.
- el actor A realiza de nuevo el actema x (pero ahora afectado por z), que afecta a B.
- el actor B realiza de nuevo el actema y (pero ahora afectado por x (z), que afecta a C.
- y así sucesivamente... hasta el *infinito*...

De hecho, fue la variabilidad infinita de estos pequeños ejercicios lo primero que llamó nuestra atención, ya que, aunque el propósito dominante era mantener el principio repetitivo con el máximo rigor, las minúsculas alteraciones que inevitablemente se producían en los actemas y/o en los intervalos -eran actores, no robots- desencadenaban grandes

modificaciones de significación. La propia duración era asimismo un factor que abría y transformaba, en una semiosis ilimitada, el involuntario contenido de la situación. Porque éste era otro hecho sorprendente: a pesar de que, en la invención de la cadena de actemas, yo intentaba evitar cualquier intención representativa, cualquier sentido o tema situacional, extrañas constelaciones figurativas se formaban y se disolvían a lo largo del ejercicio. No había, desde luego, ninguna historia, ninguna progresión, ni siquiera podía hablarse de personajes o situaciones, pero algo que, indudablemente, tenía que ver con la existencia humana y con los avatares de la interacción se configuraba aquí y allá, creando momentos de tensión, de misterio, de humor, de dolor... que cada uno de los asistentes leía de un modo diferente. Lo mismo que cada uno de los participantes en el ejercicio. ¿Qué nueva teatralidad estaba surgiendo?

Este fue sólo el inicio. Tanto en las posteriores sesiones como en el Tercer Laboratorio (enero - mayo del 89), y en las muchas y variadas circunstancias, contextos y países en que he tenido ocasión de avanzar -y retroceder- por este desconcertante territorio de los Sistemas Minimalistas en el Teatro, el campo de experimentación se ha ido precisando y ampliando. También su ámbito teórico ha intentado incorporar aspectos de la Teoría de

Catástrofes, de la Geometría Fractal, de las Ciencias de la Complejidad (impropiamente conocidas como Teoría del Caos), de la Neurobiología..., aunque, preciso es reconocerlo, sin demasiados resultados prácticos. También, naturalmente, hubo aportes interesantes desde el campo de la composición musical y de la estética de las vanguardias. Pero todo está por hacer.

A partir del momento en que empecé a incorporar textos teatrales y no teatrales a algunos de mis ejercicios -anteriormente la palabra figuraba en ellos muy escuetamente, en tanto que actemas verbales-, otro enorme campo de posibilidades empezó a desplegarse, aunque sólo tímidamente he logrado incorporarlo a mi trabajo como autor y director. Quizás la conciencia de que el enfoque minimalista-sistémico cuestiona severamente muchos de los parámetros de la teatralidad actualmente existente me ha mantenido apenas en los límites de este continente misterioso.

1. Ver su ensayo *Le monde et le pantalon*, sobre la pintura de los hermanos Van Velde

JOSÉ SANC'NIS SINISTERRA .
Dramaturgo, investigador y pedagogo español.

INSPIRACIÓN Y TÉCNICA CONTRA LA MEDIOCRIDAD

PALABRA DE FO

Antonio Crestani

A Sergio Jiménez, *in memoriam*

En el *Manual mínimo del actor*, Dario Fo concentra su saber y experiencia de más de cincuenta años como actor, director, dramaturgo y maestro de la escena. Es, por así decirlo, la confesión de toda su *cocina* personal. En el "antiprólogo" del libro Carla Matteini, traductora de esta obra del premio Nobel, define a este Manual mínimo como "el auténtico opus mágnum de Fo, su testamento literario, teatral, filosófico y didáctico para las actuales y futuras generaciones de teatreros". Siendo lo que es y de quien es, a nadie le debería quedar duda que, por lo menos, hay que prestarle bastante atención a las afirmaciones, reflexiones y razonamientos reunidos en este texto.

En lo personal, considero al *Manual mínimo del actor* como un indiscutible patrimonio teatral cuya magnitud está todavía pendiente por revelarse en nuestras tierras. Junto con las recientes generaciones de actores del Centro Universitario de Teatro (CUT), y con la invaluable colaboración del maestro José María Mantilla, he tenido la oportunidad de estudiarlo, analizarlo y llevarlo a la práctica con regularidad. Actualmente, el Manual es la guía y escolta durante el primer semestre de la carrera de Actuación en el CUT. En mi opinión, los resultados que ha estimulado son francamente sorprendentes, tangibles y considerablemente útiles. Y cada año, cuando lo releo, no deja de llamarme la atención el que Fo decidiera comenzar su libro con una cita fulminante del actor y director italiano Carmelo Bene, considerado el último gran artista del Novecientos literario italiano: "¿La Comedia del Arte? Pero de qué habláis... ¡nunca existió!" ¿Por qué iniciar así su legado teatral? Cada año me es más evidente la urgencia de Fo por aclarar una grave alteración histórica sobre la capacidad de improvisación que debe poseer un actor ya que, inmediatamente, afirma con su exquisito humor: "Con su conocida tendencia a la

hipérbole y a la paradoja, Carmelo Bene dijo una verdad como un templo... pero se le olvidó acabar la frase, es decir: "... nunca existió... tal y como nos la han contado siempre". Y en efecto se han inventado tantas historias sobre el mito de la magia funambulesca de los cómicos, del lirismo de sus máscaras, y se ha hecho tanta literatura barata, que te dan ganas de exclamar a tu vez: "¡Basta ya de... gilipolleses...! ¡No existe!"

¡No existe! Inevitablemente, el grito de Carmelo Bene me hace recordar la expresión que enfáticamente lanzaba siempre el excepcional actor Sergio Jiménez a sus alumnos: "Stanislavsky no existe". Si a esta frase le aplicamos la adición de Dario Fo, también surge de inmediato su gran sentido: Stanislavsky no existe... tal y como nos la han contado siempre.

No es por suerte o coincidencia que estas dos brillantes voces utilizaran la negación de la existencia como contrapeso. Ambos reconocieron que el desfase tan pronunciado entre el desprecio conferido a la técnica y la importancia dada a la improvisación o a la emoción, debilitaron y estrecharon las posibilidades del escenario, sobre todo en su discurso ideológico. Les resultaba fundamental procurar, a toda costa, el otro polo.

En nuestra cultura, es innegable que permanece la convicción generalizada de que un buen actor debe poseer aptitudes extraordinarias para "inventar a bote pronto, ante el público, situaciones y diálogos de extraordinaria frescura y actualidad". El espectador cree, o desea creer, que el gran actor compone y sostiene su interpretación gracias a su intuición e inspiración. Que para refinar su arte, necesita apoyarse mucho más en el instinto que en el estudio. Si esta valoración permanece en el espectador no provoca ningún daño. Nuestra sociedad se



¿IMPRO
VS
IMPROVISACIÓN?

inclina a pensar que científicos, deportistas y artistas destacan por dones naturales y que, indiscutiblemente, hay magos que poseen poderes extraordinarios. Lo nocivo para la escena mexicana radica en el profundo desconocimiento de la técnica teatral, de los principios del escenario, de sus preceptos y normas que, aunque se ignoren o se censuren, aunque se ofendan y agraven, permanecen como insolubles función tras función, sosteniendo o dificultándole al actor la escena, cómplices o adversarios, y permitiendo que el espectador participe en mayor o menor medida del festivo efímero.

Dario Fo explica cómo la impresión de improvisar que provocaban los actores de la Comedia del Arte en sus espectadores estaba basada en el estudio y la técnica: "Los cómicos poseían un bagaje impresionante de situaciones, diálogos, gags, retahílas, coplas todas aprendidas de memoria, de las que



todas aprendidas de memoria, de las que se servían en el momento adecuado con gran sentido del tiempo, dando la impresión de improvisar. Era un bagaje construido y asimilado con la práctica de infinitas funciones, de espectáculos diferentes, situaciones montadas incluso directamente sobre el público, pero la mayoría eran, sin duda, fruto de estudio y ejercitación. Cada cómico o cómica se aprendía decenas de tiradas sobre los diversos argumentos que correspondían al rol o a la máscara que interpretaba". Es decir, el actor contaba con un gran repertorio de escenas, un inmenso catálogo de situaciones y diálogos que ponía en práctica cuando así lo consideraba oportuno. Claro que utilizaba la intuición y su instinto, pero para decidir en qué momento empleaba frente a su público alguno de esos diálogos o rutinas previamente aprendidos y ensayados. Esa era la improvisación que usaban para lograr "hacer decenas de variantes, desplazando los tiempos y la progresión". De ninguna manera se trataba de inventar la escena en el momento. De hacerlo así, se sabían condenados al fracaso. "Por supuesto -nos dice Fo- no bastaba con conocer estos recursos, si el actor no poseía fantasía y el famoso don de improvisar, es decir, la facultad de dar cada vez la impresión de decir cosas nuevas, pensadas en ese instante."

La influencia que durante las últimas décadas ha ejercido en occidente la interpretación que dio la metodología del Actor's Studio a las enseñanzas de Stanislavsky, ocasionó

que la madeja se enredara aún más. El agotamiento de las formas del teatro español, las promesas de felicidad del psicoanálisis así como los movimientos político-sociales de la segunda mitad del siglo XX, legitimaron que en México se negara y rompiera con la "forma" y la "técnica" y se echara al vacío su conocimiento. Se afirmó que la construcción del personaje se origina en el "Yo interno" del actor y que el método más efectivo para acceder a los "resortes emotivos" son los ejercicios de improvisación. El caldo de cultivo para el imperio de la improvisación se había creado. Surgió incluso una división maniquea: los actores de "vivencia" y los "formales"; los sinceros frente a los falsos; los emotivos y espontáneos contra los fríos y mecánicos; los políticamente correctos contra los materialistas; la verdad encarada a la mentira. Al dejar de lado la existencia del personaje y al partir de las particularidades del actor, de su vida y experiencias, se le cerró el paso al pronunciamiento de un discurso socialmente comprometido para mantener, cuando mucho, una denuncia clasemediera. Para consolidar este método, incluso fue necesario crear una nomenclatura abstracta y poco clara que difícilmente guía y muy fácilmente desorienta y llena de inseguridades al alumno. Se ha herido a muchos estudiantes, se frustraron vocaciones y se siguen truncando trayectorias. Lo paradójico resultó cuando los ejercicios de esta metodología principalmente sirvieron para preparar actores que terminaron engrosando los repartos de las telenovelas



porque son capaces de resolver con eficacia escenas en tonos coloquiales.

Lo que debería ser un momento específico y acotado en la formación actoral o en el proceso de construcción del personaje, se convirtió incluso en el espectáculo mismo. Creo que se ha llegado a graves excesos. El esplendor de la ceguera lo vemos cuando aparecen actores que en programas de radio y televisión son entrevistados "en personaje" para publicidad de la película, obra de teatro o telenovela en cuestión. Habría también que analizar cuánto hay de auténtica improvisación en espectáculos escénicos recurrentes que tienen el único objetivo de divertir. Incluso, hay dependencias culturales que cobijan sin este análisis manifestaciones que equiparan a la fiesta teatral con una competencia "simpática", en donde se olvida la ritualidad del escenario y se abandona la carga político-ideológica del teatro.

El abuso en el empleo de la improvisación se ha convertido muchas veces en refugio de la mediocridad y en escudo contra la falta de rigor estético. Así, son muy frecuentes en nuestros escenarios los desequilibrios en la calidad interpretativa de los actores. Sin embargo, actores y directores resultan inmunes porque cuentan con la excusa perfecta para justificar lo aleatorio de sus resultados.

Las palabras de Dario Fo hoy resultan más que sensatas y necesarias en nuestros escenarios. Debemos revalorar y adentrarnos en el estudio de nuestro oficio así como terminar con los viejos debates maniqueos. La inspiración y la técnica son dos brotes de la fuente donde bebe el actor para crear un solo aliento. Como dijera mi maestro y amigo José Ramón Enríquez, es hora de entonar la clave de Fo.

ANTONIO CRESTANI. Actor y director de escena. Actualmente es director del Centro Universitario de Teatro



Franca Rame y Dario Fo. Fotos: Archivo PteC

REQUISITOS MÍNIMOS PARA IMPROVISAR

LA IMPROVISACIÓN EN LA COMEDIA DEL ARTE

Darío Fo

[...] **C**onocemos de Isabella Andreini, la primera mujer de la Comedia del Arte por antonomasia, una larga serie de monólogos para mujer apasionados y divertidos: de desdén, de celos, de despecho, de deseo, de desesperación. Todas estas intervenciones tienen la posibilidad de adaptarse a distintas situaciones o incluso invertirse o adaptarse y ser interpretadas en forma de diálogo; por ejemplo, la mujer que finge desdén y desprecio, pero esconde un deseo incontenible... y a mitad del discurso perdona al enamorado, quien a su vez se siente ofendido e incluso llega a hablarle con odio. La mujer arremete contra el amado y lo cubre de improperios... luego explota en una gran carcajada e inicia una retahíla grotesca hacia el joven, se burla de él, lo remeda; el otro contraataca y caricaturiza a su vez a la amada. La mujer se indigna, pero al final cede, divertida. Ríen juntos, recordando todos los ardidés de que echaron mano para fascinarse mutuamente. Se abrazan sollozando por la risa y la emoción.

De esta sola secuencia se puede realizar una decena de variantes, cambiando el tiempo y la progresión. Y los cómicos eran unos verdaderos maestros en este tipo de montajes. Así, el juego de las adaptaciones con inversiones podía realizar durante todo un guión; por ejemplo: Isabella cuenta con una poción mágica que vuelve loco de amor al instante a quien la bebe. La ofrece a su amado para que no se aleje. La poción es bebida por error por el padre del muchacho, Pantalón (otra máscara de la Comedia del Arte), quien, enloquecido, se enamora de Arlequín, el cual mientras tanto se ha disfrazado de mujer para realizar un engaño. Arlequín es obligado por Isabella y su amante a seguir disfrazado y a continuar el juego pues, si es privado de la mujer amada, Pantalón morirá de dolor. Se celebra el noviazgo. Arlequín se identifica con el papel y hace caprichos; no piensa más que en vestidos, en joyas y en comer. Pantalón, excitado, quiere poseer a la novia Arlequín. Éste logra hacerse suplantar, en la oscuridad, por una criada gorda. Pantalón recibe satisfacción, está convencido de haber poseído a Arlequín y cada vez está más

enamorado. Arlequín es obligado por los jóvenes amantes a chantajear a Pantalón, para que permita que su hijo finalmente se case con Isabella. El juego está hecho. A Pantalón le dan a beber el antídoto que lo hará recuperar la cordura; sin embargo, Arlecchino no quiere saber de ello, pues ha encontrado un arreglo muy ventajoso. Para deshacerse del antídoto, lo traga él mismo. El pobrecillo no sabe que si el antídoto no es precedido por la primera poción, vuelve a la persona más loca. En este punto las soluciones finales son infinitas: puede suceder que Arlequín a su vez se enamore de Isabella, del enamorado, de Pantalón, de la criada, del capón o del cabrito que tuvo el encargo de matar para el banquete de bodas.

Para quien tiene un poco de oficio es fácil encontrar otras situaciones sobre la misma clave, basta con decidir que la poción la beba otro joven, quien se enamorará locamente de Isabella, que a su vez Isabella beba la poción y se enamore locamente de Pantalón y que, en el juego de los intercambios, también el enamorado se tome la poción y se enamore de la criada. En un embrollo semejante Arlequín se morirá de risa. Incluso podemos imaginarnos al bribón armando este barullo, sirviendo pociones a su antojo en todas las copas.

LOS RAME Y EL OFICIO DE LA IMPROVISACIÓN

Franca, que es hija de artistas, tuvo la extraordinaria fortuna de vivir, desde niña,



¿IMPRO
VS
IMPROVISACIÓN?

el clima de la comedia italiana. En su familia todos eran actores que iban actuando en la Alta Lombardía (la existencia de los Rame tiene al menos tres siglos). El repertorio de este grupo era tan rico en comedias, dramas y farsas que permitía a la compañía actuar durante meses en la misma plaza, cambiando de espectáculo cada tarde. Franca cuenta que ni siquiera había necesidad de repasar las partes. El poeta de la compañía, que era el tío Tomás, reunía a los actores y repartía los papeles, recordaba la trama describiéndola por cuadros y actos, y después pegaba entre bastidores el "acordeón" donde estaban escritas las diversas entradas y el argumento de cada escena. También sucedía que se preparara un trabajo completamente nuevo sacado de un hecho de una crónica o de una novela.

El tío Tomás, el poeta, leía a los integrantes de la compañía el guión preparado por él, proveyéndolo de todos los detalles más vivaces e interesantes. No se realizaban ensayos, se subía al escenario y, luego de haber dado una ojeada al acordeón de las secuencias y las entradas, se partía completamente de la improvisación. Cada uno conocía una infinidad de diálogos apropiados que naturalmente variaba según la ocasión, pero sobre todo conocían al dedillo los argumentos de apertura y cierre, esto es los gestos convencionales que alertaban a los otros intérpretes sobre las variantes, los cambios de situación, o sobre la proximidad de un final de cuadro, de acto o de espectáculo.

Evidentemente, no bastaba con conocer tantos recursos, si el actor no tenía fantasía o el afamado don de la improvisación, esto es la facultad de dar en todo momento la impresión de decir cosas nuevas y pensadas en ese instante.

Tomado de *Manuale minimo dell'attore*, de Darío Fo. Edición al cuidado de Franca Rame, Turín, Einaudi, 1997, pp. 8-11

Traducción de Sergio Martínez.

DARÍO FO, Premio Nobel de literatura 1997. Dramaturgo, director, comediante italiano. Junto con su esposa Franca Rame se ha dedicado al rescate de las raíces de la Comedia del Arte.

EN LA MUERTE DE LA OVEJA DOLLY

RÉQUIEM POR LOS RESCOLDOS DE UN TEATRO CLÓNICO

Guillermo Heras

En el año 2003 una noticia que inundó las primeras páginas de la prensa de todo el mundo fue la muerte de ese animalito producido por clonación que se llamó "oveja Dolly". Una de las hipótesis que se maneja como diagnóstico de su prematura muerte es la aceleración excesiva de su proceso de envejecimiento. Algo similar está pasando en los últimos tiempos con ciertas formas escénicas que durante unos años pasaron a ser el canon dominante para ciertos sectores de la profesión teatral, centrados sobre todo en el de un segmento de programadores de festivales internacionales y una minoría de críticos "iluminados" que creyeron que luchar contra el conservadurismo dominante era aceptar como bueno cualquier lenguaje escénico cuyo soporte fueran las narrativas deconstruidas o las puras alternativas dominadas por la imagen, excluyentes del texto.

Como soy un firme defensor de la investigación, búsqueda y experimentación en todo lo escénico, siempre me parecerá interesante todo creador que se ponga al borde del abismo e intente superar formas arcaicas de expresión teatral, tan presentes en cualquier cartelera normal de nuestras ciudades occidentales. Pero otra cosa muy diferente es la plaga de depredadores y plagiarios que abundan por todo el mundo, logrando depreciar rápidamente cualquier hallazgo de renovación en función de la rápida creación de una moda. Es la peste del "teatro clónico". Y como recordatorio de esta muerte anunciada prematura que puede tener este teatro me gustaría recuperar dos escritos -surgidos en el corto periodo de dos años- que pueden situar -por tanto algo subjetivo, pasional y, por tanto, poco relevante- de lo rápido que puede pasar hoy una alternativa que pueda considerarse transgresora cuando sólo se justifica desde puntos formales, efímeros y, en suma, de mercado, aunque éste se disfraza de "mercado alternativo".

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO CLÓNICO (O DE CÓMO LA OVEJA DOLLY PUEDE BALAREN CUALQUIER ESCENARIO O LAS QUINCE FÓRMULAS INFALIBLES PARA PRODUCIR UN ESPECTÁCULO PARA SER PROGRAMADO EN UN FESTIVAL INTERNACIONAL)

Desde hace ya bastantes años, y debido sobre todo a dos fenómenos básicos -la proliferación de Festivales de Artes Escénicas Internacionales y la rápida propagación de los soportes de nuevas tecnologías que hacen fluir la información visual de una manera prácticamente inmediata- podemos afirmar que se ha creado un determinado tipo, modelo o fórmula de espectáculo que tiene mucho que agradecer a este circuito que posibilita la comprensión (o decodificación) plausible desde el Cono Sur de América Latina hasta las lejanas tierras del Oriente. Ya somos transnacionales, entendemos una propuesta de Uzbekistán o de Lima, de Tijuana o Rabat, de Pekín o Montreal, porque en suma pareciera que sólo hay dos caminos para que estos espectáculos sean mostrados en la Red de los Festivales Internacionales: o son profundamente antropológicos, folclóricos o específicos de una cultura propia, o son propuestas clónicas emanadas de un imaginario escénico, generalmente creado por los artistas de moda y rápidamente avalado por los programadores de estos eventos universales, y por tanto, punto referencial para otras propuestas que desean entrar en el festín festivalero.

Creo que una de las renovaciones más importantes del teatro de cara al futuro pasa por asumir esas influencias e intercambios como algo natural y positivo. Pero una cosa creo que es la influencia de un lenguaje artístico sobre otro, y la posterior elaboración y síntesis con sus propias claves, y otra hacer simple y llanamente espectáculos "clónicos" o modelo "oveja Dolly", simplemente basados en una copia de lo que está de moda. Me refiero en el terreno teatral a algo tan burdo como la suplantación de cualquier búsqueda en función de asegurarse el producto final por medio de una determinada fórmula que ya está avalada por el mercado, aunque en este caso ese mercado sea el del "nuevo teatro", "nueva dramaturgia", o lo que ya resulta más pretencioso: "lenguajes transgresores". Así

pues las fórmulas que propongo a continuación -lógicamente desde la ironía- son fruto de mi experiencia, en donde he asistido a un buen número de estos Festivales Internacionales, tanto a este lado del mundo como en el del continente americano.

FÓRMULAS PARA SER CONTRATADO EN UN FESTIVAL INTERNACIONAL DENTRO DE LA SECCIÓN DE ESPECTÁCULOS CLÓNICOS

1.- Acumular en la representación toda una serie de textos dispersos que hablen de las cosas más disímiles. A ser posible, que los actores o bailarines sean de países diferentes y cada uno lo diga en su lengua. No importa que el espectador no entienda ni lo que se dice, ni como se dice... es un valor añadido que sea así para la teoría de la recepción: una apuesta clara por la confusión.

2.- Los actores deben siempre aparentar que no actúan, sino que viven. A veces los mismos creadores del espectáculo prefieren que los actores no tengan ninguna técnica, se trata de ser "absolutamente libres" en el escenario. Como si la libertad actoral no viniera justamente del dominio de una técnica y de un oficio. En este punto muchos programadores valoran incluso de alta manera que los actores sean "amateurs" o de etnias primitivas que confieren un aire *naïf* al resultado final.

3.- Es imprescindible que en estas propuestas haya, al menos uno o dos micrófonos de pie para que los actores se dirijan directamente al público. Como el personaje es el actor, tampoco podríamos hablar de "distanciación", sino más bien de saturación de lo que se quiere decir: "No estamos actuando" o "Esto no es una representación". El sueño, de siempre, de romper la "cuarta pared" a través de dirigirnos al público, olvidándonos que en el viejo cabaret esto se hace de una manera mucho más radical, e incluso participativa.

4.- Es un valor añadido trabajar con estéticas retro, sobre todo de los 60 y 70. Claro que de esta época solo se toma lo accesorio: íconos, trajes, músicas... nunca los discursos ideológicos de esa época.

5.- Utilización de diálogos y parlamentos textuales procaces. A mayor cantidad de terminología testicular, ovarial, insultos,

argot canalla y otras variantes de la vulgar palabrota, muchos más puntos para entrar en la categoría de la trasgresión. Algo así como la "caca, culo, pis" de los niños cuando aprenden a hablar.

6.- Reproducción de ceremonias en directo de la vida cotidiana, preferentemente del comer y sus variantes gastronómicas. En estos espectáculos casi siempre se cocina o se utilizan todo tipo de verduras y hortalizas para, generalmente, ser arrojadas entre los diferentes ejecutantes de la representación. Son muy valorados en los últimos espectáculos que he visto: los huevos, las lechugas y la salsa de tomate.

7.- En estas propuestas se abordan lo que se suele llamar temas "políticamente incorrectos", que normalmente solo suelen molestar a la parte más pacata y conservadora del público, lo que hace que apenas haya deserciones entre esos espectadores cultos que han ido a ver una función moderna. Lo incorrecto se suele volver correctísimo al no haber ninguna profundización en lo que se enuncia. Es casi un eslogan publicitario.

8.- Es muy importante que en estos espectáculos haya una computadora musical en directo, manejada por un músico o los mismos actores, para producir todo tipo de efectos sonoros a lo largo de la representación. Suele quedar muy bien contrastar esta música electroacústica con un repertorio de músicas subculturales (boleros, rancheras, pasodobles...).

9.- Gusto por el mal gusto. Estética de películas "gore" o cómics violentos. El feísmo como valor añadido.

10.- Continuas referencias culturales en los textos hablados. O dicho de otra manera "la intertextualidad al poder". Dentro de esta línea hay autores fetiches de la novela, poesía, la filosofía o el guión cinematográfico que continuamente son citados explícita o implícitamente, aunque su nombre no aparezca en los créditos.

11.- Últimamente se han llenado los escenarios de animales -con perdón-, ya que me refiero a auténticos animales de la fauna del Señor (patos, ranas, burros, conejos, perros, gallinas, serpientes, loros y otras especies tropicales). Parece ser que aunque los programadores protestan, sobre todo por como quedan de enmierdados los escenarios, al final ven un valor añadido en la fisicidad de estos animales.

12.- Ruptura de la narración oral en la puesta en escena con continuas secuencias influenciadas por la "danza contemporánea". A mayor grado de convulsión corporal más

excitación valorativa. Lo interdisciplinario se banaliza, pero muchos jóvenes espectadores creen que están en una discoteca y, afortunadamente, no en un teatro.

13.- Antología de obviedades en las analogías y metáforas de los materiales utilizados, por ejemplo, salsa de tomate o ketchut como sangre, agua como orina, harina como cocaína, etc.

14.- Ambigüedad total del discurso social y político empleado. Nunca sabremos si lo que se nos dice es una crítica al fascismo o es que el espectáculo es directamente parafascista.

15.- Unido al anterior, lo que resultan son espectáculos "sin ideología" -algo imposible de hacer-, es decir, absolutamente autocomplacientes con la estética y la ética de lo que se está mostrando. La autocrítica es una palabra inexistente en el diccionario de los espectáculos clónicos.

Por supuesto que después de estas reflexiones mucho me temo que me dejarán de invitar a Festivales Internacionales y que los seguidores del "teatro clónico" me lapiden bajo el apelativo fetiche de su vocabulario: "Eres un antiguo".

Pero si analizaran un poco más, quizás se darían cuenta que a lo peor, lo único que ocultan estas líneas es una frustración por no ser programado en los Festivales Internacionales.

De cualquier manera, creo que lo que late en el fondo es la equivocación entre arte de vanguardia y arte contemporáneo. Me gusta la vanguardia como una posible estrategia de construcción de un discurso artístico, pero ésta no debería ser excluyente de otras posibilidades igual de certeras para producir contemporaneidad.

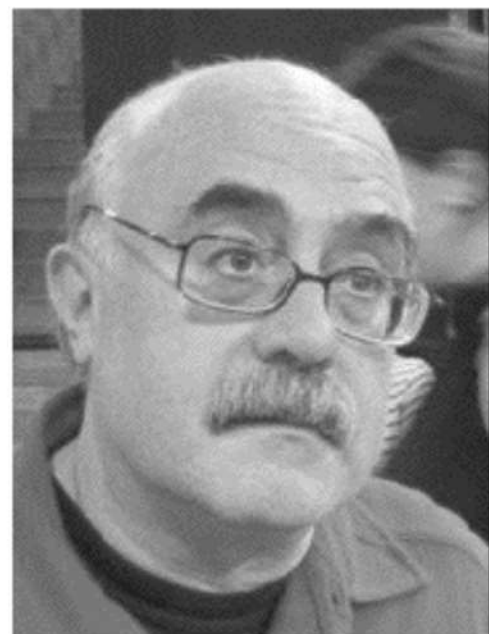
Hoy ya no podemos entender la evolución de las Artes Escénicas desde el comienzo del siglo XX sin las apasionantes, aunque contradictorias, aventuras de las vanguardias.

Pero tal vez porque deberíamos situar la vanguardia como un "concepto histórico", me gustaría bajar al terreno de la realidad y señalar algunas reflexiones sobre las posibilidades de encontrar unas referencias sobre la práctica de una escena actual, y por ello propongo:

21 CONCEPTOS QUE NO SE DEBERÍAN ADMITIR EN UN AUTÉNTICO TEATRO CONTEMPORÁNEO

EL TEATRO CONTEMPORÁNEO:

- 1.- No admite censuras de ningún tipo.
- 2.- No admite gurús intocables.
- 3.- No admite ortodoxias cerradas.
- 4.- No admite ningún tipo de intolerancias.
- 5.- No admite nacionalismos reductores.



6.- No admite paternalismos babosos.

7.- No admite pedanterías estériles.

8.- No admite la falta de pensamiento.

9.- No admite soberbias infantiles.

10.- No admite falta de rigor en su escritura.

11.- No admite la exclusión de géneros.

12.- No admite a la crítica conservadora ni conformista.

13.- No admite a los directores de escena cobardes.

14.- No admite a los actores retóricos.

15.- No admite a los informadores mediáticos frívolos.

16.- No admite a un espectador que no sea un co-creador.

17.- No admite a programadores intolerantes.

18.- No admite los sistemas de enseñanza al uso.

19.- No admite las modas y sus abusos.

20.- No admite las fórmulas infalibles.

21.- No admite los llantos y los lamentos.

Y, por todo ello, un auténtico teatro contemporáneo debería ser: libre, abierto, plural, arriesgado, diverso, investigador, autocrítico, comprometido, artesanal, mestizo e interdisciplinario.

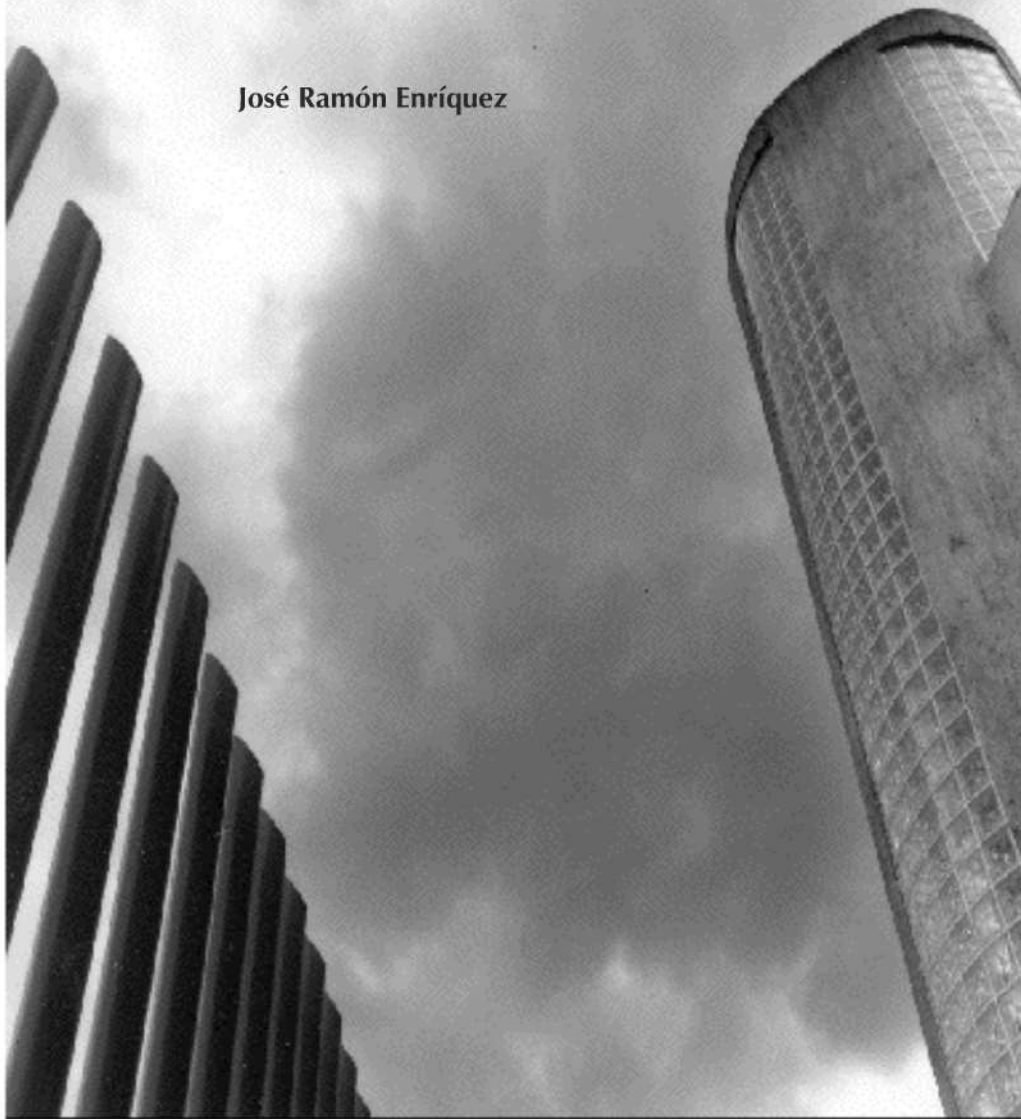
GUILLERMO HERAS

Director, teórico y autor teatral español.

45 AÑOS DEL CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

ENCUENTROS QUE LLAMAMOS CUT

José Ramón Enríquez



No lo saben muchos pero las vacas estuvieron presentes en la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria Número 5, la entrañable Coapa. Incluso cuenta la leyenda que alguna maestra debió armarse de valor para expulsar de su clase a una rumiante que apaciblemente mugía, porque éstos habían sido sus espacios. Como en las figuritas de un nacimiento.

Coapa era una antigua hacienda: la recuerdo, con olor a campo y muy lejos de la ciudad de entonces. Ahí era maestro de literatura un

poblano, natural de Atlixco y enamorado del teatro: Héctor Azar. Tan enamorado que años después, en la estructuración de su propia teoría, llegó a llamar al ser humano *zoon theatrykon*, “animal de teatro”, frente al *zoon politikon* que definiera Aristóteles. Ahí, en la antigua hacienda que dio cabida a la Prepa 5 de nuestra UNAM, nació Teatro en Coapa, antecedente directo de lo que, en 1962, sería el Centro Universitario de Teatro. El CUT fue inaugurado el 18 de junio de 1962 en lo que fuera El Eco de Mathias Goeritz.

Un proyecto teatral que surgió de la entraña misma de nuestra Universidad, la Prepa 5, y fundado por un *zoon theatrykon*, encontraría su espacio en el sueño de un genio polaco llamado por su propio creador “Recinto de Arquitectura Emocional”, y creado para el encuentro de todas las artes. El Eco, que no duró más de un año como tal, fue inaugurado en 1953, nada menos que con una coreografía de Luis Buñuel entre obras de Goeritz, Mérida, Henry Moore y Tamayo, para el diálogo entre la pintura, la escultura, el diseño, la música y la danza. No otra cosa es el teatro y no pudo ser más digno el recinto inaugural del CUT.

El Eco, antes de ser recuperado por la UNAM, duró casi una década como cabaret, ahí en Sullivan 43. Y por qué no, si el teatro se da así, entre los ingenuos mugidos de vacas en una hacienda ocupada por la Universidad que rebasaba los límites ciudadanos, y lo humos del alcohol en un espacio que nació con el objeto de impulsar un diálogo total entre las artes. Algo más que figuritas de nacimiento.

Era el tiempo del rector Chávez, en la UNAM de Jaime García Terrés en Difusión Cultural y de Héctor Azar en la Sección de Teatro. Tres años después de fundado el CUT, el teatro universitario obtenía, por *Divinas palabras* de Valle-Inclán y dirigida por Juan Ibáñez, el Primer Premio del Festival de Nancy.

El CUT había nacido como centro de extensión universitaria, con una sala de conferencias convertible en teatro de Cámara, un aula de diseño, una librería y un Teatro Círculo que llevaba el nombre de Lope de Vega, en memoria del Fénix de los Ingenios en el cuarto centenario de su nacimiento. De Lope a Valle-Inclán: siempre el genio de la lengua en torno al teatro universitario.

Por eso, diez años después, llegó de Poesía en Voz Alta otro torrente teatral, para convertir al CUT en escuela de actores, en una refundación encabezada por Héctor Mendoza.

Si el CUT gravitaba en torno a figuras como la de Azar, las de Juan Ibáñez, Vicente Rojo, escenógrafo de *Divinas palabras*, o Miguel Sabido, y contaba con alumnos como Claudio Obregón y Miguel Flores, Poesía en Voz Alta, también era una experiencia universitaria, creada en 1956 por Octavio Paz y Juan José Arreola, con figuras como Juan Soriano, Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Elena Garro, Juan José Gurrola, Carlos Fernández y Nancy Cárdenas.

Héctor Mendoza no tomó posesión del CUT en la calle de Sullivan, sino que fue necesario alquilar una hermosa e inolvidable casita coyoacanense, en la calle de San Lucas, para



iniciar su nueva etapa y escribir otra página del teatro universitario. También la primera generación de este CUT deslumbró a Europa con el espectáculo *In memoriam*, sobre textos de Manuel Acuña y dirigido por el propio Mendoza, con las actuaciones inolvidables de sus alumnos de entonces, entre otros: Julieta Egurrola, Margarita Sanz, Delia Casanova y José Caballero. Con ellos se consolidaba la voluntad mendocina de formar actores para el teatro universitario y, desde ahí, para el teatro nacional.

Héctor Mendoza no sólo llegaba al CUT de la experiencia de Poesía en Voz Alta, sino de reflexionar sobre las concepciones teatrales que en la Universidad de Yale conformaban las nuevas vanguardias. Y de esta reflexión surgió su necesidad de una pedagogía viva enraizada en nuestro ámbito mexicano. Para llevar a cabo esta experiencia revolucionaria no podía existir un espacio mejor que el de la UNAM.

Ya desde la primera etapa de Héctor Mendoza, y muy especialmente desde 1977 en que éste le dejó la dirección del CUT, Luis de Tavira ha sido imprescindible para la fundamentación filosófica de la institución y para la estructuración pedagógica de la experiencia viva que es el CUT, junto con una pléyade de creadores y maestros como Ludwik Margules, Esther Seligson y José de Santiago. Con Tavira se dio el paso de San Lucas a la actual sede en el Centro Cultural del campus de CU.

El rigor consigo mismo, la profundidad de su reflexión y ese pathós que tiene Tavira han marcado 25 años del teatro en nuestra lengua. Y me atrevo a decirlo sin rubor

porque su presencia en España es constante y su nombre reconocido en las principales capitales teatrales. En búsqueda constante de la otredad que habita el teatro, Tavira ha abierto caminos múltiples. Y esa agonía, ese rito de agón, de encuentro y lucha, es la gran herencia suya para el CUT.

Cuarenta y cinco años de encuentros. De los campos con vacas de una Prepa al Centro Cultural Universitario, en el último pulmón verde de la urbe. Nueve lustros. Se dice pronto, pero se viven con muchos latidos de diversos corazones y con los encuentros tan dolorosos como dulces de esas respiraciones que conforman un hecho teatral tan rico en el tiempo como hondo en las experiencias.

Siempre universitario y, por ello mismo, siempre dialéctico, el CUT continúa al servicio de quien llega a iniciarse en el teatro, como artista o como espectador. Hoy, tanto los estudiantes, los trabajadores y la planta docente, como los espectadores que sobreviven a la caja idiota y se forman para vivir un nuevo encuentro en el Foro del CUT oxigenan una época tan nublada como la que nos ha tocado vivir.

¿Qué es el CUT? Eso: una serie de encuentros. Un latido diverso, necesariamente cambiante porque está vivo, a veces dulce, a veces amargo, siempre indispensable como el teatro al que sirve. A cuarenta y cinco años de encuentros los llamamos CUT.

JOSE RAMÓN ENRIQUEZ. Director de escena y dramaturgo. Fue director del CUT de 1997 a 2004.



Programa de mano de la inauguración del Centro Universitario de Teatro (1962). Archivo CUT.



Foto: Lorena Alcaraz



Foto: Lorena Alcaraz



Foto: Barry Dominguez

XVII ENCUENTRO ESTATAL DE TEATRO NUEVO LEÓN

DEL 24 DE MAYO AL 2 DE JUNIO DE 2007
UN RESUMEN DE LA MEJOR PRODUCCIÓN TEATRAL
2006-2007 EN EL ESTADO



FOTOGRAFÍAS: MARCO A. JEPES, ENCUENTRO ESTATAL 2007

VIOLENCIA EN FAMILIA BAJO LA VISIÓN DE MARCO PETRIZ

UNA TAJADA DE VIDA

Mauricio Jiménez

El columpio levanta vuelo en medio del patio, los gritos de las niñas revolotean con la luz de la tarde. El escándalo de las escuincas remueve los ecos, sus alaridos de festejo se confunden con el rumor del presagio; en esas voces subyacen las sombras y el desasosiego. Agarradas con todas sus fuerzas a la sogá que sostiene el columpio, balanceando con gran fuerza las piernas para agrandar el péndulo del juego, las latosas descalzas brincan sorpresivamente, correteándose y persiguiéndose al derredor del silencio, terco, tenso y ominoso. La casa añosa y fatigada de sol recoge los gritos y vociferaciones de las niñas excitadas de tanto tiempo de soledad. Un grito acompañado de una cubetada de agua fresca y virginal hace acallar el ruideral de las "Lolitas". La Tía, una mujer con el olfato de loba sabe que tanto alboroto puede despertar el instinto de macho del joven padrastro que convive en el solar. Las corretea con simulada complicidad en el juego, para terminar con mirada enervada y vidriosa en el vacío.

Así da comienzo la tremenda visión del afamado Marco Petriz, poeta istmeño, sobre la vivencia agobiante de una violación en el seno de una familia de la región.

La historia sigue así: la madre de las niñas vive buscándose en el tiempo, se contempla ansiosamente en un espejo, que sólo refleja un cuerpo ido, hecho de trabajo, de años, que recuerdan lo que fueron turgentes formas. Un jovenzuelo veinteañero aprovecha la soledad de la casa para retozar con la Madre; sin pudor festejan frente al espejo un remedo de coito. La hermana soltera y vecina sorprende y reprende a la mujer y al amante, los mira con odio de siglos. El hombre pudoroso se aleja, dejando que las hermanas diriman sus diferencias.

La madre de las niñas ha dejado en manos de la hermana el cuidado de las hijas. Ella quiere vivir feliz el nuevo amasiato, y no le importa más allá. La hermana advierte e intuye el porvenir y amenaza con dejar la casa y abandonar todo, si la madre no reconsidera su actitud.

Un posterior enfrentamiento, amargo y revelador, de la Tía con el joven amante nos advierte que existe un probable estupro entre este jovenazo y la sobrina en pubertad.

La hermana, Tía y Madre de hecho, terminará por abandonar a la prole, dos niñas de 6 y 12 años. Esto desencadena el juego de sometimiento y violación de la joven. La niña es obligada con amenazas y golpes a ocultar su desgracia, en la soledad la mujercita desafora su violentada existencia con cánticos frívolos y juegos que corresponden a niñas de una edad menor.

El sueño ha sido robado, continuas exaltaciones, angustias y desatinos. Un comportamiento hecho de movimientos y cambios inesperados nos revelan una vida cargada de desasosiego y penumbra. Ella, la niña-mujer, ha entendido una manera trágica de enamoramiento, de porvenir mutilado, de amor con rostro amargo, de beso robado y clandestino, incivilizado. Su decisión es el juego, arrastra una mesa junto al columpio y hace con la sogá un dogal para seguir meciendo su infancia perdida.

Nuevamente el creador -si los hay en este país- Marco Petriz nos confronta con toda la brutal y efímera verdad teatral con el tema de temas, el suicidio. Basta una anécdota de "costumbrismo" mexicano para decidir si vale la pena o no seguir existiendo.

Al grupo Teatral Tehuantepec lo conforman fundamentalmente actrices valientes, llenas de coraje, que asumen con toda verosimilitud el trasunto trágico de esta infame historia. La muy precisa Gabriela Martínez nos comprueba sus cualidades y nos deja ver su fama de buena actriz con destellos de vida.

Balbáni Betazos, por su parte, hace de su papel una vivencia en la que es reconocido el llanto de todas y cada una de las jóvenes espectadoras asistentes, que convertidas en plañideras no dejan de acompañar con sus espasmos a la joven trágica. Indudablemente el público identifica el conflicto vivido y lo comparte.

Adamelia García, como la madre solapadora, arriesga vida y traza un personaje lleno de matices.

El trabajo de Sergio Ruiz es inmejorable, los rasgos de carácter los asume como parte de una integralidad en el vestuario y en el espacio escénico. Además es el co-creador del diseño de iluminación, el cual nos hace apreciar cada uno de los rincones del lugar de los acontecimientos.

Siempre será una gran experiencia visitar el trabajo del Grupo Teatral Tehuantepec. El teatro está en La República.

MAURICIO JIMÉNEZ, Director de escena y pedagogo.



CENTRO CULTURAL PASO DEL NORTE

UN HOMENAJE A VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

Manuel Talavera Trejo



Ciudad Juárez, la dinámica urbe fronteriza que en medio de todos sus conflictos ha dado lugar a la cultura y el arte, ya sea en espacios como su famoso *Chamizal*, el Teatro del IMSS - donde hiciera sus temporadas el grupo *Alborde Teatro*, el auditorio Benito Juárez y la sala teatral de la UACJ, cuenta ahora con el Centro Cultural Paso del Norte. A éste se puede entrar por la Plaza de Acceso que tiene un estacionamiento a nivel, o bien por el estacionamiento subterráneo; de ahí se pasa al vestíbulo principal que es el espacio que nos comunica con los demás edificios, delimitados por murales de vidrio realizados por Patricia Báez. Este gran complejo ocupa 15000 m². de construcción, que albergan al Teatro Principal -que ahora llevará el nombre de *Víctor Hugo Rascón Banda*-, el Teatro Experimental *Octavio Trías*, un salón de usos múltiples, una librería/restaurante, áreas administrativas, de servicios y una Escuela de Artes Escénicas.

El teatro grande, que honra a nuestro ilustre dramaturgo, tiene capacidad para 1750 espectadores distribuidos en planta baja y dos balcones, además de palcos laterales. Cuenta con un escenario con 17 metros de bocaescena, equipado con trampilla al centro, plataforma en tres posiciones que al

mismo tiempo da cabida al foso de orquesta; cincuenta tiros contrapesados de doble acción con capacidad de operación de 600 kg. cada uno y sistema de elevación con guía fija, además de cuatro mecanismos de elevación motorreductores colocados sobre la parrilla, con capacidad de 800 kg. Tras el foro hay camerinos para 100 personas, salas de descanso, salón de calentamiento, salón de ensayos, además de taller de carpintería, área de intendencia, cuartos de máquinas y dimmers. Un sistema de iluminación con 480 circuitos, en sistema digitalizado y luminarias robotizadas; equipamiento electroacústico con reproductores para diferentes formatos, 12 bafles de tres vías repartidos en una canasta central y dos laterales, mas 8 subwoofers en la parte inferior del escenario, 32 salidas para micrófonos y 12 retornos de audio para diferentes aplicaciones.

Largo resultaría describir en detalle todas las características de este gran teatro, mas no podemos dejar fuera sus sistemas de intercomunicación y de video: el primero con una terminal maestra de cuatro canales y el segundo, con pantallas planas en todos los vestíbulos del conjunto cultural, dos cámaras y una videograbadora con su respectivo modulador de señal, mas un mezclador de 12 canales que

permitirán darle seguimiento al espectáculo, dejar memoria videograbada del evento o difundir la publicidad de patrocinadores y la promoción de otros espectáculos.

Desde el vestíbulo principal podemos ahora ingresar al Teatro Experimental, sala que lleva el nombre de *Octavio Trías* como un homenaje póstumo a ese talentoso director de escena de quien recordamos puestas como *Ley Fuga*, *Homicidio calificado* y *El médico a palos*, entre otras. Este recinto tiene una capacidad máxima de 250 espectadores, aunque es variable según la disposición de butaquería y escenario que el director elija de acuerdo con las necesidades de su espectáculo, como teatro arena, teatro isabelino, panorámico, etc. En cuanto a su equipamiento para la iluminación tiene 32 circuitos en paralelo, 32 barras de distribución de luminarias, 96 circuitos conectados a otros tantos dimers controlados por computadora; 40 reflectores tipo Par 64, 12 de luz abierta tipo ciclight, 18 elipsoidales de ángulo controlado y 20 de ángulo variable más 14 fresneles de 6 pulgadas. En lo que se refiere al sistema de sonido cuenta con una consola de 24 canales, un reproductor de discos compactos, reproductor de mini disc, equalizador, etc. y, desde luego, también

tiene su sistema de intercomunicación con una terminal maestra y dos canales, dos terminales remotas con auricular, una con micrófono integrado, entre lo más importante.

El área administrativa cuenta con dos oficinas con sus respectivos espacios para las secretarías, sala de juntas, sala de espera, área de café, archivos y servicios sanitarios. Por otra parte, no podía faltar un salón de usos múltiples, útil para conferencias, seminarios, exposiciones y algo más que nos muestra que los diseñadores de este complejo cultural, los arquitectos Lorena Barrera y Alfonso Escárcega, no sólo han pensado en un espacio para el deleite estético sino también para la formación y el estímulo a la creatividad: la propuesta de una Escuela de Artes Escénicas con talleres para éstas en la planta baja, y para técnicas de la voz y expresión corporal en la planta alta.



El Centro Cultural es, sin duda, un gran regalo para todos los juarenses y en particular para los amantes del espectáculo -el teatro, la danza, el ballet, la música-, quienes podrán empezar a disfrutar de



la arquitectura desde la plaza de acceso con sus fuentes, sus jardines y su foro al aire libre, hasta los interiores para restaurar el cuerpo en el Restaurante (que para eso es) o para restaurar el espíritu con un buen libro de la librería, una exposición, un concierto, o un buen espectáculo.

Para inaugurarlos, el antropólogo Jorge Carrera Robles, director del Instituto Chihuahuense de la Cultura, acertó al dejar la organización del evento en las manos profesionales del Master en Artes Sergio Fernández Silva, jefe de la Oficina de Teatros y Museos de Sitio de la mencionada institución. Para ello, nada mejor que una serie de eventos como mesas de trabajo y conferencias en torno a la vida y obra de Víctor Hugo Rascón Banda y las representaciones de algunas de sus piezas más recientes: *Los niños de Morelia*, *Sazón de Mujer*, *Cautivas* y *La mujer que cayó del cielo*. Invitados especiales: directores que hablan, con la conducción de Mario Saavedra, de sus experiencias de montaje con las obras mencionadas del homenajeado; investigadores, académicos, periodistas, dramaturgos y amigos, entre los que figuran María Bonilla, Armando Partida, Olga Harmony, Enrique Mijares, Jaime Chabaud, Mauricio Jiménez, Tomás Urtusástegui y Adriana Barraza, entre otros muchos.

Algunos de ellos han tenido algo que ver con Chihuahua. Armando Partida, que nos ha legado sus conocimientos impartiendo cursos sobre semiótica, poética y modelos de la acción dramática; Enrique Mijares, gran impulsor de la dramaturgia del norte,



tanto con la publicación de la serie *Teatro de Frontera*, como con su taller de dramaturgia; Tomás Urtusástegui con sus cursos y talleres, al igual que Jaime Chabaud, quienes, además de tallerear, han hecho buena labor como críticos y jurados en las muestras estatales de teatro. Con sus aportaciones han contribuido en el desarrollo teatral de Chihuahua, y forman parte de nuestra historia cultural. Es el mismo caso de Adriana Barraza, con quien estrené mi obra *La verdadera historia de Juan*, y tuvimos el gusto de trabajar en *Bill*, de Sabina Berman; *Juana y Pedro*, de Carlos Gorostiza, ambas bajo la dirección de Carlos Valsagna (+) *La cena de Baltasar*, de Calderón De la Barca, dirigida por Fernando Saavedra (+) y *Voces en el Umbral*, de Rascón Banda, con el auspicio de la Universidad Autónoma de Chihuahua y dirección de Marta Luna. Adriana, quien llegó de Toluca, alguna vez tomó mi clase, e impartió talleres en el entonces Departamento de Bellas Artes de la UACH, y que ahora la vemos desempeñarse como la gran actriz que es, en *Babel*.

En más de una ocasión, algunas personas del medio artístico observaron reclamantes que Chihuahua no le ha dado a Víctor Hugo el reconocimiento que merece. La Universidad lo hizo, el gobierno lo hizo, pero fue sólo el prelude para entregarle algo más grande, como grande es el Estado no sólo en extensión territorial, sino en el espíritu de sus hombres y mujeres tesoneros, como grande es el dramaturgo que nos enorgullece.

Agradecida está la comunidad artística y cultural de Chihuahua con el gobernador José Reyes Baeza Terrazas, el ingeniero Luis Alfonso Fernández Casillas, Secretario de la SCOP, el ingeniero Carlos Vásquez Cano, director de obras públicas, el arquitecto Armando Marín Pérez, jefe de proyectos, y el antropólogo Jorge Carrera Robles, director del ICHICULT y todos sus colaboradores, porque están contribuyendo no sólo al desarrollo cultural de nuestro estado, sino también al desarrollo social y humano. Aquellos que han afirmado que Chihuahua es tierra de bárbaros, que Chihuahua es un desierto cultural, deben ahora aceptar que estaban equivocados o, al menos, que tales afirmaciones ya no son pertinentes.

MANUEL TALAMERA TREJO: Actor, dramaturgo, director y docente de teatro. Profesor del Instituto de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

MUCHO POR COMENTAR

POCO QUE APLAUDIR

Xésar Tena

¿No debería invertir mi energía y tiempo en realizar mi trabajo, enriquecer mis proyectos, en vez de estar hablando de mis colegas? La respuesta es un rotundo y total sí. Misma respuesta que di a la llamada a colaborar con urgencia para esta revista, recordando que también es sano pensar según hice, para algún día, hacer según pienso.

Véase también: justificación.

Hoy que me siento a reflexionar y escribir un poco sobre lo que he visto y escuchado del movimiento teatral en Guadalajara, la mente se pone en blanco. El olvido es a veces una tregua para el desencanto. Nuestra situación, al parecer, va hacia la dirección de cualquiera y a ninguna parte. Hay propuestas y no discurso. Mucho ensayo-error y un mismo círculo vicioso. 'Caótico' no es la palabra adecuada, pero es la primera que me viene a la mente.

Intentaré limitarme casi con toda objetividad a documentar y/o parafrasear lo que he escuchado en boca de los demás entes relativos al hecho teatral (espectadores o creativos). A fin de cuentas es también parte de la labor de quien reseña y documenta.

La Compañía Estatal de Teatro dirigida en esta ocasión por Javier Serrano, presenta una apuesta singular. Se trata del clásico *Fuenteovejuna* del prodigioso dramaturgo y poeta Lope de Vega. En éste montaje, la apuesta es por la imaginación. Una empresa casi imposible en la era de las imágenes.

El escenario: tal cual. Los personajes, contestatarios, en contra de la represión, mostrando un pueblo henchido, efervescente, con poca o ninguna correspondencia con el contexto actual.

La opción de reflejar la realidad nacional, un evidente país disgustado y dividido, a través del espejo territorial de cada uno de sus estados, no se consideró en esta ocasión. A pesar de la urgencia del grito colectivo, del hartazgo general en que viven ambas partes -pueblo y gobernantes- en la realidad y en la ficción, no hubo intención de establecer el puente.

Véase también: Oaxaca.

Véase también: Chiapas.

Véase también: El teatro es otra cosa.

Los vestuarios, de época. Algunos elementos de tortura. Una iluminación parca y por momentos oscura; sobre todo la necesidad de que el actor se vuelva poeta, además de construir su propia poética. El escenario como ya dije, vacío

Véase también: austeridad por concepto.

Véase también: Peter Brook.

Véase también: el teatro de la mente.

Véase también: las incógnitas posteriores.

"¿Dónde está la escenografía?" pregunta un estudiante (¿Incauto?). "¿Dónde está el presupuesto?" pregunta un teatrero (¿Con malicia?). Otro colega comentó que le parecía absurdo que el personaje 'cómico' sostuviera la trama. Cambio de página.

Y voy al otro polo: La Compañía Nacional en manos de Fausto Ramírez. Poco antes de ver el montaje *Las muertas de Suárez*, leía en *Proceso* las imbecilidades hechas por algunos de nuestros prominentes mandatarios, hoy secretarios de gobierno. Y aunque el teatro puede ser todo lo que queramos, lejano a la realidad, me parece por momentos que en realidad ya nos está cargando la chingada como para seguir fantaseando, por no decir

perdiéndonos entre tantas a-f(licciones.

Aplaudí que al terminar la función el director se permitiera denunciar negligencias y atrocidades recientes por parte de nuestras autoridades -además de todo el contenido temático *per se*-, por que aunque no parezca, nos sigue valiendo madre tragar pan con mierda.

Véase también: indiferencia.

Véase también: plataformas alternativas de denuncia.

Un espectador cercano dijo "*Me parecía lenta*". Cambio de página.

Ayer fui a ver *La muerte se va a Granada* de maestro Fernando del Paso. Qué hermoso texto. Y sin embargo ¿Qué Pasó, Fernando, con el segundo acto? Me quedo con la duda de si es tan sobrado final es parte del texto o capricho del director. Este Lorca que se autonombra, se autohalaga, que hace su propia biopsia y es capaz de "verse en cada uno de sus sonetos y sus personajes" se me antoja ilustrativo y complaciente. Por otra parte y sin duda, el hecho de gritar algo que supuestamente todos callan en relación a los pormenores de la muerte de poeta, es un episodio amargamente divertido. "¡Por el culo, por el culo!" canturrea a coro la guardia, embriagada de franquismo y homofobia dentro de la taberna. Abridados por un concepto escenográfico que reflejaba con claridad la producción, se notó el arduo trabajo del maestro Daniel Constantini en esta versión-homenaje para el poeta granadino.

Una vez más, el espectador desacostumbrado al verso, (¿Y quién no a estas alturas?) no sabe si le cansa el ritmo (escénico) o solo le fastidia la rítmica (del verso). Véase también: ¿Por qué hablan español y no entiendo ni jota?

Los demás seguimos en lo mismo, estallidos aislados, persistencia, el tan sobado canibalismo, que si va o no funcionar el musical por acá, etc. A mí ver, sigue estorbando, la ingenuidad malsana. No es pesimismo. Poco que aplaudir mucho que aprender, presumo. Lo más antiguo es aquello que de tan remoto, ya no pierde vigencia. Y el artista escénico, tiene que recordarse por sobre todo eso, que es un artesano, volcado a su técnica, incansable búsqueda y preparación para consumir la obra que es su obra. Talacha pues, hay que pasar por el empedrado.

'Más ensayo y menos error' no es el tema pero es el último que se me ocurre.

Posdata: Cambio de poderes. Espero que los siguientes funcionarios a cargo de la Secretaría de Cultura y sus respectivas direcciones, puedan presumir sensibilidad más que burocracia.

XÉSAR TENA

Actor. Director del grupo de Teatro "Eter". Actualmente becario del CECA con el montaje titulado "EXTRANOS" original de Xésar Tena y Eduardo Covarrubias.



Fotos Fuenteovejuna
Cortesía de La Compañía Estatal de Teatro

UNA MUJER DEDICADA AL TEATRO

LARGO APLAUSO A VIVIAN BLUMENTHAL

Antonio Navarro

Tras una larga lucha con la enfermedad la dramaturga y actriz Vivian Blumenthal falleció en la ciudad de Guadalajara el pasado 24 de febrero.

Originaria de la ciudad de México, Vivian entra al teatro a través de la puerta de la actuación en la década de los ochenta. Fue reconocida por la interpretación de variados personajes en obras como: *Jaque a la reina*,

El eterno femenino, *El árbol*, *El caballero de Olmedo*, *Divinas palabras* y los dos personajes que le dieron notoriedad: Antonia de *No puede pagar, ¡no pague!* y *Mujer en la exitosa* puesta en escena *Pégame, mátame pero no me ignores* ambas de Darío Fo.

Fue precisamente su encuentro con Darío Fo y los clásicos por los que tomó el camino de la dramaturgia adaptando primero "Sueño de una noche de verano" para niños que fue un impacto de taquilla en la ciudad en el año de 1990. Esta adaptación fue seguida de varias obras para niños: *Cristóbal Colón*,

Caperucita 2000 y *El mágico pepenador*, entre las que reflejaba sus preocupaciones por la ecología y la posibilidad de un mejor mundo para nuestros hijos. En contraste las obras en los que abordaba otra de sus grandes preocupaciones. La Historia: obras como *Alcalde el fraile de la calavera* texto escrito en conmemoración del benefactor social Fray Antonio Alcalde, *La Malinchiada* en la que aborda el tema del conflicto de la identidad a partir del rodaje de una película sobre el personaje de la Malinche. Desde entonces su sentido del humor, la crítica social y particularmente su preocupación por escribir textos para la escena hicieron de Vivian una dramaturga preocupada por acercarse al público de su entorno.

En 1993 escribe un texto sobre las trágicas explosiones del 22 de abril en el sector Reforma de Guadalajara, la mordacidad y el sentido crítico sobre los indignantes acontecimientos y el alud político que causó este suceso social hicieron de la puesta en escena *Fe de erratas Solohilaridad* un éxito de taquilla sin precedente en el estado hasta ese momento.

En 1992 obtuvo mención honorífica en el Concurso Internacional de Obra Dramática Tramoya. Fue primer lugar en el concurso de Publicación de Obra Literaria 1993, de la Universidad de Guadalajara, por *Tres obras de teatro infantil*.

A Vivian la recordamos por su entusiasmo vital por el teatro. Nos deja el legado de su dramaturgia y sus preocupaciones por un teatro que busque conectar con los espectadores desde la sencillez de la estructura. Los que tuvimos la oportunidad de trabajar con ella como compañera en escena la recordaremos con esa actitud lúdica, infantil que nos invitaba a buscar la fiesta para el público. El mejor homenaje que le podemos hacer es continuar con la función. Largo aplauso, Vivian.

Foto: Archivo Cultura UdeG

ANTONIO NAVARRO

Actor egresado de la Escuela de Artes Plásticas en el área de Teatro. Ha sido miembro de la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara desde 1984, trabajando en más de 20 espectáculos profesionales entre los que se destacan *Jennifer, una sombra en la oscuridad*, *Fe de erratas Solohilaridad* y *La cantante Calva*, entre otras.

TEATRO Y...VIDA POR LOS CAMINOS DE MICHOCÁN

A CONRADO GONZÁLEZ LEYVA

Arnulfo Martínez

Antes que nada, he leído tu libro con interés. Con alegría. Con el dejo de haberme tirado de cabeza en la piscina de la nostalgia mientras me adentraba en las palabras contenidas en el volumen. Me reconozco en tu escrito por la emoción vulnerable que despierta el respeto profundo al deber cumplido. A la valentía. A ese acto de voluntad, porque gracias a ese acto de ponerse de pie delante de sí mismo, de la familia, del hacer cotidiano, de la profesión; en ese acto nos significamos como uno y hacemos diferencia de los otros. Y nos reconocemos o nos distanciamos sanamente. Porque sólo siendo uno mismo, íntegro y cabal, se puede andar por la vida pregonando que la profesión/la vida, es el teatro al cual le has dedicado los afanes, las energías, los dineros. Y digo que me reconozco, porque en algún momento nos trepamos al carro de Téspis para andar por los andurriales, o bien como tú, honrosamente por los añosos caminos de herradura, pavimentados de guijarros y veleta de las polvaredas donde a ratos, como escribiera aquel que te presentara el Güero Hurtado, “Ni siquiera una dulcamara para descansar la vista”.

Pienso en este momento en una de las muchas frases que le he oído decir al maestro Tavira aquí presente: “El teatro es el arte de la presencia. Es un arte democratizador. Para que el teatro empiece es necesario comparecer, físicamente presentes; es decir, físicamente vivos. Es decir, el teatro es algo que ha hecho de la reunión un arte”.

Por casi veinte años nos hemos conocido. Aún antes yo sabía quien eras. Ya había escuchado de ti y de tus andanzas en esa región distante, más jaliscoquilla que michoacana. Juan García Chávez nos presentó. Y pienso que hicimos química –química Arvide, no te pongas celoso-. Porque desde entonces nos hemos tratado, y me has dispensado tu amistad, tu consejo, el espacio de Caccini donde aquellos tipos del $1+1+2=4$ nos presentamos más de una vez. Me permitiste tratar a tu familia, a tu esposa y tus hijos.

Hemos compartido anhelos y logrado proyectos en lo adverso de la tierra inhóspita y caliente de nuestro Estado.

Leyendo el texto, me vi como a 50 kilos de distancia, en una de esas fotografías donde el maestro José Luis Rodríguez luce como quinceañero. Y está el maestro José Manuel y Pancho Elizalde, el poeta. Juanito y Armando Maldonado. Si alguien mira la foto, y te mira tan señero hoy, dirían que el accidente no pasó. Porque luces íntegro entonces y ahora. En otra de esas fotos está Carlos Mora, que apenas unas semanas atrás se nos adelantó en el camino. De Carlos es suave mirarlo sobre la escena, haciendo como tu y Zaragoza, su labor teatral. Porque Carlos y el maestro Zaragoza son hitos de la historia del teatro michoacano que tan fácilmente se olvida. Porque si bien el teatro es como dice el maestro Tavira “el arte de la presencia”, es también por su naturaleza el arte de lo efímero; aquel arte que se extingue en el instante mismo de su creación. Por eso es que con mucha dificultad se puede tener idea del trabajo de un teatrero, difícilmente se le puede seguir la pista. Uno ve la época azul o cubista de un pintor y ahí están los lienzos. La novela costumbrista o negra de un literato. La época de bronce o figurativa del escultor. Pero, ¿cómo dejar huella en un terreno donde el polvo y el viento de la ausencia borran las pisadas?

Francisco de Quevedo nos heredó frases contundentes, por sensatas y caústicas: “Nadie ofrece tanto como el que no va a cumplir”. Tu libro es la confirmación de la regla. Es la regla. Durante años, en diferentes administraciones del Instituto Michoacano de Cultura y ahora de la Secretaría de Cultura, amigos y otros no tanto, te ofrecieron publicarlo. Tu libro es la regla, no la excepción. Y sólo fue hasta que juntaste un “dinerito” que pudiste publicarte bajo el sello de Caccini ediciones. Tu libro que hoy celebramos se presenta aquí gracias al apoyo de uno de tus amigos. Hubieras sido cubano o chilango, para homenajearte tal y como es la moda hoy. “Nadie es profeta en su tierra”. Tu libro es la confirmación, una vez más, de esa triste regla.

Tu libro es en gran medida un recuento de hechos y hazañas dignas de los hidalgos venidos a caballeros: desfacedores de entuertos, verdugos de molinos de viento, filósofos de noches estrelladas y profundas... Tu libro, este tabique de dimensiones cuasi evangélicas, despertó la ironía y el sarcasmo típico de los ignaros y ya decían que “eres el Stanislavski de Jiquilpan”. No. Más bien me recuerdas en la tenaz batalla, en el incansable aliento, en el indomable deseo al Obrazov, el titiritero ruso del que me compartiste un texto. ¿Recuerdas? Creo que te equivocaste de época, los que trepados andamos en el carruaje de Téspis, a contra corriente nos equivocamos de tiempo; pero que se puede hacer si es la excepción lo que confirma la regla. Vivimos en un mundo donde la globalización nos alcanzó como a los árboles y al medio ambiente, sólo la inteligencia de la naturaleza del teatro, nos hará sobrevivientes. Pero por otra parte, el arte que nos escogió es vanguardia pero no es alienación. Es disciplina y perseverancia pero no subordinación. Es rebeldía pero no imbecilidad. “El teatro es una toxina que carcome los huesos, la médula, los órganos y cuanto cosa nos rodea pero que al mismo tiempo nos distancia de la miseria de la bestia y nos hace humanos”, tal como me dijo en las últimas semanas José Solís, otro de los adelantados recientes. Muchos son los oficiantes que se visten con el manto para la misa, los rudimentos son los mismos para todos, el asunto como en los perfumes está en las micras de las que se componen las mezclas. En la composición de los aromas. En la sutileza de los perfiles. En la persecución exhaustiva de la esencia.

Tu libro me trajo también a cuento a otro amigo. A Sergio Magaña; a Alejandro para sus íntimos. Y lo trajo porque no puede estar distante de esta concurrencia de remembranzas. Porque tu obra no termina ni comienza sobre la escena, es el pretexto. Incansable, has tratado de propiciar en la cuenca Lerma-Chapala, región de tu jurisprudencia, un encuentro constante con

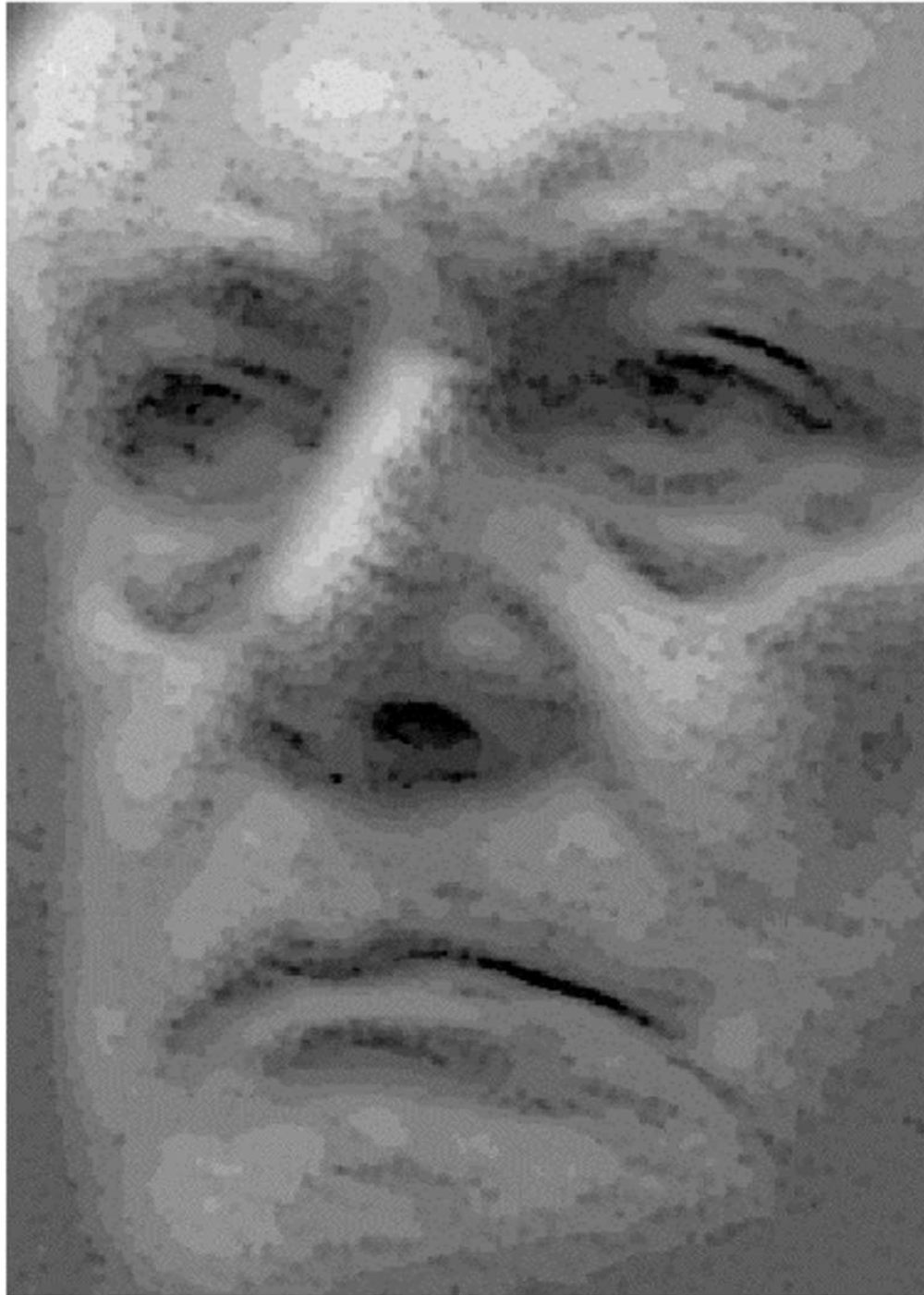
las disciplinas del arte, sabedor de que sólo la educación y la sensibilidad que las artes procuran son medio eficaz para romper con los atrasos de este pueblo nuestro y exiliado de todo futuro. El medico Ramírez ha sido tu escudero eficaz. No hace tanto, movido por tus propios anhelos se fueron a meter a otro corral, uno que no tiene dueño pero que fue cuna del más grande dramaturgo michoacano, Sergio Magaña. Fueron y abrieron brecha y lograron que en Tepalcatepec se hiciera lo que no se ha realizado en otras partes del Estado, ponerle el nombre de Sergio Alejandro Magaña Hidalgo a algo. Después, siguiéndote, hicimos las primeras dos jornadas culturales en aquella población perdida en la tierra caliente donde un chilpayate de unos diez años nos espetó a la cara que ya quería terminar la primaria para irse de burrero al norte. Porque el trato que ofrecen los comerciantes más lucrativos de este país, por asocial que resulte su comercio, es más directo y simple que cualquier oferta de futuro que hoy por hoy la globalidad pueda ofertar. Por eso también te acompañé en la aventura, por ti y por Magaña, a quien traté y debo mucho.

Y mientras que soñaba escribir estas líneas me vino el deseo de sacar la guitarra que tiene conmigo unos 28 años, y que no había sacado de su estuche en unos cinco -que es el tiempo que tengo sin tocar-, y me dije encordándola: "homenajear a Sergio al tiempo que agradeciéndole a Conra amistad y atenciones".

Morelia, Mich. a 5 de marzo de 2007.

*Texto leído durante la presentación del libro **Teatro y... vida**, del maestro Conrado González Leyva, con prólogo del maestro Luis de Tavira, publicado por Caccini Ediciones. El acto se realizó en la Casona del Teatro en Morelia, Mich. En la presentación se interpretó la canción El violín, de Sergio Magaña.*

ARNULFO MARTÍNEZ. Director de teatro y dramaturgo.



Archivo Arnulfo Martínez

TEATRO, SOCIEDAD E IDENTIDAD

APUNTES SOBRE HISTORIA(S), LA ESCUCHA Y LA POSIBILIDAD DE REFLEXIÓN CRÍTICA EN EL TEATRO

Sandra Calderón Garza

Han pasado años ya a partir de que el teatro y yo iniciamos una conversación que continúa hasta hoy. Mi primer encuentro con él fue a través del grupo *Universiteatro* en Monterrey. En ese entonces, el teatro me hacía sentir parte de un proyecto mayor al personal. El “yo” reconocía un “nosotros” en donde reflejarse. A este primer encuentro habrían de seguirle varios más, en una especie de “separación” simbólica. Los eventos de representación titulados *Agonistas* por ejemplo, cuyo desempeño y temática desencadenaron en mí preguntas acerca de mi responsabilidad como reproductora de actos de representación dieron pie a la pregunta: *¿Qué parte tomo yo en la perpetuación de ciertos puntos de vista?* Ambas experiencias de teatro en Monterrey me enseñaron la esperanza que puede ofrecer un teatro de crítica que extiende la historia personal a la comunal, al introducir el elemento de autocuestionamiento, aunque a su vez me mostró también la futilidad de tal cuando la inercia de transformación que deviene ante una actitud crítica es opacada por aquella que apunta hacia la permanencia del *status quo*; una inercia que acabó encaminándome hacia la escucha de otras voces; literalmente, otro idioma.

Compartiendo mi tiempo entre los tan trillados musicales a nivel profesional en

una pequeña villa al noreste del estado de Nueva York; y, el ejercicio de teatro pobre y de protesta en el corazón de la “gran manzana,” aprendí que cualquiera que sean los objetivos de una puesta, comprometerse con un acto teatral significa llevarlo hasta sus últimas consecuencias. Después, ya en Illinois, devino el/la “performance,” donde todos los sacramentos del quehacer teatral se convirtieron en semiherejía, al tiempo que el estudio de su desacralización reinstaló al teatro como religión. En pocas palabras, Monterrey, Nueva York e Illinois me enseñaron que el rigor del quehacer teatral no consiste en la elección “correcta” de género ni estilo, ni en la búsqueda futil de la obra más perfeccionada o pulida, sino de respeto a una elección de vida.

Hoy en día, mi trayecto entre el teatro y el/la performance no se traza en línea recta; esa historia no la reconozco en mí. Si lo pienso bien, mi biografía no se traza ni en líneas; más bien vive en mí, en los gestos de mi representación, tanto dentro como fuera del escenario, que convirtiéndose cada día en hábito tienden al olvido. También se hace sentir en los momentos en los que a ésta la interrumpen instantes-índices, generadores de movimiento, que tienden a la conciencia del presente del recuerdo y de la memoria: la escucha.

¿En qué consiste el carácter de un teatro capaz de hablar a una comunidad, a una persona –de Nuevo León o del mundo– acerca de sí misma? ¿De qué manera pone éste en juego su momento histórico y estético, que permiten a alguien escuchar su susurro? ¿Qué arriesgamos cuando falta la escucha?

Marx ha dicho de la *historia* que esta consiste en el primer momento en el cual un ser humano transforma su entorno con el objetivo de sobrevivir; la historia pues, desde este punto de vista, es un primer índice de nuestra separación del entorno, de la posibilidad de ejercer la voluntad. Para Marx este acontecer tiene consecuencias colectivas, sociales, porque transformar el entorno ocasiona relacionarse con los demás. La historia pues,

no admite individualidad sin comunidad y he ahí que uno se vuelve responsable de su propia historia. Pero ¿cuándo y cómo se da esa historia? Esa en la que la separación deviene en autocuestionamiento e individuación, a la vez que en nuestro reconocimiento del *otro* a nuestro alrededor. Rigiéndonos por un sentido estricto del concepto de “cronología,” la historia marcaría el día de nuestro nacimiento como el día de de nuestro “origen.” Sin embargo, si redefinimos el concepto histórico de Marx para que quepan otras cronologías, a menos que consideremos a una célula incapaz de efectuar alguna modalidad de “organización” físico/psíquica, el ser humano comienza a sobrevivir mucho antes de haber nacido “al mundo.” Y esa historia ¿Quién la cuenta? ¿Acaso el teatro? ¿La representación?

Algunas líneas del pensamiento psicoanalista proponen que nuestras historias personales constituyen el *cómo* sobrevivimos a nivel individual. Desde esta perspectiva, la veracidad o falsedad de nuestras historias no importa. Lo que sí importa es el *cómo* las hacemos formar eslabones –*scenarios*– de una cadena significativa que llamamos nuestra identidad.

Así pues, si comenzamos a sobrevivir desde antes de nuestro nacimiento, y desde entonces comienza nuestra historia, ¿En relación con qué vienen encadenándose los eslabones que forman la identidad? ¿Cómo poder hablar de eslabones si estos requieren una “forma” para ser tales? Esas formas, diría Kristeva, son nuestras primeras representaciones, tramas no acabadas ni cerradas, pero fluidas y abiertas, que se sienten como presagios del mundo simbólico exterior. Se presupone aquí, sin embargo, el evento de la *separación*. Ésta, efectuada como reacción a una amenaza a la integridad, de otra manera ¿Por qué molestarse en sobrevivir?

La *separación* es un momento dialógico, aquél en el cual el *otro* comienza a aparecer como ser “aparte” de un “yo.” Y tomando en cuenta lo dicho anteriormente, una historia no puede tener “comienzo” sino hasta sentirse en relación con otra historia “diferente.”

Éste es el proceso de “yo-ificación,” de “individuación;” el inicio del largo desarrollo que es la identidad. El momento que Husserl llama “hipostático”, en el cual el ser humano “adquiere” conciencia de sí. Aquí es fundamental la escucha, consistente en atender al momento y movimiento de hipostasis, exigiendo ser testigo del proceso de significación o de “eslabonamiento” del otro, pasado y presente.

El carácter del objeto de la escucha no es necesariamente visible, ni siquiera sonoro, ni algo que se pueda aprehender; es más bien de presagio, de aquello para lo cual el lenguaje se queda corto, porque es de una forma representacional, diferente al lenguaje. Cuando uno escucha al otro, lo que se escucha pues es la identidad del otro en el proceso de su formación, que incluye al lenguaje, aunque no se reduce a él. Es “todo lo demás” en forma de relaciones híbridas.

La disposición de aquel que escucha es de atención completa a la persona o momento, no para juzgar o definir, sino para formular una pregunta imaginaria, aquélla que hace al otro Simone Weil: “¿Qué es aquéllo por lo cual ahora pasas?” Que es decir, en la disposición del reconocimiento del otro. Una disposición vulnerable, de generosidad. En eso consiste precisamente ser un actor generoso: el actor da de sí su escucha y al hacerlo, sin proponérselo, *genera* vida.

En el espacio de interrupción a mi narración diaria —que es esta reflexión— quiero proponer que lo que la escucha hace para el individuo, el teatro lo hace para la comunidad, tanto como colectivo de escuchantes o público, así como para los hacedores del evento teatral; siempre y cuando la interacción conceptual de ambas no se desligue ni se sedimente.

Cuando Kristeva habla acerca de el momento pre-edípico, que es la adquisición de capacidad simbólica “anterior” al espejo lacaniano, el momento al que se refiere es el momento hipostático del que ya he hablado. Para esta psicoanalista no existe un límite definido de diferenciación entre el yo/no-yo,

sino que ambos existen en el espacio de “metaforicidad.” En este espacio se intercambian formas de sensación física (sonido por ejemplo) por formas de sensación que constituyen el aparato psíquico de representaciones. Kristeva imagina este espacio como el constante impacto de formas contra formas, un proceso de sustitución constante y de combinaciones sin fin.

Si consideramos al teatro, análogo a nuestra psique, como aparato representacional que es, podría funcionar como espacio en el que la metaforicidad fuese expuesta; en este sentido seríamos testigos del momento de formación identitaria. Esto equivaldría a dar cauce (no imponer) al impacto de formas, y constante proceso de sustitución y combinación que constituyen la actividad simbólica de nuestra comunidad. Puesto de manera sencilla, seríamos testigos de nuestra formación cultural. La escucha, desde esta perspectiva, atendería a nuestros propios procesos de significación, así como también tomaría parte en la responsabilidad de creación de la misma. En otras palabras, no basta con preguntarse “¿Quién soy?” para darse la media vuelta y encontrar la “respuesta” en el espejo del teatro realista. Hay que agregar a la pregunta la parte que dice “¿Qué parte tomo yo?” La identidad no nos pasa (del todo), la identidad la hacemos a cada momento en nuestras acciones e interacciones. La escucha da cauce al presente de esa formación, es decir, podemos intervenir haciendo reflexión sobre nuestros modos de producción simbólica.

Hablar sobre el proceso de metamorfosidad o “metonimia,” dependiendo del punto de vista, no es nada nuevo: el tema se ha desarrollado de diferentes maneras a partir de Nietzsche y anterior a él, Vico, en las palabras de psicoanalistas, pensadores de teoría crítica, ensayistas postmodernos, y postcolonialistas. La mayor parte de quienes, en torno a la dialéctica hegeliana, la “corrección” de Marx a ésta, así como después la revisión de Marx mismo, han “cambiado” la forma de conceptualizar la dialéctica como le es propio a una

dialéctica a ser cambiada. Lo que sí vale indagar es la asociación de la *metaforicidad* con la *escucha* dentro del campo de la estética. Adorno apuntaba a esto en sus discusiones acerca de la música, yo apunto a ello en relación con el teatro y el performance.

La escucha pues, es la disposición a dejarse interrumpir *in media res*, en medio del proceso de significación que es la historia, mi historia, y ante ese evento, mi narración, mi cadena de eslabones que antes consideré sólo mía, se expone como cadena de significaciones colectiva. Así, ya no soy sólo yo, sino yo *quien también soy todos*.

Comencé este ensayo narrando partes de mi biografía con respecto al teatro; desde Nuevo León hasta Illinois, mi historia se vio interrumpida al escuchar mi propio deseo de escribir ésta y no otra. Este acto de escritura, de alteración de mi entorno, me permite sobrevivir contándome que aunque estoy en otros lares, hay un eslabón, una cadena que me conecta desde aquí, a México, a Monterrey. Este acto entra ya al intercambio de metaforicidad, de “metonimia”: ¿Hay alguien que lo escuche?

SANDRA CALDERÓN GARZA. Licenciada en Estudios Teatrales en las áreas de Actuación, y Diseño y Tecnologías Escénicas. Actualmente es pasante de doctorado en Performance en la Universidad de Southern Illinois en EU. Inició sus estudios de teatro en Monterrey, en la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL trabajando con el grupo *Universiteatro*.

LA ETERNA LUCHA POR LOS ESPACIOS Y EL PÚBLICO

LA CASA DE LA CULTURA Y EL TEATRO

Leonardo Kosta

El edificio de la Casa de la Cultura ha tenido varias direcciones. Gracias a las gestiones de Paula de Allende (q.e.p.d) en la década de los setenta del siglo pasado tuvo la primera en la Casa Ecala, en el corazón de la ciudad de Querétaro, a un costado del Palacio de la Corregidora, en la Plaza de los Perritos, también conocida como Plaza de Armas.

Cuando Juan Antonio Isla era director, a principios de la década de los ochenta, el gobernador Rafael Camacho Guzmán dejó prácticamente en la calle a los artistas que frecuentaban la Casa de la Cultura. Se hizo necesaria la movilización ciudadana para que el municipio alquilara un pequeño edificio de almacenes a orillas de la antigua carretera a Celaya. Fue entonces que la familia del doctor Ignacio Mena Rosales donó su casa habitación con el exclusivo fin de albergar a la Casa de la Cultura. Desde entonces el número 40 de la calle 5 de Mayo, a treinta metros de la Plaza de los Perritos, es la dirección a la que acuden los artistas y el público que se interesa en el trabajo artístico y cultural, o los alumnos que toman un buen número de talleres.

Hará cosa de tres años esa dirección estuvo a punto de modificarse, cuando cierto oscuro funcionario pretendió cambiar el destino de la casa, aún en contra de la voluntad de extinto donador. Mónica Cadena, la directora de entonces, apoyada por la comunidad artística de la ciudad, dio la batalla y la pretensión no pasó a mayores.

Actualmente, el director de la Casa de la Cultura, José Roberto Vergara, se distingue por permitir la ocupación de todos los rincones con actividades teatrales. Se utiliza el auditorio -como es lógico-, el patio delantero y el patio posterior, el que sirve para instalar el tanque de gas estacionario, los tinacos de agua y su respectiva bomba eléctrica, y que en tiempos anteriores a los nuestros debió servir como depósito de leña, carbón y tiliches. La casa no es muy antigua pero cuenta con escaleras, entresijos y rincones entrañables para la actividad teatral.

En los últimos seis meses -de agosto del año

pasado a enero de 2007- se han montado 18 obras de teatro. Por sí las dudas aquí publicamos la lista.

1.- *Las Tremendas Aventuras de la Capitana Gazpacho*, del autor queretano Gerardo Mancebo del Castillo (q.e.p.d).

2.- *Ángel de mi Guarda*, de Adam Guevara.

3.- *Las Bacantes*, de Eurípides.

4.- *El Libro de la Selva*, de Brisa Gallardo.

5.- *Textos Cortos* de Les Luthiers.

6.- *Agua Clara*, de Michelle Saldaña.

7.- *La Excepción y la Regla*, de Bertold Brecht.

8.- *La Leyenda de la Llorona*, de Dulce María Ugalde.

9.- *Ay, Floralba te juro que...* de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

10.- *Un, dos, tres por mí*, de María Inés Falconi.

11.- *El Bigote de Oro*, de Ruy Nieves.

12.- *Hans en el Desván*, de Rosalinda García.

13.- *Pastorela*, de Fátima Pérez.

14.- *Los Monólogos de la Vagina*, de Eve Ensler.

15.- *Pastorela Infantil*, de Mario Andrade.

16.- *A Belem, Pastores*, de Alejandro Casana.

17.- *La Historia de Pedro*, de Mario Andrade.

18.- *Adictos S. A.* también de Mario Andrade.

Si bien algunas de las dieciocho obras mencionadas solamente dieron una sola función, la mayoría cumplió una temporada de tres meses. Algunas obras se montaron con niños, otras fueron fruto de la emoción de estudiantes de la carrera de Arte Dramático y las demás estuvieron a cargo de jóvenes directores que empiezan a frecuentar las tablas o fueron dirigidas por directores experimentados.

Todos, eso sí, absolutamente todos, fueron del tingo al tango para cumplir con las exigencias administrativas de la burocracia municipal que, con el cuento de la transparencia y la



Un, dos, tres... ¡Por mí!,
Grupo Teatral "El Pregonero"
Foto: Armando Arias



Un, dos, tres... ¡Por mí!,
Grupo Teatral "El Pregonero"
Foto: Armando Arias

protección civil, exige registros, sellado de boletos, fianzas y otros trámites que dificultan la tarea de los actores. Algunos grupos, para evitar caer en tales procesos engorrosos, prefieren pasar el sombrero, otros cumplen con las exigencias de la administración municipal.

Al respecto, José Roberto Vergara, el director de la Casa, dice: "Las leyes en éste ámbito deben estimular a los creadores, evitando sesgos impositivos que frenen o cercenen los procesos de creación, ya que los creadores aportan su tiempo a manos llenas y sus escasos recursos financieros. A todos los creadores y artistas nos consta que en caso de lograr la obra los creadores de la misma quedan en condición adversa para la exposición, representación y difusión del trabajo realizado ante las leyes actuales, que con tanta burocracia, pagos e impuestos lejos de motivar la creación, la frenan."

En los primeros días del presente año, el director del Instituto de Cultura del Municipio de Querétaro, Manuel Cedillo, fue portador de dos noticias, una buena y una mala. La gente de teatro escuchó primero la buena: se eliminaba el impuesto de 2% del ingreso. La mala: aumentaba la fianza. En las oficinas respectivas se mide con la misma vara a los grupos experimentales y a las compañías comerciales que, generalmente, ofrecen espectáculos masivos. Se exige una fianza cuyo monto resulta elevado para los grupos experimentales y que es francamente ridículo para las empresas comerciales del espectáculo. Ni modo.

Algunas de las obras arriba mencionadas continuaron sus presentaciones durante los fines de semana de los primeros meses del año.

De *Los Monólogos de la Vagina* no diremos nada porque ya se ha dialogado lo suficiente en otras ciudades y otros años.

Hablaremos de *Un, Dos, Tres... ¡por mí!*, del grupo Pregonero, puesta en escena por Sandra Ugalde con la asesoría de Luis Martín Solís. La señora Ugalde, directora del grupo, conoció la obra de María Inés Falconi en uno de los festivales *A Telón Abierto*, en Aguascalientes; como trataba sobre familias en trámite de divorcio, tema que le interesaba al grupo y a Luis Martín Solís, se puso manos a la obra tratando de alcanzar una perspectiva pedagógica, en busca de un punto de vista que comprometiera a un amplio abanico de familias. Ugalde aportó sus propias experiencias captadas en su trabajo como maestra de primaria y Solís los empujó al riesgo de proponer lo nuevo, lo que muchos viven y pocos hablan. El resultado fue un espectáculo de buena factura, provocador y entusiasta.

Otra obra que continuó en cartelera fue *El Bigote de Oro*, de Ruy Nieves. Este joven director es hijo de un cómico de la legua, estudió en el CEDART y continuó en la Escuela Nacional de Arte Teatral, especializándose en combate escénico. Con esta obra de su autoría pretende encontrar su propio estilo, para lo cual ha planificado una trilogía. *El Bigote de Oro* es el inicio de una búsqueda que parte de la *Comedia dell'Arte*, es decir, de los personajes tipo que se hicieron figuras de celuloide en la Época de Oro del cine nacional. Efectivamente, la obra cuenta la historia de una muchacha que no se puede casar con quien ama porque su padre -el hacendado- la ha comprometido con cierto

capitán. Se trata entonces de una comedia de enredos, sostenida por juegos corporales en los que los sirvientes son los graciosos o los intrigantes.

Cada uno de los rincones que ofrece la Casa de la Cultura permite acomodar a unas sesenta personas, cuando mucho. El número es suficiente porque, aunque la oferta teatral en la ciudad es rica, los asistentes son pocos. Lograr que asistan sesenta personas ya es un éxito. Ahora mismo -febrero de 2007-, todos los fines de semana se ofrecen tres obras en el Museo de la Ciudad, tres en la Casa de la Cultura, una en la casa del Faldón, otra en una casona antigua y, además, cuatro obras de corte comercial. Exceptuando éstas últimas, que sí tienen un público regular, las ocho restantes a veces trabajan para diez personas.

En todo caso, las posibilidades de encontrar un lugar para exhibir las obras son muy altas, pues los directores han desarrollado un olfato que les permite descubrir rincones escenográficos en construcciones que se edificaron con otros fines. Es curioso pensar que en una ciudad con numerosa oferta teatral no existan teatros. Por suerte, la disposición de las autoridades que administran viejas casonas o antiguos conventos, e incluso algunos propietarios de casas señoriales muestran buena disposición cuando se trata de hacer teatro. En consecuencia, no es ingenuo suponer que tarde o temprano habrán de equilibrarse la oferta y la demanda.

LEONARDO KOSTA. Director de escena y titiritero

AL CENTRO, BIEN AL CENTRO UN CENTAL AMBARINO

Víctor Hugo Rodríguez Bécquer

Alguna vez se entabló la polémica sobre la situación exacta del centro geográfico de la República Mexicana, y entre opiniones y controversias hubo una gran minoría que al opinar hizo ganar a Zacatecas. No conformes con pretender ser los pobladores de este ombligo territorial de México, los *zacatecos* nos dimos a la tarea, desde hace poco más de treinta años, de llamar la atención de vecinos y forasteros recuperando un quehacer que ya era cotidiano y ampliamente reconocido por los propios lugareños: se trataba de reavivar la intensa labor cultural del estado los zacatecanos, misma que ha sido una constante que nos distingue; en tres décadas se han instalado una decena de museos, los festivales culturales gozan de fama y prestigio, la actividad teatral se sostiene firme. No por nada, bajo la bóveda inmensamente celeste merodean los creativos; toda una comunidad de artistas que conviven merced a la tolerancia recíproca, la necesidad solidaria de fundirse en amistosos proyectos y la infaltable voracidad de cristiano canibalismo: *al centro, bien al centro* del escenario. En particular, la gente de teatro se ubica al centro geográfico donde nos situamos los zacatecanos, eclécticos, no alineados a una sola tendencia, enfocados a sostener el teatro que hace cada cual a su manera, porque del teatro se vive y se vive para el teatro, pocos son los que el mismo teatro ha hecho que se sobrevivan solos.

Antes de treinta años a la fecha no hay tanta lucidez para el recuerdo crítico del teatro zacatecano. Había más bien fascinación por pertenecer al grupo de la catequista que se aventuraba a montar, en el salón parroquial, los juguetes cómicos que la tradición pueblerina permite, donde los clérigos saben qué nos conviene aprender. De las celebraciones atriales a los montajes formales de la obligación escolar se confrontan los criterios y así, la rebeldía de unos y la conformidad de otros establecen dos niveles de producción artística: los *teóricos*, los que descubrieron la necesidad de integrarse a un grupo de formación continua, disciplinada y sólida, entregada al trabajo de la promoción cultural, y los *empíricos*, los que a fuerza de querer hacer *algo* para figurar en esa limitada comunidad artística, pretenden aglutinar a los voluntariosos que desean participar en los sainetes de barriada.

En la década de los setenta, Don Juan Juárez ya casi no incursionó en la actividad teatral y se alejó del rejuego comunitario. Unos años atrás había integrado una compañía familiar y de vecinos solidarios para llevar a escena algunas piezas que retrataban el costumbrismo, los temas revolucionarios, parodias políticas salpimentadas de ingenuidad y esas cosas que el público aplaude por aplaudir o por gratitud desbordada.

A su vez, sobreviene la instalación de nuevas opciones académicas, aparte de la Escuela Normal para Maestros: las preparatorias nocturnas, la reciente conversión del Instituto de Ciencias Autónomo de Zacatecas en Universidad, la algarabía por tener una delegación de la institución máxima al servicio de la juventud y los clubes socioculturales para los derechohabientes del IMSS abrieron puertas y ventanas a la creatividad y a los nuevos talentos. En el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (después convertido en INJUVE / CREA) se refundó el grupo de teatro que antes había apoyado su principal promotor, Victorio De la Torre, quien trajo a Zacatecas al profesor Carlos Ambriz Magallanes, formado

en Bellas Artes y presuntamente alumno de Héctor Mendoza, entre otros. Tal vez por ello ponderaba tanto la usualidad de montajes de deslumbrante espectacularidad como los proyectos de un conformista y modesto espectáculo de teatralidad revolucionaria, es decir, la vuelta del costumbrismo con dos que tres audacias pintorescas y sensacionalistas, en un tema revolucionario entre huelga de Cananea con revuelta ixtlera en *Los Telares Rojos de Río Blanco*; nacionalismo reiterativo en la biografía de Juárez y el obligado positivismo institucional de las canteras formadoras de los futuros priístas.

También en el IMSS ocurría algo semejante: Román Méndez Oliva tenía un camino recorrido como actor y se encontraba recién habilitado como maestro de instrucción teatral, por ende conjugaba sus labores docentes entre la Escuela Normal para Maestros -con montajes como *Rosalba* y *los llaveros*, *Los cuervos están de luto*, *Yo también hablo de la rosa*- y el IMSS. Con menos ataduras oficialistas, se desempeñó ahí con aceptable medida, siendo el lugar donde incursionaron algunos trabajadores de la misma institución, otros universitarios, también oficinistas, unos con una visión distorsionada del rigor de la disciplina teatral, y otros más compartiendo lo que saben con quienes consienten oírlos.

Alberto Huerta ya es historia. Fundador del Taller Universitario de Teatro (TUT), logró aglutinar las partículas voluntariosas de merodeadores e inquietos, de escépticos pero aventureros y oficiosos de la escena que ya habían cosechado tablas para mejorar una formación rústica que requería de rigor y pulimento. Se empezó a tejer la historia, la nueva, donde no cabían las glorias nacionales o las dramaturgias herméticas que por conocidas resultarían, irónicamente, desdeñadas por una comunidad universitaria deseosa de ver otra cosa que no fuera lo tantas veces puesto y repuesto. El teatro pánico y el teatro del absurdo le dieron un fisonomía propia al teatro universitario; el azoro inundó la sala, la sorpresa alertó a los técnicos, la

osadía magnificó los apoyos y el contundente trabajo del equipo de actores manejados por Huerta ya es un testimonio de que la innovación conjugada con la experiencia y la creatividad hacen un binomio de excelentes resultados, montando a Ionesco, a Beckett, a Pinter y a Jodorowski, entre otros.

La nueva dramaturgia, otros intentos, experimentos, forman las tres etapas del nuevo teatro universitario: cuando llegó Huerta, su permanencia desde 1970 a 1980 -de auge-, y de 1981 a 2006, con altibajos pero con una vigencia constante a más de 35 años. Muestra de ello ha de ser la evidencia de formar actores que se fueron para cumplir ciertas expectativas personales: técnicos, escenógrafos y directores en los que se hace evidente la influencia de Alberto Huerta.

Hay otra cepa que sería injusto menospreciar sin ocuparse de su mención: el Taller de Auto-producción Teatral, dirigido por Erasmo Nieto, quien forjó en sus talleristas una visión muy propia del hacer teatro; a más de 15 años de distancia resienten su ausencia y la nostalgia seguramente los motivará al reencuentro *in memoriam* de quien les heredó un estilo, les trazó un horizonte como proyecto de vida y les dio herramientas para defenderse en los diferentes campos de acción del trabajo teatral en colectivo.

Antonio Rocamontes formó otro equipo con fisonomía tan especial que una vez desmembrado el gólem que creara, cada guijarro de su extraña anatomía ha servido a la estructura primaria de otras iniciativas para seguir haciendo teatro bajo una óptica plural, caleidoscópica, con cierta influencia positiva y liberal de la que les inculcó Rocamontes. Sus discípulos son parte de esa espiga que germina en otros campos: Venicio Arvizu, Claudia Solís, Julia Robles, Efraín Martínez. Cada cual con un camino recorrido, renovada experiencia y reorientación de sus objetivos actuando, dirigiendo y escribiendo. Aguerridos, pertinaces, están vigentes.

Jánea Estrada, en el Tecnológico de Monterrey, surge con cierta frescura, sobre todo porque no

había pertenecido a ninguna otra comunidad del entorno de teatrístas y teatreros; escritora, actriz y directora, quizás no en ese riguroso orden pero con propuestas que hacían la diferencia; se empezaba a notar que las cualidades florecían en escualidos arbustos a la sombra de quienes se consideraban los consagrados pero que ya había, incluso, frutos; híbridos para valuarse solos, para hacerse notar y ganarse el reconocimiento a pulso; lo lograron. Otros, los que no menciono, no es por injusta devaluación de mi particular preferencia, se van haciendo, fortaleciendo, consolidando y los que ya están en el inventario de los bienvenidos: Luís Miguel Ríos, Noé Germán Rendón e Iván Guardado, por una parte, el viejo lobo de bar Leopoldo Smith Mac Donald, de Fresnillo, Manuel Trejo... y un rosario de nexos con ellos y los anteriormente nombrados que sería ocioso enlistar, para de alguna manera comprometerlos a seguir actuando sobre el escenario, construyendo personajes o diseñando su propia personalidad a futuro, fuera del escenario. Enhorabuena.

César Darío Menchaca es de otro mundo, por lo pronto de Jeréz, Zacatecas; visionario, intuitivo y aunque con escasas incursiones es, en realidad, sorprendente pero de una extraña generación de los que emigran para fortalecer su formación integral, aunque igual que otros tantos, luego desaparezcán.

Apenas en la tercera llamada y sobreviene, sobrevino la diáspora. Unos se fueron, otros ya no volvieron más; entre estos hay sentidas pérdidas, en otros casos gratas ausencias que le dieron más beneficios a un teatro que merece cosas mejores.

EL ESTRUENDOSO ARRIBO DE LOS SALTIMBANQUIS

Entre el estruendo de cohetones llegaron las maromas con el teatro callejero. Producto de una iniciativa tenaz y un dejo de nostalgia llegó un concepto de cuño deslumbrante: el *Teatro de Calle*. La Universidad ya había auspiciado un Congreso Internacional de Teatro de Grupo con propuestas de peso

específico. Esto ocurrió hace unos 25 años y su recuerdo persiste, sobre todo entre los que se maravillaron de la bondad institucional y la arquitectura de la ciudad, de tal manera que se volvió a lo mismo pero con una propuesta diferente: el evento universitario se transformó de un concentrado de propuestas magníficas, como ocurre en todos los encuentros al llenarse de buenos propósitos. Lo malo es que estos festivales, una vez que terminan, se llevan con ellos el entusiasmo, y sin concentraciones festivaleras la pasividad se transpira, se administra el talento, se adormila la creatividad con un cierto olor a mosto, abandono y ranciedumbre. O no se ha entendido o prefiere no entenderse el concepto del Festival Internacional de Teatro de Calle. Alejarse del texto no es su constante única, hay trazo y concepto, hay trabajo de conjunto, hay efectos paratextuales, contextualización de las acciones o metasignificaciones de rítmicas discordancias. Pero además de todo esto, se necesita continuidad, interés, y sobre todo, raíces para que el festival deje de ser un desfile y se convierta en una institución que transforme el teatro de la región, que contra todo y a pesar de todo, seguirá luchando día a día para no ser periferia y volverse centro de sí mismo, en espacio vital. Los puristas de la calle y los teatreros tradicionales requieren más que un mínimo respiro y oxigenación profunda para sacudirse, en un suspiro, al personaje estereotipado y el polvo del texto, para reintegrarse a la cotidianeidad y volver a ser los bohemios de siempre, sobreviviéndose en otro(s) personaje(s) apenas llegan al bar para morirse dramáticamente en el regazo de quien le toque el turno, aunque sea por esa vez, la última vez, casi siempre.

VICTOR HUGO RODRÍGUEZ BECQUER. Escritor zacatecano de poesía, teatro y narrativa. Promotor cultural durante más de 35 años, estrechamente vinculado con la vida cultural a nivel independiente e institucional.

TATUAS 25 AÑOS

LA SEMILLA DE OSCAR LIERA FLORECE

Rodolfo Arriaga

En Septiembre de 1982, la Universidad Autónoma de Sinaloa, (a la que en adelante llamaremos UAS), a través de Miguel Tamayo, invita a Óscar Liera a impartir un taller de actuación al cual asistimos miembros de los principales grupos de teatro que en aquellos años ya teníamos tiempo trabajando. El taller culminó con un espectáculo que Oscar armó con textos de Ernesto Cardenal (Salmos) al cual denominó *Salmodia para un día de Cansancio*. La experiencia de *Salmodia...* impactó tanto a los que ahí participamos como al propio Óscar Liera, quien acepta la invitación a trabajar en la Universidad de manera definitiva, fundando para ello el Taller de Teatro de la UAS (TATUAS). Así pues, con esa buena estrella y con la magia de Oscar Liera, el TATUAS, en menos de un año, obtiene logros que jamás había conseguido grupo teatral sinaloense alguno, pese a la censura gubernamental y a la falta de espacios adecuados para presentarse, pues los teatros del IMSS y DIFOCUR estaban cerrados para Oscar y el TATUAS. Eso no nos amilanó y nos dimos a la tarea de adaptar los espacios de la Casa de la Cultura de la UAS para montar lo más importante de la producción dramática del autor sinaloense.

Liera partía de la premisa de que había que hacer un teatro que tuviera que ver con nuestro acontecer cotidiano, con mitos, tradiciones, leyendas y personajes de nuestro entorno; decía: "Tenemos que hacer un teatro que nos identifique y nos defina". Y es así como empieza a crear un teatro enraizado a su tierra, contando para ello con un grupo para el que escribió, obras como: *El Jinete de la Divina Providencia* y *Los Caminos Solos*. *El Jinete...* marca el despegue del Teatro Sinaloense, que cabalga por los festivales internacionales de Manizales en Colombia, Latino de Nueva York y Cervantino de México.

El TATUAS y Oscar Liera fundaron uno de los movimientos más importantes del teatro regional como fueron las Muestras Regionales del Noroeste, que se constituyeron en una tradición teatral para los grupos de la región de donde surgieron Cutberto López, Ángel Norzagaray, Fernando Rodríguez, Nacho de la Lama y Edward Coward, entre otros, creadores que dieron de qué hablar en momentos posteriores.

El día 5 de enero de 1990 muere en Culiacán, Sinaloa, el maestro Oscar Liera, uno de los creadores más sólidos de la última etapa del teatro mexicano del siglo XX. En un segundo periodo, ya sin Oscar, el grupo consideró invitar a otros directores y retomar textos de otros autores para probar otras posibilidades ajenas al teatro sinaloense. Para tal efecto TATUAS recibió apoyos del Instituto Nacional de Bellas Artes, IMSS a través de Mario Espinosa y CONACULTA, con maestros de la talla de Raúl Quintanilla y Paco Beverido, Roberto Benítez, Martha Luna y Pepe Acosta.

A partir del 30 de abril de 1997, el teatro "Oscar Liera" del IMSS Culiacán fue cedido en comodato al TATUAS por haber resultado ganador con el proyecto cultural *Un Público se Prepara*, dentro de la convocatoria *Teatros para la Comunidad Teatral* promovida a nivel nacional por el IMSS, CONACULTA, INBA y FONCA.

Para ello el grupo incursionó en diversos géneros teatrales como el teatro cabaret, la adaptación de clásicos y el gran descubrimiento, sin duda, que ha sido el teatro para niños, el cual se empezó a hacer sin tener la preparación adecuada. Para ello el teatro escolar fue un elemento fundamental

Foto proporcionada por el TATUAS

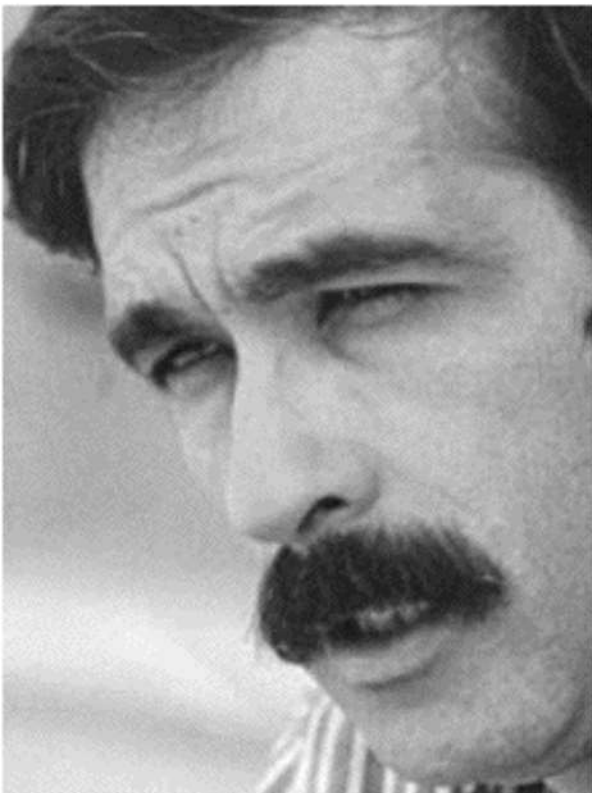


a través de sus plenarios que fueron centros de reunión y capacitación eficaz, misma que estuvo a cargo del Grupo 55, quien nos proporcionó los fundamentos del teatro para niños y nos enseñó, sobre todo, que hacer este tipo de teatro era tan o quizá más importante que hacer teatro para adultos, pues de esto depende el público pensante del mañana. Siguiendo estas líneas el grupo montó: *El Secreto de Gorco*, *El Muerto Todito*, *Fantasmas de Aserrín*, *Ruidos y Extraños*, *Todo de a dos* y *Hasta el Domingo*.

En estos diez años de arduo trabajo en el teatro del IMSS, TATUAS ha promovido la realización de más de 1600 funciones del TATUAS, grupos locales, nacionales e internacionales. Además de las rentas del inmueble y los eventos organizados por el propio IMSS, lo que en suma significa una asistencia aproximada de 500 mil espectadores, de los cuales un 40 por ciento corresponde a público infantil., el grupo ha participado en cuatro Muestras Nacionales de Teatro, tres Festivales de Teatro para Niños, un Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes "Telón Abierto", cuatro Encuentros Regionales de Teatro en Tijuana, uno en Hermosillo y dos en Monterrey, así como cinco Programas Nacionales de Teatro Escolar con sus respectivas plenarios, temporadas en el Distrito federal, giras por el norte de la Republica, Festival Cervantino, Festival de Teatro Latino de Los Ángeles California, entre otros y próximamente en la Republica Checa y en Suiza.

En sus 25 años de trabajo, TATUAS ha sido forjador de programas de teatro como el Programa Nacional de Teatro Escolar, cuya primera producción en los estados fue *Las trapacerías de Scapin*. TATUAS ha sido el tronco del cual han surgido los grupos teatrales existentes en Sinaloa: *Compañía Sin Espacio*, *Delta Teatro*, *Núcleo escénico y TLAUAS*, cuyos directores fueron integrantes de nuestro colectivo. A 25 años de fundado, con mas de 60 estrenos y con mas de 2600 funciones realizadas, TATUAS se propone continuar en la brega teatral y contribuir en la formación de las nuevas generaciones de público y de actores que garanticen que la vida continúe en los escenarios de Sinaloa.

RODOLFO ARRIAGA, Cofundador y director del TATUAS. Director de escena.



Oscar Liera
Foto: Jesús Garcóa

EL COMPROMISO DE LA LIBERTAD

LOS 35 AÑOS DE MI PADRE

María Fernanda Galindo

En aquel tiempo, cuando las preguntas llegaban como el día en que confluyen todos los vientos, le preguntaba a mi padre muchas cosas. Nuestro lenguaje —como alguna vez escribí en un poema— era de palabras escritas, pero también de silencios. Mi padre no es de los que dicen qué es lo que uno debe hacer, así que mis dudas eran apaciguadas con nuevas preguntas. Me decía que dudar era bueno. Cuando yo llegaba con algún dilema moral (en ese tiempo en que las campanas del templo inconcluso de una cierta idea de moral resuenan a toda hora) mi padre me daba un libro que no transmitía solución certera a mis cuestiones sino planteaba nuevas dudas. Entonces sufría la angustia de los pensamientos que se multiplican y recorren laberintos sin encontrar salida. Me enfurecía no tener la respuesta sin poder reconocer todavía que la respuesta era siempre seguir buscando incansablemente. Después, cuando ya pulsaba en mi interior la pasión literaria seguía preguntándome si ése era el camino. Y aún cuando creía decidirlo, la duda persistía. Y escribía mientras dudaba, escribía siempre. Poemas a mi abuelo, a mi padre, a mis recuerdos nublados de la infancia. Me extrañaba que mi padre no diera la indicación que esperaba. ¡Cómo deseaba escuchar “escribe, hija, eso es lo tuyo, escribe!”

Pero sin pronunciar esta frase mi padre alentaba mis impulsos cuando se conmovía con mis textos, los esperaba, los abrazaba siempre. Y yo seguía en mis revueltas interiores: escribir o no escribir. Todas estas dudas quedaron convertidas en poemas escritos en cuadernos, hojas y servilletas. Después los reuní en un archivo que titulé *Escribir escribiendo*. Porque la única manera de saciar la necesidad de escritura era cometer el acto de escribir. Pero seguía pensando: ¿y cómo será mi vida si sólo escribo?. Y recorría cafés y parques con la misma pregunta. Mi padre continuaba con una respuesta que en ese momento me sacudía: haz lo que tú quieras. ¡Qué compromiso significaba la libertad! El mayor compromiso de todos, asumir uno mismo aquello que desea.

Tengo 29 años y mi padre cumple ahora 35 años en el teatro. Después de mucho tiempo de constantes dilucidaciones ahora no podría concebir el hacer otra cosa que no tuviera —como bien ha dicho mi hermano— corazón. No se trataba de una sentencia la consumación de lo deseado. Mi padre me enseñó, silencioso y reservado, que uno debe entregarse por completo a lo que pulsa en el interior, reconociendo, primero, su existencia. Y que el mayor logro es sostenerse en el deseo, asumirlo como verdadero, tan verdadero como el amor que con evidencia física nos provoca una mezcla de dolor y felicidad, aunque en apariencia sea etéreo e invisible. Y con esa certeza se derrumbaron los miedos: ¿por qué habría de condenarnos la adversidad que se presenta en cualquier camino? ¿qué fuerza opuesta podría superar el empuje de la raíz que nos da vida?

Mi padre construía todos los días su camino con corazón, piedra sobre piedra, palabra sobre palabra.

Dediqué muchos veranos de mi vida a pensar sobre lo que debía hacer en la vida mientras leía al azar algunos libros de la estantería de mi padre y otros que él mismo ponía en mis manos. En esos días también nos sentábamos en la terraza a hablar de la vida; escuchábamos las conversaciones de otros y reíamos. ¡Qué puedo decir de la relación de la risa con mi padre y mi vida! Cualquier drama, el mínimo, era reducido a su caricatura. ¡Incluso los que en ese momento creía como los mayores dramas de mi vida! Ver sus obras era desprenderme de la gravedad del mundo, soltar las amarras, ser libre. Mi padre me ha enseñado que la risa es la reflexión más profunda que puede tenerse sobre el mundo.

Pensar ahora en los 35 años del camino que mi padre ha construido con el corazón me impulsa a sobrepasar las adversidades, reírme en medio de su cúspide, creer en las palabras con las que puedo construir el mundo que deseo, seguir en este empeño de hacer posible mi verdadera libertad.

Desde España abrazo a su Último vaquero con el corazón.

A - *El último vaquero*, monólogo con el que Sergio Galindo celebró sus 35 años en el teatro.

Foto: Paula Martins

B - Sergio Galindo. Foto: Paula Martins

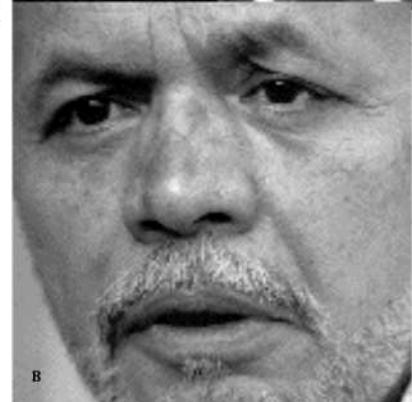
C - Alicia Encinas e Irineo Álvarez en *Más*

encima... el cielo

Archivo Compañía Teatral del Norte (CTN)

D - María Fernanda, hija de Sergio Galindo.

Foto: Paula Martins



MARÍA FERNANDA GALINDO

TEATRO ARGENTINO RENACIENTE

PANORÁMICA EN MOVIMIENTO

Rafael Toriz

El arte ejecutorio más próximo a la experiencia común del hablante es, sin dudas, el teatro

Paolo Virno

Pocas son las estancias de la vida y la memoria en las que pueden convivir, en análogo distrito, la belleza y el espanto. Obviando la fotografía y el amor, que recuerdan siempre a Dante –*Nessun maggior dolore / chi ricordarsi del tempo felice / nella tristezza*–, acaso sólo el teatro y la palabra sean los espacios categóricos para deleitarse en la tragedia y reír en la desgracia.

El teatro, como la palabra, es un arte transitorio; su riqueza radica en el acontecimiento: son la contingencia y la labilidad sus necesarias adyacencias. El actor y el músico, como el bailarín y el poeta, son ejecutantes sólo en la medida en que ejecutan su arte. El teatro, como la palabra, es un arte mayor porque cifra la belleza en lo que se desvanece y nunca en lo que permanece. Su esencia es fugitiva y performativa: el arte de la representación es el arte de la desaparición. Con todo, para que el teatro y la palabra se difuminen es necesario que aparezcan, que sean visibles. La actividad que se ejecuta exige, en su acaecer, la presencia del otro; el espectador y su mirada. Observar el teatro y comentarlo puede ser, en última instancia, tan importante y tan creativo como practicarlos en el tablado.

En este brevísimo texto se encontrarán sucintas reseñas sobre lo que consideré, durante una estadía de poco más de un mes en Buenos Aires, notable y significativo para compartir por escrito en territorio mexicano. Queda claro que toda selección es uno de los caprichos y que la subjetividad en el juicio es uno de los más caros privilegios del *flâneur* despreocupado.

REY LEAR

En esta puesta sobria y elegante el ya mítico Jorge Lavelli consigue reposicionar uno de los clásicos menos populares del inglés en medio de una atmósfera oscura, frugal e incluso *darketa* en el imponente y legitimado teatro San Martín. Con actuaciones excelentes (Lear es interpretado por el celebrado Alejandro Urdapilleta y Gloucester por un digno Roberto Carnaghi) Lavelli nos recuerda, con un toque decadentista muy en la estética de *Matrix*, que la realidad, tanto en el espectro público como en el privado, es horrible, grotesca y terriblemente descarnada. En medio de una pulcritud que da realce a la locura del rey y a la infamia de sus hijas, el montaje de Lavelli resulta –tanto en su dirección como en la escenografía– más violento que el realizado por

José Caballero con la Compañía Nacional de Teatro (*Proyecto Shakespeare*), donde un Claudio Obregón en plenitud asemejaba más a un abuelito bonachón que a un orate nihilista obsesionado consigo mismo (Urdapilleta) que a ratos, entre gritos destemplados y una furia soporífera, mueve a preguntarnos por los límites entre el recital y la actuación hablada: el discurso entonces como teatralidad.

INTERRUPCIONES A PARTIR DE HEDDA GABLER

Adaptación lograda del original, en una puesta discreta, bien resuelta y bien actuada. Dirigida por Paula Santamaría, acaso los detalles más remarcables sean la economía de elementos escénicos (un teatro entre pobre y paupérrimo), la síntesis argumental y el ejercicio de la didascalia sobre el escenario con un personaje regente que acota y dirige las acciones –cambiando el papel a los personajes o repitiendo escenas a discreción.

En oposición al espectáculo dirigido por Enrique Singer en México –que explora con relativa fortuna la complejidad de la obra de Ibsen– su contraparte argentina es un ejercicio digno y mesurado sin mayores pretensiones.

LOS DEMONIOS

Este montaje, construido a partir de la novela *Los endemoniados* de Dostoievsky, resuena a Brecht y su idea del teatro épico. El espectador recuerda todo el tiempo que lo que está viendo es sólo un espectáculo, una ilusión de realidad. Diálogos de corte político, disección del comportamiento sindicalista, análisis de las motivaciones revolucionarias, traiciones, suicidios y cierto tono de farsa e irrealidad que apuntalan la fatuidad en toda empresa humana y a la vez potencian la conciencia crítica en el espectador. Con una dirección atropellada de Gonzalo Martínez, destaca la actuación protagonista de Lautaro Vilo como un gendarme escindido entre sus pasiones y su acontecer político.

HAMELIN

Esta coproducción ibérico-argentina es fundamentalmente una denuncia sobre la pederastia y la sociedad que la solapa. *Hamelin* es un alegato que cuestiona el lugar del que mira los entresijos de lo real, la responsabilidad social ante crímenes que competen a todos: la obra pretende testimoniar por el testigo.

Con actuaciones bien engarzadas y personajes cubriendo dos o más roles, la obra despide cierto tono mesiánico (más allá del “dejad que los niños se acerquen a mí”) que a momentos la torna tediosa, repetitiva y didáctica en exceso. La figura

de un narrador que acota, especta y juzga sobre el escenario si bien en un principio puede ser interesante, resulta ser de un fastidio insospechado, al grado de desear abofetear al personaje interpretado por una envanecida Susana Lanteri.

El acierto del texto de Juan Mayorga consiste en la exploración entre la escena, la palabra y el abismo que las une. *Hamelin* es también un metadiscurso que mueve a pensar en el intensísimo trabajo fílmico de Lars Von Trier en *Dogville*: la intención de vestir la apariencia desnuda. En *Hamelin* la escenografía es mínima y también se establece una distancia “épica” con los espectadores; la sugerencia es igual o más importante que la literalidad de lo dicho. La dirección es de Andrés Lima.

EL NIÑO ARGENTINO

Sin lugar a dudas esta obra es una de las mejores piezas recientes del teatro argentino e incluso del latinoamericano. Escrita y dirigida con maestría por un curtido Mauricio Kartún, la tragicomedia retrata una extinta costumbre argentina burguesa de principios del siglo XX: enviar a las vacas con gaucho incluido para contar con leche fresca durante los viajes a Europa.

La obra, expresada en rotundos versos octosílabos, es un escaparate para ver las excelentes actuaciones del niño (Mike Amigorena) y el gaucho (Osly Guzmán), una dupla deliciosa que consigue, con lucidez y humor apabullantes (geniales incluso), transmitir verdad, traición y hermosura en un mismo instante, conjugando lo culto con lo popular y desnudando insondables improntas humanas (violencia, ingenuidad, cinismo, desencanto) a través del brillantísimo vaivén entre el sonido y el sentido.

El texto, ejemplo de altísima literatura, admite además lecturas alegóricas del sentir argentino profundo, barco sin rumbo ni puerto fijo; una sensibilidad agrídulce y seductora más que un territorio: un lugar intensamente latinoamericano que, no obstante y por lo mismo, es siempre otra cosa.

Con escenografía y música como personajes concretos, *El niño argentino* es una de las expresiones dramáticas más logradas, inteligentes y estimulantes del teatro argentino reciente; una muestra verdadera de talento, creación y traslúcida belleza.

RAFAEL TORIZ. Ensayista y traductor veracruzano. Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales de poesía, filosofía, ciencia y literatura. Becario del FONCA (Jóvenes Creadores) en la categoría de Ensayo.

LA PROMOCIÓN DEL TEATRO MEXICANO EN EL MERCADO INTERNACIONAL

Luz Emilia Aguilar Zinzer

Para la promoción de las artes escénicas mexicanas en el mercado internacional se creó en 2002 el programa *México: Puerta de las Américas*, en colaboración de CONACULTA-FONCA, Contacto Cultural, Fundación Cultural México-Estados Unidos de Norteamérica A.C. y el patrocinio de la UNAM, la Secretaría de Relaciones Exteriores y la Embajada de Estados Unidos en México, entre otros.

Puerta de las Américas consiste en un mercado de las artes en el Distrito Federal y la participación de México en el tianguis creado por la Asociación de Presentadores de Artes Escénicas de los Estados Unidos (APAP), que se celebra año tras año en enero en Nueva York. En este 2007, en el que dicha asociación llegó a su 50 aniversario, México estuvo presente en el Hotel Hilton and Towers con un puesto y una maratónica muestra de teatro, música y danza en el Gerald W. Lynch Theatre de la Universidad de Nueva York, el día 20 de enero en dos funciones corridas en las que se presentaron fragmentos de cada una de las compañías invitadas: Fóramen M. Ballet, Manuel Ballesteros y Producciones La Lágrima, Ring de Teatro, TeatroDeCiertosHabitantes, Ónix Ensamble, Voz en Punto, Magos Herrera, Mono Blanco y Astrid Hadad.

La fundación Contacto Cultural México Estados Unidos, dirigida por Gilberto Palmerín organizó, además, para potenciar el marco de APAP, un diálogo en el MOMA entre directores de instituciones para la promoción de las artes que trabajan en la frontera México-Estados Unidos. Hasta el 2006 los grupos mexicanos tuvieron que exponer sus obras en el muy poco propicio salón de un hotel. Desde que Palmerín llegó a la dirección de Contacto Cultural, los artistas cuentan con un teatro en forma para presentarse en Nueva York.

Este año tuve oportunidad de atestiguar el esfuerzo por dar las mejores condiciones posibles a la presencia de México en APAP en términos de organización, y constaté las

debilidades que presenta nuestra muestra de espectáculos, pues se hizo evidente, en algunos de casos, la necesidad de desarrollar una mayor conciencia escénica. Por ejemplo, el grupo de música Voz en Punto, que tiene un original sentido del humor y calidad sonora para interpretar a capella, se desempeñó sobre las tablas con una torpeza estremecedora, desde su ausencia de coreografía hasta el vestuario. Magos Herrera, una cantante con voz educada y atractiva, no cuida la calidad de sus movimientos y de quienes la acompañan, lo que da a su desempeño un triste aire amateur.

El formato fragmentario, si bien permite hacernos una idea de la calidad en lo que toca a música y danza, es muy poco propicio para mostrar el teatro. Cuando se trata de obras en que la palabra es secundaria puede llegar a funcionar, como le sucedió al grupo Marionetas de la Esquina, que a partir de la presencia de México en APAP en años anteriores, consiguió importantes contratos. Pero trabajos como *De monstruos y prodigios*, del TeatroDeCiertosHabitantes, que viajó este año a Nueva York, pierden sentido al verse en pedacitos y no mostrarse con su escenografía e iluminación originales, al no haber condiciones para ello en la lógica del popurrí.

El director de Contacto Cultural reconoce que uno de los principales retos es “clarificar los procesos de selección de lo que se va a promover para generar un verdadero diálogo con la comunidad artística —y añade—, una vez seleccionados los grupos sería importante trabajar con éstos para que mejoren su presencia escénica y reciban asesoría sobre cómo gestionar visas de trabajo, manejar estrategias de negociación y elaborar contratos”.

En opinión de quien fuera agregado cultural de la Delegación General de Québec en México, “Para la promoción de las artes escénicas tenemos que capitalizar el mayor número de recursos de los diferentes niveles de gobierno: federal y regional; el sector privado y la sociedad civil. La punta de lanza debe ser la profesionalización de las artes,

De monstruos y prodigios: Foto: José Jorge Carreón



con la inclusión no sólo de los artistas, sino también de los equipos técnicos. Tres deben ser los pilares de la estrategia: la difusión, la cooperación y la búsqueda de públicos.

Para Palmerín es importante asociar a estos procesos a los dramaturgos: “No se puede desarrollar el teatro sin promover el flujo de textos dramáticos hacia otros lugares y de otros lugares a México, con traducciones, publicaciones, encuentros. Otro aspecto importante está en las residencias en el extranjero y la estancia de artistas de fuera en nuestro país”.

Al preguntar al director de Contacto Cultural cuáles han sido las mayores dificultades que ha enfrentado en la promoción de las artes, respondió: “Lograr los consensos necesarios para que la gente trabaje en equipo, de manera concertada. Recursos hay. Tenemos que reconocer que se ha hecho poco para desarrollar las industrias culturales en México. Si rompiéramos las dinámicas que obstaculizan la unión de esfuerzos, algo mejor podría surgir. Hace falta el talento de la negociación”, concluye Palmerín.

Estamos en los albores de una nueva administración federal. Ojalá los cambios que se operen vayan en el sentido de dar mayor coherencia a los esfuerzos y que estos, junto con la búsqueda de mercados, propicien mejores condiciones para la enseñanza, los procesos de producción, la consolidación de los equipos de trabajo existentes y el desarrollo de oportunidades para las nuevas generaciones. Se trata, ante todo, de lograr convergencias para el estímulo de las artes, bajo una visión integral, incluyente, abierta a la diversidad.

LUZ EMILIA AGUILAR ZINZER. Periodista, investigadora, crítica y traductora teatral.

ENTREVISTA A MARISA GIMÉNEZ CACHO

TRABAJAR PARA UN PÚBLICO NOBLE

Noé Morales Muñoz

Un sexenio se ha acabado y, aún en la incertidumbre de lo que vendrá, se impone el balance de lo realizado. En este caso, Marisa Giménez Cacho, directora del Centro de Teatro Infantil del INBA, elabora un recuento de lo sucedido en una materia tradicionalmente desdeñada.

NOÉ MORALES MUÑOZ: ¿Cómo consolidar un proyecto institucional destinado a los niños en un periodo tan convulsionado, con tres coordinadores de teatro durante un sexenio?

MARISA GIMÉNEZ CACHO: Pareciera que el destino de este país es la convulsión permanente. No nos queda más remedio que trabajar en el contexto que tenemos y hacer lo mejor que podamos.

Al principio del sexenio, con Otto Minera, tuve contacto con el programa Nacional de Teatro Escolar, de ese año recuerdo con gusto la puesta en escena de *El Ogrito* de Suzanne Lebeau, que fue importante y polémica y con la que creo que se logró ampliar el criterio de lo que puede ser el teatro para niños.

A la llegada de Enrique Singer se decide retomar el concepto de Centro de Teatro Infantil y formar una subdirección independiente de Teatro Escolar. En este periodo lo más complicado fue abrir espacio en los teatros para las obras infantiles: tener obras para niños en la mayoría de los teatros, tener acceso a ensayos, etc.; ser tratados igual que las producciones para adultos.

Cuando llega Ignacio Escárcega a la Coordinación, el teatro infantil ya tiene cierta presencia y se da continuidad a nuestras políticas.

Tenemos teatro para niños todo el año (entre 12 y 14 obras por año), de los cinco teatros del Centro Cultural del Bosque hay obras en tres o cuatro. Me atrevo a decir que Bellas Artes tiene la propuesta de teatro para niños más interesante del país.

NMM: ¿Cómo se inserta el teatro infantil mexicano en el movimiento de teatro para niños del mundo? ¿Cuál ha sido la influencia (si la ha habido) de los trabajos más destacados de dramaturgos de otras latitudes (Lebeau, Danis) en la escena nacional?

MGC: En México tenemos un teatro para niños serio y de calidad –aunque no muy abundante–, pero hay unas pocas puestas en escena que podrían estar a la altura del mejor teatro para niños del mundo.

Por otro lado, y a diferencia de otros países, el gremio no ve todavía como una necesidad organizarse alrededor de una asociación que debe estar manejada por los propios artistas. No hemos asumido todavía la importancia de las redes de comunicación y de intercambios. Toca a los hacedores de teatro infantil tener, exigir, una asociación que los represente y en la que se vean representados, a través de la asociación se pueden conseguir algunas cosas, además de ser una ventana al mundo.

En cuanto a la influencia de los dramaturgos de otras latitudes, efectivamente el caso de Suzanne Lebeau es emblemático. Suzanne ha dado muchísimos talleres de dramaturgia y efectivamente ha logrado transmitir a los teatreros mexicanos su concepción del teatro y de la dramaturgia para niños. Es innegable que su presencia en nuestro país ha reactivado la reflexión. Su teatro ha buscado salir de la relación didáctica y ha abierto las puertas para plantear temas que generalmente no se consideraban para niños como la pobreza, el divorcio.

NMM: Ante las carencias formativas de especialización en teatro para niños, ¿hay vías para oponerse al empirismo, al método de moldearse a golpes de escena?

MGC: En las escuelas de teatro del país, incluso en las que se enfocan a niños y jóvenes, no hay una asignatura que aborde el tema como tal; lo mismo sucede con el teatro de títeres. Ante ello, se han hecho esfuerzos por implementar talleres y diplomados. El año pasado La Coordinación Nacional de Teatro organizó dentro del Programa de Educación Continua un Diplomado Nacional de Producción de Espectáculos para niños que se llevó a cabo en Ciudad Juárez y Mérida.

En los pocos festivales de títeres que existen generalmente también se organizan talleres y asesorías.

NMM: ¿Cómo definir la relación de los hacedores de teatro infantil con su público –con su afluencia, con la recepción de los proyectos entre los espectadores, con sus estrategias y sus políticas para atraerlo y retenerlo?

Adiós, querido Cuco. Foto: José Jorge Carreón



El rey que no oía pero escuchaba. Foto: Leonardo Martínez Pérez



Marisa Giménez Cacho. Foto: Pablo Ortiz Monasterio



Hansel y Grétel. Foto: Arturo López

MGC: El público del teatro para niños, aunque honesto y exigente, es bastante noble. Me atrevería a decir que hay más público en el teatro para niños que en el de adultos; aunque es evidente que en proporción al número de habitantes y en particular al número de niños que hay en el país la afluencia todavía es muy baja. La claridad me parece un elemento fundamental en el teatro para niños y es curioso lo difícil que resulta lograrla. Establecer una verdadera comunicación con los niños y con sus intereses requiere de un conocimiento y una sensibilidad específica.

Tenemos todavía muy pocos dramaturgos, y directores que realmente consiguen transmitir a los niños una ficción dramática a la altura de su inteligencia y su sensibilidad, que logran conmover la sensibilidad infantil.

NMM: *¿Cómo evaluar la irrupción de los hacedores jóvenes en la escena de nuestro teatro para niños? ¿Existen visos de un relevo generacional y/o de una renovación de lenguaje?*

MGC: Creo definitivamente que tanto el discurso como el lenguaje en el buen teatro para niños

sí se ha renovado y se sigue renovando. En términos generales veo una mejor factura; se acabó la época de las producciones de papel crepé. El teatro para niños hoy no se separa de los avances del teatro y refleja frecuentemente con poca diferencia las estéticas y las relaciones con el público que buscan los artistas de una época. Muchas producciones cuentan con directores, diseñadores, escenógrafos y vestuaristas de primer orden que encuentran un equilibrio entre sus impulsos y preocupaciones como artistas y la manera de los niños de ver ese mismo mundo. Cada vez se entiende más la especificidad de la dramaturgia para niños,

aunque no hay muchos dramaturgos que están avocados a ello. En el teatro infantil siempre ha habido jóvenes, pues de alguna manera se le ha considerado campo de práctica.

NMM: *Más allá de los recortes presupuestales, ¿qué perspectiva futura podemos tener para nuestro teatro para niños?*

MGC: La perspectiva puede mejorar pero con mucho trabajo de por medio. Creo que tenemos que extender

el radio de acción, salir de la Unidad del Bosque, tener relación con otros espacios de la ciudad y del país para que más niños vean teatro, para que más niños sepan lo que es el teatro. Para que más creadores encuentren en el teatro para niños y jóvenes una veta para desarrollarse. Tenemos el mínimo indispensable y nos falta muchísimo por desarrollar.

Noé Morales Muñoz. Dramaturgo, crítico teatral y periodista.



TEATRO PENITENCIARIO 2004 - 2005

PRESO ENTRE LAS REDES DE LA ESCENA

Ignacio Escárcega

A finales de los ochenta, en el camerino de un teatro perdido de la Ciudad de México, se presentaba un técnico de tramoya para dar a conocer a los actores las novedades de su producción dramática. Su nombre de batalla era "El Chino" y escribía pequeñas obras de teatro, labor por cierto en la que destacaba más que como tramoyista, donde tenía percances continuamente; podía darse el caso de que gritara a voz en cuello, después de la segunda llamada: "¡No se puede, ya se rompió el rompimiento!"

Las obras del "Chino" describían a mujeres que salían de ducharse y se cubrían con "toallas transparentes", o presentaba a los personajes de un texto sobre sus pares de actividad en la que señalaba el nombre, el apodo -por ejemplo "el campanitas"- y su defecto: "robacambios". En su teatro, para señalar el momento en que comenzaba el diálogo, invariablemente colocaba la frase: "agarra y dice".

Este recuerdo viene a colación para hablar de la Antología de Teatro Penitenciario, *Libertad entre muros*, editada a finales de 2006 por la Secretaría de Seguridad Pública con el apoyo del INBA, la cual forma parte de una iniciativa de concursos en diferentes disciplinas artísticas que se llevan a cabo desde hace algunos años al interior de las prisiones. Sin embargo, es la primera vez que se publican obras de teatro ganadoras y sobra aclarar que los autores son reos que cumplen condenas en diversos penales del país.

En la antología puede constatarse una urgencia de decir que le devuelve al teatro su condición de herramienta primaria. No hay escapatoria ni reducto formal posible para decir lo que sustantivamente les importa. En algunos casos las acotaciones, por ejemplo, no son indicaciones para la representación, sino una voz interior de los protagonistas, como ocurre en *El fin de un sicario*,

Sólo oí la detonación, fue ensordecedora en aquel espacio cerrado del carro, y miré volar por el aire el cuerpecito del niño...

Asumida la ingenuidad técnica, la incorporación de frases de alcance "literario" y la muy breve duración de los textos, se impone en muchos de ellos una anticipación a la realidad que en el primer trimestre del gobierno actual se está mostrando como el nuevo mapa del narcotráfico y la política, ámbitos que para varios autores de la antología no tienen línea divisoria.

Tampoco hay simulación posible de las emociones. Los delitos cometidos o por cometer se enuncian con absoluto desparpajo. Sentirse como un perro abandonado significa un perro parlante en escena que cuenta su historia, su odisea que lo lleva de vivir en las Lomas a un mercado de zona populosa, de llamarse *Fi-Fi* a *Canelo*.

EL CANELO: ¡Mira, mi chingón! Yo vivía súper bien en una residencia situada por las Lomas, lugar donde está toda la crema y la nata de esta ciudad. Mi amo se codeaba con puros chipocludos y muchas veces lo oí decir a su méndiga ruca: "Estoy bien agarrado con el de arriba".

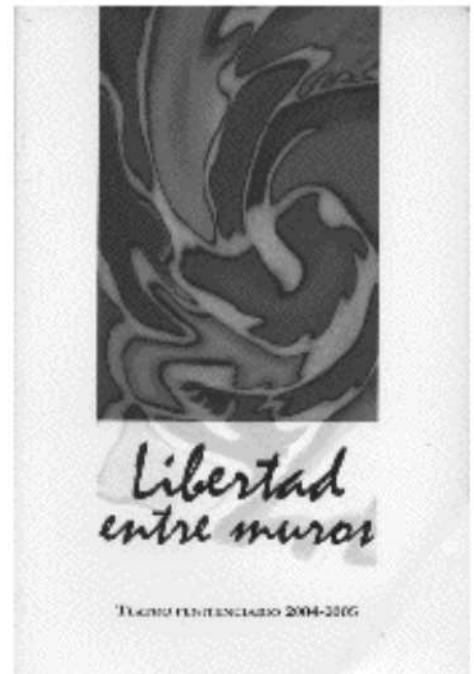
Se prodigan también frases rimbombantes y títulos que darían envidia al mismísimo Gabriel Vargas, como es el de la obra ganadora del octavo concurso, la pastorela *Los chirrones de Chirmolosa*, o algunos pasajes del monólogo *Moribus Hominum*:

La vida en cautiverio es una madeja de apreciaciones siempre erróneas, y una impaciencia recetada a cucharaditas. Duro es el ejercicio de respirar la sodomía del compañero, la desolación del compañero, y las soledades de todos.

En la lectura puede pasar de todo, menos aburrirse. Por ello es interesante hacer una comparación acerca de la pertinencia del *qué se quiere decir* con algunos textos dramáticos actuales, preguntarse si hacer diálogos desde las nubes de la posmodernidad, susurrar desde la penumbra de la narratología, del dramacuento, o el docuensayo no quiere decir estar hablando de cosas que importan a pocos y simularlo con un ropaje intelectual. ¿El aburrimiento no es un delito de lesa humanidad?

A diferencia de algunas novedades de la dramaturgia que hacen de todo, pero a medias, como teléfonos celulares de última tecnología, que además de comunicar toman fotos -malas-, graban video -borroso y de poca duración- o son agendas -poco prácticas-, varias de las obras de esta antología apelan a lo primigenio; usando el mismo símil, se valen de dos latas unidas por un hilo largo ¿Acaso valdría la pena becar a dramaturgos del orbe para hacer una productiva estancia en un CERESO?

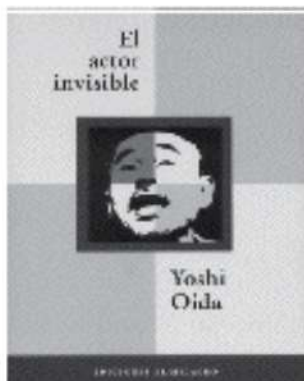
Desde el título mismo de la antología está enunciado el brío del teatro para ofrecer un espacio libertario, que sin duda podrá constatar más cuando algunas de las obras hagan el salto a la escena, proyecto que aparentemente es del interés de la Secretaría de Seguridad Pública. Ojalá.



IGNACIO ESCARCEGA, Profesor y director de teatro.

MÁS RECOMENDACIONES

POESÍA EN VOZ ALTA, ACTORES INVISIBLES Y OTROS PRODIGIOS



EL ACTOR INVISIBLE, Yoshi Oida.
Tr. Georgina Tabora, Colección El Apuntador
Ediciones El Milagro, 2005.

Segundo libro del actor brookiano por excelencia, *El actor invisible* no sólo prolonga la aventura descrita en *Un actor a la deriva* sino que la profundiza y la extiende a los aspectos prácticos de la profesión actuarial. Entre las estimulantes metáforas tomadas del pensamiento y la literatura orientales y los ejercicios concretos que propone, este libro nos permite adentrarnos en el paradójico secreto que ha hecho de Oida uno de los más fascinantes actores del siglo XX: siguiendo la estrategia del Ninja, el actor descubre que la manera más contundente de afirmar su presencia en el escenario se consigue al desarrollar su habilidad para desaparecer

POESÍA EN VOZ ALTA, Roni Unger,
Colección Teatro, UNA M/CONACULTA-INBA, 2006.

Promovido por el CITRU, en traducción de Silvia Peláez revisada por Rodolfo Obregón, aparece por fin en México este valioso documento publicado en los Estados Unidos hace 25 años. En él, Roni Unger cuenta con lujo de detalles la grandiosa epopeya del movimiento escénico que con sólo ocho programas abrió el camino para los grandes logros del teatro universitario de los años sesenta y setenta del siglo XX. La lista de jóvenes intelectuales y artistas que hicieron de ese teatro un bastión de ruptura de la cultura oficial mexicana es enorme y explica la trascendencia del movimiento más allá del campo teatral. Los nombres de Jaime García Terrés, Juan José Arreola, Juan Soriano, Octavio Paz, Antonio Alatorre, Leonora Carrington, Carlos Fuentes, Joaquín Gutiérrez Heras, entre muchos más, recorren el telón para la aparición escénica de Héctor Mendoza, José Luis Ibañez, Juan José Gurrola, Rosenda Monteros, Tara Parra, Meche Pascual y otras grandes personalidades de nuestro teatro. La bien cuidada edición inaugura la "Colección Teatro" del CITRU/INBA y la Dirección General de Publicaciones de la UNAM, un hecho a todas luces celebrable.

A ESCENA, Rodolfo Obregón,
La Centena Ensayo, Ediciones sin nombre/CONACULTA, 2006.

La importante serie editorial La Centena abre su sección Ensayo a la reflexión sobre teatro con esta compilación de artículos y ensayos breves de Rodolfo Obregón. La mayoría de ellos publicados en *PasodeGato*, enfatizan "la doble naturaleza del teatro, como hecho escénico y como literatura", y se adentran en sus relaciones, sus continuas contradicciones o en aspectos peculiares de su convivencia. Gesto y palabra buscan a través de estas páginas definir su lugar en la cultura mexicana, afirmar su dimensión idiosincrásica, rastrear sus coincidencias y diferencias con la cultura teatral de otros países y otros tiempos.

Varios autores *Dramaturgia de la Sierra de Sonora,*
taller de realismo virtual en Arivechi .
Teatro de Frontera 17.
UJED, Espacio Vacío, 2006, 242 p.

Solos, durante diez días, en medio del imponente paisaje de la sierra sonorenses: mañanas radiantes, atardeceres majestuosos, un par de tormentas nocturnas que interrumpieron por espacio de varias horas el suministro de la energía eléctrica; los ocho participantes en el taller de Dramaturgia Virtual coordinado por Enrique Mijares (Adrián Arredondo, Roberto Corella, Esteban Domínguez, Jorge Durazo, Ernesto García, Sergio León, Patricia Vargas y Damián Zavala) redactaron los once textos de este volumen: *Autobús a Sueñolandia* ; *De hilos y baquetas* , *Por ojos visto, verdad cierta* ; *Circo Maravillas* , *Tres en una* , *Sufro tu ausencia* (Desvelo de amor) ; *Justicia Light* , *Vacilón vacilante* , *La Bala Amarilla* , *Los demonios andan sueltos* y *El pantano* .

LO NUEVO DE TEATRO DE FRONTERA
Y EDICIONES EL MILAGRO

Virginia Hernández .
Teatro de Frontera 15.
UJED, Espacio Vacío, 2005, 267 p.

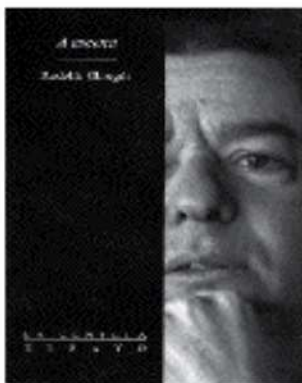
En la cuarta de forros de este volumen de Teatro de Frontera consagrado a la obra dramática de esta autora se señala de ella que "es, sobre todo, una extraordinaria escritora y, si no la única, sí la mejor, la más solida, la más profunda, la más audaz dramaturga del Norte mexicano".

En esta entrega Enrique Mijares, el editor, ha ordenado los textos de la siguiente manera: *Paso de ballenas* , *Vudú* , *La pepena* , *Samborn Light* , *Los guardianes del tiempo* , *Border Santo* , *Expreso norte* , *Duodécimo* y *La ciudad de las moscas* . Mismas que son ampliamente analizadas bajo su enfoque de teatro virtual, en un iluminador prólogo que les precede.

Edeberto Galindo. Teatro de Frontera 16.
UJED, Espacio Vacío, 2006, 208 p.

Miembro de una distinguida familia de políticos chihuahuenses con sede en Ciudad Juárez, Edeberto Galindo es un espécimen insólito dentro de la peculiar fauna de la dramaturgia excéntrica, un misántropo que desde su bastión norfronterizo, aislado y segregado por voluntad propia, ensancha los derroteros de pujante dramaturgia del Norte de México.

El volumen contiene las obras: *Dios en disputa* , *El señor Peñón* , *Lomas de Poleo* , *Arizona cruising* y *Mírame a los ojos y dime qué me quieres* .



Redacción PASODEGATO.

ABRIL/MAYO/JUNIO 2007





PREMIO NACIONAL **MANUEL HERRERA** 2007 DE DRAMATURGIA

convoca el Gobierno del Estado de Querétaro
a través del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes

Los concursantes deberán enviar una obra de teatro en español, inédita y que no haya sido representada. El tema será libre y la duración efectiva de su puesta en escena no deberá ser menor a cincuenta minutos.

Los trabajos deberán enviarse al INSTITUTO QUERETANO DE LA CULTURA Y LAS ARTES
Andador Venustiano Carranza No. 4, Centro Histórico, Santiago de Querétaro, Qro. C.P. 76000

Premio único e indivisible
75 mil pesos en efectivo y diploma

BASES GENERALES

UNO

Podrán participar todos los escritores residentes en la República Mexicana.

DOS

Los trabajos deberán presentarse por triplicado, escritos a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta por una sola cara, en letra de 12 ó 14 puntos y engargolados.

TRES

Los concursantes deberán participar con seudónimo, adjuntando a su trabajo un sobre cerrado con dicho seudónimo escrito en el exterior, que contendrá su nombre, domicilio, número telefónico y en su caso correo electrónico.

CUATRO

En el caso de los trabajos enviados por correo, se aceptarán aquellos en que la fecha del matasello de la oficina postal de origen no exceda la del límite de la convocatoria, siempre y cuando llegue con un máximo de diez días después de esta fecha.

CINCO

El jurado calificador estará integrado por reconocidos especialistas en la materia y su fallo será inapelable.

SEIS

Una vez emitido el fallo del jurado, se procederá a abrir la plica del ganador y se le avisará de inmediato. Este resultado se divulgará a través de los medios de comunicación, a partir de octubre de 2007.

SIETE

El participante que resulte ganador podrá asistir al acto de premiación; las instituciones convocantes cubrirán su traslado y su estancia en la ciudad Querétaro.

OCHO

No se devolverán ni los originales ni las copias de los trabajos recibidos, los que serán destruidos con el objeto de proteger los derechos de autor de los mismos.

NUEVE

No podrán participar: a) obras que hayan sido premiadas en concursos anteriores; b) obras que estén participando en otros concursos; c) obras que estén en espera de un dictamen para su publicación o representación; d) obras que hayan sido puestas en escena; e) obras que hayan sido editadas o publicadas y f) obras de autores que hayan sido ganadores de este mismo certamen en al menos dos ocasiones de emisiones anteriores.

DIEZ

El jurado estará facultado para descalificar cualquier trabajo que no presente los requisitos solicitados por la convocatoria y para resolver aquellos casos no contemplados por la misma.

ONCE

El premio podrá ser declarado desierto por el jurado, y sus recursos serán destinados, a criterio del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, para apoyar actividades en torno a la dramaturgia.

La participación en este concurso implica la aceptación de sus bases.

La fecha límite para recepción de trabajos será el **viernes 6 de julio de 2007 a las 15:00 horas**

www.culturaqueretaro.gob.mx

SEIS RAYAS MÁS AL GATO

NOVEDADES Y EVOLUCIÓN

PASODEGATO AMPLÍA SUS HORIZONTES

José Candás

Para nuestros lectores habituales —entre los cuales se encuentran nuestros mejores actores, dramaturgos y directores, así como grandes personalidades de la escena internacional— la revista PASODEGATO se ha convertido en un referente obligado de la actividad teatral dentro y fuera de México. Durante cinco años nos han visto crecer, cambiar, transformarnos lentamente del proyecto original para convertirse en una microempresa cultural sólida y en una institución que promueve eventos que dan a conocer a nuevos valores teatrales, como los concursos de Monólogos y Ensayo Teatral. Una publicación de vanguardia que se diversifica y ofrece nuevos servicios a la gente de teatro, siempre deseosa de cambios, de novedades y acción dentro y fuera de las tablas.

Nuestra revista, nuestro gatito farandulero, ha dado muchos pasos y ahora quiere crecer más, ampliar sus horizontes y estirar sus músculos en la jungla editorial y digital. Y para ello ha trabajado para sorprender a sus conocidos con diversos cambios y novedades.

Las transformaciones no nos son ajenas, y a las pruebas nos remitimos: en agosto del 2005 ampliamos nuestro espectro al crear PASODEGATO *Boletín Mensual*, con el cual nos enfocamos a un público más interesado en el teatro comercial y el entretenimiento, de manera que nuestros lectores crecieran en número y el concepto de nuestra publicación se fortaleciera financiera y temáticamente, apuntalando nuestra posición e incrementando nuestro número de lectores potenciales.

Pero ahora tenemos algo más: el lanzamiento de una línea editorial que incluye cuatro colecciones de libros (*Cuadernos Teatrales*, los hemos bautizado), el lanzamiento de nuestra página web y la presentación de un CD-ROM por nuestro quinto aniversario, que incluirá todas las revistas que hemos publicado, desde el ya mítico número cero hasta el actual que tiene usted en sus manos.

CUADERNOS AL ALCANCE DEL TEATRERO

Son pocos los textos teatrales disponibles en las librerías de México. Y muchos menos los que están diseñados para que los teatreros los utilicen en el momento de la acción, en su trabajo de mesa, en los ensayos, en el instante mismo de la creación y concepción de la puesta en escena. Por ello, PasodeGato inaugura su sello editorial no con una, sino con cuatro colecciones de textos dramáticos que son a su vez nuestra declaración de principios frente a otras editoriales dedicadas a las artes escénicas.

CUADERNOS DE DRAMATURGIA MEXICANA

En esta primera hornada de libros que acompañan a nuestro número 29 arrancamos con la colección Cuadernos de Dramaturgia Mexicana, que presenta dos obras producidas por mentes talentosas y sin miedo: por un lado, *La fe de los cerdos*, de nuestro colaborador y amigo Hugo Abraham Wirth; un texto cargado de humor y mala leche, que recrea el cinismo, el resentimiento y la psicosis que priva entre los mexicanos. Y por el otro, una pieza breve del gran dramaturgo sinaloense Oscar Liera, *La Infamia*, que muestra toda la amargura y cobardía de un hombre que destruye sus altares para preservar un agravio. El resquebrajamiento de la identidad ante la miseria y el abuso mantenido a golpes de enfermedad rencor, retratados en dos textos reveladores, exactos; espejos convexos que encierran nuestro infierno nacional.

Esto es tan sólo el inicio, pues en el horno ya están casi listos los textos de autores como Carmina Narro, Jesús González-Dávila y Víctor Hugo Rascón Banda, entre otros.

CUADERNOS DE DRAMATURGIA PARA EL JOVEN PÚBLICO

La política de PASODEGATO hacia los niños y adolescentes ha sido siempre de profundo interés y cariño, en la insistencia de que el pequeño espectador no es estúpido ni

ingenuo, y que igual que los adultos necesita un teatro que le hable del mundo. Por ello presentamos nuestra colección de cuadernos dedicados a los textos teatrales para niños y niñas, inaugurándola con un texto inédito de Jaime Chabaud. *Lágrimas de agua dulce* es un cuento entre fantástico y real sobre una niña que derrama lágrimas de agua fresca que sacian la sed de un pueblo reseco, lo que la convierte en víctima de los abusos de la gente poderosa: pequeña tragedia cargada de un humor, *Lágrimas...* puede ser vista con crueldad o desconfianza, pero es —tristemente— una vista fiel sobre el abuso infantil.

En preparación dentro de esta colección están los textos de autoras como Perla Szuchmacher y Berta Hiriart.

ENSAYO TEATRAL Y DRAMATURGIA INTERNACIONAL

Además de la dramaturgia mexicana y para niños, también nos interesa promover a los autores del mundo entre los teatreros de México para dejar de ser autorreferenciales. Es por ello que en los meses que vienen aparecerán los primeros números de nuestra colección Cuadernos de Dramaturgia Internacional, que contará con textos de autores como Gustavo Ott, Juan Mayorga, Michel Azama y muchos más.

Igualmente, el teatro necesita reflexión y análisis. Por ello hemos preparado una línea de cuadernos dedicada al ensayo y a la teoría teatral, que abrimos con la *Carta a un joven dramaturgo*, del chileno Marco Antonio de la Parra. En este texto el autor se dirige a los autores teatrales que comienzan en su trabajo, mezclando el humor y la defensa de la libertad creativa. Próximamente continuaremos esta colección con escritos de gente como José Sanchis Sinisterra, Raúl Quintanilla y Alejandro Luna.

Esto no es todo, por supuesto. Pero es suficiente como muestra de todo lo que viene. Tenemos muchas sorpresas más para ustedes, nuestros lectores, pero debemos dosificarlas para que ustedes las disfruten y aprovechen mejor. Mientras tanto, esperamos que las gocen tanto como nosotros lo hicimos al prepararlas. ¡Más vale PASODEGATO que trote sin teatro!

JOSÉ CANDÁS. Autor, antologador y guionista.
Editor de PASODEGATO



LA INFAMIA



LAGRIMAS
DE
AGUA DULCE



LA FE DE
LOS CERDOS



CARTAS A UN
JOVEN DRAMATURGO



LA FE DE
LOS CERDOS

HACIA UNA RED NACIONAL DE AUTORES TEATRALES

DRAMATURGIA MEXICANA.COM ESPACIO ABIERTO EN LA WEB

Edgar Chías

El sitio *dramaturgiamexicana.com* nació de una iniciativa específica, muy distinta a su naturaleza actual. Con la intención de conformar un vínculo constante entre el Royal Court Theatre de Londres y la primera generación de talleristas mexicanos convocados por el Centro Cultural Helénico en 2003, sobrevino a la mente de todos los participantes la idea de construir un sitio en el que el reducido grupo actualizara información de manera regular para no perder contacto entre los miembros y las instituciones convocantes.

Dados a la tarea de concretar las ideas, una reducida comisión compuesta por Luis Mario Moncada, Bárbara Colio, Iván Olivares y un servidor esbozamos las primeras características de nuestro espacio virtual. Fue ahí, entre nubes e incómodos asientos de avión que –escenario trasatlántico muy inspirador– nuestra ambición creció y gestamos la independencia de un plumazo para convertir el sueño en un espacio al margen de las instituciones. Quisimos que la página, en ese momento sin nombre, se convirtiera en un espacio común para todos los escritores de teatro del país.

El reto fue entonces conseguir aglutinar un conciso grupo multi regional e inter generacional capaz de despertar el interés de la comunidad, primero, y de posibles lectores después. La fecha de estreno obedeció a una coyuntura que representaba alguna ventaja. Fue en el mes de junio de 2006, dentro de un coloquio que tuvo por tema la distribución de los textos dramáticos en redes nacionales e internacionales en Puerta de las Américas, que logramos el lanzamiento de la página con la entusiasta participación de 20 autores de todas las denominaciones.

Dramaturgiamexicana.com es, desde entonces, un espacio de coexistencia, difusión y enlace entre los dramaturgos del país, y entre los buscadores de textos, programadores y escuelas de teatro dentro y

fuera de nuestras fronteras. Su ambición es que la dramaturgia nacional se derrame en otros circuitos, por lo que sus entradas están traducidas al inglés y francés.

A ocho meses de su lanzamiento, *dramaturgiamexicana.com* contiene actualmente la obra de más de 40 autores y ha sido visitada, a la fecha de esta pequeña reseña, por 5690 lectores, un promedio de 710 visitas al mes. La comisión editorial fundadora

(Luis Mario Moncada, Bárbara Colio, María Morett, Elizabeth Zárate y Roberto Betancourt) ha concluido en enero de este año sus funciones, delegando en una nueva comisión dirigida por Estela Leñero, Mario Cantú y Daniel Serrano.

Cada escritor cuenta con una mini página de la que se pueden efectuar descargas de las obras de su repertorio (inicialmente reducido a tres obras, más las traducciones de las mismas), una ficha biográfica y un correo de contacto. Además, la página cuenta con un espacio dedicado a los anuncios, las convocatorias y la reflexión de nuestros críticos.

Para formar parte de *dramaturgiamexicana.com* no hace falta sino contar con una publicación, un estreno o un premio nacional. No hay mayores estándares de reclutamiento. Por ello se extiende una abierta invitación a todos los dramaturgos interesados en formar parte de esta iniciativa para que se pongan en contacto con la comisión editorial.

La dramaturgia mexicana es un espacio en el cual es necesario profundizar para encontrar sus posibilidades, que no son pocas. Visitar *dramaturgiamexicana.com* es la manera perfecta de hacerlo, descubriendo un

mosaico muchas veces inédito con amplia variedad de voces, estilos y temáticas de los autores teatrales contemporáneos mexicanos.

EDGAR CHÍAS. Dramaturgo reseñista y promotor cultural.



dramaturgia
mexicana.com

El Instituto Nacional de Bellas Artes y
el Centro Cultural Tijuana

PRESENTAN

AGUA CALIENTE



La magia de un casino que no va
a desaparecer nunca.

Comedia original de **Hugo Salcedo.**

Dirección: **Juan José Luna.**

ESTRENO 13 DE ABRIL

Encuentro de Teatro Tijuana 2007

Del 28 al 30 de Septiembre

www.cecute.gov.mx

Informes: (664) 687 9645 al 48



Centro
Cultural
Tijuana

• INBA

VÍNCULOS ENTRE LA GENTE DE TEATRO

UNA SEDE PARA EL CELCIT

Jaime Chabaud



En octubre del 2006 despertó nuevamente el Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro (EECIT) después de profundo sueño. Este organismo reunió en el pasado a una veintena de revistas y publicaciones especializadas en teatro en lengua castellana y portuguesa. La finalidad del EECIT ha sido la de crear una red para intercambiar información entre esta "comunidad", así como defender y difundir tanto a las publicaciones pertenecientes como al teatro mismo. Durante el reciente X Festival Internacional de Teatro de Cádiz, España, se llevó a cabo un encuentro en el que se invitó a Pasodégato a pertenecer al EECIT y trabajar activamente en su reconstrucción. Las páginas que aquí dedicamos son el inicio de esta cooperación para tender puentes entre los teatristas de Iberoamérica.

Ofreceremos, pues, en este espacio la información que se reciba de los miembros pertenecientes al EECIT así como los datos necesarios para que nuestros lectores conozcan y accedan a las publicaciones. Podremos así nutrirnos de información fresca sobre festivales, concursos y temas de interés general o artículos de fondo que rara vez suelen estar al alcance de la gente de teatro de las distintas latitudes Iberoamericanas.

En esta ocasión reproducimos la carta que se ha elaborado en defensa de un proyecto ejemplar para Hispanoamérica: el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral/Argentina (recordemos que el CELCIT tiene también cedes en Venezuela y España). El CELCIT de Argentina que comandan Juan Carlos Gené y Carlos Ianni además de ofrecer espectáculos, cursos, seminarios y conferencias tiene uno de los foros virtuales más activos de la comunidad Iberoamericana y cuenta con una línea editorial impresionante en el mismo formato. *Revista Teatro/CELCIT* es una publicación virtual dedicada a la teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral Iberoamericana. Aparecen dos números al año. La colección *Dramática Latinoamericana* reúne textos relevantes de la dramaturgia Iberoamericana contemporánea. Más de 200 títulos procedentes de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, México, Perú, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela la componen. Y la colección *Teatro: Teoría y Práctica* reúne textos que abordan aspectos de la teoría o la práctica escénica -articulando reflexiones que ayuden a comprender su carácter indisoluble- relativas a distintos aspectos del quehacer teatral, su metodología, sus procedimientos, sus medios expresivos, etc. Todos estos materiales se pueden bajar en computadora de la página www.celcit.org.ar sin costo alguno.

Los teatros mexicanos y latinoamericanos interesados en adherirse al llamado que hace el CELCIT/Argentina a las autoridades culturales de ese país pueden hacerlo en la página web citada líneas arriba.

EL CELCIT/ARGENTINA PIDE AYUDA

A las autoridades culturales de la Argentina

Sr. José Nun, Secretario de Cultura de La Nación
Sr. Raúl Brambilla, Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro
Sra. Silvia Fajre, Ministra de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires
Sr. Onofre Lovero, Director de Proteatro
Sr. Héctor Valle, Presidente del Fondo Nacional de las Artes
Sr. Jorge Coscia, Presidente de la Comisión de Cultura, Cámara de Diputados de la Nación
Sr. Amanda Isidori, Presidente de la Comisión de Cultura, Cámara de Senadores de la Nación

Sr. Norberto Laporta, Presidente de la Comisión de Cultura, Legislatura de Buenos Aires

De nuestra mayor consideración:

Nos dirigimos a las autoridades culturales de la Argentina con motivo de la inminente pérdida de la sala teatral y sede donde funciona desde hace ya 14 años el Teatro CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, institución única en su tipo en América Latina y con más de 30 años de actividad continua) y la imperiosa necesidad de encontrar otro espacio apto para que la institución siga prestando su insustituible aporte a la comunidad.

La labor desarrollada por el CELCIT ha sido declarada de Interés Cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. El cumplimiento de esta labor gira en torno a las posibilidades que brinda el espacio físico de la sala que alquila y que pronto la institución deberá dejar porque sus dueños la reclaman, tal como se lo comunicaron al presidente del CELCIT, Sr. Juan Carlos Gené y a su director, Sr. Carlos Ianni, quienes comprendieron y aceptaron las legítimas necesidades invocadas por los propietarios.

Estas reconocidas y valoradas actividades llevadas adelante en el CELCIT, abarcan:

- Presentación de espectáculos de producción propia e invitados,
- Promoción del teatro argentino en el mundo y del teatro de Iberoamérica en Argentina,
- Actividades pedagógicas de formación y perfeccionamiento teatral (dirección, actuación, técnicas corporales y vocales, teoría e historia del teatro) con maestros argentinos y extranjeros invitados, a través de su Instituto de Estudios Teatrales para América Latina,
- Encuentros y festivales,
- Publicaciones gráficas y digitales (a través de su página Web, de acceso y bajada gratuitos) de obras dramáticas, teoría, reflexiones y ensayos sobre teatro,
- Tareas de investigación teatral (teóricas y prácticas),
- Mantenimiento de un foro de comunicación y debate entre más de 3.000 teatristas del país y el exterior.

El aporte del CELCIT se destaca no sólo por su amplitud de prestaciones en materia teatral, sino también por un consecuente espíritu de respeto, generosidad e inclusión con que se abre a toda la comunidad, integrando la experiencia de avezados creadores con el entusiasmo y la iniciativa de jóvenes que comienzan, privilegiando la calidad artística sin sujeción a exigencias comerciales (que habitualmente excluyen proyectos valiosos por no ser rentables), promoviendo el intercambio con el resto de Iberoamérica y apostando al trabajo constante, sostenido en el tiempo y cimentado en una ética sólida. Es, como bien dicen algunos compañeros, "una casa fundamental para abrigar las acciones, los sueños, la memoria y la esperanza".

Nosotros, como integrantes de la comunidad teatral, movidos por el cariño, la admiración y el agradecimiento a tan querida y valiosa institución, hacemos propia la preocupación por la pérdida de su sala y pedimos a las autoridades de la cultura, el apoyo material que esta organización requiere para solucionar su urgente problema.

Consideramos que dicho apoyo material, precedido ya por el reconocimiento del Interés Cultural otorgado por la Legislatura porteña (entre otros de varias instituciones y personalidades), se concretaría facilitando la compra de un espacio que brinde una solución definitiva al tema de sala y sede del CELCIT o al menos, el otorgamiento en comodato permanente de algún espacio público adecuado para tal fin.

Confiando en que este pedido justo, hecho desde la comunidad teatral para beneficio de la comunidad toda, será atendido por quienes se interesan en apoyar real y eficazmente el desarrollo cultural de nuestro pueblo, saludamos a ustedes con esperanzada y atenta consideración,

Ya se han adherido a este petitorio:

ALEMANIA, 4 firmantes; **ARGENTINA**, Asociación Argentina de Actores, Asociación Argentina de Mimo (ARTEI), Asociación, Argentina Del Teatro Independiente (ASARTI) Asamblea Argentina de Titiriteros ATINA, Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes, Consejo Profesional de Teatro de ARGENTORES, Sociedad General de Autores de Argentina, Fundación Somigliana (SOMI), MATe, Movimiento de Apoyo al Teatro, Teatro por la Identidad y 1270 firmantes; **AUSTRALIA**, 3 firmantes; **AUSTRIA**, 3 firmantes; **BELGICA**, 2 firmantes; **BOLIVIA**, Red Cultural MERCOSUR, Coordinación Bolivia y 13 firmantes; **BRASIL**, 94 firmantes; **CANADA**, 4 firmantes; **CHILE**, 57 firmantes; **COLOMBIA**, 103 firmantes; **CONGO**, 1 firmante; **COSTA RICA**, 21 firmantes; **CUBA**, 35 firmantes; **DINAMARCA**, 2 firmantes; **ECUADOR**, 12 firmantes; **EL SALVADOR**, 16 firmantes; **ESPAÑA**, Asociación de Directores de Escena de España, Asociación de Autores de Teatro de España, Centro Español del Instituto Internacional del Teatro ITI-UNESCO y 176 firmantes; **FRANCIA**, 27 firmantes; **GUATEMALA**, 7 firmantes; **HONDURAS**, 19 firmantes; **HUNGRÍA**, 1 firmante; **INGLATERRA**, 3 firmantes; **ISRAEL**, 5 firmantes; **ITALIA**, 8 firmantes; **MEXICO**, 88 firmantes; **NICARAGUA**, 3 firmantes; **PANAMA**, 7 firmantes; **PARAGUAY**, Centro Paraguayo de Teatro (CEPATE), Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, Red Cultural del MERCOSUR, Capítulo Paraguay y 24 firmantes; **PERU**, 103 firmantes; **PORTUGAL**, 4 firmantes; **PUERTO RICO**, 14 firmantes; **REPUBLICA DOMINICANA**, 12 firmantes; **SUECIA**, 2 firmantes; **SUIZA**, 3 firmantes; **URUGUAY**, 70 firmantes; **U.S.A.**, 71 firmantes; **VENEZUELA**, 88 firmantes.

Y siguen las firmas...

REVISTA CONJUNTO DE CUBA

Entre la diversidad de materiales que recoge Conjunto n. 141 está un notable ensayo de Mauricio Kartun sobre el oficio de la escritura; aproximaciones al diálogo teatro-performance, de los chilenos Alberto Kurapel y Fernando de Toro; un pequeño dossier colombiano con un ensayo de Víctor Viviescas sobre dramaturgia actual y visión del sujeto, otro de Misael Torres sobre la dramaturgia del teatro abierto, y la singular pieza -por el tratamiento del lenguaje y la recreación de la marginalidad de la ciudad de Medellín- Rubiela Roja, de Victoria Valencia; reflexiones sobre la escena con niños y el teatro infantil bonaerense, de Luvel García y Nora Lía Sormani, respectivamente, y una entrevista al cronista visual Miguel Gracia, Premio Nacional de Fotografía en Venezuela.



EL MAESTRO DE LOS AUTORES

ALEJANDRO
CESAR RENDÓN
(1936 - 2007)



Teodoro Villegas

El pasado 6 de enero de 2007, la Escuela de Escritores de la Sogem cumplió 20 años de existencia. Siete días después, el 13 de enero, dos días antes de iniciar el Diplomado, fallece Alejandro César Rendón, fundador de la Escuela.

A finales de 1986 recibí una llamada telefónica de Alejandro, invitándome a participar en un proyecto que me pareció descabellado e irrealizable: una escuela para formar escritores. En enero de 1987 iniciamos los cursos del primer diplomado en creación literaria con el aval de la Sociedad General de Escritores de México, entonces presidida por José María Fernández Unsain, quien nombra al maestro Rendón director de la Escuela.

Seis maestros iniciamos el primer semestre: Alejandro César Rendón, José María Fernández Unsain, Hugo Argüelles, Marcela del Río, José Antonio Alcaráz y Teodoro Villegas, todos ellos con gran vocación magisterial.

Un año después, en 1988, se abre la segunda Escuela de Escritores, en Guadalajara, Jalisco, a iniciativa de Alejandro César Rendón, quien sigue con una labor incansable creando escuelas en diversos estados de la República Mexicana e insertando las labores docentes del diplomado en creación literaria en el Programa Nacional de las Fronteras.

El Maestro Rendón, hombre generoso, creador literario en dramaturgia, lleva su necesidad de sus compartir conocimientos a todos los ámbitos de la vida que le eran sustanciales: la gastronomía, el teatro, el cine y la escritura de guiones en los diversos medios.

Su labor docente, incansable, la extendió al ámbito de su vida personal, ya que siempre tuvo tiempo para atender las dudas, preguntas y asesorías de sus alumnos. Un Maestro, en el más extenso sentido de la palabra.

Sirvan estas breves líneas como un homenaje, al amigo y maestro irremplazable de la comunidad que integra la Escuela de Escritores de la SOGEM.

TEODORO VILLEGAS

Profesor, guionista y realizador. Es director de la Escuela de Escritores de la SOGEM de la Ciudad de México.

UN MAESTRO ACTOR IMPOSIBLE DE SUSTITUIR

SERGIO
JIMÉNEZ
(1936 - 2007)



Redacción PdeG

La última memoria que el público posee de Sergio Jiménez es la de su labor de dirección escénica en varias telenovelas y programas de Televisa, incluyendo la más popular de todas hasta la fecha, *La Fea más bella*. Sin embargo, su repentina muerte, el pasado 3 de enero, exige que se le recuerde como lo que fue, más allá de su extenso trabajo televisivo: un gran actor de teatro, una personalidad cinematográfica indeleble y un pedagogo e investigador con una trayectoria difícil de superar.

Egresado de la Escuela de Arte Teatral del INBA, Jiménez se dedicó a la actuación en teatro hasta sobresalir en cine, en la legendaria película *Los Caifanes* de Juan Ibáñez (1967) junto a Enrique Álvarez Félix, Julissa, Ernesto Gómez Cruz y Eduardo López Rojas, la cual lo catapultó como estrella audiovisual, primero en cine y luego en televisión.

Pero es en teatro donde demostraría su versatilidad, al interpretar lo mismo obras de Siglo de Oro que de Brecht, pasando por autores nacionales como Emilio Carballido.

Co-autor y compilador de obras indispensables para la geco como *Teoría y praxis del teatro en México*, *Técnicas y Teorías de la dirección escénica* y *El evangelio de Stanislavski, según sus discípulos* (todas publicadas por Escenología), Jiménez compaginaría su trabajo como actor y director con la enseñanza actoral, siendo fundador del Taller de Teatro de Televisa, que después se convertiría en el Centro de Educación Artística (CEA).

Si de algo sirve de consuelo a su pérdida, es tener la certeza de que ésta se dio en días de mucha actividad para él, lo cual es siempre es un buen modo de partir para un profesional de cualquier disciplina, y más para quien se dedica a las actividades del espectáculo y la escena.

Desde estas páginas, *PasodeGato* se une a la pena de los familiares y amigos del maestro Jiménez, cuya presencia es imposible de sustituir.

UNA HISTORIA EXTRAORDINARIA

MARÍA
STEN
(1919 - 2007)



Oscar Armando García

Desde 1975, María Sten se incorporó a las filas del profesorado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Poco antes había presentado su tesis doctoral, que después publicaría como una de sus obras más célebres: *El teatro náhuatl: un Olimpo sin Prometeo*. Pocos años después tuve la oportunidad de que fuera mi profesora en los cursos de *Teatro Romántico y Moderno*, así como en el *Seminario de Teatro Prehispánico*. "La doctora Sten", como todos la nombrábamos, nos ofrecía cátedras a la manera más fiel de la tradición europea. En gran medida, muchos de los jóvenes integrantes de este seminario tuvieron sus inicios en la investigación teatral. En él, María Sten nos asombraba por su lúcido y apasionado conocimiento del mundo indígena; desde entonces nos invitó incondicionalmente a la valoración del horizonte prehispánico. En 1995 nos encontramos ya como colegas en una mesa redonda sobre teatro evangelizador; a partir de ahí dio inicio nuestra más profunda relación de colaboración en dos empresas académicas y editoriales: *El teatro franciscano de la Nueva España* y el *II volumen de El teatro Náhuatl de Fernando Horcasitas*. Ambos trabajos fueron producto de esas ideas que frecuentemente María elaboraba en noches de insomnio (según ella misma lo confesaba). Era natural que en sus últimos días estuviera molesta por encontrarse en un hospital y no poder trabajar, no poder ver editado su libro sobre monjas poblanas y seguir su recopilación de literatura indígena. Puedo asegurar que, además, ya tenía una nueva idea de investigación. Así nos dejó María, con muchas ideas en mente, con muchos misterios sobre su longeva y riquísima vida, la cual, como los códices que alguna vez estudió, se convertirá, sin duda, en una leyenda, en una historia extraordinaria.

ÓSCAR ARMANDO GARCÍA

Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, AMIT

SUGERENCIAS FELINAS

OCTAVO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS FIESTA 2007

Encuentro dedicado al teatro profesional, experimental y alternativo. Del primero al 8 de diciembre de 2007, en el complejo artístico Teatro San Martín de Caracas, Venezuela. Los organizadores del evento se harán cargo de los gastos de alojamiento y comida de hasta 8 miembros de los grupos invitados. Los gastos de transportación a Caracas serán cubiertos por los grupos.

Se deberá llenar una planilla de inscripción, disponible en la página web www.tsmcaracas.com y enviarla a los correos info@tsmcaracas.com y tsmcmckayott@eldish.net.

Cualquier información adicional (dossiers/videos/posters) puede ser enviada vía correo normal a nuestra dirección en Caracas:

TEATRO SAN MARTÍN

DE CARACAS-FIESTA2007

AV. PPL. SAN MARTÍN, C/PTE 9 DIC.

FTE. EST. METRO ARTIGAS

CARACAS – VENEZUELA

Para mayores informes consulte la página www.tsmcaracas.com

PREMIOS NACIONALES DE DRAMATURGIA Y DE OBRA DE TEATRO PARA NIÑOS

Podrán participar todos los escritores mexicanos residentes en la República Mexicana y los extranjeros con al menos cinco años de residencia en México.

Los concursantes enviarán una obra de teatro inédita, escrita en español, que no haya sido representada. El tema de la obra y el número de actos serán libres, siempre y cuando el trabajo alcance un mínimo de 30 cuartillas o considere un tiempo aproximado de 50 minutos de representación escénica.

En el caso del Premio de obra de teatro para niños, los concursantes enviarán una obra de teatro inédita, escrita en español, y que no haya sido representada, de acuerdo con la modalidad o las modalidades que el autor considere apropiadas: actores, guiñol, muñecos de guante, marionetas, etcétera, con tema y número de personajes libres. La duración mínima aproximada de representación será de 30 minutos. En el caso de las obras para muñecos, el autor presentará un mínimo de dos piezas, que juntas cumplan con el tiempo señalado.

Los trabajos deberán estar escritos en español y presentarse por triplicado, escritos a máquina o en computadora, con letra a 12 puntos, a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara. Los trabajos se mandarán rotulados con el nombre del premio en el cual se concursará.

Los concursantes deberán participar con seudónimo. Adjunto al trabajo, en sobre cerrado e identificado con

CUARTO ENCUENTRO NACIONAL Y PRIMERO INTERNACIONAL DE MONÓLOGOS LA TIGRA – CHACO 2007

El grupo de Teatro "APUNTES" y la Municipalidad de La Tigra convocan, bajo el auspicio de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chaco y la Asociación de técnicos teatrales, actores y coreógrafos del Chaco (ATTACH), a grupos de teatro independiente de Argentina y del extranjero para participar del Cuarto Encuentro Nacional y Primero Internacional de Monólogos, a desarrollarse en la localidad de La Tigra del 18 al 22 de junio de 2007 en la sala del Centro Cultural 10 de Noviembre.

Se inscribirán espectáculos teatrales unipersonales, con una duración mínima de 30 minutos y máxima de 60 minutos.

Cada grupo podrá inscribir un solo espectáculo y se seleccionarán 14 monólogos que serán elegidos por la Comisión Organizadora, que privilegiará la calidad del espectáculo.

Los grupos cuyos monólogos sean seleccionados serán notificados del 4 al 8 de junio, debiendo confirmar su participación dentro de las 48 horas siguientes a la recepción de dicha notificación. La falta de respuesta en tiempo y forma se entenderá como la negativa a participar. El encuentro tiene carácter competitivo y se entregarán premios en distintas categorías.

La convocatoria completa para participar puede solicitarse a los correos carloswerlen@hotmail.com y cristinantelo@arnet.com.ar

el mismo seudónimo, enviarán su nombre, domicilio y número telefónico. Las plicas de identificación serán depositadas en una notaría pública de la ciudad sede del premio. Cualquier tipo de referencia, leyenda o dedicatoria que pueda sugerir la identidad de autor causará la descalificación del trabajo.

No podrán participar trabajadores del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes o de las instituciones convocantes, autores que hayan recibido el premio el año anterior, en el caso del premio de dramaturgia, o que lo hayan ganado previamente, así como las obras que se encuentren participando en otros concursos o en dictamen, que hayan sido premiadas con anterioridad en otros concursos o que se encuentren en proceso de contratación o de producción editorial.

La fecha de cierre de los premios será el 6 de julio de 2007.

Para mayores informes consulte la página web de la Coordinación Nacional de Literatura del INBA:

www.literaturainba.gob.mx

TERCER FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DEL HUMOR LA MATRAKA 2007

La Matraka Teatro S.C., compañía y promotora cultural independiente, convoca al Tercer Festival Internacional de Teatro del Humor LA MATRAKA 2007, a llevarse a cabo del 5 al 10 de noviembre de 2007 en Hermosillo, Sonora, México.

Los participantes presentarán una obra teatral que aborde el humor en cualquiera de sus formas, dirigida preferentemente al público infantil y juvenil. Las obras no deberán exceder los 60 minutos de representación y la escenografía deberá ser práctica y sencilla.

Los grupos participantes realizarán como mínimo 4 funciones en la sede del festival, en la ciudad de Hermosillo. La organización otorgará en retribución \$4.000.00 (Cuatro mil pesos mexicanos o su equivalente en dólares) por función dentro del festival, tanto a elencos nacionales como extranjeros.

Para participar, se debe entregar una ficha técnica del espectáculo, con descripción pormenorizada del material a utilizar y carta de aceptación de los términos de esta convocatoria, firmada por el representante o director del grupo. En caso de no anexarse no se tomará en cuenta el material enviado para su selección.

Los grupos interesados deberán enviar su ficha a los correos lamatraka@gmail.com y lamatraka@hotmail.com, con atención a Gerardo González Bernal, la cual deberá contener el nombre del grupo, de la obra, del director, breve sinopsis de la obra, duración de la misma, el público a la que se dirige y el currículum del elenco.

El material del espectáculo y la documentación anexa deberán ser remitidos a:

SR. GERARDO GONSÁLEZ BERNAL

LA MATRAKA TEATRO S.C

CALLE ALVAREZ 21, ENTRE NO REELECCIÓN Y FELIPE SALIDO, COLONIA CENTRO.

C.P: 83000 HERMOSILLO, SONORA

La fecha límite de entrega es el 30 de abril de 2007. La organización del festival comunicará su fallo en un plazo no superior a los 15 días posteriores al cierre del plazo de entrega. Cualquier imprevisto será resuelto por el comité organizador.

Para mayores informes comunicarse con Gerardo González Bernal o con Crucita Robles Baldenegro a los correos antes mencionados o a los teléfonos:

6622 56 14 60 y 662 2 13 13 36

MÁSCARA VS CABELLERA

RESPUESTAS DE RODOLFO OBREGÓN A LUIS DE TAVIRA

México, D.F. a 29 de enero, 2007

Mi querido Jaime:

La precipitación, la fuerza de los lugares comunes y las mistificaciones, tan habituales en nuestro medio, vuelven a aparecer en una nota editorial de la revista con la cual se presenta, en el número anterior, la protesta de Luis de Tavira ante los primeros resultados de becas otorgadas por el FONCA en 1989.

En primer lugar, hay desinformación respecto a las personalidades del teatro que han recibido el Premio Nacional de Ciencias y Artes antes que De Tavira. Luego, una falacia que pasa por la políticamente correcta "defensa de los presupuestos". Una vez más, el debate no puede centrarse en que si a Tavira le dan más o si a otros hay que darles lo mismo. Su caso puede que sea más visible, pero comparte el problema de todo el teatro subvencionado con dinero público: nunca sabemos a cuánto asciende ese subsidio ni cómo se gasta y, por tanto, no pueden evaluarse sus resultados en términos concretos.

Luego las mistificaciones. El alegato de Tavira tiene mucho de cierto, pero éste también recibió una afectuosa y puntual respuesta de Héctor Vasconcelos (*Proceso*, 28 de agosto de 1989), donde el entonces Secretario del FONCA aclara dónde están las becas para el teatro y las pocas solicitudes que recibieron en esa área. Me temo que en aquel caso, particularmente en el Sistema Nacional de Creadores, "el enemigo" sí estuvo "en casa": alguno o algunos de los dramaturgos declarados "eméritos" en la primera emisión pretendieron, y lograron parcialmente, establecer un criterio corporativista en el que sólo su sector del gremio podía ser considerado "creador". Muchos protestamos entonces y algunos seguimos haciéndolo.

Por último, el chisme como fuente histórica: una frase conocida de oídas basta para sentenciar a Octavio Paz. Si a frases vamos, ¿qué te parece ésta que tomamos de *El arco y la lira* como epígrafe del *dossier* "Teatro y literatura": "a mi entender es la tragedia la máxima creación poética del hombre"? ¿Y qué hay de su paso por *Poesía en Voz Alta*? Su influencia fue fundamental para la renovación del teatro mexicano como podrás ver en el libro de Roni Unger que recién publicamos CITRU y UNAM, y cuya reseña aparece en este mismo número.

Creo que nuestra revista es, en efecto, cada día mejor. Cuidemos pues esos detalles.

Con todo el afecto por ti y quienes hacen *Paso de Gato*,

Rodolfo Obregón.

Director de escena y pedagogo. Director del CITRU.

PRECISIONES SOBRE LO INVERTIDO POR EL INBA EN PRODUCCIÓN TEATRAL

Hola Jaime:

Creo que es importante que se incluya la siguiente aclaración en *Paso de Gato*:

Señala Enrique Olmos que "resulta curioso que el INBA haya omitido las cifras de producción de *La honesta persona de Sechuán*, *El mercader de Venecia* y *Sueño de una noche de verano*, entre otras".(1)

No es así. La cantidad que viene indicada (\$5,234,830.00) es la del costo de las tres producciones de Shakespeare. La aportación total para la presencia del repertorio de Casa del Teatro en El Galeón fue de 295,755.

Un saludo,

Ignacio Escárcega.

Profesor y director de teatro.

Coordinador Nacional de Teatro del INBA

(1) *Las contradicciones paradigmáticas del teatro mexicano*. Olmos, Enrique. *Paso de Gato* No. 27 (octubre – diciembre 2006), pp. 50 a 59.

Y SIGUEN LAS FELICITACIONES POR EL QUINTO ANIVERSARIO...

La revista *PasodeGato* se ha convertido en un referente cultural. En mi opinión es fundamental para el panorama teatral mexicano, ya que en sus páginas, encontramos tanto obras históricas como piezas de la nueva dramaturgia. Ofrece al lector no solo el pasado sino también el presente. A través de ella podemos estar al tanto de todo lo que sucede en los escenarios de México y del mundo. También cabe destacar su afán por impulsar a los jóvenes dramaturgos y a las corrientes del teatro contemporáneo. Por todo lo anterior, creo que es de vital importancia apoyar a esta revista para que continúe con la excelente labor que emprendió hace unos años y que nos permite ampliar nuestros horizontes teatrales.

Ramiro Osorio Fonseca

Cuando un joven dramaturgo mexicano con rasgos de ciudadano neurótico a la Woody Allen nos habló por primera vez de su idea de publicar una revista de teatro titulado *Paso de gato* nos parecía un plan muy simpático, quizás un poco ingenuo, pero no queríamos disminuir su entusiasmo con nuestras dudas. Dos años más tarde, cuando el mismo ya muy exitoso dramaturgo presentó el número X de su revista en el teatro del legendario y desgraciadamente ahora difunto maestro Ludwik Margules, en presencia de la crema artística de la escena teatral mexicana, nosotras le aplaudimos con admiración respetuosa. Ahora, al haber pasado cinco años desde la primera publicación de esta revista fabulosa –que a elegante paso de gato se ha colado en el ámbito de crítica sobre teatro y se ha convertido en parte imprescindible del mismo– nos sentimos muy honradas que el editor y dramaturgo –recién condecorado con el premio Rascón Banda– nos pida una contribución. ¿Todos los gatos son pardos? ¡En este caso definitivamente que no! Ojalá que *Paso de Gato* siga acompañándonos en el mundo teatral, inquietándonos por su estrategia intelectual y su instinto artístico para muchos años más. ¡Feliz cumpleaños desde Alemania!

**Hedda Kage,
Dr. Heidrun Adler,
Almuth Fricke**

De teatro mexicano conocía poco. Lo descubrí gracias a Calderón. Cuidado, a Calderón de la Barca. Por haber traducido yo *La vida es sueño* me llamaron unos tíos simpáticos para traducir una pieza titulada *Divino Pastor*, de un tal Jaime Chabaud, mexicano, autor de teatro. La obra me gustó mucho, y ya que no traduzco sino lo que me encanta, la traduje, junto con otras piezas cortas de Jaime y de otros autores mexicanos. Conocí a Jaime en París, en la *Comédie-Française*, donde leyeron su pieza. Y descubrí el teatro mexicano más, contemporáneo, que sí existía, vivito y coleando en la revista que Jaime me puso entre manos, ese *Paso de Gato* que nos trae, aquí tan lejos, noticias y reflexión sobre teatro universal. ¡Qué viva *Paso de Gato*!

**Denise Laroutis,
traductora, París**

Que cómodas butacas

El sonido es maravilloso

Es impresionante la manera
en que cambian los escenarios

Los telones y cortinas
se ven muy bonitos

La iluminación
es sorprendente

Detrás de una gran obra, hay otra gran obra.

En Teletec ofrecemos la solución total
en mecánica teatral, audio,
iluminación, vestimenta teatral,
mobiliario e instalación.



Fco. I. Madero 81, Col. Sta. Andrés Atoto, C.P. 53500 Neocalpan, Edo. de México
Tel.: (55) 53 58 48 88/ 49 95 • Fax: (55) 55 76 01 62
e-mail: broadcast@teletec.com.mx • ventas@teletec.com.mx

Que cómodas butacas

El sonido es maravilloso

Es impresionante la manera
en que cambian los escenarios

Los telones y cortinas
se ven muy bonitos

La iluminación
es sorprendente

Detrás de una gran obra, hay otra gran obra.

En Teletec ofrecemos la solución total
en mecánica teatral, audio,
iluminación, vestimenta teatral,
mobiliario e instalación.



Fco. I. Madero 81, Col. San Andrés Atoto, C.P.53500 Naucalpan, Edo. de México
Tel.: (55) 53 58 48 88/ 49 95 • Fax: (55) 55 76 01 62
e-mail: broadcast@teletec.com.mx • ventas@teletec.com.mx

Autores

revista especializada

Primeros 25 números monográficos publicados:

- 1) Teatro Urbano.
- 2) Teatro de Carpa.
- 3) Teatro para Niños.
- 4) Pastorelas.
- 5) Monólogos.
- 6) Tragedia.
- 7) Teatro Ritual.
- 8) Teatro de la Calle.
- 9) Teatro del Caribe.
- 10) Marionetas.
- 11) Teatro Trashumante.
- 12) Teatro del Terror.
- 13) Investigación Teatral.
- 14) Pantomima.
- 15) Teatro y Educación.
- 16) Comedia Musical.
- 17) Teatro Histórico.
- 18) Teatro de Tlaxcala.
- 19) El Clown.
- 20) Teatro de Puebla.
- 21) Sketch y Sainete.
- 22) Miguel N. Lira.
- 23) Teatro de Veracruz.
- 24) Teatro para Día de Difuntos.
- 25) Performance.

Hacerle al teatro no es suficiente; porque nadie llora en la vida real con un fondo musical y bajo una luz magenta.

Hacer Teatro es proponer otras realidades.

¡DESCÚBRELAS!



VENTAS Y SUSCRIPCIONES
Plaza del Kiosco #1
Col. El León, Atlixco, Puebla
CP. 74360
Tel. (01) 244 445 6051

autores.truchapolis.com
autoresteatro@hotmail.com



DIRECTOR
Ricardo Pérez Quitt

Trad^{nic}

Traducción de teatro
Traducción interseñal
Poesía y traducción



Trad^{nic}, revista de traducción literaria es una publicación de la Escuela de Traducción de la Universidad Intercontinental. Infórmanos al teléfono 5787 4112, en trad^{nic}@uic.edu.mx
www.uic.edu.mx

ISSN 1685

suscríbete ahora

12 EJEMPLARES AL PRECIO DE 10

RECIBE LA EDICIÓN MENSUAL EN TU PROPIO DOMICILIO

SUSCRIPCIÓN ANUAL

EN MÉXICO
\$100.00

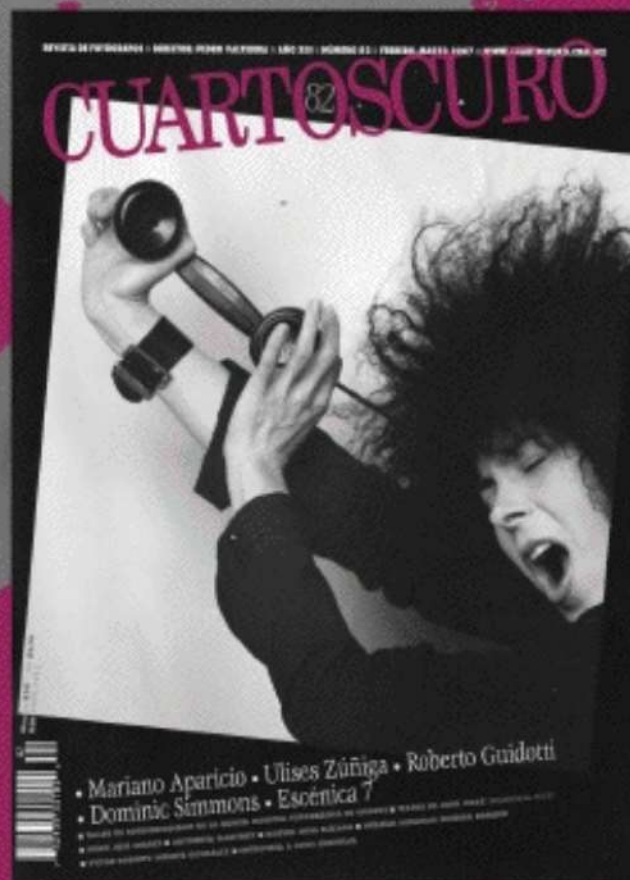
EN EL EXTRANJERO
\$110.00 dólares

ENTREGA EN CASA

Después de la compra, envíe a: Boletín 0019008, Edif. 1, planta baja, de depósito, con todos sus datos (nombre, dirección completa, teléfono y en su caso, B.U.O.) al fax (52) 55 50 58 00, 01 ext. 119, para cualquier informe comuníquese al (52) 55 50 58 01 ext. 216.

online@revistas.unam.mx
www.revistadelainiversidad.unam.mx

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



Mariano Aparicio • Ulises Zúñiga • Roberto Guidotti
Dominic Simmons • Escénica 7

www.cuartoscuro.com.mx

EN LA CASA, EN EL TEATRO
O LA CANTINA,

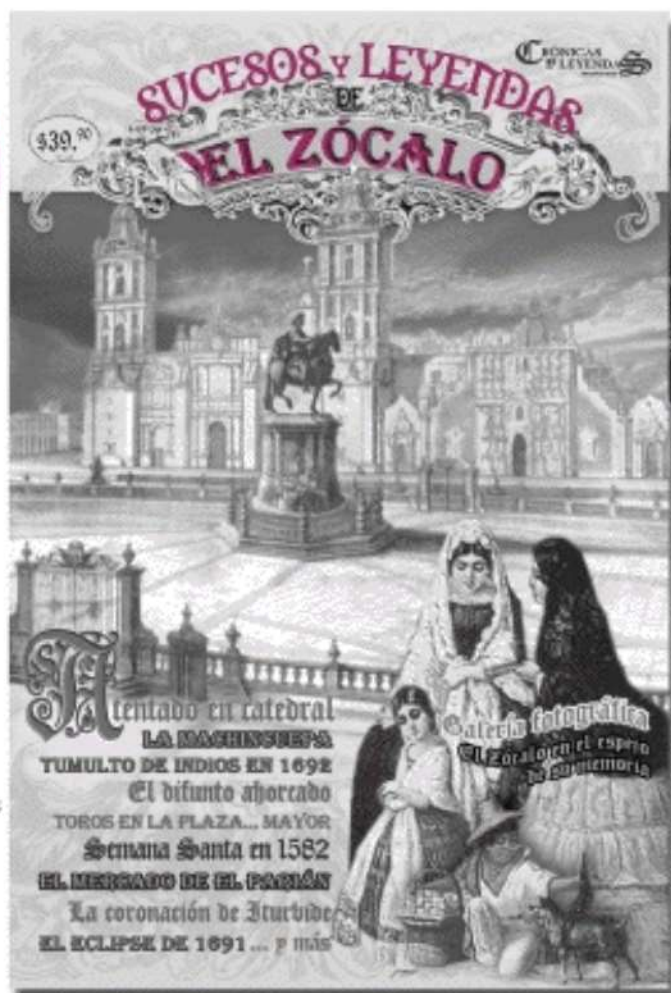
TENGA USTED...

**CRONICAS
DE LEYENDAS**

EN ESTE NÚMERO:
LA PLAZA MAYOR

Cumplimos diez años con este trabajo cultural donde se dan cita los sucesos y leyendas de las calles de México.

Para grupos y escuelas contamos también con recorridos por el Centro Histórico, espectáculos, callejoneadas e impartimos el curso-taller *El arte de contar cuentos*.



Estamos en todas las librerías de Educal, Sótano, Parnaso, Gandhi, Pórtico, El Juglar, INAH, tiendas departamentales donde veáis que se posa un tecolote y en toda librería de buen leer

cronicas_leyendas@hotmail.com

Tel. 55 22 23 33 y 28 76 24 88

Uruguay 120-3, Centro Histórico de la Ciudad de México



Ensayo • Poesía

Teatro • Cuento

Artes Visuales

**Vientos
en Vela**

De venta en Gand

El Péndulo y toda

librerías CONACU

del país.

Nueva Época

Compositores
Educación musical
Críticas de Discografía
Ballet
Intérpretes
Arquitectura y Música
Mujeres en la Música
Entrevistas

INTERMEZZO

REVISTA MEXICANA DE MÚSICA CLÁSICA



CONTACTO

e-mail: revistaintermezzo@yahoo.com.mx

Tel. +52 (871) 723 5918 Enrique Vidaña No. 333

Col. Revolución, Gómez Palacio

Durango, México. C.P. 30700

Luvina

REVISTA LITERARIA DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Celebra

10 años

Y en su número 45 ofrece
a sus lectores un Índice General



Andalucía: Memoria poética

María Victoria Atencia, José Manuel Coballero Bonald,
Carolyn Richmond, Luis García Montero,
Pablo García Boena, Rafael Cansinos Assans,
Aurora Luque, Jesús Aguado, José Ramón Ripoll,
Felipe Benítez Reyes, Rafael Adolfo Téllez,
Celia Fernández Prieto, Juana Castro, Eduardo García,
Francisco José Cruz, Hipólito G. Navarro
Plástica de Luis Gordillo
Fotografía de Carlos Pérez Siquier

Además textos de: José Saramago, André Brink, Carlos Monsiváis, José Emilio
Pacheco, Rubén Bonifaz Nuño, Emmanuel Carballo, David Huerto, Pedro Serrano, Jorge
Fernández Granados, Eduardo Hurtado, Baudelio Lara, Luis Cortés Bargalló,
Tedi López Mills, Gabriel Bernal Granados, Enzio Verduchi, Carlos Beltrán

De venta en Sanborn's, librerías y puestos de revistas



La Guía de México
tiempo libre[®]



~ El entretenimiento muy en su papel ~

Teatro Wilberto Cantón
 José Ma. Velasco No. 59,
 entre Félix Rama y Revolución
 Col. Sn. José Insurgentes
 C.P. 03900, Del. Benito Juárez,
 Metro Baran del Muerto,
 "Dibújame Una Vaca"

FUNCIÓNES
 TODOS LOS DOMINGOS A LAS 13:00 HRS.
 DEL 11 DE MARZO AL 27 DE MAYO.
 a tu tía Amaranita Pérez Gay
 dir.: Luz de Lourdes Pérez Gay Pérez
 "Identidad Propia"
 Miércoles
 a las 19:00 Y 21:00 hrs.

sogem

TEATRO COYOACÁN
 y Foro Rodolfo Usgil
 Eleuterio Méndez No. 11,
 esquina Héroes del 47,
 entre Tlalpam y Div. del Norte
 Col. Churubusco Coyoacán
 C.P. 04120, Del. Coyoacán
 Metro General Anaya,
 "¿Dónde se quedó la canción:
 de Rosa Elena Ríos.
 Estreno 8 de marzo
 Todos los jueves a las 18:00 hrs.
 dir.: Gregorio Resentís
 "PERRAS"
 SÁBADOS 19:30
 DOMINGOS 18:00 HRS.
 "EL LOCO"
 JUEVES A LAS 20:30 HRS.

Informes:
 SOGEM, S.C. DE CV
 José Ma. Velasco No. 59, Col. Sn. José Insurgentes
 C.P. 03900, Del. Benito Juárez, México, D.F.
 Tel: (52 55) 53 37 00 30 ext. 231
 Fax: (52 55) 53 37 00 30 ext. 254

5º
 Presenta
**ESPECTROS
 AÑORADOS**
 DE LUIS CANTÓN RAMÍREZ, FERRI CANTÓN Y MARISOL OLAS

Con:
 Luis Cantón Ferrer, Ferrí Cantón, Sagaría Axil, Alejandra Crespo, Marisol Olas

FUNCIÓNES:
 Jueves: 8:00pm
 Viernes: 8:00pm

AL PRESENTAR ESTE ANUNCIO
 SE LE CONTA A LOS 2 AÑOS
 TANTO A PARTIR DEL 20 DE ABRIL

DIBÚJAME UNA VACA
FUNCIÓNES
 TODOS LOS DOMINGOS
 A LAS 13:00 HRS.
 DEL 11 DE MARZO
 AL 27 DE MAYO

AUTORA AMARANTA PÉREZ GAY
 DIR.: LUZ DE LOURDES PÉREZ GAY PÉREZ
TEATRO WILBERTO CANTÓN

identidad propia

Amar: pretexto para adueñarse de otro.

dir.: Luz de Lourdes Pérez Gay Pérez
 Tel: (52 55) 53 37 00 30 ext. 231
 Fax: (52 55) 53 37 00 30 ext. 254

CARTELERA
 sogem

MURAI

LA GRIETA
 de Sabina Berman
 dirigida por Carlos Rivas

Con:
 Diana Lama
 Américo del Río
 Gabriel Bertiher
 Carlos Santín
 Armando Tapia
 María José Cipella
 Emilio Urioste

Asesoría de dirección y producción ejecutiva
 Emilio Urioste

Concepto general y diseño de espacio escenográfico
 Jorge Bellón

Escenografía
 Adriana Acevedo

Escenaria
 Lisa Reyes, Miro
 Ugoa, Karina

Administración
 Javier Chelba

Alfabeto y asistencia técnica
 Evelyn Sánchez Álvarez

Compañía escenográfica y técnica
 Alberto Ortales

ESTRENO
 MARTES 11 DE NOVIEMBRE

Perras
 de Guillermo Ríos

dir.: Guillermo Ríos
 Tel: (52 55) 53 37 00 30 ext. 231
 Fax: (52 55) 53 37 00 30 ext. 254

SEGUNDA TEMPORADA
TEATRO WILBERTO CANTÓN

Estreno 2017
 Viernes 20:30 por estreno

Funciónes:
 Viernes y sábados 2:00 pm y 7:00 pm
 Domingos 6:00 pm

Tel: (52 55) 53 37 00 30 ext. 231
 Fax: (52 55) 53 37 00 30 ext. 254

Panteón de San Fernando

Construido en 1832, en San Fernando están las tumbas de los políticos, militares, gobernantes y personalidades más importantes de la sociedad mexicana del siglo XIX. El entierro de Benito Juárez fue el último que se realizó oficialmente en el cementerio, en 1872.

Plaza San Fernando (Eje 1 Poniente Guerrero, Esq. Puente de Alvarado, Col. Guerrero, Cerca del Metro Hidalgo).

Informes: 56 60 78 48
Martes a Domingo

Museo de los Ferrocarrileros Estación La Villa

Abandonada por muchos años, la Estación La Villa, se convirtió en museo y se pretende con esta iniciativa no sólo rescatar el inmueble sino dotar a la ciudadanía de nuevas alternativas culturales. La Estación La Villa, todavía puede verse en la Calle Alberto Herrera, entre las calles de Hidalgo y Aquiles Serdán, Colonia Aragón Villa, en la Delegación Gustavo A. Madero del Distrito Federal, muy cerca de la Basílica de Guadalupe. Pero, desde hace más de 38 años se encuentra fuera de servicio y abandonada sufrió un rápido proceso de destrucción.

Alberto Herrera s/n, Col. Aragón La Villa, entre Hidalgo y Aquiles Serdán, Delegación Gustavo A. Madero. Junto a la estación del Metro La Villa/Basílica. Informes: 5518 6407 y 5518 6409.

Martes a domingo, 10:00 a 17:00 hrs. Entrada libre

ORACIONES EN PIEDRA

Templos y palacios mesoamericanos

Rojas del Bosque de Chapultepec, Reforma esquina Gandhi, Bosque de Chapultepec, Metro Auditorio.

La exposición deriva del libro *Oraciones en piedra, Templos y palacios mesoamericanos* de Arturo Chapa, que editó Landucci.

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

MAHLER SU MUNDO Y SUS SINFONÍAS



México, sus conciertos para piano

Enrique Barrios, director artístico

Temporada 2007 primera parte

Programa 11, sábado 21, 18:00 horas y domingo 22, 12:30 horas. Ana María Tardón, pianista; Gonzalo Gutiérrez, pianista; Lourdes Ambríz, soprano.

Concierto para piano y orquesta, *Georgina Dertez*; Concierto para piano y orquesta, *Marcela Rodríguez*; Sinfonía No. 4, *Gustav Mahler*

Programación sujeta a modificaciones. Admisión \$100.00, 50% de descuento a estudiantes, maestros, INAPAM y empleados del GDF. Sob. Sivestre Revueltas / Centro Cultural Olin Yolizli Av. Periférico sur No. 5141, Col. Isidro Fabela, 14030, México D.F. Informes 5606 8191 y 5606 6039

Centro Cultural José Martí

Cine Club

El Centro Cultural José Martí organiza de manera continua ciclos de cine y maratonios nocturnos, con diferentes temas, de reconocidos directores y filmes que han dado la vuelta al mundo.

Dr. Mora 1, Col. Centro, Metro cercano: Hidalgo. Informes: 5521 2115

Programa Jornadas de Divulgación del Patrimonio Cultural

Informes: 5662 7567, 5662 8228 y 5662 7690 exts: 526 y 528

Domingo 4, 10:45 hrs. *Visitando un templo de azules*. Templo de Nuestra Señora de los Ángeles y Salón los Ángeles. Cita: Calle de Guerrero y Lima, colonia Guerrero, Delegación Cuauhtémoc.

Domingo 11, 10:45 hrs. *Memorias de mis tiempos*. Archivo General de la Nación. Cita: Eduardo Molina y Albalá, colonia Penitenciaría, Delegación Venustiano Carranza.

Domingo 18, 10:45 hrs. *La antigua Confederación*. Iglesia y antiguo convento de Mexicaltzingo y Antiguo Canal nacional. Cita: Avenida Ermita Itzapalapa y San Marcos, Delegación Itzapalapa.

Domingo 25, 10:45 hrs. *El arte y la ciencia*. Museo de Arte Moderno y Secretaría de Salud. Cita: Paseo de la Reforma y Lisja, Delegación Miguel Hidalgo.

Eréndira Ikikunari

Otra cinematográfica que narra la vida de Eréndira, joven indígena que robó al caballo a los conquistadores europeos y lo montó en la guerra, en defensa de su gente. Escrita y dirigida por Juan Mora Castlett. Consulte cartelera y en www.cultura.df.gob.mx



Premio Nacional de Dramaturgia "Emilio Carballido" UANL 2007

Universidad Autónoma de Nuevo León
Secretaría de Extensión y Cultura
Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural
Convocan:

Premio Nacional de Dramaturgia "Emilio Carballido" UANL 2007

La Universidad Autónoma de Nuevo León convoca a los dramaturgos mexicanos y residentes en el país a participar bajo las siguientes bases:

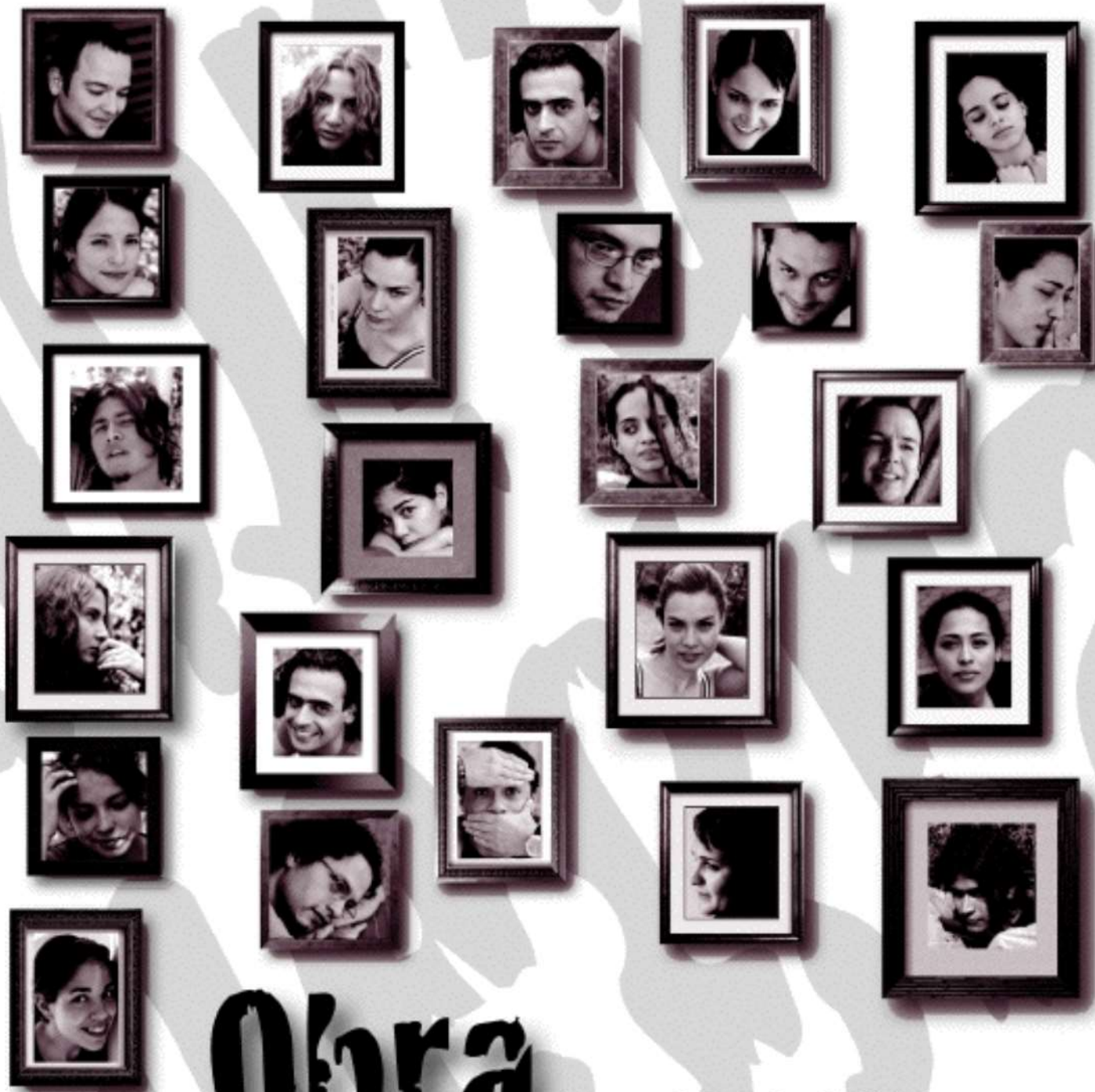
- Podrán participar los escritores nacionales y extranjeros que tengan más de cinco años de residir en el país (comprobables).
- Los interesados deberán enviar una o más obras de teatro de tema y forma libres. Las obras deberán ser originales, inéditas, no haber sido presentadas y no estar concursando en certámenes similares.
- Las obras podrán ser de autoría individual o colectiva y la extensión será libre.
- No se aceptan textos que sean adaptaciones de otros dramaturgos, novelas y demás géneros literarios.
- Los participantes deberán enviar la obra original más tres copias, en tamaño carta y escrita a doble espacio.
- Quien resulte ganador deberá entregar su obra en un CD, en formato Word 98, letra Arial # 12.
- Los participantes que deseen entregar un CD independientemente de que resulten o no ganadores, pasarán a formar parte del acervo de la UANL, una vez conocido el resultado.
- Los trabajos se firmarán con seudónimo y dentro de un sobre cerrado adjunto se establecerá la identidad del autor o autores participantes, su domicilio, correo electrónico y teléfonos.
- Solamente se abrirá el sobre ganador.
- Los trabajos serán recibidos en la Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural, ubicada en la Biblioteca Universitaria "Raúl Rangel Frías", Av. Alfonso Reyes 4000 Norte Colonia Regina, Monterrey, N.L., C.P. 64290.
- La presente convocatoria estará abierta a partir del día de su publicación y se cerrará el miércoles 31 de octubre a las 13:00 hrs.
- El jurado estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria y prestigio literario. Su fallo será inapelable. Los resultados se darán a conocer en el mes de diciembre.
- La obra ganadora será publicada.
- Los gastos por traslado y hospedaje del ganador serán cubiertos por la institución convocante.
- Se otorgará un premio único de \$ 75,000.00 (setenta y cinco mil pesos 00/100 M.N.)
- El jurado podrá declarar desierto el premio del certamen si la calidad de los trabajos no fuera la adecuada.
- Cualquier aspecto no previsto en la presente convocatoria será resuelto por los organizadores.

Mayores informes: (01.81) 83.29.41.25 Fax: (01.81) 83.29.41.24
Correo electrónico: damdc@mail.uanl.mx



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE NUEVO LEÓN
Secretaría de Extensión y Cultura



Obra negra

De Flavio González Mello*
Dirección: Mauricio García Lozano*

Estreno: viernes 16 de febrero de 2007
Funciones: viernes 20:00, sábados 19:00
y domingos 18:00 horas
ENTRADA LIBRE

FORO DEL CUT · CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000
(Atrás de la Sala Nezahualcóyotl)
Informes: 5622 7101 y 5622 7104
correo electrónico: cutset@servidor.unam.mx
www.cut.unam.mx

UNAM
Amor en Libertad

45 años
CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO
UNAM

DIFUSION
CULTURAL
UNAM



*Miembros del Sistema Nacional de Creadores de Arte

Una década de presencia ininterrumpida en Yucatán

Programa Nacional de Teatro Escolar (1997-2007)

Estreno XII Ciclo:

"La Historia de la Oca" de Michel Marc Bouchard

Dirección: Oscar López Con: Ulises Vargas, Juan de Dios Rath, Gabriel Moreno Escenografía: Luis Manuel Aguilar "Mosco" Teatro Daniel Ayala Pérez Ciclo Escolar: 2007 / 2008 CONACULTA INBA- SEGEY-ICY-Consejo para la protección de la familia y la prevención de la violencia familiar.

La Comunidad Teatral de la Región Peninsular asiste al

I Seminario de Poética y Análisis Tonal Impartido por el Maestro Luis De Tavira

Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006

Asistente Noé Lynn

Del 26 de Marzo al 1º de Abril

Escuela Superior de Artes de Yucatán

Antigua Estación de Ferrocarriles de Mérida.

YUCATÁN
GOBIERNO DEL ESTADO

INSTITUTO DE CULTURA DE YUCATÁN

Coordinación General: Dirección de Artes
Escénicas del Instituto de Cultura de Yucatán.

Informes al teléfono
01(999) 9304700 Ext.54066/54018
artesescenicas.icy@yucatan.gob.mx



INICIAMOS LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO ESPACIO PARA LA CULTURA EN LA REGIÓN CENTRO OCCIDENTE DEL PAÍS

TEATRO

at Forum Cultural Guanajuato

El recinto más moderno de América Latina

Con capacidad para mil 500 espectadores, el Teatro es una magna obra de vanguardia y el primero que se construye para ópera en México después de 100 años.

La construcción de este espacio que iniciará operaciones en diciembre de 2008 complementa los componentes que forman el Forum Cultural Guanajuato y hacen de éste el complejo cultural más importante del centro del país.



Visítanos en nuestra página: <http://forumcultural.guanajuato.gob.mx>
ProL Calzada de los Héroes 308, esq. Vasco de Quiroga, col. La Martinica, León, Guanajuato Tels: 763-42-50, 763-39-81

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

NOMBRE	
DOMICILIO	
COLONIA	
CIUDAD	DELEGACIÓN
ESTADO	C.P.
TELÉFONOS	FAX
CORREO ELECTRÓNICO	

Abatimos costos de mensajería y ahora la suscripción anual tiene un precio especial de \$150.00, envía este cupón hoy mismo por fax al 56 05 33 49 o llámanos a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88 87 32.

Anexa copia de depósito a nombre de José Sefami Misraje en HSBC, cuenta 0402474144. Para información de suscripciones escribe a suscriptorpdg@prodigy.net.mx. Pregunta por nuestros planes de suscripciones y por la opción de convertirte en un protector de este proyecto a partir de contribuciones solidarias.

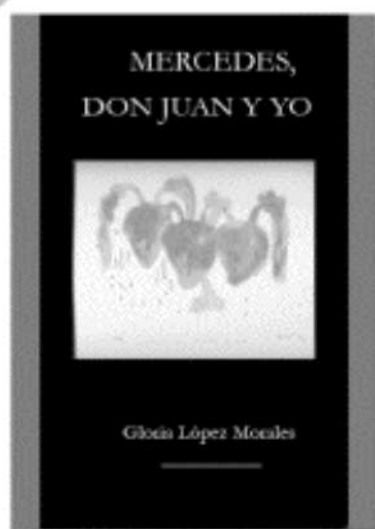
PASODEGATO, el INBA, el Centro Cultural Helénico, la UNAM, el Foro Luces de Bohemia, en el DF, y en Puebla el Centro Cultural Espacio 1900 y el Centro Cultural La Cloaca, te invitan al teatro gratuito con descuento. Recorta y presenta en el teatro elegido los cupones de esta página.

Antes, verifica las condiciones de cada promoción. Adquiere tu revista en librerías Gandhi, Educal, El Péndulo y La Torre de Luz así como en los foros Teatro Contemporáneo, Luces de Bohemia, Casa del Teatro La Madriguera, CADAC, Sogem, Librerías Siglo XXI Editores y Librerías Gandhi así como con los Vocabadores en los teatros del CC Helénico, del CC del Bosque y del CC Universitario PASODEGATO. Eleuterio Méndez 11 Col. Churubusco-Coyoacán C.P. 04120, México, D.F. infopdg@prodigy.net.mx, visítenos en <http://groups.msn.com/PASODEGATO>

PASODEGATO

Novedades Editoriales

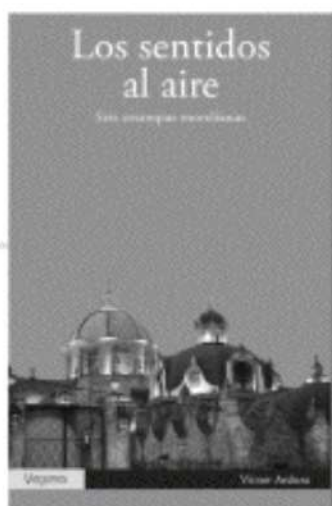
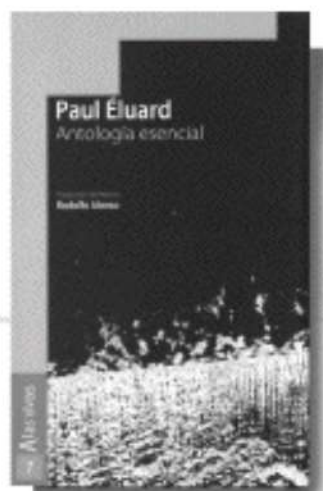
Secretaría de Cultura de Michoacán



Fiestas y ceremonias
tradicionales
p'urhépecha



LORENA OJEDA DÁVILA



Informes:

- **Secretaría de Cultura**
Isidro Huarte No. 545
Col. Cuauhtémoc, C.P. 58020
Tel (443) 313 88 81, 317 77 86
Ext. 151, Depto. Publicaciones
Morelia, Michoacán, México

Un gobierno con la gente, un gobierno diferente





AM

Festival Cultural ZACATECAS

MARZO 31 - 8 ABRIL *2007*



ZACATECAS
GOBIERNO DEL ESTADO
2004 • 2010



INSTITUTO
ZACATECANO
DE ESTUDIOS
RAMÓN
LOPEZ
VELARDE

CONACULTA

EL GATO CLASIFICADO

RED@ctuar

CASA DE TEATRO

Licenciatura en Actuación

Cursos y Talleres de Iniciación, Perfeccionamiento Actoral, Dramaturgia, Dirección, Voz, Esgrima.

5239 4039
5239 5911
5239 4349
www.casadeteatro.com.mx

DROMO
CULTO AL CINE

Nuevo domicilio:
Miguel Ángel de Obeso 841
cas. escuela del Teatro Copacabana

dromone@gmail.com
www.ayspace.com/dromone
www.ilexionorm.com.mx

EL MILAGRO
PRODUCCIONES

MITE PISCINA COYACANES, S.A. DE C.V.
RÍO DE LOS RÍOS DEL CERRILLO 104
WWW.MILAGROPRODUCCIONES.COM
(5255) 5012 1475
AV. CHURUBUSCO 104 DEL CERRILLO
MEXICO, D.F.

TALLERES
DE ACTUACIÓN Y PERFECCIÓN DE PAPELES

¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo! ¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo! ¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo!

¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo! ¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo! ¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo!

¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo! ¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo! ¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo!

PASODEGATO
EDICIONES Y PRODUCCIONES ESCENICAS

REVISTA MEXICANA DE TEATRO
PROYECTO NACIONAL DEL TEATRO

TU CURSO, TU PUESTA EN ESCENA, TUS SERVICIOS
TUS PRODUCTOS
anúncialo aquí

53549232, 344551254 7401
Ventas *Carol Sánchez*

Ke TULTAN AZUL
Diseño y Realización de:

VESTUARIO
MAQUILLAJE
PELLUQUERÍA

Realizada por Pilar Deliver
PROFESORADO Tel. 12 19 74 84
CALLE DEL BARRO, CERRILLO, MEXICO
DEL CERRILLO, MEXICO, D.F.

¿Quieres escribir como los grandes?
¡Ven y aprende de ellos!
Estamos cerrando nuestro proceso de selección.
Ven y pregunta, nuestro Diplomado en Creación Literaria está por avanzar.
Solo necesitas talento y disciplina.

Clayton Méndez 11,
esquina con Héroes del 47
Col. Churubusco Coyacán
METRO GENERAL ANAYA

sogem

arte en

Ballet Contemporáneo,
Danza Aérea y Acrobacia
Flamenco, Jazz, Árabe
Tahitiano-Hawaiano
Danza de la India, Africana,
Comedia Musical
Contact - Improvisation Flamenco
Hatha Yoga,
Actuación,
Creatividad
Sensibilización Artística

estudio
cancun
any
ceardib
llenas
espadas

Fuente de Escobedo
Café y más

baja california 352 / hipódromo condesa
tel. 26141814 / www.artenve.com
directora: carmen.corra@artenve.com

El Cuartel

Es un espacio virtual para la difusión y promoción de proyectos de los actores de la comunidad teatral. Promociona tus cursos, talleres, artículos, cartelería, eventos teatrales, casting, revista y foro de expresión.

WWW.TEATROELCUARTEL.COM
DIFUSION@TEATROELCUARTEL.COM

TALLERES
CURSOS DE DIRECCIÓN DEL C.T.P.S.

¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo! ¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo! ¡Hoy va a ser el día en que vas a actuar en un espectáculo!

DENTAL health

con más estilo, sana, económica y para siempre

Dr. **COSMA** Martínez
odontología integral
emergencias
04455 2343 0552

3777 7780 ext. 5010 + 203
calle victoria 77 de mayo la 2025
col. la victoria de mexico
05170 col. victoria de mexico
+5255523430552
BLANQUEAMIENTO LASER
ACEPTAMOS TARJETAS DE CRÉDITO

Estudio Teatro que Danza
El teatro más allá del espectáculo

Entrenamiento Permanente para Actores
Yoga
Cursos Especializados de Formación Artística

Tenexuca 55-A Col. Marte Narante
Del. Benito Juárez (París de México D.F. del Norte)
Tel. 5605 7933

teatroquedanza@hotmail.com
http://teatroquedanza.blogspot.com

EL GLOBO-BAMBALINAS

Maquillaje profesional
Teatro-Cine-Televisión

14 años con lo mejor del mundo para maquillistas, actores, modelos, bailarines, mimos y payasos.
Maquillaje para niños.

NUOVA DIRECCION:
José Guadalupe Covarrubias No. 77 Pso 1
Col. San Miguel Chapultepec México D.F.
11850

(55)5239.5995 y 5273.3883
www.elglobobambalinas.com

ABRIL - JUNIO 200

exposiciones

GRANDES MAESTROS EN PEQUEÑO FORMATO

Veinticuatro piezas que muestran las formas en que distintos artistas, en diversos tiempos y geografías, reprodujeron en estampas obras consagradas por la historia del arte. Copias de Murillo, Zurbarán, Delacroix e Ingres, entre otros, que fueron concebidas y realizadas como pinturas.

MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS.

Puente de Alvarado 50, Tabacalera.
Miércoles a lunes, 10:00 a 18:00 horas.
Hasta el 14 de mayo.

Continúa:

REVELACIONES. LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA 1492-1820

ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO.

Justo Sierra 16, Centro Histórico.
Hasta el 24 de junio.



publicaciones

LA COLECCIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Este catálogo pone al alcance de los lectores gran parte de la Colección Permanente del INBA, patrimonio integrado en su mayoría por obras del siglo XX, además de una visión del arte latinoamericano desde el siglo XIII hasta nuestros días.

Pintura, escultura, dibujo, grabado, fotografía, arte de instalación, performance, entre otras expresiones artísticas reunidas en cerca de 400 piezas de José María Echeverría, Hermenegildo Bustos, José María Velasco, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Manuel Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo, María Izquierdo, Frida Kahlo, Olga Costa, Remedios Varo, Luis Ortiz Monasterio, Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, entre más de 190 creadores.

Textos: Luis Martín Lozano y Magdalena Lozano.
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/Oceano/La Esfera de los Libros.



A 50 AÑOS DE LA MUERTE DEL MURALISTA DIEGO RIVERA

Dentro del marco para recordar los cincuenta años de la muerte del muralista mexicano Diego Rivera, la Colección Círculo de Arte ofrece tres títulos del pintor a precios muy accesibles.

DIEGO RIVERA, EL AGUA, ORIGEN DE LA VIDA

Claudia Osando.

DIEGO RIVERA. LA ESTÉTICA DE UN SUEÑO

Nadia Ugaldé Gómez.

DIEGO RIVERA EN SAN FRANCISCO

Masha Zakheim.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Publicaciones.

Adquéralos en Libros y Arte. Educal y librerías de prestigio.



Programación sujeta a cambios

www.cnca.com



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Cumbre Tajín

Festival de la Identidad

17 al 21 de marzo 2007
Papantla, Veracruz

*Haz en un día lo que
no has hecho en toda tu vida*

El equinoccio de primavera marca el inicio de una época del año que simboliza la vida, la fertilidad, el sol y el aire. Es la época más plena del año y en todo el mundo se recibe con alegría.

Papantla, Veracruz se llena de luz y te invita a disfrutar de este momento en **Cumbre Tajín 2007**, un lugar sagrado; un espacio de danza y música; un sitio para ver florecer las tradiciones y ser parte de la creación.

Ven a Cumbre Tajín donde podrás disfrutar de una convivencia única con el pueblo totonaco y etnias de todo el mundo, con talleres creativos, de manualidades y de danza; con médicos tradicionales y curanderos de todo el planeta y con los mejores espectáculos del

momento que se concentran en un mismo sitio para que encuentres una nueva forma de sentir, de pensar, de vivir.

Un ambiente de dignidad y respeto para los pueblos indígenas, todos los seres vivos; un lugar seguro y familiar en el que puedes hacer un sinfín de cosas que jamás has hecho.

Cumbre Tajín 2007, Festival de la Identidad

www.cumbretajin.com

01800 823 2000



16:00 hrs. Disfruté del teatro de la ca

20:00 hrs. Tajín de noche. ¡Espectacular!!

22:00 hrs. Cantamos bailamos toda la n

