

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER

PERFIL

DAVID OLGUÍN:
ABIERTO EN CANAL

3^{er} PREMIO NACIONAL DE ENSAYO CITRU-PASODEGATO

CUERPO Y ESCRITURA EN LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA
NOÉ MORALES

REPORTAJE

10 AÑOS DE ANÓNIMO DRAMA

ESTRENO DE PAPEL

SEVEN-ELEVEN
IVÁN OLIVARES

LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA



AMAND, BALLINA, DE TAVIRA, GONZÁLEZ, LAVISTA, LUNA, PASCAL, RAYA Y OTROS.

IN MEMORIAM
JUAN JOSÉ GURROLA
1935 - 2007



PREMIO NACIONAL DE PERIODISMO 2005

Premio Antonieta Rivas Mercado AMCT 2006

AÑO 6 / NÚMERO 30
2007 / SEPTIEMBRE 2007
PESOS MX, \$7 USD, €5

EDICIÓN COLECCIONABLE

30

Cartelera

julio-septiembre 2007

Decoración a esculturas, maestros, Maestros a la Cultura, Sépala e INAPAM

Danza

Foro de las Artes 2007

Más allá de la ortodoxia

MANDALA

"LOS CUATRO CÍRCULOS DE LA DANZA"

Dramaturgia y poesía de Javier Contreras.

Dirección: Virvian Cruz Juárez.

La cuádruple imagen del ser humano, postulada en la obra del filósofo Raimon Panikkar, encuentra expresión en el lenguaje de la danza, el teatro y el video.

FORO DE LAS ARTES.

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES.

Río Churubusco y Tlalpan. Tel. 1253 9400

Jueves y viernes, 20:00 horas; sábados, 19:00 horas;

domingos, 18:00 horas. \$ 100.00*

27 de julio-2 de septiembre



Teatro

EL VENTRÍLOCUO

De Larry Tremblay.

Dirección: Boris Schoemann.

Con Carlos Corona, Alejandra Chacón y Miguel Conde.

Una adolescente escribe sus deseos y temores, encerrada en su cuarto. La falta de comprensión del entorno que le rodea así como las expectativas de sus padres, la orillan a un ostracismo que, por el arte de la escritura, se transforma en un diario íntimo del cual surgen tres personajes que ella construye.

TEATRO EL GALEÓN.

Centro Cultural del Bosque, Reforma y Campo Marte,

Chapultepec Polanco, Tel. 5280 8773

Domingos, 18:00 horas.

\$ 150.00*

Hasta el 22 de julio



Programación sujeta a cambios
www.cnca.gob.mx

Foro de las Artes 2007

Más allá de la ortodoxia

UBÚ RECICLADO

Dirección: Carlos Converso.

Versión para teatro de objetos

a partir de la obra *Ubú Rey*,

de Alfred Jarry.

Una mirada inusual del ejercicio del poder, la ambición y la arbitrariedad, a partir de la materia muerta, pautas lúdicas y lo grotesco.

Grupo Mano contra mano.

FORO DE LAS ARTES.

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES.

Río Churubusco y Tlalpan.

Tel. 1253 9400

Jueves y viernes, 20:00 horas;

sábados, 19:00 horas;

domingos, 18:00 horas.

\$ 100.00*

23 de septiembre-28 de octubre

¿SABES QUÉ ES JALPAN, CONCA, LANDA, TANCOYOL Y TILACO?

... A tan sólo 2 horas 45 minutos de la ciudad de México por la autopista a Querétaro y tomar la desviación en San Juan del Río, transportate al siglo XVIII al visitar las Misiones Franciscanas de la Sierra Gorda que han sido reconocidas internacionalmente como Patrimonio Mundial de la Humanidad. Sé testigo de su singular y único estilo en el mundo: El barroco mestizo.

¡Sal de la rutina y acércate a tu Patrimonio!
Consulta www.cnca.gob.mx/patrimoniocultural/
y en el teléfono 1253 0900

FRIDA KAHLO
1907.2007

HOMENAJE NACIONAL



Exposiciones

FRIDA KAHLO 1907-2007 HOMENAJE NACIONAL

Dentro del marco de los festejos por el centenario de su nacimiento.

Distintos aspectos de Frida Kahlo, su obra, su vida, su entorno, su mente.

La colección más importante que se haya mostrado en toda la historia a nivel mundial con piezas nunca vistas por el público, reflejo de la Frida artista, mujer y humano.

Más de 340 obras, entre óleos, dibujos, acuarelas, litografías, documentos, manuscritos y fotografías.

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES.

Av. Juárez y Eje Central Lázaro Cárdenas. Centro Histórico. Informes: Tel. 5512 2593 exts. 1 y 2

Martes a domingo, 10:00 a 18:00 horas. Hasta el 19 de agosto

Niños

Teatro



ÉRASE UNA VEZ...UN PATO Y UNA VACA

Compañía Teatro 2

Obra y dirección: William Fuentes

El valor de la autoestima. Un pato, inconforme con su naturaleza, decide intercambiar las partes de su

cuerpo con las distintas aves que encuentra en su camino; su aventura termina con un final inesperado.

A partir de 2 años

SALA XAVIER VILLAUURUTIA.

Centro Cultural del Bosque, Reforma y Campo Marte,

Chapultepec Polanco, Tel. 5280 8773

Sábados y domingos, 13:00 horas.

\$ 60.00*

Hasta el 5 de agosto



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

45 AÑOS

CENTRO
UNIVERSITARIO DE
TEATRO
UNAM

UNAM
ideas en Libertad

 **DIFUSION
CULTURAL
UNAM**



10° EMISIÓN DEL FESTIVAL

del 21 al 28 de Octubre Puebla Pue. México
pantomima, danza, circo y clown



Pantomima, Danza, Circo y Clown

Festival Internacional

RODARA

Informes:

- ◆ www.rodara.com
- ◆ info@rodara.com
- ◆ (01222) 2465742

Celulares:

- ◆ 044 2221 557722
- ◆ 044 2221 058038
- ◆ 044 2221 356409

Oficinas:

- ◆ 11 Ote. 206
- Col. Centro
- ◆ CP. 72000



CDAC



Estas la historias de caminos que casi se cruzan se cruzan. Un día de verano, Tristan pierde el maletín y el amor.



MAGNDO
cine



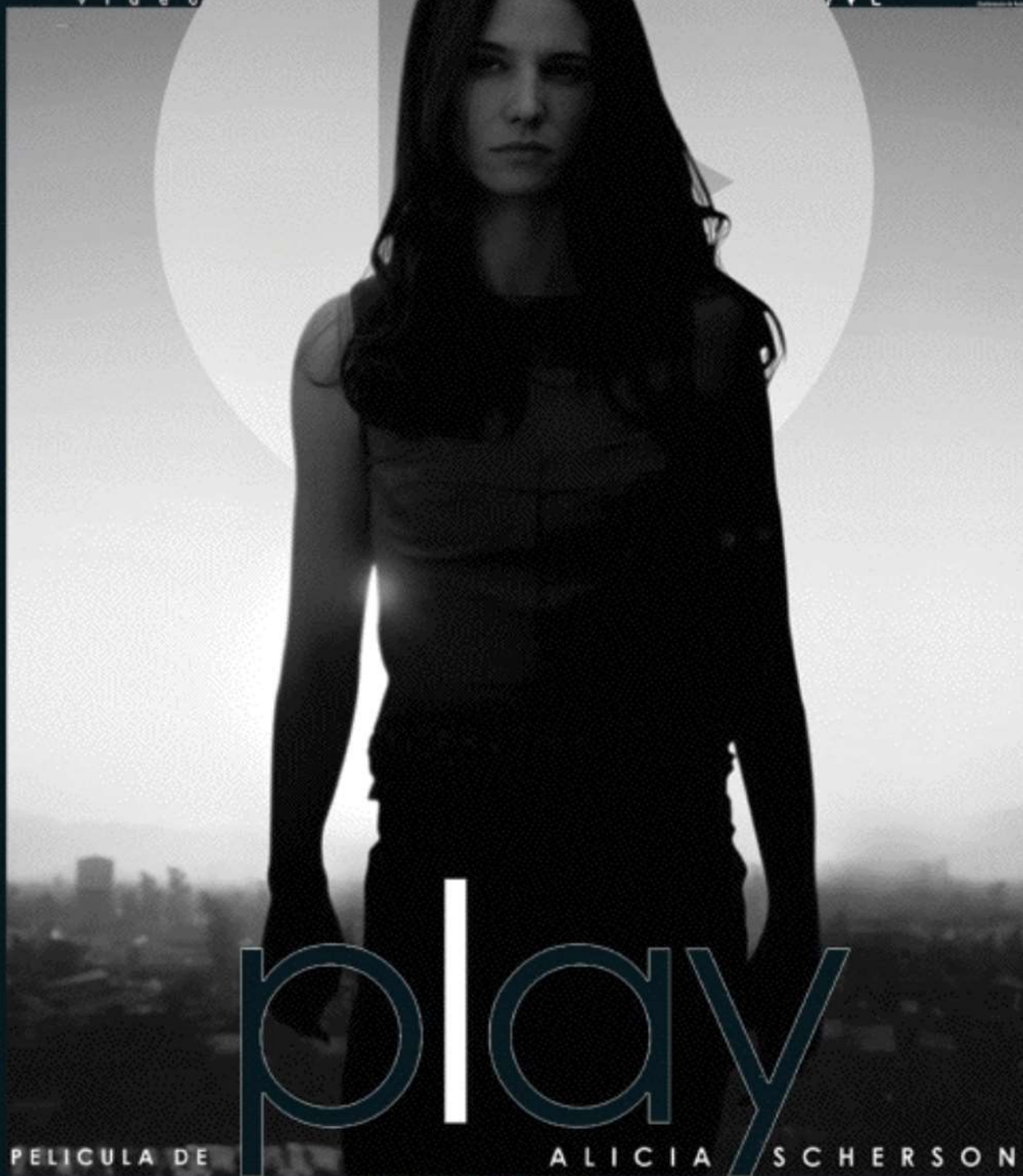
Próximamente en DVD

zafra
video

Distribución con el apoyo de:



Programa
IBERMEDIA



PELICULA DE

ALICIA SCHERSON

20:07:07
solo en cines

AÑO 6
 NÚMERO 30
 JULIO
 AGOSTO
 SEPTIEMBRE DE 2007



En Portada:
 Los amantes suicidas de Amijima de Monzeamon Chikamatzu, diseño de escenografía, iluminación y vestuario de Carolina Jiménez, Foto: José Jorge Carreón



Recuadro de DOSSIER:
 ¿Dónde estará esta noche?, de Claudio Valdés Kuri y Maricarmen Gutiérrez, Foto: José Jorge Carreón

¿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 LA REVUELTA DE LOS ACTORES**
GIOVANNI PAPINI
- 8 PERFIL DAVID OLGUÍN: ABIERTO EN CANAL**
ENTREVISTA DE RUBÉN ORTIZ
- 11 CON PASAPORTE DE BELICE**
FLAVIO GONZÁLEZ MELLO
- 12 LA AVENTURA COMO REMEDIO: TRABAJAR CON DAVID OLGUÍN**
JOAQUÍN COSSÍO
- DAVID OLGUÍN Y LA OTRA REALIDAD**
OLGA HARMONY
- 13 OLGUÍN O LA ADMIRACIÓN**
MAURICIO GARCÍA LOZANO
- 14 TEATROLOGÍA DE DAVID OLGUÍN**
DOSSIER LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA
- 18 DISCURSO DE INGRESO A LA ACADEMIA DE LAS ARTES 2007**
ALEJANDRO LUNA
- 20 ALEJANDRO LUNA: HACEDOR DEL TIEMPO**
MARIO LAVISTA
- 22 LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN EL TEATRO**
PHILIPPE AMAND
- 24 LA LABOR DEL ESCENÓGRAFO**
JORGE BALLINA
- 26 TESTIMONIOS DE LA EVOLUCIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA**
RECCHIA, SARAY, MEDELLÍN Y GALARZA SELECCIÓN DE JOSÉ CANDÁS
- 30 RELATO A DOS VOCES, A VECES DISCORDANTES, A VECES NO TANTO...**
HILDA SARAY
- 32 LA MEDIDA DEL MUNDO**
LUIS DE TAVIRA
- 34 LA INTUICIÓN Y EL COLOR**
XÓCHITL GONZÁLEZ
- 36 LOS ESCENÓGRAFOS ANTE LA CRÍTICA**
NOÉ MORALES MUÑOZ
- 37 LA ENSEÑANZA DE LA ESCENOGRAFÍA EN MÉXICO**
MÓNICA RAYA
- 38 DISEÑO ESCÉNICO: EL TEATRO COMO UN TODO**
GIORGIO STREHLER Trad. RODOLFO OBREGÓN
- 40 KOKKOS, CONSENTIR AL TEATRO**
GEORGES BANU Trad. LAURE RIVIERE
- 41 IDEAS SOBRE LA ESCENOGRAFÍA**
YANNIS KOKKOS Trad. LAURE RIVIERE
- 44 REPORTAJE ESPECIAL PABELLÓN MEXICANO EN LA CUADRINEL DE ESCENOGRAFÍA Y DISEÑO ESCÉNICO PRAGA 2007**
BALLINA Y AMAND
- 46 ENSAYO CUERPO Y ESCRITURA EN LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA: HACIA UNA METAFÍSICA DE LA ESCENA**
NOÉ MORALES MUÑOZ
- 50 REPÚBLICA DEL TEATRO JALISCO NUEVOS RUMBOS E INDEFINICIÓN PARA EL TEATRO EN JALISCO**
ALEJANDRA TELLO
- 51 JALISCO LA BÚSQUEDA DEL SER MÁS PROFUNDO**
FAUSTO RAMÍREZ
- 52 MICHOACÁN AUTOENTREVISTA**
JOSÉ LUIS PINEDA SERVÍN
- 54 NUEVO LEÓN NENA DELGADO: 45 AÑOS DE TRAYECTORIA**
HERNANDO GARZA
- 56 QUERÉTARO TRES MUJERES ALTAS**
ADALBERTO MARTÍNEZ ARIAS
- 58 ZACATECAS UN ACERCAMIENTO AL 2º ENCUENTRO NACIONAL DE GRUPOS INFANTILES DE TEATRO**
EFRAÍN MARTÍNEZ DE LUNA
- 60 VERACRUZ FRANCISCO BEVERIDO, UNA VIDA EN EL TEATRO**
LUIS MARÍN
- 62 GUANAJUATO DE LA PROMOCIÓN ESCÉNICA Y OTROS MENESTERES**
JUAN MANUEL GARCÍA BELMONTE
- 64 IN MEMORIAM JUAN JOSÉ GURROLA (1935 - 2007)**
- 65 ANTES Y DESPUÉS DE GURROLA**
DAVID HEVIA
- 66 QUE EL MUNDO SE ENTERE**
NICOLÁS NÚÑEZ
- 67 SEE YOU ON STAGE, BABY**
TINA FRENCH
- 68 LIBROS EL CISNE DE UPON TLALPATEC**
RODRIGO JOHNSON CELORIO
- 69 NOVEDADES EDITORIALES**
- 70 REPORTAJE DIEZ AÑOS DE ANÓNIMO DRAMA**
RICHARD VIQUEIRA
- 72 CIBERESCENA SHAKESPEARE, EL CIBERNAUTA**
JOSÉ CANDÁS
- 73 MÁSCARA VS. CABELLERA**
- 74 SUGERENCIAS FELINAS**

ESTRENO DE PAPEL
SEVEN-ELEVEN

Iván Olivares



EDITORIAL

DE ESCENÓGRAFOS Y TAMALES

DIRECTOR JAIME CHABAUD*
SUBDIRECTOR JOSÉ SEFAMI
EDITORES JOSÉ CANDÁS Y LETICIA GARCÍA

CONSEJO EDITORIAL
EDGAR CHÍAS
LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER
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 ITURRAGA
ASISTENCIA GENERAL MARÍA DE LA PAZ ZAMORA

FOTOGRAFÍA
FERNANDO MOGUEL
JOSÉ JORGE CARREÓN
EDUARDO LIZALDE FARIAS

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

COORDINADORAS DE SECCIONES FIJAS EN LOS ESTADOS
CHIHUAHUA: MARIO SAAVEDRA
JALISCO: FAUSTO RAMÍREZ
MICHOACÁN: FERNANDO ORTIZ
NUEVO LEÓN: HERNANDO GARZA
QUERÉTARO: LEONARDO KOSTA
ZACATECAS: VICENTE RODRÍGUEZ

IMPRESIÓN OFFSET SANTIAGO
DISTRIBUCIÓN PASODEGATO

PASODEGATO, REVISTA MEXICANA DE TEATRO
revista trimestral núm. 30, JULIO, AGOSTO, SEPTIEMBRE 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 (EEDIT)
y se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones:
Dirección de Teatro y Difusión Cultural de la UNAM,
CONACULTA, Centro Cultural Helénico y
Universidad de Guadalajara,
así como de los gobiernos de
Michoacán, Nuevo León,
Querétaro, Jalisco y Zacatecas.

*Sistema Nacional de Creadores de Artes (FONCA).

EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS
ES RESPONSABILIDAD DE SU AUTOR.

JULIO/AGOSTO/SEPTIEMBRE 2007

¡Paramos las prensas! Súbita y dolorosa fue, el pasado 1 de junio, la muerte del maestro Juan José Gurrola (1935-2007) a causa de un mal hepático largamente acariciado. Fue uno de los pilares del teatro moderno en México. Siempre se destacó por aborrecer lo establecido, denostar a la academia y vivir como se le dio su rechingada gana. También por ser uno de los grandes, muy grandes, artistas mexicanos. Si en 2004 alguien le hubiese pasado una tarjeta sobre la personalidad concupiscente y anárquica de Juan José al presidente Fox, éste no le hubiese entregado el Premio Nacional de Ciencias y Artes. Azote de funcionarios, que terminaban por "resignarse a los riesgos que comporta presentar bajo sus auspicios alguno de sus proyectos" (Raúl Falcó), visitar cualquier teatro habitado por el trabajo de Gurrola implicaba que "algo más sería revelado".

En el número 20, de enero-marzo del 2005, **PasodeGato** rindió un pequeño homenaje al maestro Gurrola y hoy, diez números más tarde, nos despedimos de él con un "In Memoriam" de sus amigos Tina French, David Hevia y Nicolás Núñez.

El "Dossier" que presentamos en estas páginas reúne, fragmentariamente, los testimonios y pensamiento sobre el arte escenográfico en México. Un mosaico de "chile, dulce y manteca", como bien enuncian Philippe Amand y Jorge Ballina, en donde la diversidad no sólo va de uno a otro creador sino de uno a otro trabajo en cada uno. Hubiésemos querido proponer al lector un análisis del proceso en el que la escenografía pasó de ser decorado a la bidimensionalidad (y el paso de los grandes maestros de la plástica por las tablas) para evolucionar al fin en el arte cinético con el que hoy sorprenden al espectador. Queda como un pendiente a analizar en nuestras páginas. Sin embargo, es muy rico el ejercicio que se han permitido los aquí convocados, tomando en cuenta que, en general, les cuesta la batalla con la pluma. El oficio del escenógrafo es visto aquí en un prisma que habla de la diversidad en su ejercicio. ¿Qué duda cabe que los creadores escénicos de nuestro país van un paso adelante? Esto nos ha dado pie, también, para inaugurar una nueva colección de libros que hemos bautizado "Portafolios Teatrales", con el catálogo bilingüe *México PQ07, Diseño Escénico Mexicano* que reúne a los realizadores que expusieron en la pasada Quadrienal de Praga, República Checa.

El "Perfil" de esta edición ausculta la personalidad y el trabajo de David Olguín, director, dramaturgo, traductor, pedagogo y editor. Hacedor de teatro completo (lo recuerdo como actor en *Manga de clavo*, de Juan Tovar), sus obras son ya las de un "autor maduro que exhibe la única máxima de un dramaturgo decente: poesía para la boca del actor, para la fertilización del escenario y para el cuerpo del Respetable", dice Rubén Ortiz.

Por tercer año consecutivo el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA y **PasodeGato** convocaron al Premio Nacional de Ensayo Teatral 2007 con un premio de \$20,000 en efectivo y la publicación del texto ganador. En esta ocasión el Jurado estuvo compuesto por José Ramón Enríquez, Flavio González Mello y Alfredo Michel. El ganador, al abrirse la plica, fue Noé Morales Muñoz, con el ensayo "Cuerpo y escritura en la dramaturgia contemporánea: hacia una metafísica de la escena". Mención honorífica recibió Alberto Villarreal por su ensayo "Elogio de la exposición".

En enero de 2006, cinco dramaturgos jóvenes presenciaron lectura de sus obras –traducidas al inglés– en el Royal Court Theatre de Londres dentro del ciclo "Arena México". Uno de ellos fue Iván Olivares con la obra que hoy acompaña la revista: *Seven-Eleven*.

A la par de esta edición de **PasodeGato**, ven la luz varios libros más de nuestras colecciones "Cuadernos de Ensayo Teatral", "de Dramaturgia Mexicana", "de Dramaturgia Internacional" y "de Dramaturgia para Joven Público" que ya se encuentran distribuidos a través de la red de librerías de EDUCAL. Reúnen a autores como Juan Mayorga, Perla Szuchmacher, Jesús González-Dávila, Carmina Narro, José Sanchis Sinisterra, Luis de Tavira, José-Luis García Barrientos y Mauricio Kartún. Invitamos a nuestros lectores, también, a visitar la página www.pasodegato.com donde encontrarán toda la información relativa a nuestro proyecto editorial.

Por último, al cierre de edición del presente número, aún no se llegaba a arreglo alguno entre el Instituto Cultural Helénico y CONACULTA sobre el destino del Centro Cultural Helénico, A.C. Es preocupante la aparentemente nula reacción de las autoridades culturales ante un "Instituto" que hace mucho perdió la vocación por la que le fue otorgado el inmueble en comodato. Y más preocupante aún: la inercia y dejadez con que el gremio vive este problema de uno de los pulmones culturales de la capital mexicana.

Jaime Chabaud



RECONQUISTAR EL PLACER DE LA ESCENA

LA REVUELTA DE LOS ACTORES

Giovanni Papini

Traducción de Sergio Martínez

De entre todos los libros de Giovanni Papini *Cog* y *El libro negro* representan el espíritu más subversivo y a la vez más tortuoso y purista de un autor excepcional. Escritor apasionado y a la vez profundamente restringido a la contemplación, volcó en *Cog*, su salvaje y siempre inconforme magnate, siempre a la búsqueda de chispas de esperanza que lo curen de su misantropía, de todos los malestares y dudas que le provocaban la modernidad inclemente y la deshumanización de las sociedades.

El teatro no escapó a las críticas y rescates aplicados por Papini en sus textos. A través de ese personaje aterrador y a la vez refrescante, convertido en prodigioso testigo de la demencia intrínseca del hombre, nos relata magistralmente el fin de una sumisión, la rebelión de los teatreros frente a la incompreensión de un público salvaje e intolerante. El texto, como quiera que se vea, es una doble reivindicación: la de la gente del teatro que se aferra al placer de la ficción, y la del lector, que al posar ante sus ojos este momento maravilloso —y también ficticio— puede atestiguar que la teatralidad sobre la escena también es suya, y que sólo basta con dejarse llevar por lo que se representa en ella para separarse de la cosificación y la miseria de espíritu, entrando así al mundo en el que todas las apariencias recuperan su dignidad al transformarse en ensueño, en poesía y acción.

José Candás Editor PdeC

Ayer en la tarde asistí a un gran teatro de esta ciudad, a una aventura que creo que nunca había sucedido en el mundo desde que existen teatros y actores.

Vi un cartel que anunciaba la puesta en escena de *La muerte de Dantón* de Büchner. No tenía nada que hacer para pasar la tarde y nunca había visto esa tragedia, así que fui a ese teatro.

Llegué algo temprano: la platea estaba vacía, en los palcos no había nadie. Poco a poco empezó a llegar uno que otro, pero sólo hombres. Ya casi era la hora fijada para el principio del espectáculo y habrá habido, cuando mucho, treinta personas esparcidas por aquí y por allá. Pensé que el nombre del autor, aunque se hizo famoso con *Woyzeck*,

debía ser casi ignorado en este país y tal vez ni siquiera el argumento llamaba la atención a un pueblo que no sentía particular entusiasmo por los héroes de la Revolución Francesa.

Poco a poco fueron llegando, en pequeños grupos, otros melancólicos espectadores, y finalmente, con media hora de retardo, se abrió el telón.

No conozco suficientemente bien las finezas del hermosísimo idioma español, pero como en otro tiempo había leído la tragedia de Büchner pude entender todo y me di cuenta de que los actores eran excelentes —todo el elenco y no sólo los protagonistas, como sucede casi siempre.

Sin embargo, el desaparecido auditorio, diseminado por aquí y por allá en las butacas de terciopelo rojo, pronto dio a entender que el espectáculo no era de su agrado. Uno comenzó a reír disimuladamente; otros murmuraban entre sí con gestos de impaciencia. Algunos parlamentos cínicos y paradójicos de Dantón y de sus amigos eran acogidos con aclamaciones indignadas y fingidos accesos de tos. Con todo, el primer acto terminó sin contrastes graves, pero la caída del telón fue acompañada de silbidos rabiosos y de gritos de escarnio.

Con el segundo acto comenzó la segunda tragedia, la del choque violento entre platea y escenario. Los espectadores, aunque escasos en número, parecían cada vez más desesperados, ya fuera porque no toleraran el tono despreocupado de los diálogos de Büchner o por que estuvieran indispuestos hacia los actores y las actrices. Las risas ya no fueron reprimidas sino ostentosamente clamorosas, uno se sacudía como un poseído, levantando la voz y un bastón, los comentarios mordaces se volvieron tan ruidosos que llegaron a opacar casi por completo las voces de los actores. Un anciano con barba, que parecía más excitado que los demás, se acercó al proscenio y lanzó contra Dantón un bastón con el puño de marfil.

A partir de ese momento comenzó lo inverosímil. El protagonista de la tragedia, alto y fornido como el hombre que representaba, recogió el bastón, lo levantó y con imperioso gesto hizo que los actores interrumpieran su



actuación. Luego le dijo algunas palabras encendidas que no entendí. Aparecieron de pronto detrás de bastidores otros actores vestidos de soldados y de *sans culottes*, aparecieron los tramoyistas, los guardarropas, los ayudantes de escena: uno de éstos apoyó una escalera sobre el borde de la orquesta y toda la turba bajó atropelladamente a la platea, silenciosa pero resuelta, y se dispuso a echar a los espectadores.

La compañía, incluidos los refuerzos que salieron del postscenio, era más numerosa que los desventurados espectadores quienes, aturcidos y horrorizados por el imprevisto *pronunciamento*, casi no opusieron resistencia al asalto.

Inmediatamente entendí cómo iba a terminar aquello y, aprovechando la confusión y la barahúnda, me dirigí a un corredor lateral,



encontré abierta la puertita de un palco y me oculté detrás de una cortina.

Alguno de los espectadores perseguidos trató de rebelarse a esa exclusión violenta, pero no tuvo fortuna, pues los asaltantes eran demasiados y tenían la ventaja de la sorpresa.

En pocos minutos la platea fue liberada por los rebeldes, las puertas del teatro fueron atrancadas y todos los actores, felices por el triunfo de la improvisada revuelta, regresaron al escenario. Supuse que irían a suspender la función y a ordenar que apagaran las luces. Sin embargo, para mi gran asombro, vi que lo increíble tuvo una continuación. Las comparsas y los tramoyistas desaparecieron detrás del telón, y los actores y las actrices retomaron sus lugares en escena.

Dantón, "pálido, enorme", antes de reanudar su actuación, dijo en voz alta: "Esos granujas no entendían nada y querían impedirnos representar una obra maestra. Por primera vez en la historia del teatro los actores, que son artistas e intérpretes de poetas, se rebelaron y sacaron la mejor parte. Ahora que hemos echado a esas bestias podemos retomar con tranquilidad nuestro trabajo. Podremos finalmente actuar a nuestro modo".

La representación volvió a empezar, más viva y convencida que antes, como si los actores tuvieran delante de ellos a un público atento y benévolo. La platea estaba oscura y desierta, como un campo de batalla en el corazón de la noche. Acurrucado detrás de la cortina pude escuchar hasta la última escena de la terrible y original tragedia de Büchner. Y no pude abstenerme de aplaudir fragorosamente.

"Nos descubrieron", gritó Dantón, "¿quién es el intruso que se quedó aquí dentro?"

Salí del palco, corrí hacia el proscenio y proclamé mi admiración por Büchner y por la compañía. También recibí mi aplauso a escena abierta. Nos hicimos amigos en poco tiempo y terminamos la noche en una taberna cercana al teatro, comentando alegremente la primera "rebelión de los actores" que se recuerde en la historia del teatro.

Toledo, 8 de junio

GIOVANNI PAPINI (1881-1956). Poeta y escritor.



“CREO QUE LA BATALLA ES CON UNO MISMO Y ÉSA DEBE SER A MUERTE.”

DAVID OLGUÍN: ABIERTO EN CANAL

Entrevista de Rubén Ortiz

Alguna vez, uno de esos listillos que se complacían en ponerle buscapiés al gordo Margules acerca de lo que la leyenda y la ignorancia investían como sus típicas aversiones, le preguntó acerca de la dramaturgia mexicana. En su respuesta, Margules dio muestra de un conocimiento sorprendente de autores y temas. Mencionó, finalmente, a los que a él le interesaban: Garro, Liera, cierto Carballido, Leñero (así como lo oyen), Ibargüengoitia y Tovar. Luego de una larga pausa agregó: “Mencionaría también a David Olguín, pero él está aún por darnos su gran obra”. Diez o quince años después de esta declaración, Olguín sin duda entraría en la lista del inconformista. *Belice, Clipperton, Casanova*, son ya obras de un autor maduro que exhibe la única máxima de un dramaturgo decente: poesía para la boca del actor, para la fertilización del escenario y para el cuerpo del Respetable.

Pero Olguín, como pocos, se muestra como un hacedor de teatro al margen de las limitaciones nominales: escribe teatro, dirige teatro, enseña teatro, reflexiona sobre el teatro y edita teatro (vaya, en el colmo de la sabiduría, el delirio y el amor se casó con una de las mujeres donde el teatro se da como en pocos espacios escénicos). Y aun siendo hombre de teatro de amplio rango, el ejemplo de Olguín rebasa el mero oficio: en un medio con tantos simuladores, la de David Olguín es, siempre, palabra cabal.

RUBÉN ORTIZ: ¿Cómo se da, en tu caso, el maridaje entre literatura y escena? Entendemos que estudiaste Letras y tienes una tesis sobre Sabato.

DAVID OLGUÍN: Estudié Letras Hispánicas e Inglesas a la par que hacía Actuación en el *cur*. Por fortuna me topé con Margules, un apasionado de la literatura, un conocedor de numerosas tradiciones poéticas y que entendía al teatro como un ejercicio de conocimiento del ser humano. No se espantaba ante la palabra “intelectual”. Mientras tanto, mis maestros de este tipo mendocina me

decían: “piensas demasiado, no puedes ser actor”, y tenían razón en mi caso particular, aunque no en el caso de todos los actores. Yo, en lo personal, prefiero más a los inteligentes que a los brutos por más emotivos que sean... Andando el tiempo di con histriones que usan muy bien su cabeza. En fechas recientes, por ejemplo, para mi enorme fortuna, trabajé con Claudio Obregón, desde mi punto de vista el caso más acabado de un actor muy inteligente y pleno de víscera a la vez. La imagen que me asalta es la de un tigre que no mata, bendice por la manera en que prepara el terreno para destrozar a su víctima. Me apasiona esa mezcla de raciocinio y brutalidad: la razón entendida como una pasión. Sobre ese terreno intento unir el teatro con la literatura.

Ludwik, el demonio polaco, me decía en el *cur*: “júntate con los directores”. Tan me junté, que anduve muy cerca de ese hombre quince años de mi vida. Y no era necesario el consejo. El *cur* de sus tiempos fue un experimento maravilloso, todo era una promiscuidad teatral espléndida: actores que escribíamos con Juan Tovar, directores que actuaban, escenógrafos que dirigían y luego cada quien a lo suyo... Yo, en realidad, soñaba, anhelaba, en lo más profundo de mi ser, romperme una pierna en plena clase de danza para poder largarme en barco, ya con un buen justificante, a los mares del Sur. Fracasé en mi deseo íntimo y, como Apolo es uno de mis dioses tutelares, me resigné... Disciplinado, como soy, seguí levantando la patita y haciendo teatro y literatura... Dicen que es un músico demasiado elástico y sí, fue como hallarme, de pronto, con el corazón partido en dos. Como las palomas de Lorca: la una era la otra, la otra sin la una era ninguna.

A estas alturas del partido, he vivido muchas cosas, realmente me ha pasado mucho y doy gracias al cielo por haber sobrevivido a mis feroces veintes, y si bien creo que el principal motor para el trabajo artístico radica en el interior, en el calado de alma que va dejando la experiencia en una persona, todo eso, en mi caso, sería inexplicable sin la literatura. He sido un lector apasionado, he vivido otras vidas trepado en barcos de papel.

RO: ¿A quién tenías en mente como precursor (al estilo borgiano) en tus primeros textos teatrales, y con quién tienes ahora tu “angustia de las influencias”?

DO: Cuando empecé a escribir, me importaban el teatro del absurdo y la literatura argentina, desde

Borges y Sabato hasta Cortázar. También Paz y los Contemporáneos. Creo que una extraña mezcla de Pirandello y Rulfo me rondaron en *Bajo tierra*, así como Pinter en *La representación*. Pero le debo mucho a Ludwik, ante todo. También a Tovar, de quien recibí mis primeras enseñanzas como dramaturgo. Y ahora que lo pienso, por fortuna, muchos profesores brillantes desfilaron ante mis ojos: Esther Seligson, Federico Álvarez, Gonzalo Celorio, José Caballero, Aurora Ocampo, mi querida Rosita Bianchi, que fue la primera en quebrarme la cabeza cuando quise actuar, Angelina Muñiz, Luis Rius, María del Carmen Millán... Las influencias no me provocan “angustia”. Soy Legión, estoy lleno de otros y he sido varios Olguines. Fui un glotón en mis años de estudiante. Luego me retraje y, en una especie de ostracismo o alquimia interior, me volqué en mí mismo para resolver otras “angustias”. Ahora, de un tiempo a esta parte, atravieso tiempos, como cuando joven, en los que devoro lo que me interesa. Me siento abierto en canal. Ojalá pueda cultivar este estado de alma hasta el final de mis días.

RO: ¿Qué te llama la atención de la literatura inglesa?

DO: Siempre recuerdo la anécdota de Jan Kott a propósito de una conferencia de Borges. El gran poeta ciego tenía que hablar sobre Shakespeare. El micrófono le quedó lejos y nadie se atrevió a corregir la posición del aparato. “Como un altavoz en altamar”, dice Kott, sólo se escuchó, durante más de hora y media, una palabra que iba y venía todo el tiempo: “Shakespeare, Shakespeare, Shakespeare...” El título de la conferencia de Borges tenía por nombre “El enigma de Shakespeare”. Y vaya si lo resolvió repitiendo incansablemente esa palabra que, en última instancia, también encierra toda mi afición por esa tradición literaria. Debo decir, sin embargo, que hay otros autores —y aquí ya incluyo a algunos gringos— que me gustan: Chaucer, Sheridan, Keats, Orton, Beckett, Golding, Faulkner, Capote, Shepard. Otros, más que gustarme, me han apasionado: Melville, Conrad, Chesterton, Elliot y Pinter. Los ingleses, como los españoles cuyas crónicas de conquista leí con acucioso empeño de joven, fueron grandes navegantes y yo, que tengo una fijación extrema con los puertos, con el marino que ni remotamente yo hubiera podido ser, con las sirenas e islas que sólo en mi cabeza he podido tocar, acudo una y otra vez a una idea que me obsesiona: el viaje sedentario. Yo ya no viajo. Pero así como no se me cumplió el deseo de romperme una pierna y largarme del *cur* hacia los mares del sur con un justificante —confieso que mis padres me inocularon el microchip del justificante— y encontré que lo mío eran las letras y el teatro, mi imposibilidad de huir me hace sentarme en una silla

“Yo necesito estar cerca de los actores, ellos son la vida misma.”

y viajar con los ojos cerrados, o abiertos. La ficción teatral ha sido el sucedáneo de la experiencia del

tantes, no sólo versificadores sino poetas en toda la extensión del término. El prosaísmo decimonónico, cuyo extremo absolutamente de gradado es el habla subcoloquial que en nuestros días se oye en la televisión, un tipo de habla pobremente imitativa de la realidad, ping-pong

“Un dramaturgo es una voz individual, un punto de vista sobre el mundo...”

viaje: ver otras gentes, otros mundos, comportándose y viviendo de maneras extravagantes, exóticas o anodinas, pero pintando la infinita variedad de situaciones humanas que el teatro explora.

RO: *¿Cómo te tratas a ti mismo como autor cuando diriges tus textos? Evidentemente te corriges, ¿pero qué clase de pleitos o descubrimientos aparecen? (Me desligo completamente del lugar común de que “debes tomar distancia”. Me parece una generalización banal.)*

DO: Uno es el texto que entrego a los actores, otro el que estrenamos y, finalmente, otro el que público. Como comprenderás, en el camino los pleitos y descubrimientos son incontables. Ése es mi proceso. Encierra mis hallazgos como director y, desafortunadamente, también mis fracasos pues, a diferencia del dramaturgo, el director trabaja contra reloj, y propiciar el riesgo y lo inesperado es el pan de los pocos días, que siempre son pocos antes de un estreno. Tal vez me llegue el momento de hallar, desde la aséptica comodidad de una mesa, la palabra justa, la construcción adecuada, el espacio, el universo pleno de mi texto... pero siendo el aburrimiento una de las formas de la muerte, prefiero sacarle al bulto. Yo necesito estar cerca de los actores, ellos son la vida misma. Así que batallo conmigo, con una materia que se me dificulta más que la escritura, para hacerme mejor director y retardar, lo más posible, el momento en que el teatro me diga: “¡ja la perrera!”.

RO: *Recuerdo el reloj caminando hacia atrás en La puerta del fondo, los juegos de identidad en La representación o Belice, los mitos recargados en Dolores..., mares, tiempos, mujeres, historia(s), ¿qué te apasiona de estos seres inconstantes?*

DO: La posibilidad de huir, fúgarme, ser otro en otro lugar y con otra gente. La ficción sana y salva abre los límites de la realidad, rompe mi cabeza estructuradita y la cadena de la costumbre, la habituación, la racionalidad que, llegado a un punto, asfixia.

RO: *Te pregunto otra vez: ¿existe algún lazo entre dramaturgia y poesía? La pregunta resulta ingenua, pero espero que me hables de la fuerza literaria de la palabra en escena.*

DO: Piensa en esto: la tradición teatral da cuenta de grandes dramaturgos que fueron poetas impor-

de diálogo facilito, casi radio, ya que permite seguir una historia sin necesidad de la imagen pues la gente plancha o va al baño y aun así medio que se entera; palabra descarnada e incapaz de construir imagen, acción, vuelo poético en un escenario, pretendió desterrar el uso de un habla más sofisticada en los escenarios del siglo XX. Pero hete aquí que autores como Valle Inclán, Genet, Lorca, Beckett, Müller y otros nos recuerdan que el teatro construye otra realidad, que es teatro y no una prolongación mimética del mundo. Por tanto, las palabras que ahí se dicen tienen otra densidad, deben ser palabras capaces de propiciar la hechura de un universo. Ése es un reto serio. No las babosadas del Ping-pong plagadito de silogismos o de construcciones estrictamente sicologistas.

Si los poetas desacralizaron las palabras “poéticas” —Palabras maravillosas como las otras/ Oh imperio mío de hombre, dice Paul Eluard cuando usa “casita”, “cigarro”, “muchacho”, algunas de las palabras que le estaban misteriosamente prohibidas—, los dramaturgos también reencontraron la poesía en la imagen, en la metáfora que es la teatralidad misma y en la fuerza y el misterio de las palabras inacabadas, palabras que son acción. Yo insisto mucho en eso cuando hablo con mis jóvenes colegas, amigos que le andan rascando al habla nueva de todos los días, el laboratorio del idioma, el lugar del que abrevamos tanto dramaturgos como poetas. Pero para terminar este capítulo, una coda: no hay fuerza literaria en las palabras hechas para el teatro sin oficiante, sin actor que las encarne. Endiosar lo otro es hacer literatura, no teatro.

RO: *¿Sientes que exista una transformación en la dramaturgia mexicana?*

DO: Sin duda. No sólo transformaciones sino sanas rupturas. El problema es que aún son poco visibles por el peso de las corrientes dominantes, algo ligado, en última instancia, a los gustos del público. Pero si la asistencia promedio al teatro de arte es de 50 espectadores por función, ¿no vale la pena escribir de manera más riesgosa? La ortodoxia esgrime frases como “somos una misma familia y tradición”, “el público no te entiende, esto es México”, “no escribas como alemán”, “regresa al redil”, “todos los jóvenes son dramaturgos agua: incoloros, inodoros y sin sabor”... En fin, la fuerza



de la costumbre y del sindicato. Un dramaturgo es una voz individual, un punto de vista sobre el mundo, no el clon del taller del Señor Menganez, no el acólito de una iglesia de tal o cual estilo.

RO: ¿Sentiste necesidad de despegarte del sobado costumbrismo?

DO: Porsupuesto. En un momento, me lo propuse. Sin embargo, creo que exageramos en el ataque a esa estética. Margules, por ejemplo, de quien tomé parte de mi propia fobia, pulverizó a la generación de los cincuenta. Los reduce a transmisores de un testimonio, retratistas del México de aquellos años. Pienso que obras, por mencionarte sólo algunas, como *Los signos*, *Fotografía en la playa* o *Escrito en el cuerpo de la noche* son mucho, pero mucho más que eso. Me inquieta más, en realidad, la estética de la imitación directa. Mucha sinceridad, oh sí, cuánta defensa de causas nobles, pero qué miseria de lenguaje. Mi pleito no es con el realismo en sí. No hablo desde una torre de marfil, ésas mejor hay que buscarlas en las oficinas de la alta burocracia cultural mexicana. ¿Quién le tira una piedra a Chéjov? Apenas Beckett que permite que uno de sus personajes arroje un novelón realista, muy siglo XIX, al excusado. Y mira que hay mucho de absurdo en Chéjov. Mi pleito, pienso yo, es contra la "fácil facilidad" que el realismo propició en nuestro país: un habla ajena a toda construcción.

Pienso en *A sangre fría*, en Kapuscinski o en

viejos maestros se van y que no hay quien tome su relevo, por muchas razones: políticas, estéticas... Hace tiempo tú proponías una especie de pacto entre la comunidad teatral. ¿Crees que algo semejante pudiera dar un asomo de madurez al teatro que se hace en México?

DO: Nos ponemos de acuerdo en tan pocas cosas... somos convenencieros hasta el tuétano. Mucho tiempo de política patriarcal, demasiada vanidad... La vaca sagrada mira con tristeza a sus *golems* pero "¿quién dirá lo que pensaba Dios al mirar a su pobre rabino en Praga?" Y de los jóvenes qué decir, les compete la antropofagia, pero básicamente la mayoría desconoce y desprecia su propia tradición... ¿Qué pacto puede haber ahí? Empecemos por ser menos tribales e insulares.

RO: Y las escuelas, la formación, ¿no son parte del problema en la ausencia de relevos?

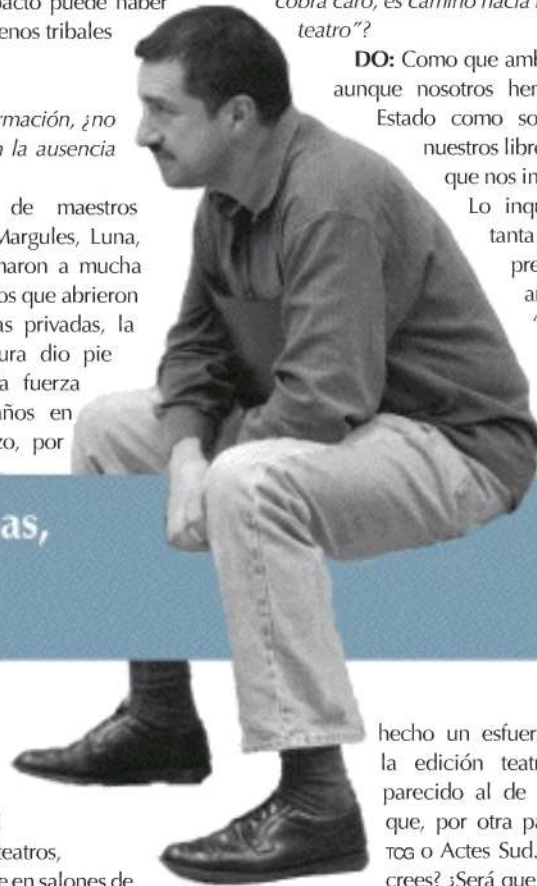
DO: La generación de maestros universitarios, Mendoza, Margules, Luna, De Tavira, Caballero, formaron a mucha gente. En el caso de aquellos que abrieron o se adhirieron a escuelas privadas, la necesidad de la colegiatura dio pie a una disminución en la fuerza formativa que, en sus años en escuelas públicas, los hizo, por

No es una fe ciega en el futuro, pero creo que algo nuevo puede surgir de la pulverización de esas estructuras tan verticales con las que se formó nuestra generación. La irreverencia, la búsqueda múltiple de opciones formativas, el eclecticismo en ese terreno pueden hacer que los nuevos cuadros, que los hay y buenos, puedan hallar soluciones inéditas a pesar de la desprofesionalización reinante.

RO: En esa falta de relevos, Pablo Moya y tú siguen montados en su macho de publicar teatro. ¿Cuánto de lo que ustedes hacen es tarea que el Estado no hace y cuánto es evidencia de que cierta independencia creativa inteligente, aunque cobra caro, es camino hacia la calidad en el "hacer teatro"?

DO: Como que ambas cosas ciertamente, aunque nosotros hemos contado con el Estado como socio en un 50% de nuestros libros y a un Bar, el Milán, que nos inyecta trago y recursos.

Lo inquietante es que, con tanta burocracia y tantos presupuestos, en tantos años de ejercicio de "difusión y promoción de la cultura", las instituciones del Estado no hayan



"El teatro puede ser muchas cosas, pero jamás inofensivo."

Asesinato de Vicente Leñero, y recuerdo el texto de Borges sobre el cuchillo: idealiza el frío instrumento pero, de igual manera, lo siente baldado, pues un objeto hecho para matar permanece inofensivo en su cajón. El teatro puede ser muchas cosas, pero jamás inofensivo. El cuchillo es un objeto real, vivimos en un mundo atroz y agónico en muchos sentidos.

RO: ¿El hiperrealismo de las nuevas generaciones no es parte de ese hipercostumbrismo? ¿Cómo te ubicas tú en todo esto?

DO: Yo creo que hay de todo y que el tiempo dará su veredicto. El verdadero problema en México es la lentitud con la que encuentran salida las propuestas de los jóvenes dramaturgos. Y en cuanto a mi ubicación, ¿qué sé yo? Trato de abrir mi propio camino. Creo que la batalla es con uno mismo y ésa debe ser a muerte.

RO: Parece, quizá sólo sea mi sentir, que los

el contrario, hacer crecer a más y mejor gente. Tuvieron que hacerse piadosos. Estas escuelas, al estar desvinculadas de los teatros, y trabajar permanentemente en salones de cuatro por cuatro, si bien les iba, generaron actores con problemas de proyección, espléndidos actores para la tele o el cine. En un entorno difícil para la gente que se incorpora al teatro, no sólo sufren los poco preparados o los que definitivamente debieron engrosar las filas de otras profesiones, incluso muy buenos egresados se han vuelto carne de cañón del desempleo y la frustración. La manga ancha en los procesos de selección creo que también aqueja a las escuelas públicas. El caso es que vivimos tiempos en que son muchos los llamados -desafortunadamente- y pocos los elegidos, tal vez a causa del canto de las sirenas del encanto fílmico y televisivo... Y sin embargo, algo se mueve.

hecho un esfuerzo, en el campo de la edición teatral, ni remotamente parecido al de Ediciones El Milagro que, por otra parte, no es Methuents o Actes Sud. Da para pensar, ¿no crees? ¿Será que efectivamente algo se pudre en Dinamarca?

RUBÉN ORTIZ. Director teatral y pedagogo. Miembro de Gomer: Caracol Exploratorio. Autor del poemario *Habitar la distancia* (Anónimo Drama, 2003).

CON PASAPORTE DE *BELICE*

Flavio González Mello

En más de una ocasión me ha tocado escuchar cómo algún director cuestiona a David Olguín por la decisión de llevar a escena él mismo sus textos, pues, según el lugar común, un buen dramaturgo inevitablemente los dirigirá mal. David siempre ha defendido la pertinencia de que el autor prolongue su trabajo a la puesta en escena: "dirijo porque así puedo llevar la propuesta de la obra hasta sus últimas consecuencias", suele decir.

Este llevar las cosas a sus últimas consecuencias es una característica de toda la actividad teatral de David, que la dota de un notable atributo: la congruencia. Congruencia que, por ejemplo, lo lleva a rechazar discretamente las cortesías para ver alguna obra, con el argumento de que los teatreros debemos pagar por ver el trabajo de nuestros colegas. A fin de cuentas, es en esas pequeñas decisiones cotidianas donde radica la posibilidad de llevar la ética al terreno práctico, en lugar de reducirla a un mero estandarte que se enarbola en las grandes ocasiones. Dicha congruencia, aunada a una vasta cultura, una mirada siempre inteligente y una pródiga imaginación teatral, le otorga una enorme solidez a los proyectos emprendidos por Olguín, ya sea como autor y director, ya

sea como impulsor de esa propuesta editorial que resulta imprescindible en el páramo de las publicaciones teatrales de nuestro país, y que durante 15 años ha logrado sobrevivir —y no de milagro, sino gracias al empeño de David y de su cómplice en tal aventura, Pablo Moya.

La verdad es que hoy en día, el teatro y las publicaciones son un poco como la isla recreada por Olguín en esa inmisericorde metáfora del canibalismo nacional que es *Clipperton*; ahí siguen, abandonados por un Estado que tiene puesta la atención en otros asuntos, un puñado de necios que se las arreglan como pueden para mantener en pie su bastión, negándose a subir al barco que el enemigo les proporciona, pues es preferible pasar hambres antes que renunciar a la defensa del último cachito de soberanía. Que no suene a chauvinismo: como dramaturgo (y, desde luego, también como editor), David siempre está atento al teatro de otros tiempos y otras latitudes; lo cual no impide que sus obras retraten aspectos a menudo olvidados de la realidad mexicana. Así, en sus textos nos topamos con personajes de estirpe shakespeariana extraviados en las revueltas aguas de la historia nacional; con empleados de aire pinteriano y melvilliano, que se llaman Bartle y resultan sospechosamente parecidos al señor que nos paga (o más a menudo, no nos paga) en la caja de alguna oficina pública o privada; con doctores de casta

probablemente narvarteña que, para seducir a su amante, juegan a ser samuráis; o con el mismísimo Casanova, italiano afrancesado que es humillado en Alemania y nos habla desde las tablas de un teatro en Cozumel casi esquina con Sinaloa, en la Roma para más señas.

Hay quien piensa que para construir una dramaturgia auténticamente mexicana es imprescindible hablar únicamente de asuntos y personajes locales. Como su maestro Margules, director mexicano nacido en Polonia (que, ya lo sabemos, es como decir en ninguna parte), Olguín ha entendido el diálogo con las corrientes renovadoras del teatro mundial como el mejor camino para construir una identidad escénica propia. Su trabajo nos recuerda que nuestra soberanía teatral —ésta que vale la pena seguir defendiendo— incluye también a Kántor, a Pinter, a Sabato, a Beckett, a Molière, a Shakespeare, a Cervantes, a Voltaire, a Stoppard y a una larga lista de escritores y pensadores de todas las nacionalidades con los que tiene sentido dialogar en las tablas y en las galeras. A fin de cuentas, todos habitamos el mismo espacio interior; todos somos pasajeros en tránsito que, a fuerza de habitar una sala de espera, nos hemos convertido sin darnos cuenta en ciudadanos de Belice, de Polonia o de cualquier otra ninguna parte.

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO. Director, dramaturgo, guionista y cineasta. Sus obras más recientes llevadas a escena son *Lascuráin* o *la brevedad del poder* y *Obra negra*.



Tatuaje, de Dea Löher. Foto: Archivo Ediciones El Milagro



Clipperton Foto: José Jorge Carreón

EN ESTOS TIEMPOS DE ESTULTICIA...

LA AVENTURA COMO REMEDIO: TRABAJAR CON DAVID OLGUÍN

Joaquín Cossío

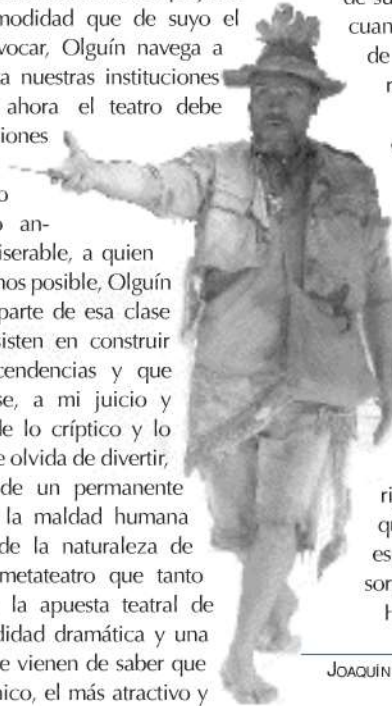
Si me preguntan cómo ha sido mi experiencia al trabajar con David Olguin me cuesta trabajo encontrar una respuesta que no resulte demasiado adulatoria para alguien que ha tenido a bien llamarme para sus últimas cinco puestas en escena. Pero es que, más allá de la bonanza laboral que ello ha significado (la política de trabajo de *El Milagro* es de las más sensatas y responsables que conozco, mucho más en estos tiempos de banalización del trabajo actoral y por tanto de su salario), las satisfacciones que me provoca cada nuevo proyecto que emprendo con él son tales que me hacen pensar en lo que supongo cada puesta en escena tendría que depararnos y que con Olguin lo he constatado una y otra vez: la emoción de montar una obra teatral conlleva, más allá del pronunciado vértigo de su edificación, la decisiva creencia de que lo que se va a decir es importante y necesario. Y esto con Olguin es una sensación con la que coincido permanentemente. El rigor con el que conduce la puesta, el esfuerzo que realiza y la pasión con que responde a sus propias exigencias dejan ver cómo lleva hasta lo último sus ambiciones escénicas. Y es que tengo

la impresión de que mientras nuestro teatro más reciente apunta a limar las aristas de la complejidad y a aminorar la incomodidad que de suyo el teatro tendría que provocar, Olguin navega a contracorriente. Si hasta nuestras instituciones más serias piensan que ahora el teatro debe adecuar sus pulsaciones a las de un espectador etiquetado como displicente, demasiado angustiado por la vida miserable, a quien hay que disgustar lo menos posible, Olguin —en oposición— forma parte de esa clase de directores que persisten en construir un teatro sin condescendencias y que además logra escaparse, a mi juicio y para nuestra fortuna, de lo críptico y lo monótono. Olguin no se olvida de divertirse, así lo haga a través de un permanente cuestionamiento sobre la maldad humana y con esa alteración de la naturaleza de la ficción que es el metateatro que tanto le obsesiona. Por eso, la apuesta teatral de Olguin implica profundidad dramática y una formalidad lúdica que le vienen de saber que en el espectáculo escénico, el más atractivo y

emocionante artificio teatral, está en el corazón de los personajes. Para ello se ha valido de notables actores, siendo ésta otra razón para degustar en buena medida de participar en sus montajes. A mí me entusiasma acentuadamente formar parte de una compañía constituida por admirados y delirantes soldados. Es por todo esto que el confrontarme con experiencias estéticas intensas y ambiciosas es lo que más le agradezco. Ninguno de sus montajes se ha parecido al otro y aun cuando las obsesiones formales y espirituales de Olguin reaparecen, la historia será radicalmente distante de la anterior.

Creo que si nuestra vida de actores está entregada al azar y a la incertidumbre y que si en estos tiempos de estulticia negociamos cada vez más con el menosprecio y la claudicación, participar en proyectos en los que aun podemos depositar nuestra fe es más que valioso. Me basta recordar —con un amor profundo— la respiración del diabólico Jonathan de *Belice*, la lascivia ominosa del viejo Lobo Metesaca de *Tatuaje* o el candor animal y asesino de Victoriano Can en *Clipperton*. Todos forjados bajo el ojo riguroso de David Olguin. Por eso, siempre que me ha invitado a trabajar sé que me espera una aventura con inquietantes sorpresas y entrañables desvelos.

Hasta ahora nunca me he equivocado.



JOAQUÍN COSSÍO. Actor.

ELOGIO DE LA CRÍTICA AL TEATRISTA

DAVID OLGUÍN Y LA OTRA REALIDAD

Olga Harmony

Una de las gratificaciones que se tienen en mi oficio de crítica teatral es ver aparecer auténticos talentos jóvenes, seguir su trayectoria e ir constatando las búsquedas estilísticas y de estructura dramática del teatrista, poder ver algunas constantes y entender las propuestas. Un caso muy sobresaliente es el de David Olguin, cuyos textos y montajes resaltan por varias razones. Una de ellas es su manejo del lenguaje, cuya elegancia a veces cede a irónicos diálogos, como sería el caso de María, en *La puerta del fondo*, que adorna sus adulterios con viajes imaginarios y utiliza parlamentos de gran cursilería; o de algunos personajes de su delicioso libro de monólogos: *Los habladores*. A veces la ambigüedad entre imaginación y realidad se instala como en sus

piezas cortas *El esclavo* y *Las cicladas*, también en *La representación*; en la aparición real de la muerte que persigue a José Guadalupe Posada y el guiño del viejo Tiresias en *Bajo tierra*; en las trasmutaciones de *Belice* o en el delirio que dura un instante entre el disparo y la muerte del Bartle viejo. Ese mismo delirio es el que sufren Casanova y el capitán Ricard, como pavoroso anuncio de la muerte próxima.

Pienso que, además del gusto por los clásicos, es un recurso que utiliza el autor para ampliar los márgenes de la realidad. Si a Ricard se le aparecen Robinson Crusoe y Filoctetes, es porque son las referencias clásicas al personaje abandonado en una isla, y Tomás Moro, porque le decreta el fin de las utopías, en este texto que es una metáfora

de la situación del país en ese momento. A Casanova se le aparece Voltaire porque es la parte de racionalismo que el aventurero conserva. Otro sería el caso de las divertidas Parcas que Olguin describe en *Dolores o la felicidad*, que plantea en el sentido fársico los destinos posibles de la mujer desde el punto de vista de la sociedad machista, en contrapunto con el Ángel de la guarda que se sacrifica por amor.

Mucho se puede y debe decir de David Olguin y su sentido de la realidad, pero el espacio es poco para ello. Traducido a varios idiomas, jamás se le escucha mencionarlo, su sobriedad y modestia son ampliamente conocidas. Ha escrito una novela, dirige sus propias obras y a veces alguna ajena, edita con Pablo Moya los espléndidos libros de *El Milagro*, en que da a conocer textos de autores mexicanos e internacionales tanto de literatura dramática como de teoría general, por lo que se le puede considerar uno de los más complejos y generosos hombres de teatro de nuestro medio. Me jacto de ser amiga suya y de su esposa, la actriz Laura Almela.

OLGA HARMONY. Crítica teatral.

DE UN DIRECTOR QUE ACTÚA A UN DIRECTOR QUE LE DIRIGE

OLGUÍN O LA ADMIRACIÓN

Mauricio García Lozano

Hace poco más de un año, al finalizar la temporada de *Clipperton*, escribí una carta de agradecimiento a mi director, David Olgúin. Hoy salgo de una función fuera de serie de su *Casanova*, sacudido por la exaltada claridad de su discurso y por la belleza de su coherencia. Confirmando lo dicho entonces y lo hago público:

Querido David:

Una carta de agradecimiento siempre es enojosa, porque uno se siente torpe e incapaz de estar a la altura del sujeto. Mi enojo, mi muña, mi congoja no sólo parte de no saber cómo decirte bien el tanto bien que me has hecho al confiar en mí y al tomarme entre tus brazos firmes y llenos de claridad. Parte de sentir que *Clipperton* se acaba y con esa clausura necesaria, también termina para mí un ciclo más en que la vida se ha empeñado en enseñarme por un camino que perseguí por vocación y luego negué por naturaleza. Actuar no me resulta fácil, en la escuela me lo decían y me lo decían bien. Y, sin embargo, es lo único para lo que estoy adiestrado. Todos mis otros caminos vocacionales, la docencia, la dirección de escena, la misma música, parten de que fui educado, desde chiquito, a actuar. Y cada una de mis labores me ha demandado un personaje definido, alambicado y templado a fuerza de años y de obstinación pero, como cualquier personaje, habitante de un universo ficticio.

Quiero decirte que nunca había vivido con tanta fuerza de voluntad uno de mis personajes como con el capitán Raymundo. Por una sencilla razón: creo que atinaste, como dramaturgo y director, a construir una criatura memorable, entrañable e inmortal.



Dolores o la felicidad Foto: Archivo Ediciones ElMilagro.

Más allá de la Historia, Ricard nos devuelve el ánimo de soñar irresponsablemente. Y tan anacrónicos resultan en nuestros días el sueño y la irresponsabilidad que encarnarlos hoy, cada noche de cada semana de cinco meses, me devuelve una contundencia de la cual había renegado: sí puedo ser quien no puedo ser. Ricard es eso. Mauricio también. El aprendizaje se vuelve doble y muy profundo. Gracias David.

Creo que tu búsqueda artística, que tiene todo que ver con un apetito voraz e incommensurable por la naturaleza humana, está en un momento muy depurado de su evolución. Espero, con todo mi corazón, que persigas esa ruta y que alumbres a la gente que, como yo, tenga la fortuna de entrar en contacto contigo. Espero también que tu voz siga tocando a aquellos que, como con *Clipperton*, sólo puedan concebir su vida antes y después de ver un trabajo tuyo.

Cuando yo tenía veinticinco años fui al Galeón a ver *Dolores o la felicidad*. Más allá de enamorarme de cada una de las etapas de Lola, descubrí que ése era el teatro que a mí me gustaría hacer. A los pocos meses te fui a ver a tu departamento de la Roma Sur para proponerte que me escribieras un texto sobre temas libertinos, cruce de vías entre Vivant Denon y Milan Kundera, y fuiste tan generoso con el aspirante que jamás olvidaré como resolviste, de un plumazo, definitivo, lúcido y genial mis inquietudes: había que hablar del autor, había que convertir al autor en personaje e integrarlo al itinerario fáustico que imaginaba entonces, de iniciación. El proyecto pasó a mí. Y en mí se disolvió. Pero la intuición de volverse a mirar al que pronuncia como figura dramática me dejó marcado. Pasaron diez años y me invitaste a ser el que se pronuncia, el que erige el sueño, el dueño de la palabra. Y creo que el ciclo, mi ciclo de buscarte, encontré, finalmente una manifestación concreta, y ritual. Fui quien no soy pronunciando tu palabra, cada noche, y fui otro, como soñé serlo hace diez años, contigo, y contigo hoy celebro el encuentro, lo agradezco y pronostico, desde el fondo mismo de mi voluntad, que habremos de encontrarnos muchas más veces. Eres el mejor dramaturgo de México y nada me haría más feliz que interpretar tus palabras. Pronunciarme, de nuevo, a través de ti.

Gracias, maestro.

22 de mayo del 2005

MAURICIO GARCÍA LOZANO. Actor y director de obras como *Noche árabe*, *Juan y Beatriz* y *Colette*. Actualmente dirige *Touché*, de Ximena Escalante.



TEATROLOGÍA Y BIBLIOGRAFÍA

DAVID OLGUÍN: AUTOR, DIRECTOR, EDITOR

Redacción PdeG



1985

- *La representación*, de David Olguin.

Dir. Rodrigo Johnson.
Teatro Santa Catarina.

- *¡Oh, aquellos Díaz!*
Guión para un espectáculo de José Caballero.
Alameda Central.

1986

- *Felicidad*,
de Emilio Carballido.
Adaptación para video de David Olguin.

Dir. Ludwik Margules.
URB / Canal 11.

1987

- *Mi querida Lulú*.
Dramaturgia de Tovar, Olguin,
Novaro y Margules sobre *La caja de pandora* y *El espíritu de la tierra*
de F. Wedekind.

Dir. Ludwik Margules.
Teatro El Galeón.
- *La señorita Julia*, de August Strindberg.

Dir. David Olguin.
Salón 1. Núcleo de Estudios Teatrales.

1988

- *Jacques y su amo*,
de Milán Kundera.
Adaptación de David Olguin para la
puesta de Ludwik Margules.
Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

1989

- *De la mañana a la media noche*.
Versión de David Olguin a la obra
de Georg Kaiser.
Dir. Mario Espinosa.

INBA.
- *Los enemigos*.
Dramaturgia de Olguin, De Tavira,
Figueroa y Maza sobre la obra de
Sergio Magaña.
Dir. Lorena Maza.

1990

- *Our Country's Good* de Timberlake
Wertenbaker.
Dir. David Olguin.
Studio Theater.
Universidad de Londres.

- *Spoon River*.
Espectáculo basado en poemas de
Edgar Lee Masters y Ted Hughes.
Dir. David Olguin.
Studio Theater.
Universidad de Londres.
- *The Death Dream (Bajo Tierra)*.
Texto y dirección de David Olguin.
Studio Theater.
Universidad de Londres.

1992

- Socio fundador y editor de
Ediciones El Milagro.
- *Bajo Tierra*.
Texto y dirección de David Olguin.
Teatro Santa Catarina.

1993

- *Así que pasen cinco años*,
de Federico García Lorca.
Codirección con José Caballero.
Teatro Legaria.
- *La puerta del fondo*, texto y
dirección de David Olguin.
Teatro Casa de la Paz.



1994

- *Bajo Tierra*, de David Olguin.
Dir. Víctor Weinstock.
Lawndale Arts & Performance
Center. Houston.
- *El tísico*.
Texto y dirección de David Olguin,
dentro del espectáculo colectivo
Seis maneras románticas de morir.
Festival del Centro Histórico.

1995

- *Morir, dormir, soñar... crímenes
shakespeareanos*.
Dramaturgia en colaboración
con Consuelo Garrido.
Dir. Lorena Maza.
Teatro Helénico.
- *Dolores o la felicidad*,
texto y dirección de David Olguin.
Teatro El Galeón.
- *Despertar al sueño*.
Libreto para una ópera
de Federico Ibarra.
Dir. Luis Miguel Lombana.
Centro Cultural San Ángel.

1996

- *El tesoro perdido*,
de Jorge Ibarguengoitia.
Dir. David Olguin.
El Foro Teatro Contemporáneo.
- *¿Esto es una farsa?*,
de David Olguin.
Dir. David Olguin y Laura Almela.
El Foro Teatro Contemporáneo.





H

1997
Dolores o la felicidad,
de David Olguín.
Dir. Nélica Torres Colón.
The Footlight Club, Boston.

1998
La lección de anatomía,
de Larry Tremblay.
Dir. David Olguín.
Teatro El Granero. Festival
Internacional de Manizales.

Dolores o la felicidad
de David Olguín.
Dir. Daniel Dewald.
Helsinki, Finlandia.

1999
Cartas a mamá,
de David Olguín.
Dir. Rodrigo Johnson.
Puesta en escena en un departamento
en la calle de Puebla 352.

Eclipse de verano,
de David Olguín y Consuelo Garrido.
Guión cinematográfico desarrollado
con el apoyo de IMCINE.

Bajo tierra,
de David Olguín.
Dir. Sandra Félix.
Teatro del Seguro Social,
Aguascalientes.

2000
La representación,
de David Olguín.
Versión cinematográfica.
Dir. Busi Cortés.
El atentado,
de Jorge Ibarguengoitia.
Dir. David Olguín.
Teatro de las Artes, FIC, Muestra
Nacional de Teatro, Julio Castillo y
Teatro Aguascalientes.

2001
Belice recibe el Premio Nacional
Obra de Teatro del INBA.
Dolores o la felicidad, de David
Olguín.
Dir. Gonzalo Meza.
Teatro Observatorio San Patricio.
Santiago de Chile.

A y B. *La lección de anatomía*, de Larry Tremblay.
Foto: Archivo Ediciones El Milagro.
C. *El atentado*, de Jorge Ibarguengoitia. Foto: José Jorge Carreón.
D. *Belice*. Foto: José Jorge Carreón.
E. *Casanova o la humillación*. Foto: Eduardo Lizalde Fariás.
F. *Casanova o la fugacidad*. Foto: Archivo David Olguín.
G. *La puerta del fondo*. Foto: Archivo Ediciones El Milagro.
H. *Tatuaje*, de Dea Löher. Foto: Archivo Ediciones El Milagro.
I. *Bajo tierra*. Archivo Ediciones El Milagro.
J. *Dolores o la felicidad*. Archivo Ediciones El Milagro.
K. *Clipperton*. Foto: José Jorge Carreón.
L. *La representación*. Foto: Roberto Blenda.

2002
Belice,
texto y dirección de David Olguín.
Teatro Orientación.
El misterio de la Santísima Trinidad
Guión cinematográfico
de Carlos Cuarón, José Luis García
Agraz y David Olguín.
Dir. José Luis García Agraz.

2003
La representación, de David Olguín.
Puesta en espacio de Véronique
Bellegarde.
Lectura en el Studio-Théâtre de la
Comédie Française, París.

2004
Los ángeles y el paraíso,
de David Olguín, en *El diván*.
Dir. Michel Didym.
Teatro El Galeón, La mousson d'été,
Francia, y en el Teatro de la
Schaubühne, Berlín.
El nido,
de Juan Tovar.
Dir. David Olguín.
Teatro Julio Castillo.

2005
Belice,
de David Olguín.
Dir. Lidio Sánchez Caro.
Teatro La Grada, Madrid.
Clipperton,
texto y dirección de David Olguín.
Teatro El Galeón.
El infante, en *Pah*,
teatro para sordos.
Dir. Alberto Lomnitz.
Foro Sor Juana Inés de la Cruz.
La representación de David Olguín.
Dir. David Lejard Ruffet.
Levallois, París.
Tatuaje,
de Dea Löher.
Dir. David Olguín.
Teatro El Galeón.
Belice,
de David Olguín.
Dir. Viktorie Cermáková.
Teatro Nacional de la República
Checa, Národní Divadlo, Praga.

2006
La mujer sin memoria.
Radiodrama de David Olguín.
Dir. Olga Durón. Radio Educación.
Belice,
de David Olguín.
Cía. El Rinoceronte Enamorado.
Dir. Edén Coronado.
Teatro del Seguro Social
de San Luis Potosí.

2006-2007
La representación,
de David Olguín.
Dir. Gerardo Samaniego.
Teatro Helénico.
Casanova o la humillación.
Texto y dirección de David Olguín.
Teatro Casa de la Paz y Teatro el
Granero.
Casanova o la fugacidad.
Texto y dirección de David Olguín.
La Caja Negra del cur.

2007
El Mambo de la Catrina.
Adaptación y dirección de Corde
Dvórák con base en *Bajo tierra* de
David Olguín.



I




J



K



L



*“Veo la escenografía como una
sucesión de espacios en constante
transformación. La posición de los
personajes en el espacio crea una
composición por sí sola, nos dice cosas.*

*Si los elementos escenográficos
y los actores se mueven, las relaciones
entre éstos se modifican y la historia se
va contando a través de imágenes que
cambian continuamente en relación
con el texto y la acción.”*

Jorge Ballina.

DOSSIER



LA DIVERSIDAD
EN LA
ESCENOGRAFÍA
MEXICANA

*“El equivalente al escenógrafo
en el teatro es el fotógrafo en el cine.
Es el que encuadra, el que dirige
la cámara hacia un lado o hacia otro, el
que da los valores tonales,
el que produce la imagen...”*

Alejandro Luna



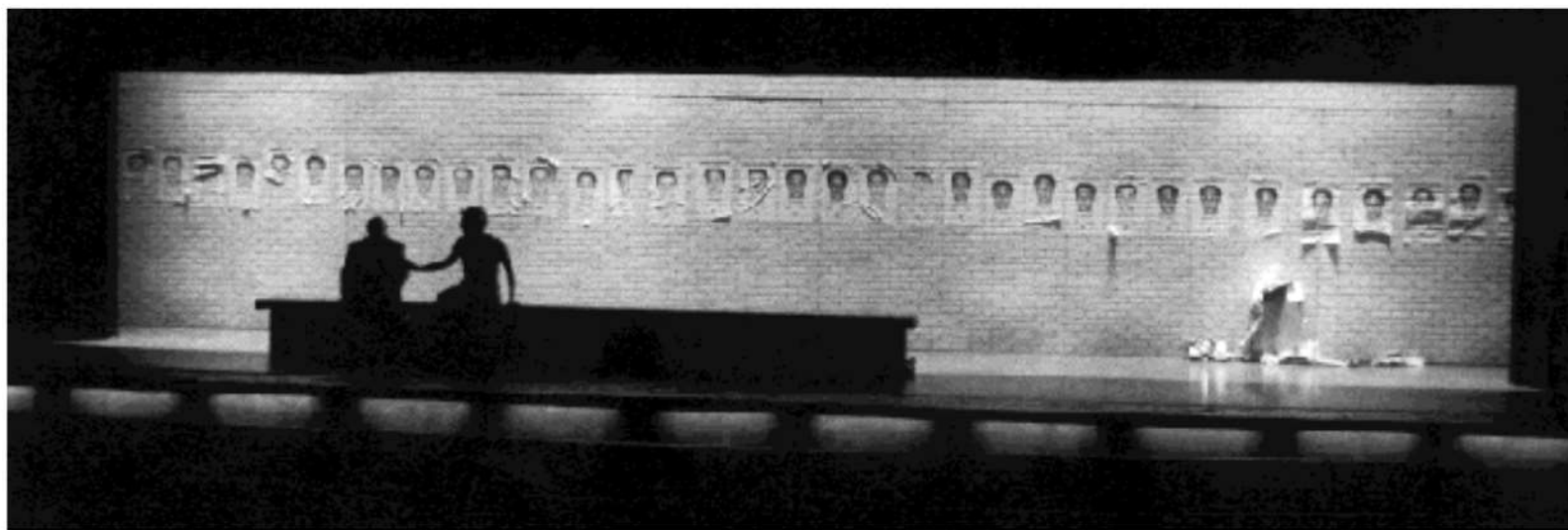
DISCURSO DE INGRESO A LA ACADEMIA DE LAS ARTES 2007

Alejandro Luna

Entre 1957 y 1961 estudié la carrera de Arquitectura y materias de teatro en la UNAM. Aunque del teatro me interesaba todo, los catastróficos resultados de mi incursión en la actuación, aunado a que era yo el único actor que estudiaba arquitectura, me confinaron al diseño escenográfico. Antonio López Mancera nos daba una clase a la semana en la Facultad de Filosofía y Letras, y además nos invitaba a ver los montajes y ensayos de la ópera en Bellas Artes. Fue en el Palacio donde conocí los esplendores del “teatro tradicional”: el ilusionismo decimonónico, las maquinarias de Julio Verne, la escenografía bidimensional, la falsa perspectiva, la luz pintada... Enfrente, en la entonces Escuela de Arquitectura, la hostilidad de mis maestros hacia la escenografía era feroz. Para ellos la escenografía

de Alberto Manrique, “abrió ventanas a todos los rumbos”, renovaron la escena. Esta vez los pintores fueron más allá de ilustrar simbólicamente los temas fundamentales de la obra o de interpretar pictóricamente la atmósfera en que ocurría. Su desenfadada falta de oficio rompió reglas obsoletas, anacrónicas, y llevó inteligencia al escenario. Decidido a buscarme un lugar dentro del teatro, distinguía dos tendencias en el arte escenográfico nacional: la de los diseñadores de oficio y la de los pintores. En conflicto por mi formación en la arquitectura honesta, no cabía en la primera, y definitivamente tampoco en la segunda porque yo no era ni pintor ni escultor, y nunca lo sería. Así, más dirigido por mis limitaciones que por mis talentos, intuía que mi camino debería ir por el manejo de

subyacen en el texto dramático y están fuera de las posibilidades del actor”. Decía también, a propósito de esa primera Cuadrienal, que la exposición y el simposio tendían “...a mostrar las características específicas de la escenografía, su relación con la dirección y todos los componentes de la obra dramática, y a acentuar su carácter sintético”. Antes de la Cuadrienal, la escenografía se exhibía en la Bienal de Sao Paulo en una sección que se denominaba “El arte plástico del teatro”, en donde el valor de las escenografías expuestas era apreciado con criterios que correspondían a la evaluación de la obra plástica. Su mudanza a Praga señalaba de alguna manera su declaración de independencia. También en los años sesenta Dennis Bablet, otro de los contados teóricos del espacio teatral, nos re-



Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès
Escenografía de Alejandro Luna

era sinónimo de imitación, de mentira, de falsedad y de traición a los dogmas de la arquitectura moderna; usaban el término “escenográfico” peyorativamente y como sinónimo de perversión. Debo eximir de esta acusación a Mathias Goeritz, a Juan O’Gorman y a Luis Barragán. Si bien admito que en la atmósfera puritana de la arquitectura moderna pudo atraerme la idea de “perversión”, también reconozco que sentía horror ante la idea de esconder los sistemas constructivos o de pintar vidrios en gasas o ladrillos en los bastidores forrados de tela. Asistía entonces a todos los estrenos de los nuevos directores, quienes después de los programas de Poesía en Voz Alta y asociados con los pintores de la generación de la ruptura, la que, como dice Jor-

los elementos inmateriales: el espacio, la luz, el tiempo y el movimiento. Fue hasta 1967, al asistir a la Primera Cuadrienal de Praga, exposición y simposio de escenografía y arquitectura teatral, cuando encontré por primera vez los fundamentos teóricos que sustentarían mis expectativas. Me parece oportuno en esta ocasión discurrir, una vez más y a cuarenta años de distancia, sobre la especificidad de la escenografía, sus relaciones con las artes plásticas y la arquitectura y con los otros componentes del teatro.

En la Cuadrienal, el doctor Vladimir Jindra, uno de los contados teóricos del espacio escénico, dijo que la escenografía “contribuye a la concepción de la dirección y ayuda a expresar las ideas que

galó una definición que tiene la virtud de abarcar la escenografía de épocas anteriores y posteriores de lo que llamamos “teatro tradicional”; Bablet decía simplemente: “La escenografía es el arte de crear el espacio para la puesta en escena.” Su aparente sencillez esconde varias complejidades. La definición deja claro que el espacio es la materia prima del arte escenográfico -la arquitectura organiza el espacio para la vida y la escenografía lo hace para la puesta en escena-. Hablar de espacio es hablar de vacío, de ausencia y de representación, de la construcción mental que hacemos a partir de estímulos sensoriales, principalmente visuales y por esto íntimamente relacionados con la luz; lo que llamamos espacio es determinado por la per-



Rodeo de Rylsky-Scibor
Escenografía de Alejandro Luna

Por estar inscrita en el tiempo del teatro, la escenografía es un arte efímero. Al atar la escenografía a la puesta en escena, se ciñe al tiempo de las artes escénicas, a los tiempos del teatro; se obliga a compartir su carácter efímero, porque la escenografía es solamente escenografía mientras dura la representación, mientras interactúa con los actores, con los bailarines o con los cantantes, y con el público. Antes y después de la representación podrá ser una obra pictórica, escultórica, arquitectónica, una decoración, una instalación o un montón de trastos inútiles. Sabemos que del teatro trasciende, sobrevive agazapado, el texto, germen del arte del teatro en espera de ser encarnado, y también los bocetos, fotos y videos, registros muertos que en vano intentan evocar en libros y exposiciones la experiencia teatral; pero el tiempo de la escenografía, como el del teatro, es el presente. En su naturaleza efímera, en su renuncia a la trascendencia, radica su poder, en compartir en vivo actores y espectadores, un tiempo común. Juan José Gurrola lo dice bien: "la humanidad se divide en dos, los que estuvieron allí y los que no". Finalmente el teatro es tiempo que transcurre: el tiempo de la representación, el tiempo del encuentro.

La escenografía, espacio organizado colectivamente que la luz revela, abierto, incompleto, dependiente y efímero, actúa directamente sobre los espectadores e indirectamente al hacerlo con los actores, bailarines o cantantes. La escenografía se mueve. Más allá de los movimientos mecánicos o de los ópticos producidos por la iluminación, su significado se mueve obligado por la acción dramática. Aun si suponemos un espacio estático visible por una iluminación invariable, el significado para el espectador al final de la representación será diferente al del inicio. La escenografía es movimiento, un movimiento sujeto a diseño. La escenografía es el diseño de un movimiento. La escenografía es un arte cinético.

Las circunstancias han cambiado. El postmodernismo demolió los dogmas de la "Arquitectura moderna". De pronto ya todo estaba permitido: la ornamentación gratuita, la inspiración en las arquitecturas del pasado, los efectos de óptica, la pintura de "telones" en fachadas ciegas. La arquitectura admitía lo narrativo, se "literaturizaba" y dramatizaba, le robaba al tea-

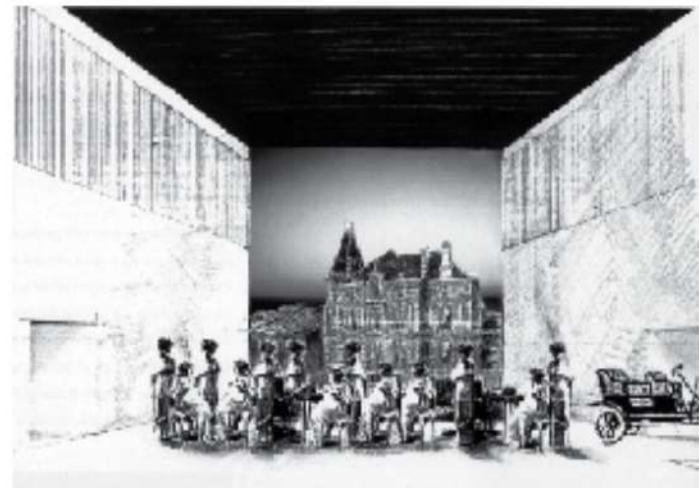


LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA

tro su gramática escenográfica, la que antes había satanizado. En la plástica, muchos de los nuevos movimientos de la segunda mitad del siglo pasado jugaron con la tendencia a expresar el presente y expresarse en el presente. Sólo por ejemplificar menciono los que ahora recuerdo: el arte cinético, el *op*, el *pop*, el *dom*, el *post art...* No me atrevería a decir que envidiaban al teatro pero sí que se acercaban y se detenían en el límite. Esto es más evidente —y cito a Jorge Alberto Manrique— "...con los movimientos de grupos que tuvieron gran vigencia en los años setenta, con el auge del arte conceptual, con la importancia de happenings, performances e instalaciones, con otros diversos modos de arte alternativo", modos que subsisten y subrayan lo efímero y lo colectivo y lo dependiente en lo interdisciplinario, cualidades que al teatro le son sustanciales. Creo que para la escenografía, desorientada apenas por el despojo, los principios antes mencionados siguen siendo válidos cuarenta años después.

Marzo 25 de 2007

ALEJANDRO LUNA. Arquitecto, escenógrafo y pedagogo. En 2001 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes.



El Viaje Superficial de Jorge Iburgüengoitia
Escenografía de Alejandro Luna

cepción de sus límites. Así, el potencial expresivo del diseño del espacio para la puesta en escena lo constituyen tanto las dimensiones, la proporción, la escala, el color, la textura y los demás atributos de los límites del espacio, como la manera en que los revela la luz. La luz es invisible hasta que incide en la materia y la materia no se ve sino hasta que refleja la luz a nuestros ojos. Para efectos del diseño escenográfico, el espacio es consustancial con la iluminación. La escenografía es un espacio organizado que es revelado por la luz. La interpretación de la definición pecaría de fisiológica si no se incluyeran los signos, los símbolos y las múltiples cargas psicológicas, históricas y culturales que implica la concreción de un espacio. La escenografía no es sólo una experiencia visual: es la estructura espacial, la estructura física del espectáculo, pero también es el universo visible de la obra que, como un libro requiere ser leído.

Si la escenografía es la organización del espacio, decir que el escenógrafo es quien la hace sería una equivocación. Son muchos los que intervienen en la organización del espacio para la puesta en escena. Participan el autor con sus acotaciones explícitas o implícitas; el director con su interpretación; el arquitecto pre-escenógrafo que definió las dimensiones físicas del escenario y las posibilidades de relación con el público; los actores, bailarines y cantantes que le imprimen sentidos concretos al espacio, y los espectadores que le dan el significado último y particular en la respuesta a la suma de los estímulos que reciben... y sí, también participa el escenógrafo. La escenografía es un arte colectivo y es un arte abierto al movimiento de los actores, a la coreografía, a la resignificación del espacio que producen la palabra, la música y las emociones. Es un arte incompleto y dependiente de los otros componentes del teatro. A diferencia de las artes plásticas, de la literatura o de la composición musical, la escenografía carece de autonomía.

ALEJANDRO LUNA: HACEDOR DEL TIEMPO

Mario Lavista

Cuando Alejandro me pidió que contestara su discurso de ingreso a la Academia de Artes, intenté disuadirlo en repetidas ocasiones con la ya famosa pregunta, que suena a bravata: “¿Y yo por qué?” En verdad me sorprendió su invitación, dado que mi trabajo, pensé, no tiene nada, o casi nada, que ver con el teatro; pero a la vez me sentí sumamente honrado y vanidosamente complacido por tratarse de un artista de tan alta estatura como Alejandro Luna.

Finalmente acepté hacerlo, no obstante que para mí, y estoy seguro que para todos, es muy claro que su espacio creativo, el ámbito de su imaginación y fantasía, es el escenario teatral, mientras que el mío es la música. Su obra se dirige hacia el sentido de la vista: es algo que hay que mirar y contemplar para que revele sus múltiples sentidos: Por su parte, la música se encamina a otra dirección, hacia el oído: sólo escuchándola nos podemos acercar a los diversos significados que encierran los sonidos. Es evidente que los sonidos que imagina un músico no se ven, sólo se escuchan, mientras que el espacio escenográfico, quiero decir, el espacio y la luz que inventa Alejandro, se percibe porque se le mira.

Verdad ésta de perogrullo, que hubiera bastado para no estar hoy aquí. Sin embargo, poco tiempo después de recibir tal petición, caí en la cuenta de que, en realidad, su trabajo y el mío no estaban tan alejados como yo suponía. Algo en común los hermanaba, un atributo que también comparte la danza. Me refiero, como podrán adivinar, al tiempo, esa sustancia de la que están hechos el teatro y la música.

Alejandro insiste siempre en señalar que el diseño de una escenografía es el diseño de un movimiento. Esto quiere decir que lo que en verdad diseña Alejandro es un espacio teatral –en principio estático–, a la vez que el tiempo a través, o dentro del cual, se mueve y transcurre. Su asunto es, en primera y última instancia, el paso del tiempo, es decir, la organización de un orden o forma temporal.

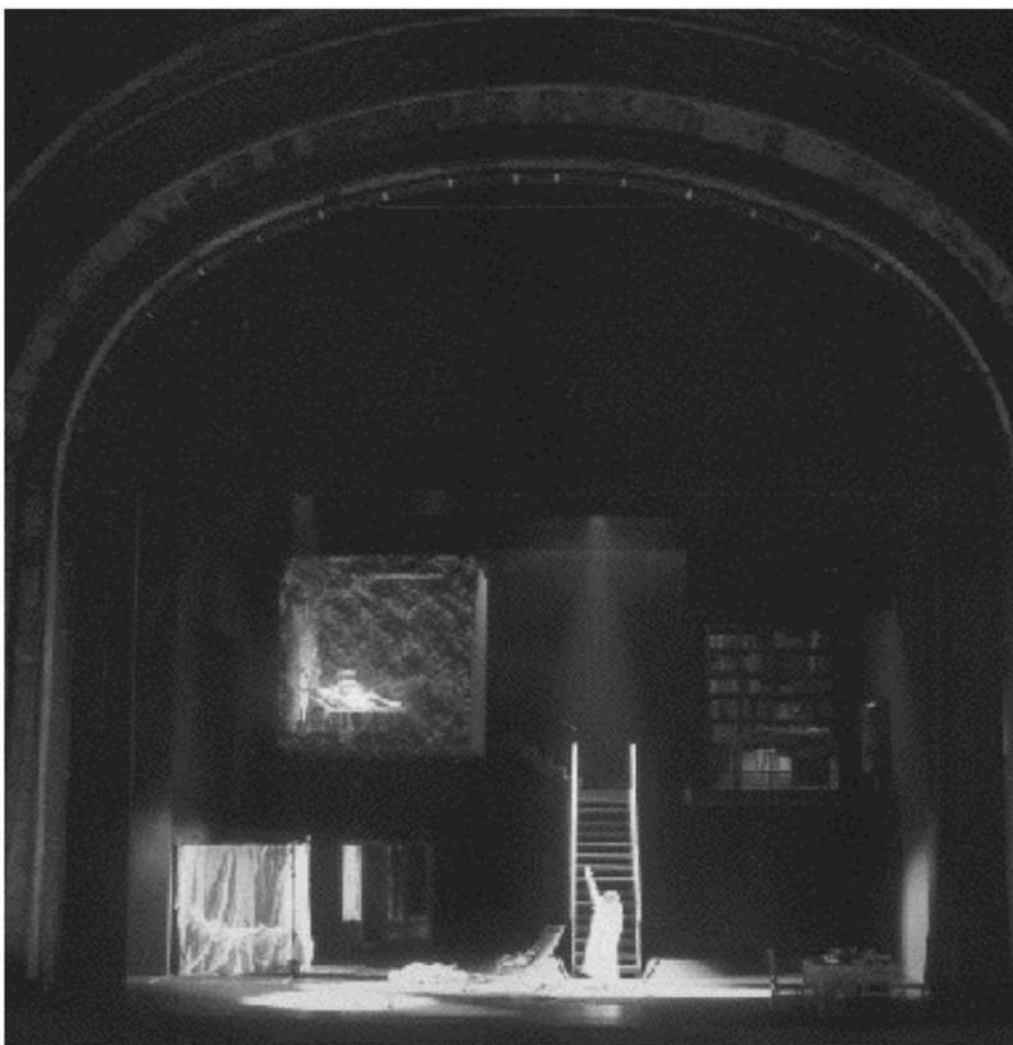
En la música las cosas no son tan diferentes. El compositor tiene, igualmente, que delinear, con los elementos que le son propios, una suerte de geometría del espacio musical. Si de Alejandro es, como dice Hugo Hiriart, todo lo que puede salir a escena: actores, títeres, tenores y sopranos, modelos en la pasarela, payasos, acróbatas, bailarinas, desde luego, pero también paredes, casas, ventanas, paisajes,

sillas, camas, torres con relojes, armaduras, jirafas disecadas, y lo que falte, lo mío son los sonidos, su altura y sus dinámicas, sus ritmos y texturas, también los tubistas y los cuerdistas, el aire y el ruido de las llaves en los instrumentos de aliento-madera, los timbales y las maracas, las campanas, los tenores y sopranos, la trompeta y los cornistas, una copa de cristal y un plato suspendido, las boquillas y las cañas, las extrañas sordinas, los etéreos armónicos, y lo que falte. Con estos elementos el músico diseña un espacio cuyos límites han sido trazados por el oído, ya no por el ojo, un espacio que, asimismo, necesita echarse a andar, moverse y confundirse con el tiempo. Es gracias a su movimiento que podemos percibirlo, esto es, escucharlo. Así considerado, diseñar una pieza de música es también diseñar un movimiento.

Alejandro mismo ha dicho que la escenografía está más cerca de la música que de las artes

plásticas. Y tiene razón, como casi siempre. Los modos de operación son, o pueden llegar a ser, bastante parecidos en ambas disciplinas artísticas. Detengámonos un momento en la luz, que tan magistralmente maneja Alejandro, y que es otra de sus notables creaciones. Para él, el espacio teatral depende fundamentalmente de la luz, de su intensidad y temperatura. Considera que la luz es el espacio, ya que estos dos elementos son consustanciales. De esta manera, las variaciones o movimientos escenográficos, que por fuerza transcurren en el tiempo, no están dados por alteraciones en la fisonomía o en la disposición de los objetos –puede ser, pongamos por caso, una cama o un sillón–, sino, primordialmente, por la luz que incide sobre ellos. La materia es tocada y transformada por la luz. Es por ello que Alejandro concibe el diseño de la escenografía y de la iluminación como algo indivisible.

En la música puede suceder algo parecido. Hay grandes maestros de la luz –como Wagner y Debussy, o el Schoenberg de las *Cinco piezas para orquesta op. 16*, la tercera de las cuales se titula precisamente *Colores*, o Toru Takemitsu y Henri Dutilleux– que se sirven del color, es decir, de la luz para articular y darle movimiento al espacio musical. Permítanme ilustrar esto refiriéndome a un pasaje específico de



Aura de Mario Lavista y Juan Tovar
Escenografía de Alejandro Luna



El Cascanueces,
Foto José Jorge Carreón

momentos, es decir, un movimiento o secuencia de movimientos que iba de la mano con la acción dramática, con los desplazamientos de los cantantes y, sobre todo, con la música misma. Puesto que sabe perfectamente que la ópera no es una obra de teatro con música, sino una obra de teatro en música, Alejandro pudo trazar con mano maestra un espacio escenográfico que se comportaba como una verdadera caja de resonancia. Se trataba de una suerte de "isla sonora" donde la luz se escuchaba, por así decirlo. La luz, el espacio y los sonidos, como portadores del tiempo, se encontraban en perfecto acuerdo y sintonía. Esta puntual correspondencia me hace recordar ahora el verso de Baudelaire que todos conocemos, y que dice: "Los perfumes, los colores y los sonidos se responden."

Aquí habría que destacar, por si hiciese falta, las formidables innovaciones que la imaginación, inteligencia y fantasía de Alejandro Luna han traído no sólo al teatro, sino al género operístico también, dándole un aire fresco de contemporaneidad. Cómo olvidar sus invenciones escenográficas de luz y espacio en *El holandés errante* de Wagner y en el *Rake's Progress* de Stravinski, en *Idomeneo* de Mozart, en el *Wozzeck* de Alban Berg y en *The Visitors* de Carlos Chávez, por no citar más que unas cuantas de entre cerca de una veintena de óperas a las que Alejandro ha dado vida.

Continuando con estos remedos de analogías, quisiera añadir, por último, que aunque en la música el texto, esto es, la partitura, es muchísimo más preciso que el texto de una obra de teatro, las dos comparten, por igual, la condición de ser artes colectivas y dependientes, artes que necesitan, además de la presencia de los espectadores, la participación del intérprete. Son artes tribales que no toleran demasiado la decisión individual, disciplinas artísticas que precisan el trabajo en equipo.

En algún lado el intelectual y semiólogo francés Roland Barthes escribe que el sentido de una obra no puede hacerse solo: el autor no produce sino posibilidades de sentido, de formas, si se quiere, y es el mundo quien las llena. En el teatro y en la música –lo mismo que en la danza– el "mundo" lo constituyen no sólo los espectadores sino los intérpretes también. Actor o escenógrafo, violinista, director o bailarín, da igual, la obra se abre al mundo a través del intérprete. Él la hace respirar y vivir en el único ámbito posible: en el plano temporal. El intérprete descongela, por así decirlo, el tiempo que se encuentra detenido, suspendido en una partitura o en un texto teatral, convirtiéndose en el verdadero maestro del tiempo. Es éste y no otro, creo yo, el papel que asume un chelista al tocar alguna *suite* de Bach, o un escenógrafo como Alejandro Luna al concebir el espacio en el que vive y se desplaza la señorita Julia.



LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA

En una amplia entrevista con Giorgio Ursini, asesor artístico de la Unión de Teatros de Europa, Alejandro habla, en oposición a la pintura, del aspecto grupal de su arte, y cito: "En la década de los cincuenta y sesenta tocó a los pintores una vez más renovar los escenarios. Sólo por mencionar algunas, recuerdo notables escenografías de Juan Soriano, Arnold Belkin, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Leonora Carrington, Vlady, Roger von Gunten, Kazuya Sakai, Vicente Rojo y José Luis Cuevas... La mayoría de estos artistas plásticos hicieron algunas escenografías y regresaron a pintar a sus talleres y estudios. Además de que ambas actividades demandan tiempo completo, el control de la obra y la decisión individual no eran afines al trabajo de grupo, a lo colectivo del teatro."

Hasta aquí Alejandro. Y hasta aquí llego yo. Quedaría aún por hablar de la otra actividad que complementa y enriquece el trabajo creativo de Alejandro Luna, me refiero al ejercicio de la docencia. Pero eso sería parte ya de otro capítulo de la historia del teatro mexicano de hoy. Baste señalar que, como maestro, Alejandro ha formado y guiado con generosidad y sabiduría a numerosas generaciones de brillantes teatreros.

Como pueden ver, he evitado a toda costa hablar específicamente de teatro. No he podido responder con los tecnicismos que Alejandro merece. Pero, si bien es verdad que los esbozos de paralelismo que he trazado entre la música y el arte escenográfico me han servido como coartada para ocultar mi ineptitud en asuntos teatrales, también es cierto que a través de estos incompletos apuntes he querido acercarme un poco más al arte escenográfico de Alejandro Luna, aprender de él y de su concepción del tiempo y del espacio. Recurrir a su arte para conocer más acerca del oficio y la naturaleza de la música.

No me resta sino dar la más cordial bienvenida a la Academia de Artes a Alejandro Luna. Es un privilegio tenerlo entre nosotros: su presencia honra a este cuerpo colegiado.

Marzo 26 de 2007

*Discurso de respuesta a Alejandro Luna en su ingreso a la Academia de las Artes, 2007.

MARIO LAVISTA. Compositor, teórico y pedagogo de la música. En 1991 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes.

una obra como *El mar* de Claude Debussy. En el primer movimiento, llamado "Del alba al mediodía en el mar" –título que hizo decir a Erik Satie, con su habitual buen humor y mala leche, que a él le gustaba sobre todo lo que sucedía al cuarto para las once–, en el primer movimiento, decía, los cornos enuncian tres veces el mismo tema, el mismo objeto, cama o sillón, sin cambio alguno en su fisonomía. Lo que varía en cada una de sus apariciones es la orquestación, esto es, las sutiles gradaciones del color y de la luz que lo rodean e iluminan. En su invariabilidad, el tema cantado por los cornos cambia de rostro gracias a las diferentes combinaciones de luz y sombra que inciden sobre él: es el color el que modifica su apariencia y hace que este objeto, esta cama o sillón, este tema, transcurra en el tiempo. Sin la luz que lo baña –luz sonora, en este caso– no podría hacerlo.

Esto no está lejos de lo que hace Monet, en su anhelo por captar el paso del tiempo, cuando pinta a través de varios cuadros la cambiante luz que incide sobre una catedral a diferentes horas del día. Sin embargo, a decir de Debussy, la música –y yo añadiría el arte de la escenografía– tiene una ventaja sobre la pintura, en el sentido en que puede mostrar a la vez todos los cambios de luz y color. Sabemos que esto es así porque la música, al igual que la escenografía, es un arte del tiempo, mientras que la pintura no lo es.

Hace muchos años, en 1989, tuve la fortuna de trabajar con Alejandro. Él diseñó la escenografía y la iluminación de mi ópera *Aura*, y puedo afirmar, con pleno conocimiento de causa, que logró establecer una relación casi orgánica entre las estructuras musicales y las lumínicas y escenográficas, entre la conciencia sonora y la visual. Lo que, en realidad, diseñó Alejandro fue una secuencia de espacios y de

LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN EL TEATRO

Philippe Amand

El escenógrafo comunica sus ideas de diseño de muchas maneras. Realiza bocetos para expresarse gráficamente, con técnicas muy diversas: tinta, lápiz, acuarela, *collage* de fotocopias, de fotografías o de retazos de materiales, por nombrar sólo algunas. Y por supuesto, ha prevalecido la costumbre de presentar el diseño terminado haciendo una maqueta, a escala, de la escenografía. El uso de la computadora se ha ido incorporando a esas técnicas múltiples. Se pueden hacer retoques de dibujos escaneados o editar fotografías para hacer lo que podríamos llamar una especie de *collage digital*. Sin embargo, su uso para modelar en tres dimensiones la ha ido convirtiendo poco a poco en una nueva herramienta capaz de llevar a cabo lo que podríamos llamar una *maqueta virtual*, una maqueta que ofrece una nueva forma de presentar el trabajo del escenógrafo. El diseñador hace un sólo dibujo que se convierte en múltiples bocetos con diferentes vistas, y al mismo tiempo, es una maqueta de donde se pueden extraer los planos constructivos. Se trata de una herramienta que ofrece más precisión a los cálculos de la perspectiva.

Filippo Brunelleschi, alrededor de 1413, fue el primer artista en demostrar, frente a un amplio auditorio, cómo la perspectiva se calcula en dibujos de dos dimensiones, y en 1435 este conjunto de principios fue recopilado en forma escrita. Un siglo después, Leonardo da Vinci, Rafael y Alberto Durer observaban los defectos de perspectiva que tienen los castillos y paisajes pintados en el siglo XVI y no sólo se propusieron corregirlos en sus obras, sino que dieron normas



para pintar correctamente lo que veían o creían ver en la naturaleza. Casi quinientos años más tarde, los artistas gráficos usan las computadoras por razones muy similares a las que obsesionaban a Da Vinci y Durer: la posibilidad de reproducir, con mayor precisión, en dos dimensiones, objetos que existen en tres dimensiones. Hace poco escuchaba a un escenógrafo argumentar a sus alumnos que

lo importante de una escenografía era el dibujo, que un escenógrafo debía saber dibujar, porque un boceto generado en una computadora nunca iba a tener el mismo valor artístico que un dibujo hecho a mano, o una acuarela. Desde mi perspectiva, el escenógrafo no trata de plasmar una imagen imperturbable, para él la escena debe tener vida, y lo importante de un diseño, no es el dibujo, sino cómo se verá en escena, cómo funciona para la escena. El teatro es una pintura que vive en el tiempo y que, a cada instante, toma nuevos acentos y la escenografía no es un objeto muerto, su vida empieza con la presencia del actor. Por estas razones los escenógrafos han usado tantas técnicas variadas para expresarse, porque es más importante el resultado en escena que el método utilizado para exponer lo que se pretende hacer. En toda esta reflexión es muy importante precisar que una computadora no puede interpretar artísticamente lo que el ojo ve, sino que simplemente reproduce la perspectiva de una manera efectiva y con cálculos exactos, fundamento del dibujo escenográfico. Da Vinci y Durer o, más tarde, Jan Vredeman de Vries hubieran quedado fascinados por este instrumento de trabajo.

La utilización de la informática y de las nuevas tecnologías no se limita al dibujo, se utiliza también para controlar el sonido, las luces y otros



LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA



Feliz nuevo siglo, Doktor Freud, de Sabina Berman.
Esc. y foto: Philippe Amand.



elementos visuales del espectáculo. La industria del cine ha sido muy activa en el desarrollo de aplicaciones gráficas y de la tecnología visual. Desde los setenta, iniciaron el desarrollo de programas de cómputo cada vez más sofisticados; ahora podemos ver cómo ha evolucionado el modelado en tres dimensiones en las nuevas películas de animación. En el teatro, podemos observar que toda esa nueva tecnología tarda en llegar, principalmente por los costos, que suelen ser prohibitivos. Por otra parte, el diseñador tarda en invertir en estas nuevas tecnologías, no sólo por el costo, sino porque la curva de aprendizaje de un programa de cómputo es lenta. Los costos son altos, y cuando finalmente equipamos los teatros, con tristeza observamos que apenas tres o cuatro años después se encuentran nuevamente en estado deplorable. Se trata de una falta de programas de mantenimiento para tener el equipo siempre en óptimas condiciones y actualizado. Entonces me interesa analizar cuáles son las alternativas que nos puede ofrecer la nueva tecnología en estas condiciones. Existen, por supuesto, alternativas de equipamiento menos costosas que las que ofrecen las grandes empresas. Hoy en día podemos tomar un video con nuestra cámara portátil, vaciar la grabación a nuestra computadora, editar y exportar finalmente un DVD. Esto habría sido impensable hace unos años, o simplemente demasiado costoso. De la misma manera, existen para el teatro equipamientos al alcance de nuestros bolsillos. Cuando llamamos a las grandes empresas para analizar qué equipo conviene, siempre ofrecerán la alternativa más cara, pues está en su interés. El punto es que además de ser más costosa, generalmente ofrece menos posibilidades que las tecnologías

underground, que tienen la ventaja de haber sido concebidas por los propios artistas y técnicos que se dedican a las artes escénicas. La dificultad es que normalmente, al tratarse de soluciones de *software* que sustituyen soluciones de *hardware*, es decir programas de cómputo con interfaces gráficas en lugar de hermosas consolas llenas de botones, el aprendizaje tiene que ser más completo. Esto resulta más viable con las nuevas generaciones que con aquellos que ya se acostumbraron a trabajar de otro modo. Sin embargo, veo otras ventajas, como la posibilidad de controlar el espectáculo desde

una sola computadora, lo que hace posible que los distintos eventos programados (luz, sonido, video, etc.) puedan sincronizarse. Existen programas que hacen listas de pies que puede operar directamente el traspunte. Ya lo he experimentado y para quien le gusta la precisión en el teatro es un placer ver que todo se sincroniza del mismo modo durante la temporada. Los electricistas del pasado ahora también deben saber de informática, los de sonido lo mismo, y si se automatizan los sistemas de tramoya nos olvidaremos de los temibles contrapesos. Por último, la herramienta del traspunte ya no será sólo su libreto y un micrófono, deberá aprender a grabar pies en una computadora y se convertirá en una suerte de director de orquesta que tendrá bajo su control absolutamente todo el espectáculo. El teatro es un arte en constante evolución, y la tecnología lo va a obligando a modernizarse. Es necesario pensar, pronto, en un programa intensivo de formación técnica.

PHILIPPE AMAND. Escenógrafo. Miembro del Sistema Nacional de Creadores.



Siete puertas, de Botho Strauss. Escenografía de Philippe Amand.
Foto: José Jorge Carreón.

SUGERIR MUNDOS

LA LABOR DEL ESCENÓGRAFO

Jorge Ballina

Por lo general, la gente tiene una idea equivocada de lo que es la esencia del diseño escenográfico. La típica imagen de una escenografía convencional consiste en una estructura estática y fija, compuesta por una serie de telones, mamparas o "trastos" colocados en el escenario para reproducir un lugar copiado de la realidad y ubicar al espectador en un sitio y una época determinada. La labor del escenógrafo parece estar ligada a la de un decorador o un pintor que adorna el fondo de la escena sin relacionarse demasiado con ella. Sin embargo, el escenógrafo de hoy hace mucho más que eso.

Entonces, ¿qué es la escenografía teatral actual?, ¿cuál es la tarea del escenógrafo en una puesta en escena?, ¿cómo trabaja?, ¿cuál es su materia prima?

Las artes plásticas, como la escultura, tienen una condición espacial y utilizan materia prima tridimensional y material. Las artes, como la música, tienen una naturaleza inmaterial y una condición temporal. Ambas son artes en donde el artista creador trabaja individualmente y no tiene contacto directo con el espectador que percibe su obra. El teatro, en cambio, es principalmente acción. Es la acción combinada de varios elementos moviéndose en un espacio tridimensional durante una progresión de tiempo. Por lo tanto, su condición es tanto espacial como temporal. El evento teatral tampoco tiene verdadera existencia si no hay espectadores que lo vean y escuchen. El teatro es un arte colectivo que sólo se da cuando en ese espacio determinado interactúan varios medios de expresión durante ese tiempo. La acción dramática deja de existir cuando termina la obra y los elementos se separan y dejan de actuar en conjunto. El teatro es un arte colaborativo, efímero y temporal.

La escenografía es uno de esos elementos que integran la puesta en escena. Su tarea tiene definitivamente que ver con la plástica y parte visual del espectáculo, pero un escenógrafo trabaja de manera muy distinta a como lo hace un artista plástico. Un escultor juega con materia tangible. Despoja a un bloque de mármol de toda la piedra innecesaria o reúne y reacomoda arcilla hasta dar forma a la figura que desea crear. El escenógrafo, como el arquitecto, juega con algo más abstracto e intangible: el espacio. Esculpir o modelar el espacio sólo es posible estableciendo límites. El espacio no es otra cosa que una nada tridimensional confinada

o contenida entre ciertos límites que lo definen. Esta definición del espacio se da con volúmenes, con muros, con plataformas, objetos, líneas o simplemente con luz. Sin embargo, no son estos límites lo importante, sino el vacío que encierran; un vacío que en el teatro toma vida al ser llenado con presencias, sonidos y movimientos humanos: con la acción dramática.

El escenógrafo, trabajando muy de cerca con el director escénico, diseña el espacio en relación a las acciones de los personajes. Es alrededor del actor donde se crea el espacio; para enfocarlo e introducirlo en un entorno. Cada actividad que se desarrolle en escena requiere de un espacio distinto. En relación con estas actividades se construye la estructura espacial que define las áreas, accesos y circulaciones necesarias para dar forma a la acción.

El espacio escénico es como un campo de fuerza en el que existe una tensión dinámica entre los elementos que contiene: objetos, volúmenes, signos y, sobre todo, el hombre y sus movimientos. El espectador observa lo que hay en el escenario y la composición de la escena cuenta la historia a partir de la relación entre los elementos. La relación entre el actor y el espacio que habita nos habla de la situación del personaje: puede estar ahogado en un espacio claustrofóbico, perdido y solo en un espacio inmenso y desolador, etc. Por otro lado, la posición de los actores en el escenario crea jerarquías y relaciones entre los personajes y grupos de personajes: quién está cerca de quién, quién se comunica con quién, quién tiene el poder sobre quién, quién se esconde de quién, etc. Si los actores se mueven siguiendo la acción dramática, se alteran estas relaciones y se cuenta una historia a partir de los cambios en la composición establecida por un espacio vivo y dinámico.

Por lo tanto, en una escenografía, el espacio y el tiempo son una unidad indivisible. La escenografía es tanto espacial como temporal. Si la acción dramática evoluciona continuamente, el diseñador escénico debe respetar esa continuidad mediante una constante transformación tanto en el aspecto visual de la escena como en su estructura espacial. En este sentido, el constante cambio en el ritmo y la multiplicidad de la acción dramática en una obra de teatro, no permite una escenografía convencional fija o estática. Necesita un lenguaje en el que exista evolución, dinamismo y cambio físico o aparente. Pide expresar relaciones, emociones y



Copenhague, de Michael Frayn. Escenografía de Jorge Ballina. Foto: Alejandra Ballina.



La italiana en Argel, ópera de Rossini. Escenografía de Jorge Ballina. Foto: Alejandra Ballina.

atmósferas en transformación constante. Es efímera y dinámica. El diseño de una escenografía implica, entonces, no sólo el imaginar cada escena, sino crear las transiciones de una a otra, o incluso visualizar la obra completa como una sucesión de imágenes y espacios que fluyen para que la acción se desarrolle sin interrupción. En este sentido, la escenografía funciona de igual modo que la música de la ópera o la danza. Ambas establecen el estilo y el tono de la escena y sumergen al espectador en una atmósfera que va cambiando y progresa con el drama. La misma temporalidad que tiene el sonido en la música, la tienen las imágenes y el espacio de una escenografía; ambas fluyen en transformación continua en relación con la estructura rítmica de la obra.

El espacio y el tiempo en el teatro no son el espacio y tiempo real. Son más que el tamaño del escenario o la duración de la representación. El espacio y tiempo dramáticos son una ilusión producida en la mente del espectador. Lo importante en el teatro es lo que el espectador percibe, que no necesariamente es lo que realmente existe en el escenario. El espacio real puede ser distinto a la imagen del espacio que se crea en la mente del espectador.

El habitante de una obra arquitectónica es capaz de captar el espacio que lo rodea con sus sentidos: puede ver y tocar sus límites, y moverse a través de él para entender su forma, su tamaño, sus texturas, etc. A partir de esos estímulos sensoriales, crea una imagen mental para entender y hacer suyo el espacio. En el teatro, el espectador observa el espacio escénico desde fuera de él. No puede tocarlo ni moverse para cambiar de punto de vista,



LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA

por lo que el ojo puede ser engañado fácilmente para que perciba algo que parece real, pero es sólo una ilusión. Gracias a eso las texturas y los materiales se pueden sustituir por algo con apariencia similar: nadie los va a tocar o ver de cerca. También por eso un espacio puede construirse a base de trucos engañosos de perspectiva dando la impresión de ser más grande, más profundo o más alto. Se construye un universo aparentemente real a partir de ilusiones ópticas. Sin embargo, los juegos de percepción más interesantes no consisten en engañar al ojo del espectador para hacerle creer en la realidad de lo que ve. Todo mundo sabe en el fondo que el muro que ve en un escenario no es de piedra y que lo que observa detrás de él no es el cielo real. El verdadero juego de percepción reside en que el espectador se deja "engañar" voluntariamente y decide creer en la verdad de lo que percibe (por lo cual no hay tal engaño). Para esto no es necesario que la apariencia del mundo de la escena recreé el mundo real. La verdadera participación activa del espectador se da cuando construye en su mente un mundo infinito a partir de los elementos que hay en un escenario finito. Cuando acepta la naturalidad y la verdad de algo sorprendentemente no real. El lenguaje de la escenografía de hoy tiene más que ver con sugerir que con reproducir mundos. El espectador construye en su cabeza imágenes a partir de la combinación de elementos inconexos y desintegrados. El escenógrafo elige una serie de elementos y los coloca en el escenario. Si la elección de esos objetos es la correcta, la mente del espectador puede suponer que ve un universo completo y puede creer en la verdad de lo que piensa que ve. El público crea una imagen y se convence de que ve lo que se imagina. Lo importante en teatro no es entonces lo que se construye en el escenario con madera, pintura o tela, sino lo que percibe y el cómo lo percibe el espectador. La herramienta más poderosa del diseñador escénico es entonces la imaginación del espectador. La labor del escenógrafo es controlar su percepción y por lo tanto, planear lo que el público debe imaginar.

La mente construye mundos a partir de los elementos que el ojo ve. Si vemos una escena a través de un marco, el público imagina un universo entero fuera de ese marco. Ese universo se vuelve real aunque no se vea. Por otro lado, si un elemento de la escenografía deja de ser iluminado o gira para mostrarnos una nueva cara de sí mismo, lo que veíamos anteriormente deja de existir aunque sepamos que continúa en escena. Algo que no existe puede hacerse real y algo real puede dejar de existir gracias al poder de la imaginación del espectador.

Si el espacio es creado a partir de límites, es el espectador el que crea en su cabeza un espacio a partir de los elementos que ve cuando su ojo recorre

la escena buscando acentos, direcciones y perspectivas. Estos elementos pueden ir desde verdaderas barreras físicas, como muros, volúmenes o plataformas, hasta pautas visuales que sólo sugieran el límite del espacio: cuatro columnas definen un espacio entre ellas; lo mismo que una línea en el piso, un cambio de pavimento, de cubierta, un área definida con un haz de luz o incluso el acomodo de un grupo de actores en el escenario.

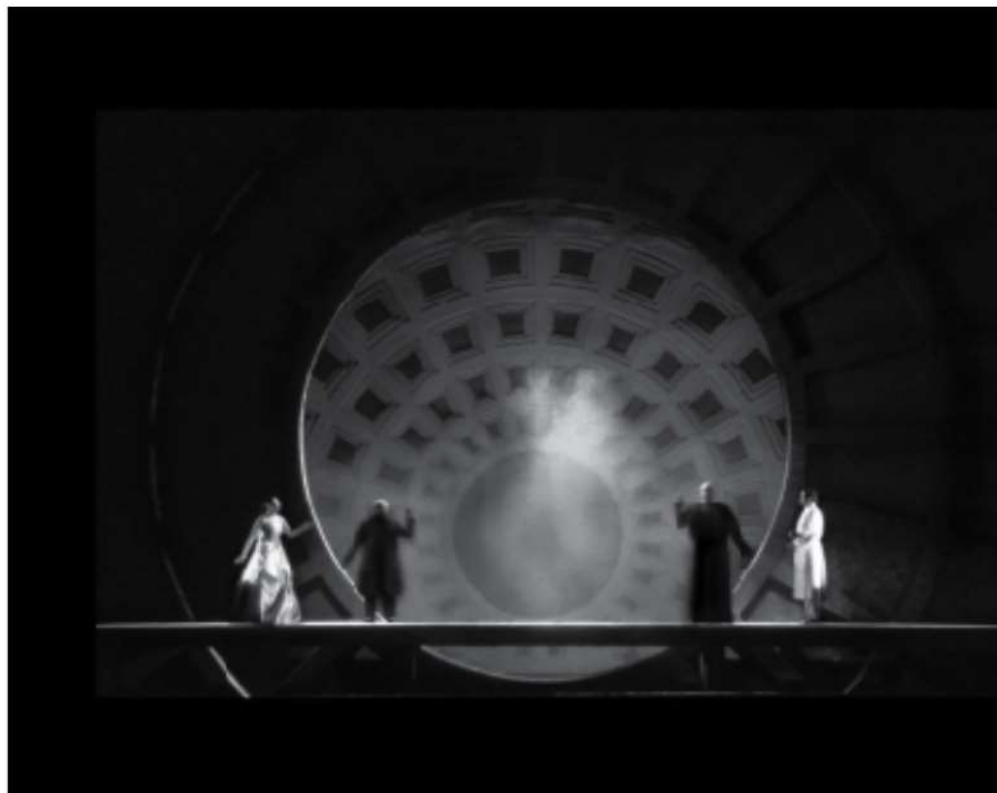
Las transformaciones del espacio en el tiempo son también producto de una reestructuración de la escena en la imaginación del espectador. Basta con que cambie la percepción de los elementos sobre el escenario para que el espectador construya en su cabeza un nuevo espacio. Moviendo ciertos objetos claves, cambiando la iluminación o simplemente alterando la posición de los personajes, se puede cambiar la percepción de la escena y entonces se construye una nueva imagen del espacio en la mente del espectador. El reacondicionamiento de un mismo sistema de elementos hace cambiar las relaciones entre los mismos y por lo tanto entre ellos y el público. La percepción del espacio se altera y el espectador imagina que se cambió de lugar, de tiempo y de atmósfera. Una escena llama a la que sigue con una combinación nueva de la estructura de elementos, creando la progresión del drama en el tiempo. Jugando de esa manera, podemos, por ejemplo, dar la ilusión de que seguimos a un personaje en un recorrido secuencial de un espacio a otro o mover ciertos elementos para cambiar el punto de vista del espectador sobre la escena sin que éste cambie de lugar.

Entonces, por un lado, es imposible separar el diseño del espacio de la acción dramática que

sucede en él. Por otro, el espacio no es estático, sino que se transforma constantemente en el tiempo en relación con esa acción. Y, por último, ese espacio y ese tiempo dramáticos están íntimamente ligados con el espectador, ya que son producto de su percepción a partir de los elementos que cambian en la escena. Esto teje una compleja telaraña de relaciones en donde nada se puede separar. El decorado tradicional estático, desintegrado e independiente del resto de los elementos de la obra ha pasado a la historia. La escenografía no tiene sentido sin los actores, el espacio no existe sin el espectador, el tiempo y el espacio son inseparables. El teatro se basa en la síntesis. Lo importante es el todo y no las partes. La escenografía teatral por sí sola no existe. Lo que existe es el teatro como una conjunción de elementos en movimiento en un espacio, durante una progresión de tiempo y frente a un público que termina de crear un universo al integrar todos los elementos en su mente y su imaginación.

JORGE BALLINA. Escenógrafo. Miembro del Sistema Nacional de Creadores.

La flauta mágica, ópera de W. / Escenografía de Jorge Ballina. Foto: Alejand



TESTIMONIOS DE LA EVOLUCIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA

Giovanna Recchia, Hilda Saray,
Alejandra Medellín y Pilar Galarza

La escenografía en los teatros mexicanos ha seguido una evolución imposible de negar: de la pintura escénica a la escenografía "corpórea", hasta llegar a los recursos tecnológicos actuales, los escenógrafos han ido cambiando su mentalidad y su forma de trabajar, llegando a un punto en que se ha alcanzado un nivel de competencia similar al de los escenógrafos extranjeros, aunque siempre enfrentando los problemas que afectan a todos los demás trabajadores del teatro: falta de recursos, grandes contrastes en la preparación académica y un retraso constante a nivel tecnológico y educativo. Las siguientes páginas son testimonios que Giovanna Recchia, Hilda Saray, Alejandra Medellín y Pilar Galarza recolectaron, en años anteriores, entre escenógrafos e iluminadores para descubrir los cambios registrados en la escenotécnica del siglo pasado. De su trabajo se ha realizado una breve selección que muestra que la escenografía en México, si bien ha cambiado y se ha profesionalizado en beneficio del teatro, muestra aún grandes carencias. Éstas, sin embargo, no han detenido el deseo de estos artistas plásticos, escenógrafos e iluminadores por dar lo mejor de su trabajo en beneficio del fenómeno dramático. Sirva, pues, este texto, como un pequeño homenaje a su labor de dotar al espacio escénico de una corporeidad que complementa el trabajo que se realiza en la escena por dotar de vida a la ficción y a los sueños de los hombres.

José Candás

1. LA CORRIENTE REALISTA

IGNACIO RETES(1918-2004)

ESCENÓGRAFO Y DIRECTOR

Los elementos adicionales que se le han ido incrustando al teatro son artificiales. No me interesan los efectos de sonido. Considero que es un elemento espurio, un elemento encajado para crear efectismo. No es que yo no meta ruido o música, pero lo hacemos allí en escena, totalmente integrado a la acción. Tampoco uso, aunque a veces los escenógrafos me traicionan y las meten, luces de color. Yo trabajo con luz blanca, de diferentes intensidades, oscuros... pero nada de colorcito. Estos elementos descomponen el espacio teatral. Al actor debemos rodearlo de un ámbito que le pertenezca, no incrustarle, no



obligarlo a manifestarse en forma tal que no le pertenezca intrínsecamente. A la hora que viene el trancazo del sonido para apoyar un ademán o equis, estamos en el radio.

Los escenógrafos se han viciado. Les gusta un material y lo aplican incondicionalmente a la obra que usted le propone. Entonces estamos con un equis proyecto, se llama al escenógrafo y llega con una estructura de aluminio: "Bueno, y esto ¿qué es?", le pregunta uno. "No, es que es muy limpio, muy nítido, muy bello el movimiento de estos fierros", contestan. Bueno, digo yo, ¿pero qué aportación le da al actor?... "Ah, no, ahí ustedes (los directores) se organizan con el actor" [...] El escenógrafo se está convirtiendo en la *vedette* del teatro, como lo fue y lo sigue siendo el director ahora.

Al día de hoy los escenógrafos oyen la palabra "naturalismo" y se les retuerce el hígado. No saben diseñar una cortina, no saben diseñar un dosel... "No, eso no", dicen. ¿Cómo que no? Si allí viven



los personajes, si allí se acuestan, si allí hacen el amor, en esta cama con bordados, con terciopelo... ¿De qué se trata?

ANTONIO LÓPEZ MANCERA

(1924-1994)

ESCENÓGRAFO

Igual que en todas las artes, hay momentos en que está uno inspirado y otros en que estamos trabajando por oficio. Entonces, hay veces que desde el primer momento en que empiezo a leer un libreto de teatro o de ópera me comienzo a imaginar lo que debería yo hacer. Después de las pláticas con el director, el coreógrafo, con quien sea, desarrollo eso mismo y casi siempre

vuelvo a caer en la primera intención que tenía yo, más elaborada, más simplificada y más de acuerdo con los movimientos que ha pensado (el director) realizar en el escenario.

Por más equipo moderno que tenga usted, si no tiene la inspiración, si el trabajo no es puro, la escenografía de nada sirve, porque no la sabe uno usar, no la sabe uno manejar.

Me gusta hacerlo todo porque el trabajo (gana) mayor unidad. Cuando me siento mejor es cuando yo lo he hecho todo, porque entonces todo tiene una armonía y una unidad que de otra manera no existiría.

DAVID ANTÓN

ESCENÓGRAFO

Para un escenógrafo la única línea que debe tener o que debe seguir es lo que la obra le pide, porque lo que importa en una obra de teatro es la obra de teatro en sí, no la escenografía; lo que importa es la realización total de la obra de teatro, de la ópera o de la película. Si uno quiere ser la estrella dentro de la película pues que se dedique mejor nada más a la pintura o a la escultura.

Lo importante es el espacio teatral, y dentro de ese espacio, poder lograr el tipo de escenografía que la obra necesite. Aunque el espacio teatral siempre se lo da uno, se le llama espacio a lo que es el escenario. Pienso que tiene que ser un espacio adecuado para todas las obras y tiene que haber teatros adecuados para poder lograr todos estos espacios.

[El mayor problema] es un espacio donde no se puede guardar nada, ni donde colocar nada... (los arquitectos) por lo regular hacen los teatros sin tener en cuenta las necesidades mínimas de los



LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA

escenógrafos para el montaje de las obras. Lo que tratan de hacer es un espacio bonito, pero nunca piensan en los problemas del escenógrafo.

FÉLIDA MEDINA

ESCENÓGRAFA Y DOCENTE

El escenógrafo diseña su vestuario e ilumina. Lo que pasa es que por mucho tiempo yo no di el crédito de vestuario porque no quería que me encasillaran. Así, aunque hiciera escenografía, vestuario e iluminación yo pedía que apareciera escenografía nada más, porque ya había visto a otras compañeras a las que encasillaron en el vestuario. A mí me interesaba todo el concepto porque soy escenógrafa.

Nadie te va a llamar para darte presupuesto. Entonces el poquito dinero que tengas de la instancia gubernamental o el grupo que se juntó y todo el mundo aportó dinero, pues nunca es mucho capital y no se puede desperdiciar. Entonces tú haces todo. Tienes que construir, saber clavar, pintar, ir a conseguir ropa, saber dónde se vende más barato para que se vea tu trabajo lo mejor que se pueda. Es importante que el escenógrafo sepa todo esto, para poder tener mayor elasticidad en su trabajo.

JOSÉ SOLÉ

DIRECTOR DE ESCENA Y ESCENÓGRAFO

Siento que he trabajado a gusto con todos los directores que me han encomendado algunas escenografías. Tal vez sea así porque, como yo he trabajado en todas las ramas del teatro, casi siempre he cuidado más al director que al escenógrafo, entonces nunca he llegado a una confrontación con el director porque siempre he tratado de entender lo que quiere el director y no de imponer mi criterio de escenógrafo sobre el de dirección.

Cuando hago el diseño de escenografía trato de hacer también el diseño de vestuario y el de iluminación. Creo que repartir el trabajo puede ser cómodo, pero se pierde la unidad y entonces la gente, por cortesía, no insiste en algo conceptual y siente que se pierde la unidad de estilo. Trato de hacerlo con un concepto unitario.

De todo lo que he hecho, siento que el que presenta mayores complicaciones es el que se desarrolla en un teatro redondo. Realmente el escenógrafo lo que hace es poner sobre dos ejes los elementos abstractos que den la idea y una colocación de muebles.

Yo pienso que la historia real de la escenografía en México surge en los años treinta, al principio con pintores como Agustín Lazo, que era un pintor más aplicado al teatro, pero ya escenógrafos como Castellanos, maestro de Marichal y de Julio Prieto, y de los refugiados españoles, como Fontanals, que era el más importante y el de mejor calidad. Creo que a partir de ellos ya comienza el concepto de escenografía y el que lo redondea es Julio Prieto. Prieto, para empezar una producción, prepara todo un *dossier* que va desde planos, planos de iluminación, el despiezado para la construcción, así como el boceto de vestuario con el corte y la postura de la ropa.

GUILERMO BARCLAY

ESCENÓGRAFO

Tengo como costumbre, primero, pedir a los directores una lista de necesidades concretísimas: cuántas puertas necesitan, dónde va a estar la salida principal, cuál va a ser su área primordial... Y después de haber digerido la obra, de platicar, después de haberla estudiado y de que uno se compromete estéticamente porque le tiene cariño a la obra, porque tiene una identificación con este texto, [...] comienzo a proponer lo que yo creo que es mi transposición plástica y de espacio, que generalmente, aunque no siempre, van juntas. Para mí es la última etapa y a veces no se llega a ella porque con la luz y el espacio y el movimiento del cuerpo y el uso de la voz, se puede dar muchísimo más que haciendo decorados, aunque algunas veces se necesitan, (pues) el proyecto lo pide o el director o el coreógrafo lo necesitan y entonces también hay que hacerlo.

El espacio teatral del siglo *XXI* dependerá de las necesidades de la dramaturgia o de las inquietudes de los directores. No se puede pensar aisladamente en un espacio escénico así *per se*. El espacio escénico será el resultado de todo un trabajo que continúe.

El teatro a la italiana no va a morir. Mientras la ópera exista tal cual, será una necesidad. Mientras no exista una dramaturgia para otro tipo de escenario —aunque ha habido formas que se han creado y que estuvieron de moda, sucede que son formas muy pobres compradas al teatro a la italiana— no se verá otro escenario. Y sucede también que desgraciada o afortunadamente el teatro a la italiana no ha sido superado en cuanto a función, a maquinaria. Estamos hablando, por supuesto, de un teatro a la italiana completo, como el Metropolitan en Nueva York: los pisos corredizos con las escenografías completas, los gatos hidráulicos con los pisos que suben... Lo que sí ha mejorado, y afortunadamente se hace cada vez más claro, es que en lugar de que el público esté colocado según las clases sociales o las categorías económicas, se hace lo que empezó a hacer Wagner: una colocación más democrática del espectador.

HUMBERTO FIGUEROA

ESCENÓGRAFO

Yo no quise cometer el error de muchos compañeros de querer trasladar lo que se hace (en el extranjero) a lo que se hace en México. Yo creo que es al contrario, adaptar lo que viste, aprendiste o conociste allá, a las necesidades, elementos y posibilidades de lo que hay en México. En muchos sentidos estamos muy atrasados y en otros estamos muy adelantados.



Siempre he creído que la mitad del trabajo del escenógrafo es saber ver: qué es lo que te metes por los ojos. Cuando llego a un lugar me lo como con los ojos: cómo es, de qué color, [...] no puede ser que un escenógrafo no se meta a una pulquería por ver que es una pulquería, por saber lo que es; a un burdel, por saber lo que es un burdel. Digo, olvídate de la bronca "moral", nada de eso, es ver qué hay allá adentro. Yo creo que para poder hacer, recrear, abstraer o sintetizar, tiene uno que conocer la realidad. Creo que es importante para cualquier gente que hace arte salir, ver, conocer; ver otras propuestas con el espíritu abierto a recibir.

La relación entre la escenografía y los avances tecnológicos es mínima; todos los avances que ha habido son a nivel luminotécnico, pero creo que en los espacios donde se desarrollan cosas tan importantes como el teatro, la ópera, la danza contemporánea y la música, han existido pocos cambios. En cuanto a la iluminación sí ha habido unos cambios magistrales, pero muy caros todavía para el poder adquisitivo de los mexicanos. Sigo creyendo que Julio Prieto era y sigue siendo el mejor iluminador de México y tenía un equipo que los "cultos" ahora rechazan: "¡Ay, fresneles y cazuelas!". Pero creo que tienes que hacer teatro con lo que tienes ahí, no tenemos de otra.

2. LOS ARTISTAS PLÁSTICOS Y LA ESCENA

JUAN SORIANO

En una obra de teatro todo lo que sale en el escenario debe tener un significado que ayude a la comprensión de la obra. Entonces, si tienes que hacer un traje para un personaje cualquiera, tienes que leer muchas veces el texto, luego ver al personaje, porque también el cuerpo de la persona influye, es lo que se va a ver, entonces no puede ser cualquier traje, tienes que adaptarlo a ese cuerpo. A la hora en que se presenta la obra tienes que cambiar muchas de tus ideas. Las ideas son ideas y el teatro es un hecho, es como la pintura, en la que finalmente haces un cuadro, y en el fondo el cuadro manda. Yo lo veía y lo veo, en muchas grandes figuras de cuando yo era joven, la contradicción tan grande entre lo que hacían y lo que decían. También está el hecho de que las obras se hacen para un público inmenso, la gente (los creadores) quieren hacer cosas para un teatro de cien personas porque los teatros de gran fama, que nos inspiraron, eran teatros franceses de cien personas. Todo lo que hizo Jouvett lo hizo en teatros chiquititos. También *Poesía en Voz Alta* fue para un teatro muy chiquito, El Caballito. Por

Santa Juana de los mataderos de Bertolt Brecht

escenografía Philippe Amand

PASODEGATO

Foto: José Jorge Carreón

eso yo tenía miedo del Virginia Fábregas y de los teatros grandes, porque me veía obligado a usar otros recursos y yo lo que quería eran los menos recursos y que lo demás lo ponga el espectador y el actor con su imaginación.

GILBERTO ACEVES NAVARRO

Estoy acostumbrado a los presupuestos escasos, y más bien traté de encontrar en las primeras respuestas a mis inquietudes de producir obras, que no tuviera que reproducir la realidad tal cual, es decir, me alejaba desde ese momento de todo tipo de compromiso naturalista. Con cuatro centavos, imaginando muchas cosas, haciendo por primera vez mi proposición, el intento de que esto no fuera simplemente un espacio teatral en un foro italiano, sino realizar una composición geométrica donde se iba a desarrollar una obra. Mi propósito finalmente era crear algo que fuera muy puro.

Para mí la realidad del teatro es como la realidad de la pintura, el aire que respiramos en la pintura no es el aire que respiramos todos los días, es totalmente nuevo, entonces para mí ésta es una obra de arte, una obra de la imaginación donde la realidad que yo voy a crear tiene que ser muy real, pero muy real de acuerdo con todo esto, no de acuerdo con lo otro. Lo que yo vivo todos los días no tiene ningún interés... la esencia de la obra me mueve más que los detalles y las consecuencias reales. Para mí la labor del artista es la obligación de transformar la realidad en una realidad que supera la anterior con un sentido mucho más profundo y conmovedor.

JOSÉ DE SANTIAGO

Trabajo a partir de una metodología de investigación del campo plástico, referida fundamentalmente a la teoría lingüística. Parto del hecho de que todo fenómeno teatral es un fenómeno de comunicación, en consecuencia se necesita encontrar las correspondencias simbólicas y significantes que a veces vienen en el texto y otras de una propuesta del director. En consecuencia, me he planteado la necesidad de asimilar esa intención comunicativa para poder referirla a elementos plásticos simbólicos, que sean capaces de retroalimentar la propuesta general y de constituir también un elemento autónomo. [...] Es muy común que se note en la dirección que existe una propuesta distante, autónoma, aparte, que complementa el espectáculo, pero que no es parte integral del mismo. El verdadero reto del proponente teatral plástico es conjugar lenguajes. Es el que tiene la responsabilidad de conjugar los elementos sonoros, visuales y espacio temporales, porque finalmente todo sucede en un lugar, y si ese lugar se reduce sólo a lo decorativo, la propuesta general es necesariamente débil. Lo fundamental del trabajo escenográfico es tratar de fundir las intenciones creativas de todas las disciplinas que concurren en



el fenómeno teatral para darles curso mediante la forma más evidente del teatro, que es el espacio.

VICENTE ROJO

No me sentía ligado al teatro, me sentía más bien un poco distante. A mí me inquieta mucho el teatro, yo soy muy tímido, y entonces era mucho más, y me daba terror de que alguien se fuera a equivocar, se fuera a caer... yo me siento en el teatro y supongo que algo grave va a pasar... Sin embargo, aunque a mí no me gustaba mucho asistir al teatro, sí tenía yo una idea de él, había leído bastante teatro, por lo tanto sí sabía lo que era un escenario, las fuerzas que se movían, qué pedía el autor, que se respetaba y qué no...

La brillantez de la escenografía no me gusta. Al respecto, tengo una práctica con el Diseño Gráfico; el buen diseño gráfico es el que no se nota, el que está al servicio de la idea, de un texto, de una determinada intención. Cuando el diseño supera el contenido está mal. Esa práctica yo la puedo aplicar al teatro: la escenografía debe estar al servicio de la obra, de ninguna manera debe sobresalir, destacar ni perturbar la idea del director.

3. NUEVAS TENDENCIAS EN EL ESPACIO ESCÉNICO

JUAN JOSÉ GURROLA

DIRECTOR DE ESCENA Y ESCENÓGRAFO
PREMIO NACIONAL DE CIENCIAS Y ARTES 2005

Ahora cada vez más pienso que quien dirige es quien tiene que hacer la escenografía. No concibo ya casi una puesta en escena si no es en completa y absoluta coincidencia con el escenógrafo. Yo hago la escenografía porque es tan importante que estén hablando al mismo tiempo la escenografía y el actor,



Escenografía : Jerrily Bosch Foto: José Jorge Carrón Don Quijote.

que no creo que se puedan separar, es muy difícil, sólo con Alejandro Luna he podido entender esta situación.

Entonces, naturalmente he hecho muchas de las escenografías de mis obras. También porque ahorro mucho tiempo y porque, conforme voy haciendo la puesta en escena voy haciendo la escenografía.

Sin embargo, los libros de escenografía en que me basaba fueron mi escuela de teatro, mi escuela de escenografía.

Viéndolos, me alucinaba Svoboda, Belguedes, me alucinaba Picasso inclusive, me alucinaban los del Bauhaus... Mis puestas en escena siempre tenían el equilibrio de los movimientos porque dibujo todo, dibujaba yo las direccionales de los actores, el equilibrio del movimiento, cosa que no hace casi ningún director.

ALEJANDRO LUNA

ESCENÓGRAFO
PREMIO NACIONAL DE CIENCIAS Y ARTES 2001

En la Escuela de Arquitectura había la idea de que la escenografía era una perversión... Tanto los maestros funcionalistas como los organicistas coincidían en asociar lo escenográfico con el efecto de óptica, la mentira, la falsedad, era un pecado. Dos excepciones: O'Gorman y Barragán.

En esa época había en México dos tendencias: una era la de los escenógrafos profesionales de oficio que hacían escenografía con las técnicas, con el lenguaje tradicional y convencional. La otra, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, era la de los pintores que se acercaron al teatro con una posición más artística, más intelectual, con menos prejuicios. Yo no me acomodaba en ninguna. No soy pintor. Y por otro lado, las técnicas tradicionales tampoco me satisfacían por mi formación de arquitecto. Así que empecé a buscar en la arquitectura, en el espacio y el movimiento. Me interesaba el movimiento del espacio junto con la opción dramática, junto con el movimiento interno de la obra, de los actores, con la puesta: como una sola cosa, el director tiene que hacer escenografía y el escenógrafo tiene que hacer dirección. La escenografía es esencialmente dirección.

Hay una diferencia enorme entre ver fotos en una revista y ver el trabajo vivo de un escenógrafo junto con el director. El teatro es tiempo, es un problema de tiempo, es un problema de presente, de estar ahí. No veo otra posible percepción del teatro.

ARTURO NAVA

ESCENÓGRAFO

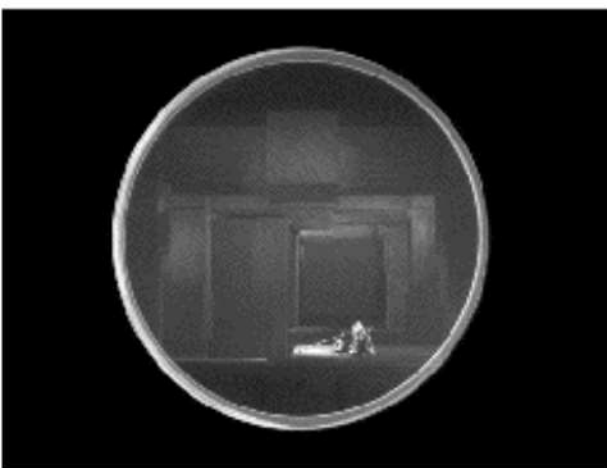
Yo siento que los teatros en México fueron hechos para una visión que ya no está vigente, sobre todo los del Seguro Social, hechos en una época en la que la escenografía era vista de una manera más que nada ilustrativa. Ahora ya ningún teatro nos alcanza, cada vez se nos hacen más chicos. Cada vez queremos más espacios, meter más cosas,



LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA

porque ahora se está como redimensionando el espacio para la obra, ya no pensamos tanto en la ilustración sino que ahora pensamos que el espacio debe ser parte integral de la obra, en ese sentido cada vez queremos que cada obra cuente con un espacio mayor, y que esté más, mucho más, centrado en la obra.

Se viene trabajando en condiciones de hace cincuenta años, en ese sentido el teatro ha avanzado más en la conceptualización de la puesta en escena, pero se ha quedado atrás en la tecnología. Los teatros están muy mal equipados, tienen carencia de poleas, de tiros, todo el sistema del telar está medio atrofiado. En la parte de la iluminación hay muy pocos teatros que tienen consolas nuevas, generalmente se trabaja con consolas viejas y cuando llega una nueva no está unificado el tipo de reflectores con el tipo de *dimers* y andan tronando las consolas por todos lados. No estamos con las condiciones técnicas actuales; la máxima innovación que se hizo hace 40 años fue el escenario giratorio y ya no se usa porque todos están atrofiados, ninguno funciona.



CARLOSTREJO
ESCENÓGRAFO

Lo que hice durante muchos años (como ingeniero industrial) fue diseño orientado al producto, al objeto, al producto industrializable. Hice una extrapolación al escenario con relativa facilidad en lo que a técnica se refiere; me fue relativamente fácil asimilar buena parte de la técnica y me ha tomado un buen rato sensibilizarme a la dramaturgia misma y al lenguaje del teatro.

Hay trabajos que me gustan si me quiero sentar desde el lado de la plástica, pero es un trabajo que me incomoda mucho, es lo traicionero de la escenografía, querer ver plásticamente tu trabajo.

Lo que más me gusta es hacer una intensa mancuerna con el director. Me encanta hablar sobre la obra largamente en la medida en que el tiempo lo permita. Tengo disciplina de diseñador, rigurosa yo diría, en cuanto a que no se habla sobre soluciones hasta que no se habla largamente sobre las necesidades, y los directores tienden a querer hablar sobre las soluciones. Yo tengo una

metodología muy rigurosa en el terreno del análisis, una vez que tienes bien planteadas las necesidades hay que hacer un análisis y convertirlas en requerimientos específicos. Esto en el diseño de producto funciona bien, pero ya en teatro empiezan a entrar elementos de subjetividad que son difíciles de manejar.

Cuando en el teatro se siente el aparato, rompe completamente con la magia, va contra la actuación misma, contra la serenidad que se le quiere dar o ver en determinada escena. No tiene sentido que a la hora de desarrollar un boceto se vuelva realmente un problema y entonces se fuerce a la técnica a hacerlo.

GABRIELPAS
ESCENÓGRAFO

Yo siempre tuve mucha libertad, especialmente cuando era (sólo) iluminador, por la ignorancia de los directores o de los coreógrafos sobre la iluminación, siempre tuve mucha libertad y con la escenografía siempre tuve también mucha libertad —previa plática, previo encontrar el concepto junto con el director sobre un acuerdo con el grupo.

El espacio escénico es un privilegio del escenógrafo, que no del dramaturgo. Se ha hablado mucho del espacio escénico en términos de un lugar común, creo que el dramaturgo debe hablar del *lugar de la acción*, que no es lo mismo. La tarea específica del escenógrafo es la creación del espacio escénico y es su privilegio, eso sería en todo caso, lo que siempre he trabajado, lo que siempre he buscado.

PHILIPPE AMAND
ESCENÓGRAFO
MIEMBRO DEL SISTEMA NACIONAL DE CREADORES

Trabajé 6 años en la televisión y no debo negar cierta formación en ese campo, de alguna manera. Mucha gente me ha dicho que hay alguna influencia de video en algunos de mis montajes. Julio Castillo consideraba a la televisión como un lugar para experimentar cosas; la dinámica de trabajo que impone la televisión es increíble en los montajes, más desde el punto de vista del director que del escenógrafo.

Una de las cosas que más me interesa en el trabajo, a raíz de haber estudiado con Alejandro Luna, es que mi acercamiento con los actores de la obra es ahora distinto, [pues] lo que más me importa es que los actores, en su cabeza, tengan claro el espacio, porque no pueden andar caminando por el escenario sin saber por dónde están y qué significa. Por eso los atiborro, les enseño la maqueta; hay cosas que no logran entender porque no están acostumbrados a leer una maqueta; pero me importa que comprendan el espacio, cómo se deben desplazar en él y que sepan dónde están parados.

Me interesa mucho el asunto del sonido [...] en el diseño de la escenografía. Lo que estoy tratando de hacer es trabajar con el diseñador del sonido sobre dimensiones que le confieren al espacio una

amplitud que no existe. Hablaría como de una escenografía audiovisual que creo que sería algo muy interesante.

TOLITA FIGUEROA
ESCENÓGRAFA, VESTUARIISTA E HISTORIADORA

Siempre me llamó mucho la atención crear un escenario, más que por la escenografía, por los espacios, por crear los espacios, porque para mí la escenografía es un poco una mezcla entre la historia y la dramaturgia, esto era mi carrera (la historia) y de repente la ficción... como que de repente la historia —aunque sea una ciencia en sí— también tiene un espacio tremendo para crear espacios míticos.

El papel de la escenografía es el mismo papel que la dramaturgia, el mismo papel que el de la dirección, el mismo que el de la actuación, tienen que combinarse en una armonía dramática en el sentido más profundo, dramática en el sentido de darle una unión dramática, que te conmuevas, que lo creas, que te deje entrar, estar ahí, donde sea.

MÓNICA RAYA
ESCENÓGRAFA

No creo que al escenógrafo "le corresponda" el diseño del vestuario o de la luz. Pero sí creo que, si el escenógrafo es también vestuarista o iluminador entonces puede crear una propuesta de diseño integral. Encuentro muy atractivas las puestas en escena donde el director es responsable del diseño y aprecio cuando un solo diseñador plantea la totalidad de la puesta en escena, pero considero que una cualidad vital del escenógrafo es reconocer la importancia y riqueza de colaborar con otros creativos.

La influencia de las nuevas tecnologías y las nuevas tendencias artísticas son un vaso comunicante del fenómeno escénico contemporáneo. No te puedes sustraer de los avances en estos ámbitos, pues si lo haces la expresión de tu propio discurso estético se quedará en el pasado y dejará de ser una expresión de nuestro tiempo.

La caja italiana permite el lucimiento del escenógrafo pero la verdad es que el espacio teatral que me fascina es el isabelino. La plataforma, las dos puertas, el escenario interno, el superior, las trampillas, la luz del sol, la relación con el público... el universo entero cabe en este espacio y la escenografía es prácticamente prescindible. Me parece el espacio teatral más teatral.

RELATO A DOS VOCES, A VECES DISCORDANTES, A VECES NO TANTO...

Hilda Saray

En esta conversación con dos escenógrafos mexicanos—contemporáneos entre sí, apreciados ambos— salieron, al vuelo de las preguntas, las certezas artísticas y las dudas de dos creadores que aún construyen su trayectoria. No se encontraban juntos al momento de la charla, sin embargo, reunimos sus voces en un intento de espejo, donde las imágenes que se reciben son tanto del otro como del sí mismo.

La experiencia, por demás rica, nos habla de la escenografía sí, pero también del teatro como un todo; de una experiencia artística y política que no está aislada de la gran preocupación contemporánea, coyuntural, impuesta o autoimpuesta: el país, su construcción y deconstrucción, sus modelos culturales, su presente, el papel de la cultura...

Primera escena: ¿Hay escenografía mexicana?

Arturo Nava: Una cosa es lo mexicano y otra cosa es lo mexicanista o lo folclórico. En ese sentido, sí creo que la escenografía mexicana se da como un fenómeno que durante varias generaciones y durante varios años ha trazado una línea más o menos continua, que va mucho hacia la exploración y la diversidad y está sujeta a la serie de condiciones socioeconómicas de nuestro país.

Esto es muy diferente a lo que se le llamó, por ejemplo, escuela mexicana de la danza, con lo cual se trataba de apuntar a un nacionalismo que en este momento no está tan acentuado porque nos hemos hecho con una visión global. Lo mexicano está en que, con las condiciones que tenemos en este país, la creatividad rebasa con mucho las condiciones económicas y de otro tipo. Creo que eso ha hecho que los productos tengan una uniformidad y se cree una escuela que se vuelve mexicana porque se uniforma una serie de criterios, como el sincretismo espacial que ha estado bastante claro y, a partir de los ochenta y noventa, la exploración de los materiales y de un sentido plástico, mucho más estético y más centrado en la parte plástica.

Gabriel Pascal: Yo pienso que sería muy aventurado hablar de una escenografía mexicana. Incluso ni de un teatro mexicano podríamos hablar en términos estéticos. Dos hechos son curiosos al respecto:

la Bienal de Praga (de escenografía) la gana un mexicano, Jorge Ballina, lo cual tiene que ver más con un talento individual tremendo que con una escuela que esté formando escenógrafos. El otro hecho es ¿porqué los escenógrafos importantes salen de la Arquitectura, no de la Escenografía? La personalidad más consistente en su trabajo en el teatro mexicano es un arquitecto: Alejandro Luna. Ni los dramaturgos, ni los directores... Luna siempre tiene un buen resultado artístico, sea su propuesta complicada o sencilla... o hasta en sus errores, cuando se ha llevado al baile a la obra.

Yo pienso que el bache está en la cultura, en esta teoría que se ejemplifica en el hecho de que vas manejando por el Periférico y si te quieres cambiar de carril, el de atrás acelera y no te deja pasar, creo que ahí está atorado todo, en esa mentalidad. Y pasa en todos lados. En veinte años, cuál de los funcionarios que han

Segunda escena: Datos e historias personales. ¿Pertenecen a una generación? ¿Cómo trabajan? ¿Buscan el estilo?

Arturo Nava: Hay generaciones, obviamente, por la época que le ha tocado a cada quien, por las condiciones en que se ha formado y por cómo ha podido reaccionar con su trabajo. Creo que ha sido muy claro el ejercicio que hizo Julio Prieto en su época hasta llegar a los cincuenta y sesenta, esa generación que Julio formó estaba muy al parejo en la cuestión de sus propias ideas y de la solución estética a las obras que tuvieron en esa época. Alejandro Luna es el que comienza a fomentar un cambio a través del teatro universitario. Teatro que le fue dando armas y libertad con nuevos directores y nuevos autores. A partir de Alejandro comienza otra nueva generación. Yo siento que estoy en medio, yo empecé en los ochenta y creo que me tocó un



participado en la cultura—que son los mismos—ha hecho algo por la cultura. ¿Cuál es su ética y cuál es su compromiso? En la comunidad teatral, que es un gremio, nos metemos el pie unos a los otros. Cuando rompamos con eso te voy a hablar de un teatro mexicano, te voy a hablar de una escenografía mexicana. No sabemos construir una nación teatral.

poquito de la parte ilustrativa y poco a poco me fui metiendo al sincretismo y a la síntesis.

Gabriel Pascal: De una tendencia, me gustaría estar cerca de Alejandro Luna como quien plantea un teatro tridimensional y verosímil, ahí me quiero sentar. Lejos de la escuela de la ilusión, del asunto del decorado o de las malhechuras.



LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA

A mí lo que me interesa es la construcción del vacío y saber para qué lo vas a usar. Antes, cuando hablábamos de *El espacio vacío* de Brook, por ejemplo, creíamos que el espacio vacío era sacar todo, cuando ahora vemos que el espacio vacío hay que construirlo. Yo creo que ahí está el cambio. Al vacío hay que irlo construyendo, hay que darle una estructura y un significado. Eso lo debo a la madurez, no a la moda.

Yo creo que siempre hay un estilo personal. Si ves un trabajo de Luna y Ballina, lo reconoces, reconoces su sello. Yo no acabo de encontrar mi sello personal.

El que el estilo sea distinguible o que siempre esté presente para identificarlo, no significa que la escenografía esté lejos del teatro. Más bien es el teatro el que está lejos del teatro. No estamos hablando de nosotros, no hablamos de lo que nos pasa como país; a veces tengo la sensación de que todos estamos haciendo la misma obra, con diferentes actores y diferente título y diferentes escenografías, pero es lo mismo. Nos falta la inmediatez, esa cosa contemporánea que debe tener el teatro y que el cine la tuvo alguna vez. En el teatro, quizá Usigli o Carballido sí tocaban temas culturalmente mexicanos e universales. Nos hemos ido quién sabe a dónde.

Tercera escena: ¿Cómo aprender escenografía?

Arturo Nava: A mí me ha interesado mucho la enseñanza porque mi formación fue un poco autodidacta. En el ejercicio de estos años de enseñanza siento la necesidad de una planificación didáctica para poder realizar la enseñanza. El hecho de tener ese tipo de enseñanza con un maestro que te vaya guiando, como en la Edad Media casi —que en ese sentido Alejandro ha sido el maestro de todos; casi todos tenemos algo que aprender de él como el gran maestro—, es un sentido del que aprendes únicamente su manera de ver las cosas, su manera de entenderlas. Y tampoco se trata de que la gente sea copia de la otra copia, o copia de alguien, sino que cada quien tenga su individualidad y de que cada quien vea su propia manera de hacer las cosas.

Yo estoy a favor de la organización de la enseñanza de la escenografía, del uso de metodologías didácticas que la favorezcan. La enseñanza debe tener una metodología y tiene que tener una secuencia de aprendizaje, en ese sentido habría que estructurar la serie de conocimientos que se le va dando al alumno para que le sirvan de base y de fondo y de cervo.

Pero también hay que explorar —y eso es lo que cuesta un poco más de trabajo—, guiar a la gente, para que se pueda explotar su potencialidad sin perjudicar su individualidad. Creo que eso es lo más delicado en la enseñanza: cómo motivas a la

gente, cómo con tu experiencia haces que la otra gente despierte, explore y saque cosas sin que tú interfieras y sin que tú saques una línea definitoria en ellos y que no impongas nada, sino que le vayas desarrollando su libertad, pero controlada, a través, obviamente, de lo que uno ha podido aprender en el ejercicio de los años.

Gabriel Pascal: La pregunta es desde dónde y cómo leemos el teatro. Creo que hay el punto de vista de una lectura, cargada de intuición, cargada de todos los elementos que componen la expresión artística. La Arquitectura le ha dado a la escenografía una especie de intuición que no vemos en la enseñanza de la escenografía. Aquí, como se enseña la escenografía, no te enseñan a poner el acento en el conflicto humano, sino te dicen: “esto se llama triplay, esto se llama practicable, esto se llama contrapeso...”, tú no necesitas saber eso, tú necesitas crear; está bien conocer la parte técnica, pero necesitas dedicarle más a lo creativo que a lo técnico. Creo que ahí está parte del problema. La Escuela de Teatro tiene 50 años formando escenógrafos, ¿dónde están? Hay por ahí uno que otro que empieza a destacar, pero no están, no los veo ni en la ciudad, ni en el país, ni en la tele. No hay un circuito para estos nuevos talentos.

Yo no sería buen maestro de escenografía, sería buen conversador de una tarde y ahí se me agota. No sabría cómo formar a un escenógrafo... a un iluminador, sí sabría... a la hora de hablar me siento más cómodo nadando en la luz que en la escenografía a la hora de discutir el tema.

Creo que el talento del maestro es otro. Hay muy buenos maestros, pero malos artistas y hay buenos artistas pero pésimos maestros...

Escena intimista añadida: ¿Le gusta la escenografía mexicana?

Arturo Nava: Si hablamos de los escenógrafos, tengo la predilección por Alejandro Luna y por Gabriel Pascal que se han dedicado a un sincretismo geométrico. Me gustan mucho las cosas de Philippe porque tiene un manejo en la transformación de los planos que ha sido muy interesante y ahora también me gusta Jorge Ballina, porque de pronto tiene una explosión volumétrica y un juego de volúmenes que también lo hacen interesante, con una dinámica muy específica de él. Creo que son ahorita quienes están apuntando con los mejores proyectos, son los más interesantes.

Gabriel Pascal: Yo hace mucho que no encuentro algo de calidad extraordinaria como había antes en los setenta y los ochenta... Hay cosas aisladas que me gustan...

Escena mediática: ¿La tecnología, los medios han alimentado a la escenografía?

Arturo Nava: Creo que el teatro ha sido independiente del resto de las expresiones en el sentido de las influencias: el cine, finalmente, se ha resuelto en los últimos años con la motivación de explorar el espacio, sin embargo, creo que la escenografía de cine no ha sido definitoria o no ha sido influyente en el teatro, creo que más bien es el teatro el que ha estado dando pautas para esta búsqueda del espacio.

Gabriel Pascal: La tecnología es un anhelo para mí en el sentido de no entrar en el asunto de lo que yo llamo hacer un teatro barato. Romper con esa mentalidad de que entre más sufres, eres más creador, o entre menos dinero, eres más creador; yo no lo creo. Creo que la imaginación funciona cuando no hay dinero y cuando sí hay dinero, pero que tendría que ser una decisión creativa saber qué tanto puedes gastar y qué tipo de obras puedes hacer sin dinero.

Escena final: Donde cuentan algo libre...

Arturo Nava: Mi mejor escenografía es la que todavía no hago... o mejor, aquella en la que hubiera quedado exprimido mentalmente, imaginativamente y en todos los sentidos.

Gabriel Pascal: Lo que pienso al hacer una escenografía es cómo voy a relacionar esos seres en un estado límite, en un conflicto, eso es lo que me atrae. Eso es lo que busco y que sea verosímil...

HILDA SARAY. Periodista, investigadora. Miembro de la AMIT (Asociación Mexicana de Investigación Teatral). Es docente de la Universidad Iberoamericana.

LA MEDIDA DEL MUNDO

Luis de Tavira

// Quería enterarse de lo que había
••• ocurrido con el hombre durante estos años: saber si se había vuelto más grande o más pequeño. Entonces vio una fila de casas nuevas, se asombró y dijo: ¿Qué significan esas casas? Doy por seguro que no pudo ser un alma grande la que las ha dispuesto ahí, para que sean como son las casas, símbolo de sí misma. ¡ Habrá sido acaso algún niño idiota que las sacó del cajón de los juguetes? ¡Ojalá que otro niño vuelva a ponerlas en su sitio! Y esas habitaciones y esos cuartos; ¿Podrán ser habitados por mayores? Parecen casas de muñecas...

... y Zaratustra se detuvo y reflexionó. Finalmente dijo turbado: Todo se ha vuelto más pequeño.

Por todas partes veo puertas más bajas, quien sea de mi especie sólo podrá pasar por ellas si se agacha. ¡Ah, cuándo podremos regresar a nuestra patria, donde podamos andar sin agacharnos, donde podamos morar sin tener que agacharnos ante enanos...

Y Zaratustra suspiró y miró a la lejanía..."

Nietzsche

Así también suele pasar en el teatro. Pero sucede también, con más frecuencia la visión contraria; al abrirse el telón se sucumbe al desconcierto de mirar enormes puertas y ventanas, techos altos bajo los cuales deambulan los enanos. Y es que también ha sucedido que los hombres han empequeñecido y es el momento de recordar que el mundo fue creado para ser habitado por titanes y henos aquí a nosotros, tan humanos, demasiado humanos, sin mayores fuerzas que las necesarias para ponernos de rodillas y rezar.

Y es que para cumplir el precepto inicial de Delfos que señalaba la clave para descifrar el enigma de la existencia humana en aquel decisivo "conócete a ti mismo", fue necesario un segundo precepto indispensable: "encuentra la medida". Entonces nació el teatro. El teatro convirtió a los hombres en espectadores de sí mismos, porque en la contemplación del escenario habían encontrado la medida del mundo.

Siguiendo a Calderón de la Barca, Schopenhauer formuló con lucidez deslumbrante: "El mundo es

representación de la voluntad". Antes, Kant había desahuciado a las presunciones del conocimiento mostrando cómo lo real en sí, resulta realmente hablando, incognoscible. Por eso afirmaba que la cosa en sí es insignificante y por eso mismo, la realidad es inhabitable y descorazonada. A lo que Goethe parecía responder cuando decía que si bien no nos fue dado el poder de crear las cosas, nos fue dado, en cambio, el poder de nombrarlas, es decir, de otorgarles significado. Por eso, también Hölderlin, recuperando a Aristóteles, afirmaba que el poder poético consiste en convertir la realidad en nuestra morada; es decir, en el mundo, representación de la voluntad poética que le otorga significado y que la encorazona, es decir, la humaniza y tal vez, por eso mismo, la diviniza.

¿Pero cómo se inventa el mundo, representación de la realidad, gran teatro donde acontece lo que es? Schopenhauer indagaba en las unidades de medida de tan asombrosa *poiesis* y entonces formuló aquella cifra compleja de la capacidad epistemológica para coordinar los fenómenos, en lo que llamó *cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Es decir, la construcción mental de un horizonte coordinado por cuatro categorías a priori, como el escenario donde aparece toda presencia que irrumpe a su conciencia: tiempo, espacio, causa y consecuencia.

Y si el mundo no es la realidad, en cambio es su representación, su significado para alguien, su verdad, la morada de aquellos que la encorazonan. En el mundo, el espacio se convierte en adentro y afuera, cerca o lejos, arriba o abajo, grande y pequeño; el tiempo es entonces antes o después, rápido o lento, ayer, hoy, mañana; la causalidad es ahí el por qué, el cómo y el para qué de una diversidad que se descubre en la unidad de su respectividad al mostrar cómo es que todo tiene que ver con todo, porque si bien es cierto que, visto así, hay muchos mundos, todos están en éste, es decir, el real.



Según la elevada conceptualización de Aristóteles del principio de la *mimesis* como representación de la realidad y no como mera imitación, según se leía en Platón, el escenario es el lugar donde todo lo que es ya es otra cosa.

Así, la escenografía es la verosimilitud del mundo. Más que el continente de la ficción, es la ficción misma. Siempre que entendamos verosímil, no como mero verismo imitativo, sino más bien como coordinación significativa del tiempo-espacio del acontecer como drama. Crear ficción es la capacidad de abrir la cosa para que quepa el mundo. La escenografía como símil es la creación de la metonimia espacio temporal capaz de revelar la *aletheia*, verdad oculta, de un mundo, que si es, está de algún modo, aquí y ahora. Es decir, el dilema de la escenografía es la escala del drama, la unidad de medida del mundo como acontecimiento. Su proceder constructivo más que metafórico, ha de ser elocuentemente metonímico: capaz de mostrar la totalidad en el fragmento





Missa Solemnis Archivo Luis De Tavira



LA DIVERSIDAD
EN LA
ESCENOGRAFÍA
MEXICANA

nimio. De su *cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, dependerá el tono de la ficción y de ésta, la escala del drama.

Alguna vez, un famoso director mexicano, tal vez fastidiado del desencuentro con sus escenógrafos, clamaba contra lo que mal entendía como verosimilitud escénica y afirmaba en el programa de mano de uno de sus espectáculos: "no creo en un actor que toca triplay y se imagina que está tocando mármol..." Y no reparaba, en cambio, en cómo exigía a los mismos actores y a sus espectadores de ese espectáculo, que creyeran, al verlos, tan mexicanos del siglo XXI como son, que eran decembristas rusos de principios del siglo XX. Olvidaba precisamente eso, que la esencia del escenario consiste en ser el lugar donde todo lo que es, siendo lo que es, ya es otra cosa.

Lo que nos asombra del arte de un actor es cómo consigue ser el que no es, cómo da vida a la ficción por

virtud de ser y no ser, al mismo tiempo, el personaje. De la misma manera sucede con la escenografía, donde sus metonimias coordinadas, siendo lo que son, consiguen la presencia de realidades ausentes y nos sorprenden cuando la transfiguración de sus metonimias hace visibles las cosas invisibles.

Y puesto que nunca es posible imaginar en el vacío, el principio de la creación escénica será siempre por acción o por omisión, la determinación escenográfica del espectáculo.

Así he procedido siempre. El ejercicio dramático en que consiste toda puesta en escena implica un proceder dialéctico de exégesis y hermenéutica que va del texto a su contexto y de éste a su referente, para discernir la situación del drama, entendida como un estado de cosas en conflicto, tramado en el tiempo espacio de su causalidad. La coseidad que habita el horizonte de la ficción, en su cantidad, cualidad y nexos, en su

complejidad o elementalidad, en su diversidad o en su simplicidad, en su equivalencia con lo que refiere o en su intención metafórica, en su unicidad o en su multiplicidad, determinan el tono de la representación del drama. Uno tan preciso que sea susceptible de ser prefigurado como ecuación matemática y que exige ser realizado en el hallazgo de su escala. La proposición de esa unidad de medida del mundo es la tarea fundamental del escenógrafo.

Establecido el mundo y no la nada, todos los demás seremos libres para imaginar, ser y vivir la ficción hasta sus últimas consecuencias.

Mayo de 2007

LUIS DE TAVIRA. Director de escena, dramaturgo y pedagogo. Fundador y director de la Casa del Teatro del Centro Dramático de Michoacán. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006.



Juana de Arco en la Hoguera Archivo Luis De Tavira



Foto: Elena Avila

LA INTUICIÓN Y EL COLOR

Xóchitl González

Ahora que debo escribir estas líneas sobre “escenografía e iluminación” pienso que sólo puedo decir algo a partir de revisar mi experiencia y el momento en el que me encuentro, y al hacerlo, veo que mi trabajo está marcado por dos hechos: primero, que haya empezado diseñando iluminación y no escenografía, y segundo que lo haya hecho antes en la danza y no en el teatro, esto ha determinado ciertas características en mis diseños y en la manera como me relaciono con los proyectos.

Empecé a diseñar escenografía y no sólo iluminación porque en ocasiones me encontraba espacios con muchas dificultades para iluminar o con ciertas características que me impedían desarrollar plenamente mis ideas respecto a la luz. De alguna manera la necesidad me llevó, finalmente, a diseñar los escenarios.

Con el paso del tiempo llegué a la conclusión de que no puede haber divorcio entre la escenografía y la iluminación. Si se va a proyectar luz sobre algo, entre más conocimiento, control e incidencia se tiene sobre eso, hay más posibilidades de lograr un mejor resultado. Aprendí que, en realidad, terminé de diseñar un espacio cuando he decidido qué calidades de luz va a tener, porque finalmente lo que capta el ojo es una misma cosa.

En mis primeros diseños de escenografía era muy tímida y me limitaba a poner (nada más) ciertos elementos necesarios para la acción que me permitieran iluminar creativamente. Después, conforme he ido conociendo y avanzando, y conforme los directores me han ido exigiendo, el diseño escenográfico ha sido mucho más elaborado en su concepción y en los valores plásticos y dramáticos que busco, pero sin perder el gusto por poner sólo aquello que considero esencial. Esta vocación por la síntesis, ahora la puedo reconocer como una característica de mi trabajo.

Por otro lado, cuando empiezo a hacer teatro, viniendo de la danza, encontraba mucha diferencia con ésta. Quizás porque al principio, en el teatro, me tocó hacer algunas obras muy naturalistas donde había que representar, con la luz, si la acción transcurría en el día, la noche o en el atardecer o si sucedía en un interior o un exterior. En cambio en la danza no había esa exigencia específica y encontraba más

posibilidad de hacer cosas subjetivas o meramente plásticas que nacían con la música o con el desarrollo del movimiento corporal en el tiempo y el espacio.

Cuando alguien proviene de esa enorme libertad que da la danza, siente que los primeros encuentros con el teatro limitan, aunque, por otro lado, obligan a ser muy rigurosa en las resoluciones técnicas. El ingreso al teatro, finalmente, fue un valioso aprendizaje que me permitió adquirir una técnica y un método de trabajo. Esto me parece importante porque el método permite resolver de manera eficaz las exigencias de cualquier trabajo y por otro lado termina posibilitando una mayor libertad creativa.

Ahora, incluso cuando vuelvo a hacer un trabajo realista me permito proponer efectos y colores que no necesariamente corresponden a la lógica de la realidad. Creo que, hasta ahora, he podido aplicar al teatro esos colores tan raros que escogía para la danza, y que la danza afortunadamente me permitió probar, mezclar y utilizar una y otra vez.

No es casual que el estilo de la mayoría de las compañías con las que ahora trabajo no sea realista, ni descriptivo, ni literal, sino, más bien, muy fundado en lo visual, lo corporal y lo sensitivo. Esto me permite experimentar en una relación mucho más subjetiva de la luz con la acción, y por otro lado diseñar espacios que no pretenden representar la realidad de un modo naturalista. Puedo reconocer que lo subjetivo y la intuición ocupan también un lugar muy importante en mi trabajo y operan desde el surgimiento de las primeras ideas que, después, se convertirán en un proyecto.

Creo que las ideas surgen impredeciblemente y permito que así sea, son como la vida que va

sucediendo sin que haya algo escrito que te diga por dónde va a saltar un conejo. Las ideas surgen a veces de una manera muy casual, o a veces de estar discutiendo y considerando las premisas o la búsqueda del director y también de estar eliminando posibilidades hasta que se llega a algo valioso. Esas primeras intuiciones tienen para mí una enorme importancia, después las ideas se pulen, se trabaja sobre ellas, se confrontan y pueden desecharse o terminan siendo un proyecto que me convence y me parece interesante porque armoniza con la totalidad del espectáculo y con la realidad de la producción.

Un proyecto de escenografía me convence cuando es sencillo, cuando es limpio y no tiene elementos superfluos, como si después de haberlo espulgado ofreciera algún tipo de belleza, aunque ésta no sea una belleza que pueda percibir todo el mundo. Una escenografía me gusta cuando, al verla, siento como si conociera a una persona, que con su pura presencia física me está inspirando algo. En cambio, una escenografía no me parece buena cuando tiene elementos que no son esenciales, o cuando no es del todo clara o del todo limpia. Tampoco me convence cuando la veo y no me dice nada, no estimula mi imaginación ni es una parte inseparable de lo que está sucediendo en el escenario.

Hay escenografías donde las cosas suceden pero ellas no son parte del suceso, son sólo marcos o contenedores de la acción, sets que dan una información muy rápida e inmediata y tienen un papel meramente funcional; en cambio, hay escenografías que tienen vida y son parte del suceso teatral de manera que la acción perdería sus connotaciones y su valor si no ocurriera en esa escenografía.

Asimismo, una buena iluminación hace que se vea lo que se tiene que ver pero no se limita a eso. Una buena iluminación, sobre todo, debe hacernos entrar en una atmósfera muy particular, en la que el espectador más que ver si son las cuatro de la tarde, imagina una atmósfera, un estado de ánimo. A veces me ha tocado ver iluminaciones que con muy pocos elementos y con entradas muy sencillas, logran que sienta si la cosa es sórdida o si está a punto de pasar algo terrible; siento el frío y la tristeza o el calor y la alegría. Una buena iluminación me provoca un montón de sensaciones, y esto puede hacer que esa luz sea parte indivisible de lo que sucede en el escenario. Si la luz sólo cumple con darme información y no es parte de la emotividad, del ritmo, de la atmósfera y de la energía de la acción, tendrá un valor muy limitado.

Lo bonito del teatro es que se pueden crear convenciones y puede conducir la imaginación del espectador a lugares y tiempos, que físicamente no se encuentran frente a él. Mas aún, se puede lograr que además de cumplir con las referencias de tiempo y lugar, la acción adquiera un valor fundamentalmente



ContemporáneaFoto: Fernando Maguel.



LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA

plástico y emotivo o se puede también buscar otro tipo de relaciones.

Por ejemplo, en *Antígona* llevé esta búsqueda al extremo; ahí no había la intención de situar a los actores en ningún lugar o tiempo específico, la luz respondía al desplazamiento de los cuerpos, a la atmósfera que se respiraba en la escena, con los sonidos, los movimientos y el texto. Esto se da así porque, en el trabajo con Miguel Ángel Rivera, el diseño espacial no busca situar anecdóticamente la acción; por el contrario, los proyectos parten siempre de premisas escénicas y visuales que expresan relaciones muy subjetivas con el texto dramático y sobre todo con el tipo de investigación a realizar en los terrenos de la actuación y la puesta en escena.

De esta manera, con El Teatro del Mar he podido desarrollar un discurso en el que se presentan constantes como el geometrismo, la asimetría, la síntesis minimalista y un particular uso de

El trabajo de Cecilia Lugo destaca por una calidad de composición espacial y rítmica que me otorga una gran libertad en el diseño. En sus coreografías, los intérpretes accionan en diferentes planos de composición y en relaciones de grupo, subgrupos y como solistas; esto me permite diseñar espacios y atmósferas que exigen ir más allá de la mera grabación de ambientes generales y luces especiales. En Contempodanza, trabajamos la simultaneidad, la creación de contrastes y otras relaciones escénicas que permiten elaborar planos espaciales y de iluminación diversos.

Evidentemente, este tipo de posibilidades se dan de acuerdo al director o al coreógrafo con el que se trabaje, porque cada quien propone un tipo de relación distinto; yo, en mi experiencia, he podido reconocer algunas formas de relación características.

creadora, además, la confrontación de ideas, interpretaciones o visiones que ahí se da, me provoca crecimiento porque la escenografía es un arte en el que sólo se puede crecer en diálogo con los demás artistas escénicos.

Alguien me preguntaba si me había propuesto trabajar con los más difíciles y en el caso de mi trabajo con algunos coreógrafos, maestros y directores pareciera ser que sí. Pero justo con esas personas he aprendido mucho; por ejemplo, aprendí mucho trabajando con Raúl Parrao, con Carlos Trejo, con Alejandro Luna y recientemente con Miguel Ángel Rivera. Creo que esa mezcla propicia desarrollo si se es capaz de preservar las características individuales.

Ser fiel a mi propia sensibilidad y a mis orígenes, así como encontrar los interlocutores y las dinámicas de trabajo adecuadas ha costado tiempo, pero también ha dado sus frutos en escenografías con las que busco ofrecer una posibilidad de acción sumamente libre. En mis diseños, más que saturar el escenario de elementos o efectos, apuesto a estimular la imaginación del espectador con superficies, materiales y formas que, a la manera de un lienzo, reciben luz para dar una atmósfera emotiva y estética donde el cuerpo del actor o el bailarín crea también sugerencias visuales. Son estos detalles, estas sensaciones creadas con la luz, los cuerpos y el espacio las que a mí me emocionan y por las que estoy en este trabajo; es la sensación gratificante, de ver algo que te llena el ojo y te da cierto placer.

Así como hay personas a las que comer algo especial les hace sentir que la vida vale la pena, o a las que tocar la guitarra o el piano les resulta gratificante, a mí me hace feliz ver algo como esperaba que se viera o mejor. Tal vez los momentos más gratificantes sean aquellos sobre los que no sabría qué decir, porque no se trata de algo racional; son momentos que no puedo describir plenamente. Sólo puedo decir que veo un color, o una entrada de luz sobre los cuerpos, formando un momento vivo que a mí me llena el alma, me gusta y quiero compartir.



Contempodanza. Foto: Fernando Moreuel.

materiales que son elegidos tomando en cuenta que el director quiere que incidan físicamente en el trabajo de actuación. Por ejemplo: en *Divino Pastor Cóngora*, la grava "hundía" a Carlos Cobos, creando una resistencia que detonaba en él una energía extra para el desarrollo de su compleja partitura física.

En el caso de *Antígona*, la inclinación irregular de la superficie creaba modificaciones sutiles en el equilibrio de los actores y por ende en su presencia física. También en *Antígona*, la maleabilidad de los plásticos y la exploración con ellos no sólo permitieron la creación de imágenes y atmósferas sino que pasaron a ser parte de la acción como una extensión física y sonora del cuerpo del actor. Otro ejemplo que puede resultar interesante es mi trabajo con Contempodanza, una compañía de un estilo metafórico y místico, alejado del teatro-danza y del movimiento descriptivo, estas características me resultan particularmente propicias para el vuelo creativo en el diseño de la luz.

Una es cuando los directores te quieren dar dictado, y te indican con todo detalle dónde y cómo quieren la luz, se casan con sus ideas y no están abiertos a otras aportaciones, creen que la única posibilidad es la que ellos alcanzan a ver, no creen que el escenógrafo pueda proponer algo interesante. Ésta es una dinámica que me disgusta mucho. Tal vez en un momento cumplió su función y me ayudó a obtener precisión técnica porque me comprometía a hacer lo que me pidieran, ahora es una dinámica en la que no trabajo más.

Hay otros directores o coreógrafos que no dicen nada o que dicen "tú haz". Eso es menos desagradable porque me da más libertad. Al parecer me tienen mucha confianza, pero también me queda la sensación de que no les importa mucho el trabajo que desarrollo. Eso tampoco es muy grato.

También están los directores con los que sí hay cierto rango de libertad pero a la vez mucha exigencia, reflexión y diálogo y eso resulta muy interesante. En esta dinámica trabajo como una

XÓCHITL GONZÁLEZ. Escenógrafa e iluminadora. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

LOS ESCENÓGRAFOS ANTE LA CRÍTICA

Noé Morales Muñoz

Para nadie es un secreto que, como los guerreros frente a Medusa, la crítica suele quedarse de piedra ante el diseño escénico. Sirva la siguiente recopilación de impresiones como testimonio de la experiencia de los diseñadores con la crítica y como manifestación sintomática de una materia de estudio pendiente entre los analistas especializados.

Philippe Amand: “El análisis del trabajo de los diseñadores se limita muchas veces a simples adjetivos. Los criterios pasan generalmente por una apreciación personal, por si al crítico le gustó o no el diseño. Hay más interés en saber cuánto se gastó en una producción o en el tamaño de una escenografía que en preguntarse cuáles son los referentes de un diseño o dar cuenta de su contenido. Se comenta la forma, el color y la resolución pero no se profundiza en los aspectos que tienen que ver con la manera en la que está al servicio de la puesta y de la concepción del montaje”.



Jorge Ballina: “En general los críticos mexicanos, salvo pocas excepciones, hablan del diseño escénico de modo muy superficial. Sólo se limitan a describir los diseños y mencionar los elementos, colores o materiales. Es raro que hablen de lo que importa verdaderamente en un diseño escénico: cómo funciona el espacio en relación con la acción, cómo se integra a la puesta en escena, qué aporta el diseño visual al universo creado para la obra, qué provoca en la percepción del espectador, etc. Creo que esto se debe a que en muchos casos hay una falta de entendimiento de la puesta en escena como totalidad. Se analizan las partes enfocándose principalmente en el texto, los actores y el director. Lo demás parece ser accesorio. Casi siempre se menciona la escenografía, algunas veces el vestuario, casi nunca la iluminación y el diseño sonoro”.



Cordelia Dvórák: “La crítica en México suele ser descriptiva: el noventa por ciento de las reseñas describen lo que se ve, en lugar de plasmar opiniones o juicios a otro nivel. Creo que esto refleja una falta de sensibilidad respecto a lo plástico y lo visual no sólo del crítico sino de otros profesionales del teatro en general. La educación visual no es tan sólida como la educación actoral o la educación dramática”.



Eloise Kazan: “Primero como espectadora y luego como diseñadora, no suelo hacer mucho caso de lo que dice la crítica. En general, mi experiencia al respecto ha sido mala: han olvidado mi nombre, le han dado el crédito de mi trabajo a otros... detalles así de básicos. El colmo sucedió hace poco: en una crítica sobre la obra *El cuarto azul* se valoraba que yo hubiera aprovechado la plataforma giratoria del Teatro Julio Prieto cuando se sabe que ésta no sirve desde hace años. Como se podrá inferir, la crítica no me ha alimentado como creadora: tengo el recuerdo de una crítica a uno de mis primeros trabajos en Croacia, donde quien la escribió fue duro conmigo pero intentó analizar mi diseño a profundidad, haciéndome ver mis errores y mis aciertos. Esta nota me alentó sin complacerme, y hasta la fecha no he recibido otra remotamente parecida en México. A veces pienso que sería más útil publicar entrevistas o reportajes que críticas, sería más provechoso para los creadores y para el público”.



Mónica Raya: “El problema no es la crítica y la escenografía, sino la crítica de teatro en México en general. Se trata de una actividad poco desarrollada profesionalmente, con poca gente que la ejerza a cabalidad. Esta falta de vocación crítica se relaciona con la pobreza de la educación artística en nuestro país. La apreciación de un trabajo escenográfico, por ejemplo, tiene que ver con conocimientos de artes visuales, plástica e historia del arte, mismos que no reconozco en ninguno de los críticos que escriben en la actualidad. Esta falta de formación, entonces, se traduce no sólo en incapacidad para analizar las propuestas de los diseñadores desde lo estético sino desde lo escénico, no hay quien las registre. Dentro de todo, cabe señalar que existen teóricos de la escena de otros países interesados en estudiar el diseño escénico mexicano, lo cual resulta alentador”.



Humberto Spíndola: “No soy un gran lector de la crítica teatral en México, pues no es mi medio—soy más bien artista plástico—. En cuanto a las críticas a mis trabajos, he sido generalmente bien considerado, se remarca la calidad de mi trabajo en papel y de mi búsqueda en lo mexicano. Pero hay una anécdota que puede ser elocuente: para hablar de un diseño mío para ópera, un crítico dijo que mi trabajo en papel era como un trabajo infantil de jardín de niños. Sus referentes no son la historia de los trabajos en papel en México ni la tradición del vestuario popular, sino su pasado personal en el jardín de niños. Pero esto no es exclusivo de la crítica teatral, es algo bastante común en todos los ámbitos del arte. Nuestro nivel de discusión es bastante pobre”.



NOÉ MORALES MUÑOZ. Dramaturgo y crítico de teatro.

ENCONTRARSE CON SU DESTINO

LA ENSEÑANZA DE LA ESCENOGRAFÍA EN MÉXICO

Mónica Raya

El teatro comenzó a ser un fenómeno artístico atractivo para mí al finalizar mis estudios en la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Me recibí con una tesis llamada *Escuela Nacional de Artes Escénicas* y posteriormente cursé los tres años de maestría en diseño escénico de la Escuela de Teatro de la Universidad de Yale. Desde hace casi 20 años he dedicado mi vida profesional al diseño escénico y he obtenido varios premios y reconocimientos nacionales e internacionales.

La escenografía es una rama del diseño que resuelve y plantea los espacios poéticos para la ficción y es un ejercicio donde el valor de lo sensorial y de lo emocional prepondera. Es un espacio que estimula la percepción y la imaginación del espectador. Sin su complicidad, no hay escenografía que funcione.

El propósito del escenógrafo es la creación del espacio contenedor del fenómeno escénico, la construcción de un recipiente para la acción dramática, para lo cual es necesario desarrollar múltiples habilidades que no sólo le atañen a la practicidad del espacio. Además de las características esenciales de cualquier diseñador, es necesario cultivar una relación con el director que sea sustancial para la concepción de una puesta en escena. Yo creo que hay que escuchar, proponer y complacer. A pesar de ello, las contrapropuestas son un deber creativo. Tal vez haya manera de convencer al director de ser más audaz, o más clásico, depende. Un buen colaborador no sólo te da respuestas sino que también te da opciones.

Las nuevas tecnologías y las nuevas tendencias artísticas son vasos comunicantes del fenómeno escénico contemporáneo. Y como escenógrafo tampoco te puedes sustraer a sus avances.

En mi opinión, la plataforma académica ideal para el diseñador escénico la proporciona una preparación teatral rigurosa en permanente diálogo con la historia y análisis de los fenómenos de la arquitectura y las artes. En México existen escasísimas opciones formales para entrenarse como escenógrafo.



Noche de reyes, de William Shakespeare.
Foto: Andrea López

En la Ciudad de México se imparte la única Licenciatura en Escenografía del país, perteneciente a la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA (ENAT). En ella soy profesora de diseño de vestuario. En contraste con otras opciones en el extranjero, a esta escuela le falta renovar sus planes de estudio, vincularse mejor con el exterior y evaluar y actualizar a su planta académica. Muchos de sus egresados obtienen un título, pero no necesariamente se insertan en el campo teatral. Entre sus egresados más distinguidos está Laura Rode y una nueva generación, donde destacan Charleen Durán, Ingrid Sac, Mauricio Ascencio y la mancuerna de Auda Caraza y Atenea Chávez, entre otros.

De manera particular, la escuela escenográfica con mayor impacto nacional ha sido la de Alejandro Luna, quien ha contribuido a formar escenógrafos prominentes en la cartelera teatral como Gabriel Pascal, Tolita Figueroa, Tere Uribe, Mónica Kubli, Phillipe Amand y Jorge Ballina, por mencionar algunos. La escuela de Alejandro no es una escuela formal y consiste en colaborar como su asistente durante algún tiempo. Así que su fortaleza estriba en el aspecto práctico, pero no necesariamente en el teórico.

Con más de diez años como docente del área de diseño escénico y producción a nivel licenciatura, estoy convencida de que los estudiantes de este nivel no terminan de desarrollarse formalmente como escenógrafos sino hasta que cursan una especialidad de posgrado. En este sentido creo que estudiar teatro es equivalente a estudiar medicina. No conozco ningún cirujano con sólo cuatro años de estudio. Un aspirante a escenógrafo debe forzosamente tener amplios y sólidos conocimientos de historia del teatro y de las artes en general. Debe conocer y practicar diversas técnicas de representación gráfica y conocer y actualizar la tecnología que facilite su trabajo. Debe tener una extraordinaria capacidad de análisis y un desarrollo emocional y personal, con la madurez suficiente para los retos del proceso de creación escénica. Es por esto que considero que los arquitectos que deciden dedicarse a la escenografía aventajan a otros estudiantes en la consolidación de una carrera de diseñador escénico. No estoy diciendo que todos los escenógrafos deban ser arquitectos pero, sin duda, esos 5 años diseñando espacios



LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA

cuentan. Es en este sentido que encuentro más fácil comprender la dinámica escenográfica si se tiene una Licenciatura en Arquitectura o cualquier otra rama formal del diseño.

Me enorgullece pensar que soy la primera mexicana con un posgrado de Diseño Escénico en la prestigiada escuela de teatro de la Universidad de Yale. Pero también me enorgullece el escenógrafo Sergio Villegas, con la misma maestría, obtenida en 2003, y el arquitecto Germán Cárdenas, que acaba de ser aceptado en el mismo programa y que, con suerte, egresará con el mismo posgrado en 2010.

La formación de escenógrafos en México es variada y proviene de diversas fuentes. Supongo que, como en la vida, cada quien se encuentra con su destino tarde o temprano. En lo personal me entusiasma que el quehacer del teatro mexicano se profesionalice. No creo que el talento y los contactos lo sean todo. Y aún así, ninguna preparación será suficiente sin la pasión amorosa que el teatro requiere.

MÓNICA RAYA. Escenógrafa, profesora y directora de Teatro UNAM.



DISEÑO ESCÉNICO: EL TEATRO COMO UN TODO

Giorgio Strehler

Traducción del inglés: Rodolfo Obregón

Generalmente, cuando se discute sobre teatro (y particularmente sobre teatro contemporáneo) nos topamos con la tendencia del público (y hasta cierto punto de la crítica) a no considerar todos los complejos y variados factores que implica levantar una producción. Con frecuencia se otorga demasiada importancia a la dirección (¡y esto lo dice un director!). Otras veces es el desempeño del elenco lo que se sobreenfatiza. Por tanto, todos los demás elementos necesarios pasan generalmente desapercibidos o definitivamente son ignorados.

Esto es lo que sucede con las escenografías, que yo prefiero llamar "espacios escénicos". Lo mismo sucede con el vestuario que tiene un papel fundamental en el movimiento al condicionar los gestos del actor, y sucede con la música que está tan inextricablemente ligada con la acción dramática.

Pero reduciendo por lo pronto nuestra discusión al espacio escénico (pues éste constituye la esencia visual del teatro), yo quisiera subrayar que, más allá de sus múltiples definiciones posibles, más allá de los diversos materiales y la variedad de técnicas que se utilizan en su creación, el espacio escénico sigue siendo, antes que nada, el espacio en que se mueven los actores.

Ya sea que se trate de un dispositivo tradicional, de un lugar inventado, un telón de fondo, de un color, de los mágicos efectos luminosos de Svoboda o de sus evocativas técnicas de proyección (tan lejanas de los telones pintados y los trastos escenográficos propios de nuestra juventud), el espacio escénico es el área donde los actores hablan, se mueven, viven y actúan; y, por lo mismo, sigue siendo una parte vital, incluso determinante, de la escenificación.

Yo creo que en muchos casos nuestro público se impresiona más con la imaginación, con los aspectos visuales de una obra, que con las invenciones del director o con una interpretación actoral particular, no importa cuán refinada sea. Es más, ¿acaso los directores no nos presentamos ante otros directores por medio de las fotografías? (Nuestro trabajo impide con frecuencia viajar a otros países y ver las puestas en escena de otros directores.) De hecho, las fotografías no son imágenes fijas de una expresividad muda sino de una acción plástica y de un diseño escénico que nos permite reconocer de inmediato a ciertos artistas y sus géneros predilectos.

En la práctica, la importancia del diseño escénico es evidente; aunque la relación vital entre el director y el escenógrafo a veces no es tan obvia.



Lógicamente, nosotros debemos hacer más explícita la gran valía de la invención escenográfica; incluso porque ésta plantea innovaciones futuras. Gran parte de la inspiración para cambiar la forma de representar en escena nos ha llegado gracias a las brillantes intuiciones de los grandes teóricos del arte del diseño escénico; y muchos de estos cambios sólo han sido posibles de realizarse en fechas recientes, gracias a la tecnología moderna.

También se podría trazar en la creación de Svoboda (sin menoscabo absoluto de su genio) una clara relación, una línea recta que lo liga con los maestros que le antecedieron. Y esto sucede con todas las auténticas, las verdaderas y desafiantes innovaciones, que jamás pueden verse separadas de la fundación de su propia herencia artística.

Así, mientras el trabajo de Svoboda demuestra exquisitamente los nuevos desarrollos tecnológicos (también inspirados por el más reciente arte fotográfico o cinematográfico) para reventar el espacio escénico y penetrar en un mundo de encanto e ilusiones mágicas, él jamás pierde de vista los requerimientos de la obra dramática ni las restricciones de espacios más "tradicionales". Incluso así como Svoboda nunca ha permitido que el sofisticado empleo de elemento técnicos se convierta en un estéril y repetitivo virtuosismo, tampoco ha olvidado nunca la posición central del elemento humano: la presencia del actor sobre el escenario.

De hecho, la fuerza del factor "espacio escénico" subyace específicamente en su carácter irradicable —en cualquier contexto, ya sea vanguardista o tradicional—, puesto que es el espacio en que se mueven los actores. Y esto es cierto incluso cuando la idea es eliminar el escenario: en el teatro que se produce en estaciones ferroviarias, estadios, plazas públicas o habitaciones vacías, uno acaba siempre buscando significativos efectos escénicos que expresen ideas dramáticas específicas.

He dedicado mi vida a la realización del espacio escénico en el teatro porque creo en el teatro (y no sólo en el teatro italiano). Por ello, he forjado intensas relaciones de trabajo con aquellos artistas que continúan modificando el espacio arquitectónico de los teatros, que lo transforman en espacio escénico: un espacio con la potencialidad de convertirse en la expresión y la función de un libreto determinado.



Mi joven corazón idiota, de Anja Hilling-Escenografía: Sergio Villegas. Foto, Maqueta y Boceto Archivo Sergio Villegas



LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA

Estos artistas son capaces de sacar el máximo provecho a una pequeña área del espacio para realizar en ella un gran número de producciones, temporada tras temporada. He desarrollado una amistad artística e intelectual con esta gente, algo vital para nosotros y para el teatro. Y mientras mantenemos nuestra autonomía vital, hemos madurado juntos por medio de ese intercambio esencial de acuerdos y diferencias y a través de una búsqueda común de nuevas tendencias expresivas. Y nos sentimos muy orgullosos cuando vemos que los talentos creativos con quienes hemos colaborado han ejercido, gracias a sus poderosas personalidades y sus capacidades inventivas, una gran influencia en el teatro italiano y europeo.

Quizás deba añadir que los cambios estilísticos desarrollados durante años en colaboración con varios diseñadores escénicos e iluminadores han contribuido, indudablemente, a guiar nuestro propio trabajo. Ha sido un largo camino, quizás sin demasiados saltos ni huecos, pero aun así cargado de tensiones internas y crisis positivas.

Por ello, ciertas modificaciones en el estilo visual, inspiradas por diversos diseñadores, no han sido muy evidentes. Quizás esto se deba al hecho de que los mejores escenógrafos e iluminadores se conocen y respetan entre sí, e inevitablemente influyen el trabajo de los demás (al tiempo que conservan su estilo característico.) O puede deberse también al hecho (como el propio Svoboda se afana en recordarnos) de que todas las personas que hacen teatro deben fluir con el concepto dramático de la obra (laboriosamente trabajado por el director con los esfuerzos combinados de todo el equipo).

La relación de la obra con el director es extremadamente simple y, al mismo tiempo, en extremo compleja. Yo pienso que la forma más productiva de abordar la tarea es acercarse al libreto en condiciones de igualdad para estudiar qué imágenes, qué sonidos y qué movimientos son los más adecuados para transformar ese libreto en un poderoso, estético, emotivo e intelectual vehículo de comunicación.

De hecho, los efectos de sonido, el movimiento escénico y la escenografía deben mezclarse. Y, al mismo tiempo, la vida de una obra se origina en cualquiera de estos elementos escénicos fundamentales. Un color, un material, la huella de un gesto, fragmentos de imágenes o del espacio escénico: he aquí los primeros y finos hilos que sirven para urdir el tejido final.

Ése es el método que empleamos en el Piccolo Teatro. Para mí es un método atractivo dadas sus características antimecánicas y anticonvencionales. Generalmente, nosotros comenzamos desde el primer ensayo a trabajar con un espacio escénico definido; definido pero no definitivo, pues por lo regular cambia antes del estreno.

Los amigos que presencian algún ensayo creen con frecuencia que están viendo algo que ha sido fijado, algo permanente (al menos parcialmente); pero lo que ven es en realidad un tosco boceto de lo que será el espacio escénico, algo de vestuario y un poco de luz. Lo que sucede es que esos pedazos de papel, de madera o de tela sufrirán probablemente (de modo casi accidental) muchos cambios, o tal vez se quedarán tal como están. Todo depende de lo que suceda en los siguientes ensayos. Se trata de una especie de trabajo ininterrumpido, hasta que, un buen día, uno se da cuenta que se trata de una obra terminada. Que hemos alcanzado la meta. Que el espacio escénico ha encontrado su única expresión posible para esa obra particular. Y hasta entonces empezamos a pensar en los efectos escénicos.

Nosotros visualizamos el crudo boceto (que por lo regular se traza desde el inicio) como algo temporal, como un punto necesario para el desarrollo del trabajo. No se trata de un sucedáneo para trabajar momentáneamente en él, sino de una serie de reelaboraciones que progresivamente nos conducen a la versión definitiva.

Yo creo que ésta es una buena forma de hacer teatro contemporáneo, una muy válida. Significa que el problema del diseño escénico es el de su articulación a lo largo del tiempo –el tiempo del proceso mismo– que se requiere para la construcción de la obra. Como muchos directores de mi generación, cuando yo comenzaba en el teatro estaba envuelto en una especie de sueño, de un sueño casi sobrenatural, de poder comenzar los ensayos con la escenografía realizada, con el vestuario terminado y la iluminación hecha. En otras palabras: ¡como en el cine!

Por el contrario, hoy creo que en el teatro nada debe estar establecido de antemano. Y así puede suceder (como nos ha sucedido a nosotros) que un elemento considerado originalmente como temporal, se vuelva definitivo. Incluso hemos

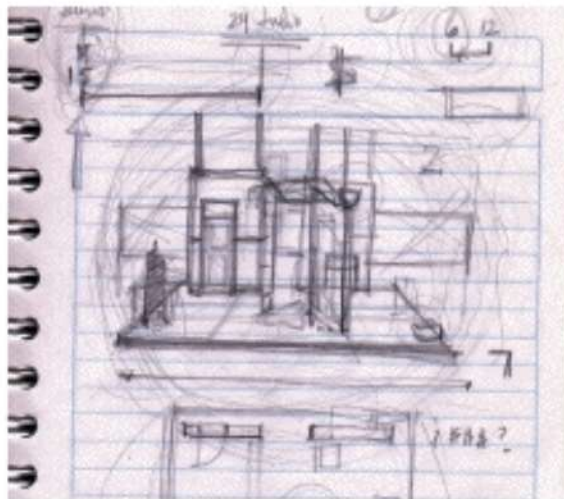
permitido a los actores, cuando el vestuario está listo, que sigan ensayando con su vestuario provisional porque están encantados con él, porque se sienten a gusto con él. *Il campiello* lo estrenamos, con la (comprensible) desilusión de los productores, con todo el vestuario provisional; pero no habría tenido sentido cambiarlo. Por el contrario, habría sido un error pues ese vestuario de ensayos cumplía con todas nuestras necesidades.

El teatro es el lugar de las posibilidades, de lo que puede ser modificado. El diseño escénico, por otra parte, es la visión individualizada pero dramáticamente apropiada de una obra, por medio de la definición del espacio.

No importa si uno alcanza esa definición por medio de proyecciones o de paneles de tela, si hemos de tener una definición válida del espacio (en consonancia con todo el trabajo preparatorio para el montaje), ésta sólo puede ser el resultado de la experiencia y de un avance en el teatro ganado a pulso.

Yo creo que no se trata en absoluto de ajustarse a un modelo abstracto (no importa cuán válido sea teóricamente). De otro modo se corre el riesgo (cosa que sucede con frecuencia) de que una vez sobre el escenario, el modelo no se ajuste a la situación concreta, a los requerimientos de ese espacio. Que una vez puesto ahí, no aporte ni remotamente todo lo que prometía en el papel.

La necesidad de ajustes continuos nos lleva a otro tema: la colaboración de los diseñadores escénicos con los artesanos y realizadores teatrales. Hoy día, podemos encontrar muchos diseñadores escénicos y de iluminación, actores y directores; pero el número de personas capaces de construir una escenografía o de pintarla y que poseen las capacidades necesarias para un estilo escenográfico particular, sigue disminuyendo.



GIORGIO STREHLER Director de escena italiano. Fundador del Piccolo Teatro de Milán. Fallecido hace diez años.

RODOLFO OBREGÓN. Director de escena y maestro de actuación. Actualmente es director del Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU).

KOKKOS, CONSENTIR AL TEATRO

Georges Banu

Traducción de Laure Riviere

En el amor de Kokkos por el marco hay una manera de consentir al teatro. Aceptar sus límites para nombrar mejor la caja que tan a menudo él llama "estuche". El marco cerca el espacio, lo concentra, y Kokkos al añadir un segundo marco, se propone en cierto modo fijar la imagen. Una imagen que siempre quiere rematar correctamente pues todo lo que lo rodea lo obsesiona: los rompimientos o los telares. Para él, el teatro es antes que nada una cuestión de límites. Domeñar aquello que está fuera del cuadro. Enmarcar. Delimitar para focalizar mejor. El teatro puede hablar del mundo si logra diferenciarse de él, nos dice Kokkos mediante la recurrencia de sus marcos. La confusión dispersa, la separación concentra y pone de relieve lo real. El escenario, con sus fronteras concretas, no es el mundo sino la lupa que capta su esencia.

El teatro, lo sabemos y Kokkos lo admite, es una ascesis de lo inapropiado: aquí todo tiene que ser relevado por un compañero. Todo es inacabado, todo es incompleto, todo se comparte. Era lo que exasperaba a Craig, poseído por la idea de la obra ejecutada bajo la tutela de un maestro de poderes discrecionales: el director de escena. Por el contrario, Kokkos convierte lo inacabado en el fundamento del arte del teatro, arte siempre a la espera de lo otro. ¿Acaso no habla él de las escenografías como de "lugares vacantes"? Lugares sin autonomía, inacabados. Lugares para cuerpos y luces. Kokkos no sueña con el cuadro, horizonte que obsesiona al escenógrafo insatisfecho con el teatro. Sus escenografías no son nunca sustitutos de lienzos, con su lógica y belleza propias. Sus escenografías son propuestas. Están destinadas a ser habitadas, desarrolladas, animadas. Son escenografías que aceptan el teatro como un arte del intercambio; y de ningún modo de la soledad.

Kokkos consiente al teatro y a la sencillez prima de sus materiales. Con el uso de la madera y del lienzo, frecuentes en él, reconocemos el acuerdo con un arte del cual se propone preservar su naturaleza de feria.

Así, se trata de mantener la relación con el teatro como una práctica de la improvisación y la artesanía. Barthes decía que en el teatro "la verdad pasa por la materia". Ligeras, nunca pesadas, las escenografías de Kokkos atestiguan la relación sin crispación que mantiene con la escena. ¿Acaso a él no le gusta hablar del "espíritu del aire"?

Kokkos añade a su gusto por la abstracción aérea, el placer de lo ingenuo. Juguetes, objetos miniaturizados, hablan en conjunto (desde *La zapatilla de raso* hasta *La flauta mágica*) del mismo deseo de imaginar la escena como un pequeño castillo para aquellos adultos que saben preservar la infancia. El consentimiento del teatro pasa también por una aceptación de lo ingenuo como dimensión consubstancial del escenario.

Kokkos cuenta en estas mismas páginas cómo trabaja, cómo sigue el curso de las obras, siempre al acecho de su cifra secreta, cómo la "encuentra dibujando", cómo las palabras revisten la dinámica de las líneas, de los trazos, los contornos. Al comparar sus dibujos para el teatro con sus otros dibujos, dibujos de grabador-orfebre, dibujos sin perspectiva escénica, lo que sorprende es la velocidad de aquellos respecto al acabado minucioso de éstos. Kokkos integra la urgencia del trabajo teatral en la dinámica del gesto. Es directo, vivo, danzante. El dibujante-escenógrafo no apunta tanto hacia el éxito plástico como a la captación de lo que estará en movimiento. Sí, Kokkos concibe el dibujo en movimiento y de esta manera el papel sirve de introducción a lo que la escena debe suscitar: la ronda de los cuerpos.

Estas escenografías, Kokkos lo admite, y la observación lo confirma, hacen del actor su medida. Como el arte griego o el del Renacimiento, su escenografía se organiza en relación con el hombre y esto explica indudablemente el desarrollo de unos cuerpos que jamás son infelices, que sostienen siempre una relación justa con el lugar. Kokkos hace suya la lección de Leonardo, para quien todo se debe a las proporciones, las proporciones del hombre. Es para él otra manera de consentir al teatro como arte de los seres vivos. Seres que se realizan en "estuches" que exaltan su presencia.

El arte de Kokkos no desequilibra al teatro. Mantiene con él una relación feliz, que convierte los apremios en virtud, fundada en el consentimiento. Y si este texto tiene algún sentido, no es tanto como elogio a un artista sino como manifestación de un optimismo ejemplar respecto al teatro; de un reconocimiento y un acuerdo; de una serenidad. El teatro es, para Kokkos, el lugar de lo posible.

Si proceder a ninguna afiliación restrictiva, se puede sin embargo avanzar la hipótesis según la cual la visión de Kokkos cristaliza un acercamiento latino, incluso mediterráneo. Grecia, Italia, Francia, son puntos de referencia para este artista que cuenta con una razón siempre moderada por el escepticismo. Él se entrega al arte para impregnarlo mejor de la vida y al teatro para convertirlo en el hogar de una expresión donde cada uno necesita del otro. Las escenografías de Kokkos poseen el sentido de una sociabilidad latina que, de cierta manera, alcanza el teatro. De ahí su acuerdo sin frustración ni complejos. Es algo raro hoy en día. No es fácil. Kokkos invita al hombre de teatro a que esté ahí donde está y deje de soñar con un lugar distinto, siempre ausente: el cuadro o la pantalla.

Kokkos nos enseña la lección de un *sí*. Con la edad aprendemos a evaluar su fecundidad y apreciar su disponibilidad. Sus escenografías a la espera le dan cada vez una oportunidad al teatro. No lo pone a prueba. Éste puede desarrollarse con base en la confianza. A Kokkos le gusta diseñar los límites del escenario para consentir mejor a los límites del teatro. Y porque para él la escena es un espacio abierto, humano, la escenografía se presenta como una intermitencia que permite a los demás inmiscuirse para realizarse sobre el tablado. El teatro es aquí un arte de la reconciliación. Una oportunidad de bienestar común en la noche de las salas.

GEORGES BANU. Teórico y profesor de teatro rumano que trabaja en Francia. Es profesor en la Sorbona, autor y editor de una gran cantidad de libros. Presidente Honorario de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT / IATC).

EL TEATRO: UNA COMBINACIÓN DE ORIGINALIDAD Y ANONIMATO

IDEAS SOBRE LA ESCENOGRAFÍA

Yannis Kokkos

Traducción de Laure Riviere

EL ESPÍRITU DEL AIRE

“Somos los arquitectos de yeso y aire” (cito de memoria un poema de Prévert dedicado a Trauner)... Nosotros materializamos las utopías: nuestra función es ser los arquitectos de lo imaginario, realizar lo que nadie puede realizar en urbanismo: arquitecturas efímeras. Arquitecturas que traducen la palabra de los poetas a través de nuestros sueños.

En el teatro es necesario imaginar sistemas de fragilidad. El teatro es para mí un arte ligero. La fragilidad compone al teatro y ésta no puede acostumbrarse a la gravedad. Pero esta fragilidad no debe confundirse con frivolidad, puesto que en el teatro hay que dar toda su gravedad a una decisión, justamente porque es efímero. Este arte que desaparece como los instantes de la vida no puede considerarse ligeramente. Digamos que tal ligereza le es fatal. Puesto que es efímero debe ser perfecto, pero de ninguna manera de una perfección académica.

A priori todo es pesado en el teatro. El cuerpo es pesado, las escenografías pueden ser pesadas, la manipulación, los vestuarios... Si toda esta pesadez del teatro no se evapora para sólo conservar el espíritu de las cosas, sus vibraciones, entonces el teatro deja de existir. Para mí el teatro es rebasar la materia, no únicamente en el sentido espiritual, sino también en el sentido concreto. El teatro existe a partir del momento en que la gravedad no se percibe, cuando se logra captar el espíritu del aire.

LA ESCENOGRAFÍA Y EL ESPACIO

Tendría mucha dificultad en imaginar una escenografía si no supiera en qué teatro tendrá lugar el espectáculo. Puede uno imaginárselo, cierto, pero como si existiera un corte con lo real. No importa mucho si luego el espectáculo se mueve y si los lugares no son los mismos: el primer vínculo con el primer espacio, el lugar de origen, deja su huella. Por eso deseo conocer el teatro donde

debo hacer una escenografía; porque desde el principio el espacio es un dato determinante. Hay que adaptarse a él, saber aprovecharlo, sacar partido de sus defectos, exaltar sus cualidades, pues el espectáculo alcanza siempre su dimensión más incandescente en el lugar donde se crea. En otros lugares su carga emotiva siempre se aminorará. En mi manera de concebir el espacio busco siempre que haya un vínculo o una ruptura, o sea una dialéctica con el lugar teatral.

ENCONTRAR AL DIBUJAR

Encuentro dibujando. No se trata de un dibujo utilitario. El dibujo simplemente me ayuda a reflexionar, a componer. El dibujo está en el origen de todo. Por ejemplo, dibujo una escena pero no la dibujo completamente; o la dibujo de forma aproximativa. A veces hago el dibujo de un cuadro dramático al reunir todas las acciones que nunca se ven juntas pero son ellas, en conjunto, las que crean el ambiente. Gracias a los pequeños dibujos desarrollo a veces una postura. El placer del dibujo es mi manera de captar el espacio por medio del cuerpo. En apariencia no se trata de un dibujo técnicamente utilizable, pero en realidad construyo todo a partir de estos cimientos. Me permite no fosilizar las ideas, preservar el movimiento, integrarlo constantemente en el pensamiento del espectáculo. Mi forma de trabajar se propone mantener la posibilidad de intervenir en el proceso del espectáculo, dejar un margen para que la escenografía haga parte de la génesis del espectáculo. Mi escenografía no pretende adecuarse a los ensayos sino a la gestación del espectáculo. Mi sueño es un acercamiento libre del espacio por medio del dibujo. Me expreso con el dibujo, fijo la narración del espectáculo por medio del dibujo, imagino el espectáculo con el dibujo: no forzosamente para serle fiel sino para comenzar por la base plástica. Lo que veo de los ensayos, de los cuerpos, las voces, a veces modifica mi trabajo. El actor es capital para mí. Todo pasa por él. Entonces me esfuerzo para no acabar las imágenes. Y para que la imagen se haga teatro tiene que ser completada por el actor. No se trata de meter al actor en la imagen. No quiero



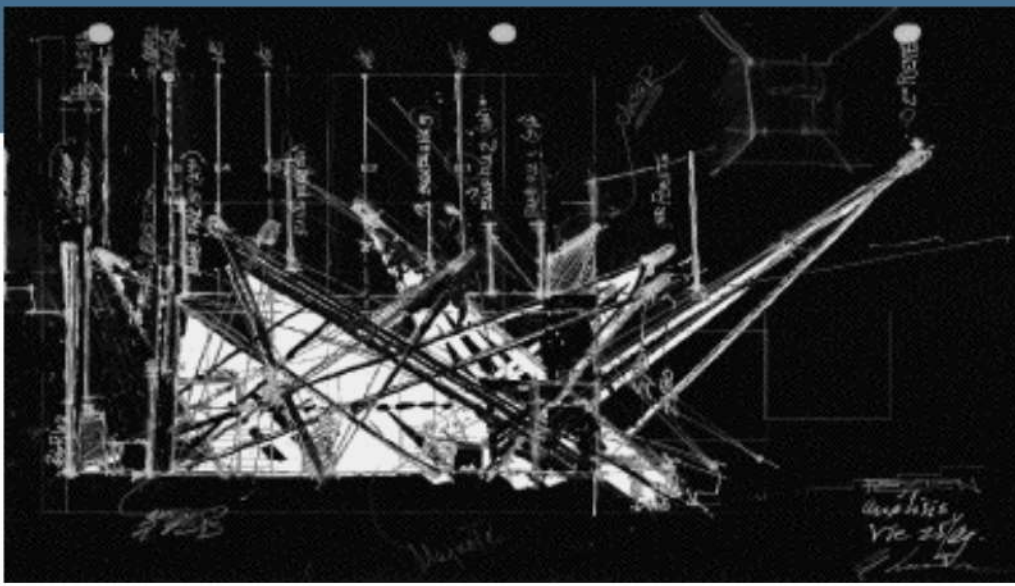
fabricar imágenes cerradas. Lo que busco es conseguir espacios totalmente determinados y determinantes, pero que al mismo tiempo sigan estando vacantes.

EL CUADRO Y LA MIRADA

La mayoría de las veces, lo que cerca el espectáculo en mis escenografías no es el marco del escenario sino un segundo marco, a veces negro o estéticamente adaptado al espectáculo, marco que respeta la arquitectura. Pienso que la manera en que el espectador percibe la imagen debe pasar efectivamente por un límite deseado por la representación, no impuesta por el edificio teatral. Es la razón por la cual reforcé de manera casi sistemática la presencia del marco, intentando proponer desde un principio un límite para la mirada. Sin eso, tengo una sensación de vacío, de irresolución, una ausencia... Ésa es mi manera de afirmar la objetividad del escenario cuando el teatro no quiere confundirse más con el mundo: recurriendo a estos límites reforzados.

Si un espacio no toma en cuenta lo que no se ve, no tiene ninguna fuerza de sugestión. Siempre hago una escenografía a partir de lo que no se encuentra en el escenario, porque ahí deben estar todos los elementos que permiten imaginar lo que hay afuera del escenario. El límite de los bastidores, si está pensado de manera tal que la imaginación no se detenga en las bambalinas, no me molesta. De hecho, cuando llego a un teatro, una de las primeras cosas que hago es examinar las partes descubiertas¹ y encontrar una solución para que la mirada se inmovilice naturalmente en algún punto. Mi trabajo empieza ahí, por el margen: ¿qué hay afuera que llegará hasta el escenario?

Lo que está fuera del escenario siempre me preocupa porque no me gusta que el espacio del escenario termine. No hay más límites que los del marco. En el *Triunfo del amor*, puesta



Fester/Archivo/Alejandro Luna

en escena por Antoine Vitez, ni la sala ni el bosque tenían límites, se prolongaban en un "fuera de escena" imaginario. Pero siempre existe un marco, el marco de la mirada. Es cierto que ésta deja los bordes ligeramente vagos, pero siempre enmarca. Lo tomo en cuenta: cuando alguien mira a un actor, ¿hasta dónde lo ve? Cuando el actor se desplaza, ¿cómo se desplaza la mirada? En el teatro es la mirada lo que impone siempre el último límite. Esto es aún más válido para las escenografías no frontales.

La cuestión de los márgenes, los límites, me parece esencial en el teatro. Sobre el escenario, la vegetación, por ejemplo, por más verdadera que sea, se ve siempre desde el exterior. Cuando la vegetación termina, ¿qué es lo que termina en los límites del escenario? Por ejemplo, en *Las tres hermanas* puesta por Stein, que vi en el teatro de los Amandiers, había troncos de árboles que tenían que terminar en algún lugar. Yo hubiera preferido que se acabaran en unas bambalinas negras, bambalinas de teatro, para contrastar francamente con la imagen. Hubiera sido mejor que utilizar bambalinas con hojas falsas bien recortadas que no dan cuenta de nada: ni de la vegetación ni del teatro. Con *Los veraneantes* de Gorki, en cambio, también puesta en escena por Stein, la vegetación se encontraba rodeada de negro y, así, una convención teatral asumida como tal equilibraba la verdad de los árboles sobre el escenario. Ahí surge la dificultad: por un medio o por otro se debe teatralizar una representación de la naturaleza, pero también ponerla en un contexto estéticamente determinado. Debemos citarla, enmarcarla, porque si no lo hacemos se produce el efecto de un teatro que no da cuenta más que de su propia relatividad de factura, factura inverosímil. Debemos asegurar la dialéctica de lo verdadero y lo falso. Por ejemplo en *Fausto*, en Chaillot, había un bosque, masiva evocación de lo real, pero puesto en oposición con otro espacio totalmente abstracto: el área

de actuación. Me parece que la cuestión de los límites en el teatro, los roces entre los diferentes espacios, es la única realidad.

LA ESCENOGRAFÍA Y LA OBRA

En la obra, uno debe encontrar una geometría secreta; tanto la de los sentidos como la de los desplazamientos. Hay que crear una conexión interna de microsucesos con decisiones estéticas que correspondan siempre a contrapuntos, no a momentos equivalentes. Como en pintura, el equilibrio o desequilibrio de un cuadro se logra con tensiones, equivalencias, ecos. La composición se crea en este caso sobre una superficie única. Se trata de hacer el mismo trabajo para la escenografía pero esta vez no sobre una superficie única sino en el tiempo. Para que la composición se inscriba en el tiempo, no debe ser visible inmediatamente. En *Las tres hermanas*, puesta en escena por Peter Stein, Solionii y Touzenbach se colocan en postura de duelo desde el principio. Es una idea acertada porque a pesar de los signos naturalistas, Stein introduce la idea de la tragedia, de la fatalidad y por consecuencia del no-naturalismo. La fatalidad trasciende lo real (esta idea es demasiado solicitada por el teatro dramático o realizada a un grado de intensidad justo para la ópera). Creo que el eco de los gestos, la resonancia de los signos a lo largo del espectáculo, permiten que la vida esté presente, que palpite en el escenario.

Aunque se trate de un decorado único, es necesario que este espacio pueda abarcar la totalidad de los recorridos de una obra. Un decorado único es interesante sólo si alimenta la totalidad de un texto: debemos encontrar ahí acontecimientos extraordinarios o mínimos que produzcan deflagraciones que permitan desarrollarse a la imaginación. A menudo, algunas escenografías concebidas por pintores, escenografías "enigmáticas", proponen un enigma que resolvemos a los cinco minutos para luego vivir bajo el peso de

la respuesta durante tres horas. A veces, una escenografía que no parece plantear ningún enigma se revela enigmática al final, y por ende más rica, más secreta.

No busco cabalmente un compromiso entre el "paisaje mental" y "la máquina de actuar", pero para mí un espacio es interesante sólo si entreteje relaciones con ambos modelos: suelo buscar un espacio central que debe a cada instante entablar un diálogo con el lugar de la representación donde la actuación está en movimiento. Hay que mostrar esta dimensión interior sin por ello sacrificar la otra. El escritor Bernard Noël reconoce que el paso del tiempo lo hace más consciente de que la interioridad se hace perceptible al esforzarse por exteriorizar, pues de otro modo, lo ininteligible le resta profundidad a las cosas. Ésa es la cuestión: ¿cómo mantener constantemente visible esta interioridad en cada producción teatral? Si no hay exteriorización, no hay teatro... La legibilidad no significa que algo sea fácil sino algo que procura darnos libertad de acceso a la obra. El hermetismo sólo se justifica respecto a una necesidad poética precisa.

LA DOCUMENTACIÓN

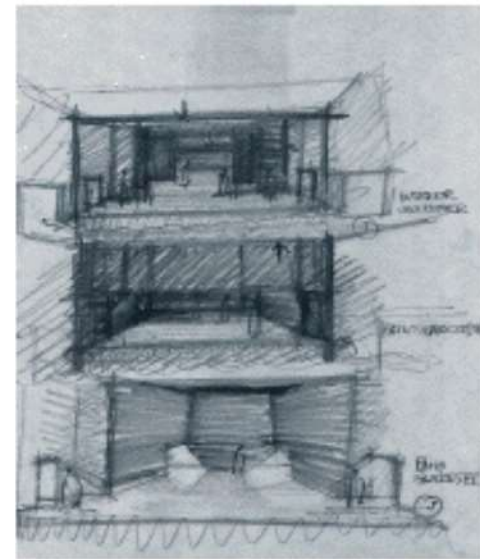
Conforme pasa el tiempo, el trabajo de documentación me va interesando cada vez menos. Si eso es verdad para la escenografía, no lo es tanto para la puesta en escena. Al preparar una puesta en escena, primero busco olvidarlo todo: olvidar todas las Flautas y contar como me hubiera gustado que me contaran *La flauta* en mi infancia, dejar que la memoria me impregne, y eso me permite ir bastante rápido. No busco saturarme con documentación, porque la mayoría de las veces primero encuentro la solución y me documento sólo después para resolver algunos problemas técnicos particulares. Así es como trabajo ahora. Para *Boris*, al contrario, acumulé mucha documentación y eso me devolvió la alegría que sentía antaño, en mis primeros pasos como escenógrafo, cuando la documentación ocupaba el lugar principal. Ahora tengo otra necesidad, la de sentir la totalidad del espectáculo de manera más palpable. Más inmediata. Más directa.

LA OBRA COMPARTIDA

Es cierto que me gusta que en el teatro nunca se puede decir con exactitud quién hizo tal o cual cosa. Al principio nadie puede distinguir totalmente qué le pertenece; la práctica teatral es un ejercicio de expropiación y reparto de los bienes. Sé que aun cuando aparentemente



LA DIVERSIDAD EN LA ESCENOGRAFÍA MEXICANA



Eso puede vivirse como una frustración pero también como una oportunidad filosófica extraordinaria: somos casi los únicos artistas que no tienen nada, que después de años de trabajo se encuentran con las manos vacías, sin rastro tangible del camino que han recorrido. Si el espectáculo no le pertenece a nadie, de la misma manera puedo decir que me pertenece tanto a mí como a los demás... El teatro es parte del arte y de la artesanía, es decir, una combinación de la originalidad y el anonimato.

Se refiere al espacio entre el marco de la bocaescena y las bambalinas por donde puede fugarse la mirada del espectador perturbando así la coherencia de la imagen escénica.

¹ Se refiere al espacio entre el marco de la bocaescena y las bambalinas por donde puede fugarse la mirada del espectador perturbando así la coherencia de la imagen escénica.

YANNIS KOKKOS. Escenógrafo y director de escena francés.



Leer Archivo: Alejandro Luna

escenografía que no se ve para permitir el diálogo apenas visible entre lo real y lo teatral. Sin embargo, en algunos espectáculos de Stein la escenografía suele estar muy presente, pero como el trabajo sobre el actor es minucioso y sutil, la respiración del conjunto termina alejando el peligro de una presencia escenográfica demasiado intempestiva. Todo es cuestión de equilibrio. Cuando ocurre un desequilibrio significa que algo no está funcionando o que no sabemos qué decir. Nos escondemos detrás de la escenografía y entonces ésta, que parece interesante al principio, se vuelve inútil rápidamente. Las elecciones que hacemos no deben determinarse con anticipación. Cuando se preservan los márgenes, las vibraciones entre las cosas, aparece la originalidad del espectáculo.

Cuando hacemos teatro lo hacemos en su totalidad. Todos los calificativos como "teatro de director", "del actor" o "de escenógrafo" me parecen sin sentidos. Un actor como Michel Piccoli, cuando actúa, es director de manera implícita por su manera de usar el cuerpo. Sus gestos se incorporan a la escenografía, participan de la globalidad del proyecto. Pero esta plasticidad también es el eco subterráneo de un imaginario colectivo. Cada actor es único y múltiple. Los grandes actores también son escenógrafos. Dibujan en el espacio. En el teatro, los elementos se conectan entre sí. Hoy, la única oportunidad es encontrarse a sí mismo en su propio ámbito; procurar descubrir lo que está más cerca de su percepción del mundo. Y eso pasando por los demás, como Segalen se descubrió a sí mismo comenzando por mirar al otro, observando con maravilla al otro. El teatro plantea esta pregunta: ¿Cómo hablar de uno mismo a partir de los demás? y ¿cómo hablar de los demás a partir de uno mismo? El teatro es el lugar donde esta confesión puede hacerse con varias personas. Esta disolución me parece la cosa más hermosa que ofrece. Si uno no desaparece en el teatro, no es uno mismo; aquí no se encuentra de otra forma sino por medio de los demás. Son varios los que hacen al teatro, son varios los que lo ven, y si esta fusión no se produce el teatro se convierte en el lugar de la fatuidad. Es una de las peores cosas que puede ocurrirle. El teatro es una lección de anonimato. Se puede nombrar a las personas que fabrican la obra, pero ésta pertenece a todos. Quizás es quizá difícil de soportar, que afecta el narcisismo de cada quien, pero creo que finalmente un espectáculo de teatro no le pertenece a nadie... Hay una expropiación natural...

yo lo imaginé todo, eso no significa que lo haya hecho todo. La originalidad de este trabajo viene del hecho de que siempre será compartido con los que participaron en su elaboración. Y también con los que lo realizaron materialmente. Pero además de estos interlocutores frecuentes, cada artista tiene también sus interlocutores secretos. Las relaciones también tiene su papel: la plática con un amigo, la observación de un rostro, la violencia de un recuerdo... A fin de cuentas, lo que se encuentra en el escenario no pertenece a nadie sino al que está viendo. Y el espectador lo percibe... Por eso, en el fondo, lo que se detecta y aprecia en los grandes espectáculos, es siempre la realización de una fusión, porque el sonido del conjunto logra entonces un equilibrio tal que el director, el actor o el escenógrafo, como si fuera un músico celeste, se encuentra en todas partes y en ninguna. En el momento de la ejecución de la obra sólo existe la música.

Cada escenografía es también la suma de una serie de decisiones que llegaron por diferentes canales. El objeto final tiene su propia lógica, pero en mi trabajo no mantengo a distancia las influencias e intento sobre todo tomar en cuenta lo que me parece sostener la obra. La obra dramática existe como un dato primordial.

Todos los debates sobre la inutilidad de la escenografía, la puesta en escena, el actor todopoderoso, carecen de sentido. Todo depende de la manera de hacer teatro. En Brook, por ejemplo, donde el decorado no aparece como tal, ¿se puede ignorar que aquello supone un trabajo muy refinado del espacio? Se trata efectivamente de una

MÉXICO HACE PRESENCIA

PABELLÓN MEXICANO EN LA CUADRIENAL DE ESCENOGRAFÍA Y DISEÑO ESCÉNICO PRAGA 2007

Jorge Ballina y Philippe Amand

El trabajo de los diseñadores y escenógrafos mexicanos se encuentra al mismo o mejor nivel que el de otros países. Un grupo de creadores ha sido seleccionado para participar en la muestra internacional más importante en materia de escenografía que se llevará a cabo del 14 al 24 de junio en la ciudad de Praga. Estamos seguros de que nuestros compatriotas seguirán cosechando reconocimientos por la calidad de sus proyectos, demostrando una vez más que en México hay talento que no puede pasar desapercibido.

PasodeGato realizó el cuidado editorial y la impresión del catálogo que reúne diseños, fotografías y bocetos del trabajo que exhibirá cada uno de los participantes mexicanos en la Cuadrienal de este año. Los mejores deseos para ellos que contribuyen al desarrollo de la escena mexicana.

Redacción PdeG

LA CUADRIENAL DE PRAGA

La Cuadrienal de Escenografía y Arquitectura Teatral, que desde 1967 se realiza en Praga, República Checa, es la exposición de escenografía más importante en el mundo y uno de los acontecimientos más prestigiosos en el ámbito del diseño teatral a nivel internacional.

La Cuadrienal, que en 2007 llega a su undécima edición, es uno de los contados eventos a nivel mundial donde profesionales de la escena, técnicos y estudiantes tienen la oportunidad de conocerse y descubrir las tendencias imperantes en el campo del diseño escénico. Las actividades paralelas a la exposición incluyen seminarios, talleres y reuniones para observar y comparar el desarrollo del teatro en el mundo a través de la escenografía, el vestuario, la luz y las innovaciones arquitectónicas.

En la edición 2007 de este evento participan 60 países en las diferentes secciones: Nacional, Arquitectura teatral y Escuelas de Escenografía.

LA IMPORTANCIA DE LA PARTICIPACIÓN DE MÉXICO EN LA CUADRIENAL DE PRAGA

Gracias al apoyo del INBA, y tras muchos años de una presencia casi testimonial de nuestro país en la Cuadrienal, la edición 2003 de la exposición praguense contó con un pabellón que exhibió los diseños de cinco escenógrafos mexicanos. Nuestra representación causó un gran impacto en los organizadores y en la comunidad teatral internacional, destacándose la mención honorífica que el jurado otorgó al escenógrafo Jorge Ballina. Dos años más tarde, en el World Stage Design 2005 de Toronto, Canadá, México volvió a destacar al llevarse las tres medallas de oro principales: Mónica Raya por su trabajo como diseñadora de vestuario, Philippe Amand por sus diseños de iluminación y Jorge Ballina por su labor como escenógrafo.

Después del impacto generado en Toronto, el comité organizador de la Cuadrienal expresó su interés en la participación de nuestro país en la exposición de la República Checa. Esto se logró gracias al apoyo conjunto de CONACULTA, INBA y la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Para esta ocasión, en la que también se han considerado diseños de vestuario, la exposición consta de dos secciones. La primera está conformada por los diseños de cinco de los diseñadores más reconocidos en nuestro país: Alejandro Luna, Tolita y María Figueroa, Philippe Amand, Mónica Raya y Jorge Ballina. La selección de las obras restantes se realizó mediante un concurso convocado por la Coordinación Nacional de Teatro. De entre los más de cien diseños presentados, el jurado integrado por los diseñadores antes mencionados y el director escénico Martín Acosta hizo una preselección expuesta en la Muestra Nacional de Teatro 2006 efectuada en Pachuca. Tras ello, el mismo jurado eligió los diseños de la segunda sección, que quedó integrada por los trabajos de Jerildy Bosch, Cordelia Dvorák, Jesús Hernández, Eloise Kazan, Humberto Spíndola, Claudio Valdés Kuri e Igor Lozada, y Sergio Villegas.

MÉXICO PQ07
DISEÑO ESCÉNICO MEXICANO
MEXICAN STAGE DESIGN
"DI CHIL, DE DANCE E DE MANTRE"

LUNA SPINDLER LUNA FIGUEROA AMAND
RAYA VALDÉS/LOZADA DVORÁK BALLINA
HERNÁNDEZ BOSCH KAZAN VILLEGAS

CONACULTA INBA PASODEGATO

Julio
septiembre
2007



VENCER AL SENSEI TURBO

Autor y director: Richard Viqueira
Hasta el 23 de septiembre
Sábados y domingos 13:00 hrs.
Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

EL HOMBRE QUE FUE DRÁCULA

de Roberto Coria, Vicente Quirarte
y Eduardo Ruiz Saviñón
Dirección: Eduardo Ruiz Saviñón
Temporada del 23 de agosto al 14 de octubre
Viernes 20:00, sábados 12:00 y 19:00
domingos 18:00 hrs.
Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

LA LLAMA DE MI VIDA

de Fabrice Melquiot
Dirección: Manuel Ulloa
Temporada del 17 de agosto
al 4 de noviembre
Viernes 20:00
sábados 19:00, domingos 28:00 hrs.
Teatro Santa Catarina
Jardín Santa Catarina 10
Plaza de Santa Catarina,
Coyoacán

LA LUNA VISTA POR LOS MUERTOS

de Daniel Rodríguez Barrón
Dirección: Zaide Silvia Gutiérrez
Temporada del 24 de agosto
al 4 de noviembre
Viernes 20:00, sábados 19:00
domingos 18:00 hrs.
Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

PAGO POR VER

Instalaciones escénicas

del 10 de agosto
al 2 de septiembre de 2007
Entrada libre
Viernes 19:00, sábados 18:00
domingos 17:00 hrs.
Casa del Lago Juan José Arreola
Antiguo Bosque de Chapultepec
1ra. secc.

LA COMEDIA DE LAS EQUIVOCACIONES

de William Shakespeare
Adaptación: Alfredo Michel
Dirección: Alonso Ruiz Palacios
A partir del 25 de agosto
Sábados y domingos 11:00 hrs.
Fuente del Centro Cultural
Universitario
Insurgentes Sur 3000

TEATRO UNAM

www.teatro.unam.mx

Información sujeta a cambios
5622 6954 al 57 y 5606 0679
14, 15, 21, 22, 28, 29 de julio;
15 y 16 de septiembre no hay funciones



UNAM

1ER LUGAR EN EL III CONCURSO NACIONAL DE ENSAYO TEATRAL
CITRU-INBA-PASODEGATO

CUERPO Y ESCRITURA EN LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA: HACIA UNA METAFÍSICA DE LA ESCENA

Noé Morales Muñoz

Ser cuerpo es estar anudado a cierto mundo.

Maurice Merleau-Ponty

A Magali Rubio
y a la banda de Tijuana

Nos ha sido dado conocer la historia de su fenomenología con la intermitencia y la fragmentación de las grandes revelaciones: de mero instrumento del alma (Platón) a claustro de las ideas (Plotino), de configuración material de la Historia (Nietzsche) a máquina deseante (Deleuze), hemos asistido a una historia fragmentaria del cuerpo y de la corporalidad, trenzada a través de las instantáneas de quienes se han atrevido a pensarlo y a desplegarlo en crisis, a abrirlo con el bisturí que, al saberlo dado e intrínseco al ser, busca precisamente situarlo fuera de sí y reconocer en su proyección todo cuanto es imposible reconocer en su confinamiento dentro de los límites del Yo. Concedamos entonces que el cuerpo requiere por fuerza de un despliegue para configurarse consistente y (no es redundancia ni metáfora) decididamente corpóreo; que pensar un cuerpo requiere por fuerza de otro cuerpo para volverse referencia y referente, para dar con un principio de sentido que trascienda la posesión efímera de la operatividad erótica. Deseamos, a lo largo de nuestro discurrir vital, más de un cuerpo, pero en esencia lo que deseamos es la corroboración plena de nuestra mortalidad a través del contacto con el cuerpo del Otro, la confirmación de que no vamos solos en el camino irremisible hacia la descomposición y la ceniza.

Es en esta idea de la naturaleza del cuerpo desplegado, de la otredad corpórea como principio elemental de reconocimiento ontológico, que el presente ensayo busca anclar su objeto de análisis. Si, con Foucault, entendemos el teatro como la posibilidad más refinada de una filosofía en movimiento, la *summa* poética de una metafísica del pensamiento, debemos

someter a revisión la noción de cuerpo dentro del entramado discursivo del teatro contemporáneo. No como el mero instrumento expresivo del intérprete ni como un elemento compositivo del aparato de la puesta en escena, sino como el factor original sobre el que se erigen las coordenadas esenciales de su posible condición contemporánea. Queremos, en suma, pensar el cuerpo como el síntoma concreto y tangible de la fractura de sentido que la existencia constituye (Jean Luc Nancy *dixit*), y de la que el teatro ha de dar fe a través de sus recursos esenciales: su reelaboración del espacio, su relación crítica con el lenguaje, las muchas capas de su doble condición literaria y espectacular. Para ello, hemos elegido detenernos en el examen de las posibilidades latentes en algunos de los autores referenciales de la modernidad teatral (Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, Sarah Kane), al tiempo que retomamos algunos de los conceptos relacionados con la otredad en la obra de un puñado de pensadores, en especial los que convergen en su vislumbramiento del hecho escénico como “contrafigura” de la realidad, como una propuesta de vuelta a lo esencial y a un teatro apartado de convencionalismos miméticos y de formas más o menos espurias de la representación como recreación de la realidad.

En *Theatrum Philosophicum* (1967), especie de apostilla y corolario crítico a *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*, dos libros debidos a Gilles Deleuze y Félix Guattari, Michel Foucault propone al escenario como espacio de acción para una filosofía que, consciente de que la supervivencia del pensamiento ha de asegurarse mediante su puesta en movimiento, objective y gane para su estudio una batalla fundamental: la de los cuerpos del Yo contra los cuerpos de lo Otro, contra el fantasma que manifiesta, en su inmaterialidad, la condición palpable de los organismos de lo Real. Por efecto de



una relación crítica y oscilante, el sentido se manifiesta, en la zona que separa y une a los contendientes, como el tránsito puro, como la expresión de una “materialidad incorpórea” –si nos valemos de la filosofía del fantasma acuñada por Deleuze–. Así, Foucault esboza las coordenadas dispersas de una metafísica del teatro, otorgando la posibilidad de sentido y significado al péndulo dialéctico entre cuerpo y extracuerpo:

Los fantasmas deberían ser habilitados para funcionar en el límite de los cuerpos; contra los cuerpos, porque se pegan a ellos y de ellos sobresalen, pero también porque los tocan, los cortan, los seccionan, los regionalizan y multiplican su superficie; e, igualmente, fuera de los cuerpos, porque funcionan entre ellos de acuerdo a las leyes de la proximidad, la torsión y la distancia [...] Los fantasmas no extienden los cuerpos dentro del dominio de lo imaginario; topologizan la materialidad del cuerpo.¹

Siguiendo la estela de la pluma foucaultiana, podemos pensar la corporalidad escénica como la forma visible de un sistema de tensiones. Inicialmente, las que emanan de este choque que, encarnado por el intérprete, confronta la materialidad con su trasunto “metafísico” –por decir inmaterial, incorpóreo, impalpable–. Pero también las que derivan de la oposición entre movimiento y espacio (poético, metafórico), entre las proyecciones del lenguaje dramático y lo que de ellas puede alcanzar forma concreta en la escena, entre la palabra y su proyección, entre la repetición y la diferencia. Allí radica la idea de un teatro contrafigurativo, que rechace la mimesis y la representación como opciones de arribo, y forje su condición contemporánea en la noción de intermediación y de debate perenne. No ha de perseguirse, entonces, el fulgor fatuo de la totalidad, la pretensión de un universo discursivo cerrado y sin fisuras. El teatro contemporáneo, su metafísica y su potencia, ha sabido ser, en sus momentos

notables, fragmentario e inacabado, revelador de sentido en las comisuras más que en su centro. Allí, en los bordes, es donde los cuerpos teatrales se escriben y se reescriben, en un ejercicio palimpséstico de indagación y reconocimiento. Los cuerpos teatrales son entonces cuerpos en construcción permanente, los signos visibles de un devenir marcado por la voluntad de reconocerse en el convivio con el otro, así sea en la instantaneidad del evento teatral. Efímero e irreplicable como el hecho del que brota, el cuerpo teatral ha de conjurar el olvido encarando una y otra vez a sus fantasmas, confeccionando la crónica de su vocación confrontante, testimoniando, cual Sísifo, los efectos de una condena toral: la imposibilidad de alcanzar, así se perpetúe su búsqueda, la plenitud engañosa de lo que creemos verdad y certidumbre.

¿Dónde ubicar las huellas de un relato sobre el cuerpo en la dramaturgia contemporánea? ¿Cómo dar con las pautas de una propuesta de corporalidad cuando la escritura dramática contemporánea ha renunciado a la idea de un proyecto de montaje y ha delegado en otros la responsabilidad de su concreción? La primera respuesta, ciertamente previsible, apuntaría al descarte de la morfología (el diálogo y la didascalía) para concentrarse en la decodificación psicologista y stanislavskiana del discurso textual: el subtexto, el mensaje subyacente, la intención oculta tras el atavío de la apariencia. Empero, como una demostración de que casi toda vanguardia es en realidad una revisión rigurosa y crítica de las formas clásicas, podemos convocar ejemplos emblemáticos en los que el discurso corporal se bosqueja en las formas más explícitas de la textualidad, ora en la acotación directa (el búnker tras la barbarie radioactiva en *Cuarteto* de Müller, quien lo propone en la única didascalía que, junto a la notación del *dramatis personae*, precede propiamente el inicio de la ficción), ora



Sarah Kane. Foto: Archivo PasodeGato

en el entramado mismo de la verbalidad a enunciar (las alusiones a la maternidad, el aborto y la pederastia en *Crave* de Sarah Kane, el cáncer carcomiendo los organismos de Merteuil y Valmont en la ya referida obra de Müller). Empero, valga la nota al margen: la oblicuidad en el discurso corporal de la galaxia de autores que, bien entrado el siglo veinte, resquebrajaron el reinado asfixiante del realismo y de la representación, no está dada a partir de sus eventuales indicaciones metatextuales; éstas son, cuando aparecen, apenas el punto de partida de una escritura que, corriendo paralelamente al relato, traza el contorno complejo y difuso de una partitura corporal. Allí hay, también, un emparentamiento con los mecanismos de la dramaturgia clásica: como bien expone Peter Holland en su ensayo *Espacio, frontera final*, en la conformación del dispositivo escénico, y más aún en las pautas de habitación y recorrido, el espacio teatral se propulsa hacia la heterotopía: el entrecruzamiento aparentemente contradictorio de signos y relaciones que impiden la superposición y la homogeneidad. Holland pone especial énfasis en la resolución de *Edipo Rey*, en el que Edipo, ganado por el oprobio, ruega a Creonte por su expulsión de Tebas y, a cambio, sólo recibe la orden de entrar al palacio, en espera de la resolución que los dioses gusten depararle. Edipo es condenado, entonces, al exilio en su propia casa, a recluirse en las mismas cuatro paredes donde terminó por consumarse su destino trágico. No ha de recorrer de nueva cuenta la larga caminata hacia el *eisodos*, el pasillo que lo conduciría fuera de Tebas, sino que retornará al aposento contaminado ya por la muerte de Yocasta. En suma, Edipo habita la inminencia de su desenlace en un espacio purgatorio, en la zona intermedia que separa el adentro y el afuera, (re)escribiendo su cuerpo al compás de una macabra danza de la incertidumbre. Rubrica lúcidamente Holland:

El espacio de la tragedia, en este caso y de manera notable, está constituido coextensivamente con el espacio del escenario. Por lejos que la acción de la obra pueda evocar los lugares que están más allá, la forma de determinismo metafísico de la misma mantiene al individuo en el lugar, en los espacios ficticios y teatrales, en el escenario y frente al palacio de Tebas. El significado de la obra queda estrechamente definido por la posibilidad de los movimientos de Edipo en el escenario, fuera de éste y a través del mismo.²

Y así como el cuerpo de Edipo libra su batalla peculiar contra las fuerzas coercitivas



del espacio y de la otredad, los cuerpos de Valmont y Merteuil construyen una partitura de la seducción y del aniquilamiento en la asfixiante opresión del refugio subterráneo; la batalla entre ellos y contra sí mismos se traduce, entonces, en la suplantación, en la posesión del Otro como degradación definitiva. Allí, en el momento más álgido de una conflagración demoleadora, los cuerpos se confunden y se entremezclan, se habitan mutuamente; son, a un tiempo, los cuerpos del Yo y del Otro, el originario y el fantasma, las manifestaciones concretas de una metafísica de la carne inmaterial. Sírvanos como corolario las palabras de Jean Baudrillard:

Hay algo de impersonal en todo proceso de seducción, como en todo crimen, algo de suprasubjetivo y suprasensual, de lo que la experiencia vivida, tanto del seductor como de su víctima, solo es el reflejo inconsciente. Dramaturgia sin sujeto, ejercicio ritual de una forma en la que los sujetos se consumen.³

También en Sarah Kane se atisba la sombra del sobrevuelo de la fantasmofísica. Y para adentrarnos en ello conviene detenernos antes en los rasgos más evidentes de su poética; ningún autor como ella requiere de un acercamiento deconstructivo.⁴ Existen menos en ella que en Müller, es claro, las huellas del yugo de la morfología convencional, la que otorga al diálogo y al personaje la hegemonía de la narración teatral. Sí asistimos, en cambio, a la revelación de la voz y el territorio como categorías impulsoras de conflicto y de relato teatral, entendido éste como un devenir más que como un arribo. Si hay valor en las palabras, no es éste el de nombrar el mundo, ni el de *decir* en aras de la interrelación con todo aquello que constituye la otredad: en Kane la verbalidad denota la desesperación por señalar el vacío, es el síntoma de una construcción esencialmente lingüística (el *personema*)⁵ y no de una metonimia antropométrica (el *personaje*). No

intentemos encontrar en sus obras caracteres, pues lo que encontraremos es el coro múltiple que se vale del grito como último recurso para asirse ante la caída definitiva.

Tal y como no hay caracterización, tampoco se puede hablar de espacio sino de territorio en las partituras dramáticas de Sarah Kane. No sólo porque no bosqueje un lugar específico, en el sentido naturalista del término, para la ficción; antes prefiere la puesta al vacío del conjunto de signos de su textualidad dramática. Los de Kane no son espacios, si vemos en ellos la concreción física de la serie de connotaciones (emotivas, afectivas, sentimentales) que solemos dar a la realidad que habitamos. La idea de territorio, en contraparte, resulta más certera pues refiere aquello que *ha de conquistarse*, aquello que, desconocido en esencia pero ya vislumbrado, deseáramos llenar de sentido mediante el ejercicio contradictorio de nuestra humanidad. Pero Kane sabe que dicha empresa está malograda de antemano, por lo que el territorio se revela como el escenario de la pérdida y de la amputación; proteico por necesidad, el cuerpo kaneano, intrínseco y derivado de su concepción de lenguaje y territorio, deambulará en pos de la solución imposible para su incompletitud. Los cuerpos kaneanos –pensemos en las cuatro voces de *Crave*– encarnan la paradoja planteada por Jacques Derrida en *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*: crearán habitar la lengua y el lenguaje como vehículos legitimadores de su propia identidad, pero en realidad la que hablarán es la lengua móvil del otro, la corroboración más acendrada de que, al ser esencialmente lo que dicen y cómo lo dicen, son también la prueba encarnada de un tránsito eterno, el del lenguaje y sus metamorfosis, el de la lengua como organismo autónomo y mutante. “No tengo más que una sola lengua, y esa lengua nunca será la mía”, repite Derrida. Tal será el mantra también de los cuerpos kaneanos, que no podrán ocupar nunca, a plenitud, un lugar fijo en la lengua y en el territorio. Los cuerpos kaneanos no están anudados a mundo alguno, como quiere Merleau-Ponty en el aforismo que se ha elegido como epígrafe para el presente ensayo, y por consiguiente se aferrarán al tránsito como expresión última de su condición trágica: la de tener conciencia de su pérdida, y la de saberse impedidos para revertirla.

Detengámonos finalmente, dadas las constricciones del espacio, en otra escritura emblemática. No es escaso ni hacedero el legado de Bernard-Marie Koltès para con la dramaturgia contemporánea: es el punto de intersección de una serie significativa de yuxtaposiciones: entre coloquialidad y poesía, entre la herencia de los clásicos y la asimilación brillante de la iconografía de la calle, y, sobre todo, entre ligereza⁶ y densidad. Ligera en tanto que se vale de referentes emanados de la cultura *pop* accesibles para cualquier ser viviente de la era de la hiperrealidad: la cinematografía industrializada, la música del *Top 40*, la trepidante sobreexposición de la nota roja. Densa porque este choque intertextual se traduce en un examen profundo y riguroso de la moral en una sociedad que, como la que lo acogió en su fulgurante paso por el mundo, supo mostrarse hipócrita y anodina. En su pluma podemos registrar la impronta, reconocida y confesa, de una poetización rabiosa de lo impercedero y de lo inmediato, las huellas igualmente significativas de Shakespeare y de Bob Marley. Emblema forzado del posmodernismo, a Koltès se le ha encasillado como vocero del oprobio social, aquel que señala la injusticia y la vuelve poesía, palabra, carne de escenario. Se valora, para regocijo de los seguidores de cierto sector de la academia cuyos intereses se aglutinan bajo el objetable nombre de “estudios culturales”, que otorgue voz al subalterno, que su teatro objetive la periferia, que reivindique la diferencia, que hable del *otro*, que lo convoque a la escena. Pero Koltès no es un poeta de lo exótico, sino un poeta del contorno, de la frontera brumosa en la que los cuerpos *a priori* disímbolos terminan confundándose. Más que ponderar la otredad, a Koltès le interesa la celebración de lo que emana de la mezcla; todo aquello que resulta del choque (no sólo el cultural, no sólo el que, previsible y cómodo, se deriva de llamar a la escena, digamos, a un europeo y a un africano), de la interacción de fuerzas en apariencia antagónicas, pero que en esencia se hermanan en lo mucho que ignoran de sí mismas.

No debemos circunscribir su valoración, entonces, a sus hallazgos de lenguaje ni a la lectura politizada de su interés por lo extranjero; Koltès es, ante todo, un escribano de la corporalidad, un dramaturgo que redefine

la noción del cuerpo dentro de la gramática teatral contemporánea. Koltès supo ver en el cuerpo la materialización de la lucha del hombre contra su entorno y contra sí mismo, el símbolo preclaro de nuestra incapacidad para dotar al espacio de las connotaciones que nos hagan habitarlo plenamente, desde la emoción y el significado, y no, como señalaba Bachelard, mediante la resistencia.

En un arte como el teatral, que acaso como ningún otro precisa de un espacio concreto para existir de hecho, Koltès hace de la relación territorio-cuerpo la antinomia fundamental de su discurso. Los espacios trazados a lo largo de su obra dramática se ciñen cabalmente a una tesis señera: toda relación entre dos seres humanos, sean quienes sean, no son sino variantes de lo que él llama *deal*, término que debemos entender así:

Un *deal* es una transacción comercial que entraña valores prohibidos o sometidos a un control social estricto, que se lleva a cabo en *espacios neutros* e indeterminados, no diseñados para tales efectos [...] en la que se apela a recursos como el acuerdo tácito, el doble sentido, y otros más enfocados a evitar traiciones y estafas, y a reducir los riesgos inherentes a este tipo de operaciones.⁷

Koltès proyecta un discurso corporal con cualidades atípicas, las que resultan de la relación entre un cuerpo vulnerable y el espacio de la *clandestinidad*, entendida no como un estigma moral, sino como una poética del vértigo, la forma más radical de encarnar, para el teatro, la relación entre castigo y trasgresión. Ya sea en una construcción europea en África Occidental (*Combate de negro y de perros*), en un muelle abandonado en Nueva York (*Muelle Oeste*), o en los múltiples paisajes mentales de un asesino en serie (*Roberto Zucco*), los entornos del dramaturgo de Metz configuran concretamente la relación tirante entre el cuerpo y el ambiente físico que constriñe sus pulsiones, condiciona la consecución de sus impulsos y lo obliga a modificar su corporalidad en aras de la obtención de lo que desea; su frontera es la que separa al deseo de los artificios que empleamos para satisfacerlo, la que divide al cuerpo de la conformación plena de su propio sentido. En tanto que inconclusos en su ciclo, interrumpidos en su configuración, los cuerpos teatrales de Koltès

libran batallas entre ellos y contra el propio constructo espacial que habitan para terminar de escribirse a sí mismos, para ubicar, en el océano turbio de sus tribulaciones, el centro mismo de su esencia. Y será la batalla, más que la resolución, la que los acerque a esa suerte de redención; y será la disputa con el espacio, más que la que trenzan entre ellos, la que subraye la fractura de sentido que sobrellevan y que buscan, por todos los medios, subsanar.

Si nos fuera dada la facultad de disecar, con el rigor del anatomista, el sistema orgánico del cuerpo koltèsiano, contemplaríamos las huellas del andamiaje de una escritura conferida de vida desde su origen y, por ende, imperfecta e intervenida. El cuerpo koltèsiano expone cicatrices y fracturas, deviene directamente de la experiencia errática de habitar las contradicciones múltiples y dolorosas de la condición humana.

Los cuerpos koltèsianos no aspiran a representar en la escena identidades concretas y reconocibles, sino a resaltar las fugas y las grietas de una hegemonía decididamente agotada.

Los cuerpos koltèsianos engranan una gramática excéntrica, alejada del canon, en la que la corporalidad se materializa en tanto que escrita exógenamente, esto es, desde el contorno antes que desde el centro. Sólo así, incompletos y desnudos desde el origen, los cuerpos de Koltès pueden trenzar una relación

con el espacio que se traduzca en su propia reescritura. Alboury (*Combate de negro y de perros*), suerte de Antígona contemporánea, por recuperar el cadáver de su hermano asesinado en una construcción europea en África. Pues sabemos que la empresa no se reduce a elaborar su duelo, sino a completar, en la confirmación de la pérdida, la toma de conciencia respecto a su condición de extranjero en su propio territorio, su otredad de negro en un espacio robado por los blancos, la afirmación definitiva de su identidad. Roberto Zucco, antihéroe voraz y oblicuo, cuyo rostro se nos dibuja a partir de lo que de él dicen todos esos otros cuya vida trastoca en su carrera desenfundada por liberarse de los lastres que lo aprisionan dentro de los derroteros de su conciencia; esos que lo llevan a recorrer, sin visos de culpa o remordimiento, los diversos estadios (físicos, anímicos, emocionales) de lo que los demás entenderían por degradación o criminalidad.

Despojado de protocolos y manierismos, los cuerpos bosquejados por Koltès nos ayudan a verificar el poder incontenible de la teatralidad como detonante de cuestionamientos y dudas, nunca de certezas dogmáticas y predigeridas. La suma, pues, de una poética inestable pero lapidaria, como el vértigo que nos invade cuando la certeza amenaza con evaporarse.

Hasta aquí este acercamiento, irresoluto por necesidad, a la corporalidad metafísica latente

en cierta dramaturgia contemporánea. Queda pendiente, como materia de otro escrito que acaso habrán de pergeñar otras voces más autorizadas, un estudio del correlato que esta corporalidad requiere en aras de su configuración plena: la del actor, oficiante último y central de esta liturgia. Que las prácticas escénicas recientes que han venido a agruparse bajo el nebuloso nombre de "teatro del cuerpo" tienen ya una genealogía teórica a la cual asirse si no quieren confinarse al invernadero de lo autorreferencial y lo onanístico: la excentricidad como un valor en Artaud, la espiritualidad estática en Decroux, la sabia sencillez en Oida, por traer a cuento apenas un puñado de casos señeros. No nos queda, al fin y al cabo, más que la enunciación de un deseo: que el cuerpo, la corporalidad y toda su cauda de sentido y potencia entrañe mucho más que el cultivo ególatra del cuerpo cotidiano, insignificante y fútil del actor de teatro. Sea pues.

Ciudad de México, primavera de 2007.

¹ *Theatrum Philosophicum*. En Language, countermemory, practice. Nueva York, Cornell University Press, 1977. (La traducción del inglés es mía.)

² En Hanna Scolnicov y Peter Holland (comps.), *La obra de teatro fuera de contexto*. México, Siglo XXI Editores, 1991. (Traducción del inglés de Martín Mur.)

³ En *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1995.

⁴ Sugiere el ensayista mexicano Ernesto Priego que la deconstrucción derrideana, como resultante de una convergencia de procesos históricos y acumulaciones metafóricas, deviene también de asumir las contradicciones del estar vivo, de la presencia perenne de la finitud; es entonces una filosofía del duelo. Y como es la de Kane una escritura esencialmente anclada al sentido de pérdida, la utilización del término me parece doblemente pertinente. Así sea.

⁵ Robo y subvierto el significado del término, que él a su vez robó de algún otro lado, al dramaturgo jalisciense Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.

⁶ Pensemos, para el caso, la ligereza en la acepción con la que Calvino supo despojarla de menoscabo: la que, gravedad sin peso precisa y determinada, descomprime el entorno en aras de su conocimiento más profundo (en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989).

⁷ En *Plays. Volume One*, Londres, Methuen, 1997. (La traducción del inglés también es mía.)



Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès Foto: José Jorge Carreón

NOÉ MORALES MUÑOZ. Reseñista, dramaturgo y responsable de la columna teatral en *La Jornada semanal*.



Risas de humor negro. Foto: Rosy Arellano.

Después de un sexenio terrible para la cultura en Jalisco –gracias a la brillante titular de la Secretaría del ramo en el Estado–, se vislumbran cambios que pueden darle a la creación local un buen rumbo, pero aún hay indefiniciones que también la entorpecen.

Por principio de cuentas, por primera vez desde que fue creada la Secretaría de Cultura Estatal tenemos al frente de ella a un egresado de la Licenciatura en Gestión Cultural, lo cual, de entrada, nos habla de que por lo menos Alejandro Cravioto no es un improvisado.

Recuerdo que él mismo declaró a la prensa que enfocaría sus esfuerzos de manera primordial a la gestión y promoción de la cultura en el Estado. Cierto es que los jaliscienses aún desconocemos en qué consistirá el dichoso esfuerzo.

Por lo pronto, a muchos les cayó como balde de agua fría y a otros tantos alegró el hecho de que Cravioto ratificara a Guillermo Covarrubias al frente de la Dirección de Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura.

Ligado a la mafia que durante años ha dominado o pretendido dominar la escena teatral de Guadalajara –léase Teatristas Unidos de Jalisco, A. C.–, Covarrubias fue visto durante el sexenio pasado como el programador de las obras a presentarse en los espacios de la instancia gubernamental en cuestión, según los dictámenes de la cabeza mafiosa-teatrista-unitaria.

Para la mayoría, Guillermo fue más bien alguien que buscó no meterse en demasiados problemas, logró la creación de la Compañía Estatal de Teatro y es el único, hasta donde tengo memoria, que se ha preocupado y ocupado de la profesionalización del Teatro en Jalisco, trayendo a Guadalajara una serie de cursos y talleres como nunca antes había sucedido.

SIN RESISTENCIA AL CAMBIO

NUEVOS RUMBOS E INDEFINICIÓN PARA EL TEATRO EN JALISCO

Alejandra Tello

Otro funcionario que llegó a la Secretaría de Cultura, a una dirección acéfala desde mediados del sexenio pasado, fue Santiago Baeza, quien aunque asumió el cargo con la firme convicción de evitar que Teatristas Unidos “meta su cuchara” y “provocar cambios”, todavía genera dudas acerca del acierto que pudiera haber tenido Cravioto al ponerlo al frente de la Dirección de Actividades Culturales.

Cambios en la UdeG

Con el cambio de rectoría en la Universidad de Guadalajara, también se precipitaron cambios en la Dirección de Cultura, misma que asumió Igor Lozada, anterior titular de la Dirección de Artes Escénicas, apenas desempacado del Distrito Federal. Y al igual que con el nombramiento de Cravioto, en el sentido de que no es un improvisado, Lozada llegó a la Dirección de Cultura con una sólida formación en la producción de teatro.

El hecho de que haya participado como productor ejecutivo en más de 50 montajes nos da la certeza de que –otra vez ¡por fin!– llega al frente de un cargo así, alguien que comprende que para la representación de su obra, el grupo requiere algunas horas de montaje en el teatro y otras tantas para ensayos técnicos y generales, y no sólo una hora para montar, tres para ensayar y media para desmontar –porque a los 15 minutos se presenta el kinder de la Academia Lucita–, como sucede en otros espacios de la ciudad.

La UdeG nos da otra buena noticia a los teatristas con el nombramiento de Lourdes González al frente de la Dirección de Artes Escénicas. Y es buena noticia porque también ella fue productora ejecutiva. Ahora sí, esperemos que el Teatro Experimental de Jalisco vuelva a tener la actividad constante que se le veía hasta hace un par de años.

La nueva titular en la Dirección de Cultura

Contrariamente a lo que sucede en la Secretaría de Cultura y la UdeG, a la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara llegó alguien a quien, según parece, le promoción y el desarrollo cultural no le interesan, y literalmente echando lumbre.

No había pasado mes y medio de que Elena Matute asumiera el cargo, cuando ya había sido demandada por una empleada a su servicio, por malos tratos, frente a la Comisión Estatal de Derechos Humanos.

La actitud de la señora de que la Dirección de Cultura no tiene por qué ser hermana de la caridad es un secreto a voces. Hoy en día, en el Teatro Jaime Torres Bodet, único espacio –por fortuna– que administra el ayuntamiento tapatío, los teatristas tienen que hacer una serie de trámites burocráticos y pagar la visita de un inspector municipal, en cada función, como antes no sucedía.

...Y en interior

Sólo para “provocar”, como dice Santiago Baeza, una reacción favorable por parte de los teatristas en los municipios del estado –de 125 sólo tienen actividad teatral 35–, a los que por cierto no les gusta que les digan “del interior”, habría que mencionar que ya no se sabe si están peor o mejor que en la capital del estado.

Y es que si bien podríamos pensar que están peor, haciendo teatro en los atrios de algún templo, el casino de un conocido del alcalde a quien le gusta el teatro o el auditorio municipal –siempre y cuando a los funcionarios no se les ocurra agarrarlo de estacionamiento–, también cabe la posibilidad de admitir que, en casos como los del ayuntamiento de Guadalajara (hasta vergüenza da que en 2005 hayamos sido “Capital Americana de la Cultura”), por lo menos no hay quien entorpezca su labor.

En fin, que a mitad de año, entre cambios e indefiniciones, los teatristas locales todavía no saben bien a bien qué rumbo habrá de tomar el Teatro en el Estado. Es cierto que con autoridades o sin ellas, el Teatro seguirá marchando, a veces contra corriente. Hasta hace una semana mi agenda registraba un total de 70 grupos y seguirán naciendo y muriendo todos los días, de eso no me cabe la menor duda.

ALEJANDRA TELLO. Promotora de teatro independiente, investigadora y crítica de teatro. Egresada de la Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural, por la UdeG.

TALLERES EN LA UDeG

LA BÚSQUEDA DEL SER MÁS PROFUNDO

Fausto Ramírez

“Como seres humanos usamos la energía de la naturaleza para sobrevivir, creamos así la forma primitiva del movimiento.” Con estas palabras el Maestro Diego Piñón llega a Guadalajara impulsado por su personal búsqueda del movimiento ancestral para la escena. Invitado por la Dirección de Artes Escénicas de Cultura de la UdeG para colaborar con el grupo Anzar de Danza contemporánea, agrupación que dirige la Maestra Mónica Castellanos Barba, que se ha preocupado desde hace varios años en ir a las fronteras del teatro y la danza para incursionar en estos territorios que algún día fueron uno solo. En este camino, Diego llega a dialogar con los integrantes de la Compañía de Teatro de la UdeG que en este momento se encuentra en la búsqueda de maestros que impulsen su actividad por nuevos rumbos. Como creador, el Maestro Piñón está convencido de que el ejecutante escénico debe andar los rumbos ancestrales, ir al origen a buscar los lenguajes olvidados del cuerpo. Seguros de hacer el viaje propuesto por el Maestro, un grupo de actores se aventuraron a su centro “Butoh Ritual Mexicano” en

Tlalpujahua, Michoacán, con la intención de arrancar el proyecto de puesta en escena *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, éste es el inicio de una serie de talleres que se llevarán a cabo en Guadalajara con la intención de abrir espacios de reflexión sobre los procesos de puesta en escena locales.

Otro taller que se está realizando es el de Escenofonía, que imparte Rodolfo Sánchez Alvarado. La intención del Maestro es enfatizar el papel que el sistema sonoro juega en la puesta en escena. Durante el curso se analizará una nutrida selección de ejemplos de sonido haciendo un recorrido desde los elementos primarios –efectos de audio, atmósferas, música, voces– hasta la creación de la Escenofonía como lenguaje de la escena contemporánea.

Tres talleres más complementan esta aventura pedagógica en Guadalajara:

- “La presencia-esencia del presente”, taller de entrenamiento para artistas escénicos, con Gerardo Trejoluna (facilitador) que nos comenta sobre su taller: “A través de la premisa de que cada ser humano es

La muerte se va a Granada. Archivo: Cultura UdeG.



una expresión energética constituida (que no determinada) por una historia física, emocional e intelectual particular, propongo una reflexión teórica y práctica, acerca del entrenamiento indispensable para un artista escénico.”

- La escenógrafa Carolina Jiménez se suma a este esfuerzo con su taller: “Creación del espacio escénico a partir de un sueño”, con la intención de transformar, intervenir o adaptar, a partir de la experimentación, un espacio habitable para un personaje, teniendo como motivación un sueño y creando un clima adecuado para comunicar una situación dentro de un contexto plástico.

- Finalmente, el Maestro Piñón nos comparte su taller “Apertura de la energía corporal”.

Todos estos talleres se llevarán a cabo entre mayo y agosto de este año en Guadalajara y están abiertos a la comunidad regional.

La intención es que en la ciudad y a nivel regional se comience una búsqueda de un ser más profundo de la escena y abrir a su vez canales de energía y comunicación entre los participantes en esta tierra baldía de pedagogías.

FAUSTO RAMÍREZ. Director de escena. Coordinador de la sección fija República del Teatro Jalisco en PasodeGato.



ESCENÓGRAFOS

AUTOENTREVISTA

José Luis Pineda Servín

*H*ola...

Hola, ¿qué tal? ¿Qué te trae por aquí?

La propuesta de escribir un artículo para la revista Paso de Gato sobre los escenógrafos.

No quisiera estar en tus zapatos.

Lo sé, por eso vine a hacerte una entrevista.

¿Una entrevista, a mí?

Sí. Es sólo para darme una idea de lo que podría escribir.

No sé si pueda ayudarte.

¿Por qué? Tú eres escenógrafo, ¿qué no?

Entre otras cosas...

¿Entonces?

Es que nunca me ha gustado decir cosas que parezcan la neta del planeta y mucho menos me gustaría que se publicaran.

Pero mis preguntas son muy sencillas de responder; además, les daré un tratamiento diferente para que no parezcan tuyas.

Me vas a comprometer.

No lo haré. Te lo aseguro.

Esa mirada no me gusta nada.

Anda, por favor...

¿Está bien! Pregunta, pero que quede bien claro que lo que responda será más una reflexión que una imposición.

Oh, sí, claro, claro, me queda muy claro.

Vengan entonces esas preguntas.

¿Quiénes son los escenógrafos? ¿Qué es lo que hacen? ¿Para qué? ¿Alguien los necesita? ¿Qué no el teatro se puede hacer sólo con actores?

Es verdad, el teatro se hace esencialmente con actores, pero no podemos negar que todo el teatro que se representa se desarrolla dentro del tiempo y del espacio; estos elementos se convierten entonces en factores escénicos determinantes para alcanzar

los objetivos de la representación. Es a partir de la necesidad de manejar estos factores que nace la figura del escenógrafo como el encargado de proyectar dentro de sus diseños el discurso espacial y temporal por medio de la abstracción del texto y la visión del director, pero también responde, idealmente, a las necesidades significativas generales del colectivo con el que trabaja para crear un diálogo de expresión unilateral sobre la escena.

¿Cómo es que lo hace?

Normalmente, el escenógrafo parte de las necesidades, de las propuestas y de la creatividad del colectivo para establecer vínculos entre el texto, el director, el actor, la escena y el espectador valiéndose de su conocimiento, su experiencia y su intuición; esto le permite colocar sobre la escena un conjunto de elementos concretos que resuelven la parte técnica al mismo tiempo que la dota de un concepto plástico generado a partir del "diálogo".

¿El diálogo del texto?

Me refiero al "diálogo" generado al interior del colectivo teatral durante el proceso de montaje, que es esencial para lograr un discurso que permita proyectar las ideas abstractas de sus participantes en un mismo sentido y significado. El escenógrafo como parte del colectivo funciona como un ser integrador de propuestas y las desarrolla por medio de este diálogo, considera dentro de su proyecto escénico a los actores, los bailarines, los músicos, las proyecciones, el sonido, el olor, los efectos especiales, los técnicos, la ubicación del edificio teatral, el color de vestuario, el tipo de actuación, el maquillaje, los personajes, la iluminación, el tema, la época, la historia, etcétera, etcétera, etcétera todo lo que estará en juego una vez que se dé: "¡Tercera llamada! ¡Tercera! ¡Iniciamos!"

No obstante, hay que recordar que: "no todo lo que brilla es oro".

¿Por qué?

Ah, pues porque es muy común que al salir de una función de teatro se pueda escuchar al público murmurar:

–Viste que buen actor, lástima de la escenografía, no le ayudaba en nada...

–Es verdad, parecía una caja de cartón doblada y vieja.

–Ya ni la chingan, ¿en pleno siglo XXI?

–¿Pero qué me dices del vestuario?



–Nada que ver.

–¿Y las luces?

–Ni sus luces...

–Por cierto, ¿quién era el director, eh?

–No sé, pero yo que él, me buscaba otro escenógrafo...

O por otro lado:

–¿Qué chida escenografía!

–¿De ensueño!

–¿Viste cómo en un abrir y cerrar de ojos todo el espacio se transformaba?

–Sí, primero el cielo y al instante siguiente el infierno. Eso, ni Dios lo hace...

–¿Cuánto se habrán tardado en construirla?

–Siete años.

–¿Cuánto les habrá costado?!

–¿Siete millones!

–¿Cuántos técnicos necesitarán para mover siete de todo eso?

–Setenta y siete...

–¿Yo quiero ser escenógrafo cuando sea grande!

–¿Yo también!

–Oye...

–¿Qué quieres?

–¿De qué se trataba la obra, eh?

–No sé, nunca la entendí, los actores no eran muy buenos, y además de todo, parecían enanitos junto a ella.

–¿Cuál ella?

–¿Cómo cual?! Ella, "la escenografía"...

La peor de todas:

–De haber sabido, mejor me quedaba a ver el fút.

–Mañana se presenta otra obra en...

–¿No sigas! Veme a los ojos y escúchame bien:

¡Juro que no volveré a pararme jamás en un teatro! ¡Hemos terminado!

–¿Espera!

La menos enunciada:

–¿Guau!

Entonces pregunto: ¿Cuál es la postura que debe adquirir el escenógrafo? ¿Será que debe equilibrar su talento creativo respecto al colectivo en turno? ¿Será preferible que se haga de la vista gorda ante la falta de talento que le rodea y haga su trabajo lo mejor que pueda?

O la peor de todas... ¿Será que es mejor sentarse a ver la catástrofe en vez de ponerse a trabajar?

Hay de todo en la viña del señor... ¿Pero de verdad el escenógrafo puede hacer la diferencia?



Fotos: Archivo Secretaría de Cultura de Michoacán.

Sí, el escenógrafo puede modificar para bien o para mal el desarrollo de cualquier obra teatral. Tu siguiente pregunta.

Ah, sí, sí... Dice: ¿Cuál es el medio laboral del escenógrafo?

Los escenógrafos se desarrollan dentro del teatro, la danza, la música, la ópera, el *performance*, las artes plásticas, la arquitectura, el cine, la televisión, el video, fotografía, museografía, desfiles, mítines, celebraciones, y todo aquel evento donde se necesite ambientar y/o contextualizar algo o a alguien.

¿Cuáles son los alcances de la escenografía?

Los alcances y aplicaciones que tiene la escenografía dentro de este, nuestro mundo actual, es de dimensiones colosales. No sólo se desenvuelve dentro del los medios artísticos, también es utilizada en los medios culturales, mercantiles y hasta en la guerra.

¿En la guerra?

La mercadotecnia se ha encargado de generar la necesidad de hacer escenografías para cada producto, evento o negocio; se encarga de crear una imagen que nos acompañe como consumidores en el futuro, cuando paseamos en las calles, entre los anaqueles de algún supermercado, cuando visitamos una ciudad famosa, o simplemente, cuando vamos a votar. La escenografía está en todas partes y en todos lados.

Seguro los escenógrafos ganan millonadas ¿verdad?

Solamente aquellos que están bien conectados con el mundo mercantil, pero existen otros que prefieren hacer teatro para el público.

El público ya no va a los teatros.

Bueno, acá en Michoacán, gran parte de los artistas escénicos se han visto en la necesidad de crear nuevos públicos, lo que ha impulsado el desarrollo de puestas en escena fuera de teatros y foros convencionales, en espacios al aire libre. La apuesta pretende acercar el hecho escénico al lugar donde se encuentra el público para capturar su atención con mayor impacto, generando así su interés por el teatro a mediano plazo.

¿Pero eso de andar fuera de los teatros no cambia el quehacer del escenógrafo?

Sin duda. Al escenógrafo que se aventura a

hacerle compañía a los grupos itinerantes, se le presentan nuevos problemas y con ellos nuevas maneras de expresión y nuevas propuestas escenográficas que le obligan a resolver el espacio escénico de manera más dinámica y sintética que en teatros convencionales, pues debe planear sus diseños y dispositivos técnicos a partir de acciones y elementos que permitan que la obra viaje, acoplarse a espacios similares con facilidad y en poco tiempo, sin perder de vista el planteamiento estético que la puesta requiere. Por tanto, el escenógrafo teatral se asume como un buscador incansable de locaciones y adaptador escénico para múltiples espacios, estimulando así su nivel de resolución creativa.

Debe ser todo un problema.

No tanto, si vemos que el problema de fondo del quehacer escenográfico en Michoacán pertenece al orden educativo, ya que no existe una sola escuela que contemple dentro de su proyecto escolar la carrera en escenografía.

¿No existen escenógrafos en Michoacán?!

Claro, pero los pocos escenógrafos que existen en el estado, se han hecho con tenacidad, pegando tablas con martillo en mano, con la observación, con el estudio autodidacta, con la curiosidad, con interés y con la experiencia de los más experimentados, pero son pocos los interesados en ampliar la labor escenográfica como forma de vida, y es lógico, pues el escenógrafo sigue luchando por ser reconocido, respetado e incluido dentro de las artes escénicas mediante la valoración de su propuesta creativa y no sólo como alguien que se utiliza para resolver cuestiones técnicas.

Pero no son licenciados.

No hay escenógrafo que ostente dentro del estado un título en escenografía, pero esto no es un obstáculo en tanto que los procedimientos de diseño, los métodos operativos, la organización logística, la propuesta artística, su creatividad resolutive y su saber, permiten que el escenógrafo michoacano sea tan profesional como cualquier otro escenógrafo con título, pues el saber es democrático y sirve al que lo descubre.

Hem, hem... No creo que a los teachers de la realísima academia teatral les agrade mucho este comentario.

Si lo saben todo, no creo que les moleste. ¿Pasamos a la siguiente pregunta?

¿En qué radica el éxito del escenógrafo?

No lo sé de cierto, quizá sea la funcionalidad de lo que diseña; la manera en que aborda cada proyecto; el nivel de interés o compromiso que asume ante sus compañeros; sus referencias estéticas y plásticas; su intuición visual. No sé... Cada cual basa su éxito en paradigmas muy particulares.

Como escenógrafo, ¿qué mensaje mandarías a los jóvenes?

Yo les diría que se pongan a crear, que se arriesguen a liberar la poética que existe dentro de ellos y se olviden de los dogmas y estereotipos impuestos por la melancolía, la moda, o por aquellos que tienen a Jesús bajito.

¡Ups! Para terminar. Si pudieras en este momento ser un escenógrafo de éxito, ¿quién serías?

Ningún otro.

¿Ves? ¿Por eso estamos en la calle!

¡Oh, bueno! ¿Qué quieres? Así soy, pues.

No cambias. Ahí nos...

¿Te vas?

Sí, ya terminé.

¿Así no más?

Bueno, ya tengo lo que quería.

¿Lo hice bien?

Espero no te peguen muy duro.

¡Va! Ya estoy acostumbrado.

Tú sí, pero yo no...

Nos vemos luego.

¡Adiós!

Morelia, Michoacán
12 de Mayo de 2007

JOSÉ LUIS PINEDA. Dramaturgo, director y escenógrafo.
Actualmente radica en Morelia.

REPÚBLICA DEL TEATRO

"NO ES QUE SEA MEJOR POR SER LA NENA DELGADO, SINO PORQUE NO ME HE BAJADO DE LOS ESCENARIOS"

NENA DELGADO: 45 AÑOS DE TRAYECTORIA

Hernando Garza

Hablar de la Nena Delgado es referirse a un fenómeno del teatro comercial de los últimos años en Nuevo León, con montajes que han llegado a las mil representaciones y que han disfrutado, carcajada tras carcajada, miles de personas.

Desde 1962, cuando la Nena Delgado se subió a los escenarios, no los ha dejado, y actualmente está celebrando 45 años de trayectoria ininterrumpida, por lo que la comunidad teatral nuevoleonense le rendirá un homenaje en agosto próximo durante el Festival de Teatro de Nuevo León en la Gran Sala del Teatro de la Ciudad, organizado por CONARTE, CONACULTA-INBA y otros organismos.

La carrera de la Delgado incluye innumerables puestas en escena, temporadas a teatro lleno, giras, un público fiel, además, de ser la única actriz viva en la entidad que tiene un teatro con su nombre.

Criticada por unos y alabada por otros, María Trinidad Delgado Valero (su nombre completo), ha interpretado personajes norteños con acentos peculiares del noreste del país, en medio de situaciones de enredo y humor negro, lo que ha valido que el respetable la siga y se sienta plenamente identificado con su estilo.

Esto lo ha logrado con trabajo. "Soy como las mujeres de rancho: cuando no estoy estrenando, estoy ensayando", afirma sonriendo esta mujer hiperactiva que pronto cumplirá 66 años, "Y no es que sea mejor por ser la Nena Delgado, sino porque no me he

bajado de los escenarios".

El esfuerzo y la constancia de esta actriz para con la escena ha sido tal, al grado de que tuvo sus hijos entre una función y otra: "En *Despedida de soltera* me salí de temporada con seis meses de embarazo", señala.

Después de estudiar como maestra normalista, su primer trabajo escénico fue *La zorra y las uvas*, bajo la dirección de Rubén González Garza, decano de los teatreros nuevoleonenses, y a quien llama "Mi padre". Con él estudió en la Casa de la Asegurada núm. 2 del IMSS "Fue un inicio maravilloso y si seguimos en esto es gracias a las críticas de Margarita Meza, Carlos Ortiz Gil y Roger Pompa", afirma.

Recuerda otros montajes de "gran altura literaria" que hizo en los años sesenta como *Los justos*, de Albert Camus, farsas francesas, los *Entremeses cervantinos* y *Medea*, de Jean Anouilh, cuya actuación le mereció el premio de mejor actriz de esa época.

"En *Medea*", dice, "me dirigió ese hombre del teatro que es Julián Guajardo, pero me hizo sufrir muchísimo con la peluca que tuve que ponerme".

Con *Una pura y dos con sal*, de Antonio González Caballero y dirigida por Luis Martín, marcó un precedente en su carrera.

"Fue la obra que me dio a conocer al público de Monterrey", dice, "Ahí me di cuenta de que mi línea era costumbrista, me sentí muy a gusto, y que el autor me dijera: "gracias por representar el papel que yo escribí, ése fue el mayor elogio".

Con la experiencia en este montaje, se dio cuenta de que el teatro es una labor de equipo y hay que estar pendiente de todos los elementos que lo constituyen. "Estar cuidando todo y a todos, son tantos secretos que uno va adquiriendo a través de estar en los escenarios", afirma.

En los años setenta, ante la escasez de productores teatrales y la falta de cooperativas de apoyo a los escenarios, decidió arriesgarse invirtiendo de su dinero con la obra *Las cuñadas* que fue otro éxito en público. "Nos



dimos cuenta de que el teatro norteño era el que podía hacer que la gente llenara las salas", afirma, "Solicité préstamos para la publicidad y la escenografía".

"Poco a poco me fui haciendo cabeza de reparto y empecé a estar pendiente no sólo del director, sino también del resto del equipo", dice.

A partir de entonces, ha ido adquiriendo equipo técnico para sus montajes, así como escenografías, vestuario e iluminación, hasta crear una compañía productora que hoy mantiene y con la que realiza giras cada semana por municipios de la entidad, además de Coahuila y Tamaulipas.

En la trayectoria de la Delgado, el montaje que marcó un precedente fue *Luto, flores y tamales*, del desaparecido dramaturgo



Se hacen limpias y sanaciones. Foto: Enrique Gorostieta



Luto, flores y tamales
Foto: Enrique Gorostieta

Solteronas desesperadas. Foto: Enrique Gorostieta



Guillermo Alanís, estrenado en 1991 en el Auditorio Fidel Velázquez.

“Nosotros teníamos miedo a la temporada, pero la obra se convirtió en un ícono del teatro nortño; se acercó mucha gente nueva al teatro, muchos jóvenes”, dice.

Fue tal el fenómeno de taquilla que se realizaron investigaciones de por qué la obra podía ser disfrutada por un público tan diverso y de todas las clases sociales. “Para Eulalio González *Piporro*, es un clásico del teatro nuevoleonés”, dice.

Para celebrar su trigésimo aniversario como actriz en aquel año, el grupo Multimedia Estrellas de Oro le propuso cambiar de nombre al Cine Roma por el de la actriz, teatro con capacidad de 426 localidades, estrenando dicho espacio al año siguiente, el 30 de abril de 1992 con *La mala leche*, otra obra de Alanís, con temporada de nueve meses, de martes a domingo, en dos funciones.

Actualmente, está celebrando el 15 aniversario del teatro que lleva su nombre con la obra citada, *Luto...* y *Mi marido en crisis*, otra de las piezas de Alanís que complementan la trilogía y que desde 1991, son montadas anualmente, contando con una respuesta calurosa de los espectadores.

“Estoy mejor que hace 15 años”, indica, “ahora, con los parlamentos (de *Luto, flores y...*) que digo, la experiencia quiere decir mucho, lo estoy gozando más”.

Entre los montajes que ha realizado en los últimos años, cabe mencionar *Tacos de trompo de Toña La Ronca*, *Las reinas del comal*, *De todo como en botica*, *Una madre que SOS pecha*, *Más vale viuda que dejada*, *Las consuegras*, *Se hacen limpias y sanaciones*, *Salón de belleza y Solteronas desesperadas (Se busca un hombre)*, entre otras, todas bajo la dirección de Enrique Fernández. Algunas de estas obras han sido escritas por autores locales, como Roberto Lomar, Jesús Vázquez

Luto, flores y tamales. Foto: Enrique Gorostieta



Blake y Julio Martell, que no han sido incluidos en ninguna antología.

De la Nena, Mónica Lozano (quien ha actuado con ella en varias ocasiones, la más reciente en *Solteronas desesperadas...*), afirma: “Es una actriz con 45 años de trayectoria, con incalculable número de puestas en escena, que ha hecho del teatro una forma de vida; ha trabajado con la mayoría de los actores de la llamada ‘vieja guardia’ manejando un sinnúmero de géneros teatrales, aunque en las últimas dos décadas es en la comedia donde el público más la ha celebrado”.

“Temperamental y entregada a su oficio, Nena es una figura preponderante del teatro regiomontano, como actriz y productora, y de todos es sabido que hablar del teatro en Monterrey es, en buena medida, hablar de Nena Delgado. Sabe realizar muy bien su trabajo, como pocos, sabe jugar con el espectador y hacer que de una carcajada pase al llanto incontenible”, expresa.

Lozano también destaca: “Admirada por muchos y criticada o bien incomprendida por otros, Nena se mantiene al margen de las circunstancias y dice: “Tal vez la gente de teatro no me quiera, pero es mi público, quien paga un boleto, el que me ha mantenido arriba del escenario por estos maravillosos 45 años”. En la historia del teatro nuevoleonés, pocas personas pueden decir eso”.

Por su parte, el director Luis Martín, señala: “María Trinidad Delgado Valero, o sea la Nena Delgado, es una excelente actriz con un potencial enorme. Es cierto que la comedia es su especialidad pero es mejor aún en otros géneros teatrales que ella dejó de hacer hace ya algún tiempo. Mucha gente que la aplaudió en *Medea*, *La casa de Bernarda Alba*, *Filomena Marturano* y *Una pura y dos con sal*, sigue a la espera de que nos dé alguna grata sorpresa un día de estos, con un personaje realmente a su medida”.

Por su parte, Enrique Fernández, director de cabecera de la Nena, considera su relación escénica con ella como bastante peculiar. “Con la Nena tengo un matrimonio, un maridaje, un amasiato escénico, que creo que no lo tienen ni los mismos matrimonios. Muchas veces lo que estoy pensando, lo está pensando ella, ya lo sabe de antemano. Como que caminamos de acuerdo, llevamos treinta años trabajando, y muchas, muchas obras”, señala.

Diferentes teatros de la localidad exhiben las placas conmemorativas de los centenares de representaciones de las comedias de esta mancuerna entre Fernández y Delgado. Poreso, ante las críticas adversas de sus actuaciones, la Nena Delgado simplemente entiende que “Me debo a mi público y el público pide y ordena”, dice. Y sigue trabajando.

HERNANDO GARZA. Dramaturgo, periodista cultural y docente de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.



Se hacen limpias y sanaciones. Foto: Enrique Gorostieta

EN LA CASA ANTIGUA DEL TEATRO

TRES MUJERES ALTAS

Adalberto Martínez Arias

En medio de dos sílabas vertiginosas pasó,
muy lentamente, debajo de mi silla,
un segundo de luz, una breve obra
de la infancia. Algo pulsó tu cuerda,
tus tristes comisuras, y vibró una tensión
de lumbre en tu mejilla.
¿Sería la vida aquello que atravesó la estancia?
Óscar de Pablo, *Momento*

En el marco de una continuidad que busca abrirse paso entre crisis y condiciones adversas, el teatro en Querétaro aborda su escenario con todo lo que tiene a mano.

Durante la primera parte de la segunda mitad del siglo xx, la ciudad fue el escenario de los Cómicos de la Legua, creación de Hugo Gutiérrez Vega en la Universidad Estatal. La calle y el atrio; la cárcel y el patio; los municipios y el país; Centro, Norte América y Europa, dieron cuenta de un teatro universitario ambulante cuyos parlamentos llegaron a ser recitados por los niños del barrio en las representaciones callejeras. Cervantes, Casona, Lope de Vega o Molière alternaron en el repertorio de los universitarios con Ionesco, Elena Garro, o Christopher Hampton, bajo la batuta de directores locales y nacionales. Francisco Rabell, Ignacio Frías, Roberto Servín, Salvador Nieves y otros, se nutrieron de la experiencia de Alejandro Bichir, Julio Castillo, Soledad Ruiz, Germán Castillo, Alejandro Celia...

A mitad de los ochenta, con la intención de fundar una Escuela de Teatro en la entonces Escuela de Bellas Artes de la uaq, mediante convenio con la Universidad Veracruzana llegaron a la ciudad Raúl Zermeño, Rodolfo Obregón y Dagoberto Gama. Aun cuando el proyecto no cristalizó, se fundó la Compañía Universitaria de Repertorio con la que se propició un movimiento de teatro contemporáneo cuyos frutos continúan en la escena local.

Con ellos, con el fortalecimiento del área teatral del Cedart, con la recientemente creada Licenciatura en Artes Escénicas en la uaq y con el arribo y retorno de profesionales del teatro, el movimiento en Querétaro ha encontrado una nueva veta.

El vaivén, aunque con dificultad, se ha sorteado: durante su historia, los Cómicos han estado a punto de desaparecer en dos ocasiones y por el momento, aunque se vislumbra una solución, atraviesan por otra severa crisis; luego de la desarticulación de la Compañía Universitaria de Repertorio, perdieron la brújula por una larga temporada.

El entusiasmo individual y el de algunos empresarios turísticos, las Becas para Creación y los Apoyos para Producción del Instituto Queretano de Arte y Cultura, han permitido que en este momento (abril de 2007) se encuentren en cartelera un mínimo de veinte puestas en escena, todas ellas, ante la falta de espacios, montadas en centros de cultura o viejas casonas que si bien le han dado una característica particular, no cuentan con los recursos técnicos necesarios.

Y la lluvia...

En este marco, José Luis Álvarez Hidalgo, buen representante de aquella Compañía Universitaria de Repertorio, eligió, de Edward Albee, *Tres mujeres altas* para montarla en uno de los patios particulares del Centro Histórico. Él la bautizó como "La Casa Antigua del Teatro", aunque en el sitio jamás se haya hecho una representación.

El patio, de piso de baldosas; paredes altas blanquecinas, "apollitos" de cemento rojo en el frente y a la izquierda; una pared cubierta con camelina y dos enormes habitaciones al fondo, rodean a un árbol seco de limón que sirve de metáfora.

Dos antorchas iluminan el portón del exterior de la casona, señal para que el transeúnte se detenga y entre al patio donde pequeñas mesas de madera con mantel azul verde y veladoras titilan durante la espera de la segunda llamada, cuando el director les invita a pasar frente al limón.

La representación, como la vida (¿de las tres mujeres altas?) es efímera y única.

La irrepitibilidad de la puesta en escena se hace más clara con la libertad que el director ha permitido a sus actrices para encontrar la cadencia del texto en cada función. La mujer A (Rocío Meré), desbordada y delirante, aunque con guiños acerca de la ancianidad, desdobra su memoria en los recuerdos. Sobre ellos, aprovechando la presencia física de su evocación, borda una funda de cojín que hace y deshace como el hecho cotidiano repetido a fuerza de costumbre hasta lograr el momento deseado, "el más feliz".

Cabalgando en su reminiscencia con la misma virtud que aprendió a montar silla tejana cuando a su marido se le secó un brazo a causa de una bala mal sacada, la mujer A, que había salido al escenario para maquillar sus años, transmuta la remembranza, se duele del recuerdo, del gozo del deleite. Es probable que en alguna función se encarama sobre los textos de su invocación, al fin y al cabo es una vieja de memoria derretida, como la cera de la veladora que en la mesa se consume.

La mujer A, al negarse a sí misma, es leal a su existencia.

Por las baldosas del patio resuenan los pasos secos de la hojarasca de una camelina que parió un hijo a quien nunca ha perdonado, de un hijo que un día "agarró sus maletas y su vida".

Rocío Meré es oftalmóloga y actriz. Sus primeras actuaciones las realizó con los Cómicos de la Legua cuando aún era niña. Luego de una larga temporada de estudiar y mirar ojos a diestra y siniestra (literal) regresó a los escenarios con la puesta en escena de *El concierto*, de Félix Falk y *La pasión*, de Peter Nichols, en ambas, bajo la dirección de José Luis Álvarez Hidalgo.

En la medianía de la edad, cuando se tiene "una vista de 360 grados" la mujer B (Elizabeth González) forja paso a paso su entelequia entre el sentido y la reacción, el paso medido y el tono de una actitud que subraya la retentiva de la recordación, condición necesaria para alcanzar al personaje de "A".

La segunda mujer alta, primera, al fin y al cabo, reconoce en cada detalle del texto y del movimiento la necesidad imperiosa de aferrarse a su fortaleza como protección, de cuidarse a sí misma para no perder la oportunidad de negar el perdón a "eso" que trató de criar. Desde el diálogo breve que



surge de la fuerza de la expresión interna, desgana el presente con la esperanza de que el suyo, sea el momento más feliz.

Mientras que A satura el recuerdo, B elige la privilegiada posición que le brinda la experiencia y la esperanza, para asirse a la posibilidad de cambiar un destino manifiesto.

B es abstracción y rabia que surge de dentro; sin acudir a copias enjutas deambula sobre la hojarasca que le espera con certidumbre en una de las habitaciones del fondo del escenario, donde se instalará durante el segundo acto en una capilla ardiente.

Elizabeth González inició su actividad teatral a muy temprana edad en León, Gto., donde a escondidas de su padre se inscribió en un taller de teatro. A su inminente traslado a nuestra ciudad, participó en el grupo infantil de los Cómicos de la Legua. Ahí tuvo la oportunidad de ser dirigida por Julio Castillo en *Salvajes*, de Christopher Hampton; por Alejandro Bichir, en *La paz ficticia* de Luisa Josefina Hernández, y de observar de cerca el trabajo de Rafael López Miarnau en una época por demás envidiable del grupo universitario.

Desde el interior de su vestuario, negro primero y esperanzador después, C (Oriana Martínez) se subsume en el recuerdo; luego toma las riendas de su disposición de enfrentarse a la vida para no repetir el caos predeterminado, que ya se asoma apenas a los 25 años.

Su actuación es cálida. En ella, las imágenes cobran vida sobre la hojarasca, y a veces, trepada en el limón, busca afanosa un horizonte que espera forjar.

Si Edward Albee logra en el texto la ilusión de cualquier mortal: preguntar al futuro acerca de su desenvolvimiento; C confronta al espectador con su decisión de revelarse a él, de negarlo.

Oriana, estudiante de Artes Escénicas en la Universidad, a pesar de su corta edad (20 años) ha participado en varios montajes. En uno de los más recientes: *Las aventuras de la capitana Gazpacho o de cómo los elefantes aprendieron a jugar a las canicas*, del dramaturgo queretano Gerardo Mancebo del Castillo, logró una destacada participación.

Finalmente, haciendo contrapunto a las tres mujeres, está el único personaje masculino y mudo, "Él", en el que pareciera que Albee se autorretrata. Representado por Pedro Cabral, el hijo ausente logra una presencia total a

pesar de su aparición en la penumbra. En contra del autor, el director lo hace decir dos palabras "Un poco", tan breve como su larga ausencia en la vida de las mujeres altas, su parlamento hace temblar.

Uno de los mejores atributos del director de la puesta en escena, José Luis Álvarez Hidalgo, es sin duda el trabajo de inducción que realiza con los actores y el manejo de los espacios escénicos.

Durante el análisis y los ejercicios previos, al asumir su papel de guía, lleva a sus personajes por los laberintos de las acciones y reacciones que ha obtenido de su lectura del texto. Lo que el parlamento sugiere, él lo toma con rigor y permite que la palabra fluya desde el interior con el tono, el gesto y la actitud que la escena reclama.

En la casona donde se desarrolla la vida efímera de las tres mujeres altas, desde el patio, en cuyo interior un camino de hojas secas lleva al espectador a la escena, hasta el más apartado rincón de las habitaciones, los pasos, la palabra y los silencios vibran en búsqueda de aliento.

La experiencia en el ámbito teatral de Álvarez Hidalgo es vasta. Como actor y director ha participado en por lo menos treinta puestas en escena, un buen récord en provincia. Entre sus montajes más recientes con Mutis Compañía Teatral, fundada por él mismo, figuran *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman; *La pasión*, de Peter Nichols; *Tiempo de fiesta* de Harold Pinter; *La puerta del fondo*, de David Olguín; *La Luna en el cuarto piso* y *El muslo dorado de Pitágoras*, de Luis Enrique Ortiz Monasterio.

Con licenciatura en Ciencias de la Comunicación y maestría en Análisis político, es Profesor de licenciatura en la Facultad de Ciencias Políticas de la UAQ.

Guionista, ensayista y poeta, ha obtenido el premio del Concurso Estatal de Teatro Estudiantil y ha impartido varios talleres de teatro en diversas instituciones culturales.

Con el auxilio de Javier Rivas en el vestuario y el diseño de iluminación de Eduardo Camacho, *Tres mujeres altas* es una puesta en escena que vale la pena recordar.

ADALBERTO MARTÍNEZ ARIAS. Actor, ex director del Instituto de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, ex director de Difusión Cultural y Extensión Universitaria.

Tres mujeres altas. Fotos: A. A. Farías

REPÚBLICA DEL TEATRO

¿QUÉ ES ESO DEL TEATRO INFANTIL?

UN ACERCAMIENTO AL SEGUNDO ENCUENTRO NACIONAL DE GRUPOS INFANTILES DE TEATRO

Efraín Martínez de Luna

El teatro, como bien sabemos, es la representación de una historia, es “como si fuera la vida misma” pero sin coexistirla: es volver a presentar la vida... re-presentar. El teatro es un arte y sus elementos básicos: actor, texto y público, sin éstos no hay teatro. Entonces quiere decir que el teatro es aquel en donde actores representan un texto dramático delante de un público.

Pero, ¿cómo es y qué es el teatro para niños? Una respuesta simple sería que el nombre le viene por el tipo de público al que está dirigido, así tendremos teatro para obreros (el que está hecho para trabajadores), teatro campesino (dirigido a comunidades campesinas), teatro carcelario (hecho para los presos), teatro para mujeres, para migrantes, para estudiantes y el llamado teatro para niños.

Hay un teatro hecho por niños y para niños, a éste se le llama teatro infantil. Hay otro que se hace con actores adultos pero hecho especialmente para público infantil; a éste se le llama teatro para niños (a veces se le llama teatro familiar).

Hecha esta aclaración, busquemos en qué consiste el teatro para niños. ¿Cuál es su forma? Cuando asistimos a una representación para niños nos damos cuenta enseguida de que la obra está llena de colores vivos, música animada, juegos y bailes rítmicos, es decir, la representación va dirigida a llamar la atención

de los sentidos; se trabajan atmósferas creativas, imaginativas y casi siempre alegres; los temas tienen que ver mucho con las fantasías de los niños y se pueden trabajar personajes quiméricos como duendes, hadas, vampiros, brujas, etcétera.

Una obra para niños la pueden disfrutar también los adultos, pero una obra para adultos no siempre resulta atractiva para los chavales. Esto significa que el teatro para niños es una realidad y una necesidad.

Parece resuelto el problema, pero quizá no. Fernando de Ita, crítico teatral, se encarga de invertir la cuestión haciéndonos la siguiente pregunta: ¿Quién no sea niño puede hacer teatro para niños? El infante por naturaleza juega para sí mismo, es capaz de transformar una pelota en un mundo, y el mundo en una pelota, ¿al niño le interesa “formalizar” el juego de su imaginación? Claro que no, la tentación de codificar este juego es idea de los adultos, y ahí comienza la contradicción.

Por eso las obras de teatro infantil que vemos están bordadas por la mano del adulto y confiesan que fueron pensadas desde la perspectiva de los mayores y no pueden escapar a la estructura de una obra dramática, a la inclinación férrea de contar una historia, a la tendencia de emitir mensajes, de promover valores, etcétera. Si una obra de teatro infantil fuera hecha exclusivamente por niños, seguro que sería desde el mundo del juego, obras sumamente creativas y originales, caóticas e ilógicas, serían explosiones perturbadoras de la mente aún no domadas por la “razón” de este mundo de adultos.

Me permito hacer un paréntesis (regreso después enseguida a estas reflexiones), en Zacatecas al momento de esta edición se está llevando a cabo el Segundo Encuentro Nacional de Grupos Infantiles de Teatro (del 21 al 25 de mayo de 2007), contando con la participación de grupos de todo el país, cada Estado de la República participa con un grupo teatral representante. El primer encuentro se realizó en la ciudad de San Luis Potosí y ahora llega a esta hermosa ciudad de Zacatecas que,

vale la pena el comentario, es muy común verla engalanada con actividades artísticas de corte internacional como es el Festival Cultural Zacatecas 2007, el Festival del Folclor Internacional, el Festival Internacional de Teatro de Calle, y también lo que será este año la Muestra Nacional de Teatro, por mencionar algunos de los eventos que se están realizando en nuestra ciudad ubicada en el corazón de México.

En el Segundo Encuentro Nacional de Teatro para niños, tendremos la participación de 31 estados del país reunidos en cinco días de actividades y cerca de 300 niños entre 6 y 12 años de edad, haciendo, viviendo y disfrutando teatro, en uno de los encuentros nacionales más significativos como motivadores para los niños de nuestro país. Lo cual nos acercará, en el trabajo mismo, a la reflexión de lo que es y lo que podemos hacer para encontrar alternativas de desarrollo en los niños.

Este encuentro nos permitirá seguir con las reflexiones acerca del teatro para niños. En el Primer Encuentro Nacional de Teatro Infantil ya se anotaban cuestiones de esta índole, se dio cuenta de la necesidad de crear una dramaturgia apropiada a los intereses de los niños, incluso generar una metodología adecuada para que los niños menores de 12 años comiencen a tener su propia experiencia en el terreno de la puesta en escena a través de talleres especializados. Por otro lado, también la necesidad de que los dramaturgos mayores sigan creando propuestas para niños cada vez más cercanas a su sensibilidad.

También a través los diálogos y las sesiones de trabajo con especialistas en teatro para niños y con los directores de los grupos infantiles que participan en este encuentro, se dialogará sobre las posibilidades para que los grupos de teatro conformados por niños puedan capacitarse en aspectos como expresión corporal, dicción, manejo del espacio escénico, pues no por ser niños deben descuidar las herramientas fundamentales de la expresión teatral. El rigor y la disciplina que implican el quehacer teatral es



Foto: Instituto Zacatecano de Cultura



Foto: Instituto Zacatecano de Cultura

indispensable lo mismo para los niños que para los adultos. Para esto se requiere una atmósfera abierta, propositiva, lúdica, para lograr una relación más cercana con los niños y lograr con esto despertar capacidades (creatividad, sentido crítico, expresividad, etcétera), que nos permita estimular un clima cálido de trabajo, el riesgo, la originalidad y la propuesta de nuevas ideas. Pero sin caer con esto en la anarquía; el jugar no es sinónimo de indisciplina ni de falta de límites, pero sí requiere de un orden diferente que a veces nos parece desorden.

En este encuentro nacional se despliega el clima perfecto para encontrar salida a las siguientes cuestiones de gran importancia para el desarrollo del teatro para niños y por los niños. Cabe mencionar que en nuestro país existen pocos proyectos de esta naturaleza, inclusive más allá de programas educativos y deportivos, de modo que el hecho de reunir a todos los estados del país en este encuentro nos permitirá valorar el interés no sólo de las instituciones, sino también de directores y padres de familia en la vinculación de los niños a un ámbito creativo, donde por supuesto habrá secciones de trabajo dedicadas exclusivamente a la evaluación y proposición de alternativas para impulsar este tipo de encuentros, ya que a nivel nacional son escasos los proyectos de esta naturaleza. Recordemos, por ejemplo, el Programa Nacional de Coros y Orquestas juveniles de México, que fundó muchas orquestas infantiles en todo el país y que a la fecha, después de 15 años, algunas de ellas siguen funcionando.

Entonces, ¿para qué el teatro con niños y para niños? ¿Qué está pasando en la escuela y la educación artística? Intentemos ahora buscar algunas respuestas en la medida de nuestras posibilidades. Sabemos que en el entorno familiar, los niños ven más televisión

que las generaciones pasadas y, por lo tanto, leen y juegan menos. Algunos expertos señalan que estos cambios sustituyen la acción por la inmovilidad y obedecen a intereses ajenos al bienestar y desarrollo de los niños. En este sentido, quienes estamos preocupados por su presente, tenemos que encontrar la forma de facilitarles el acceso no sólo a los bienes y servicios culturales, sino también atraerlos al quehacer artístico para que ellos mismos estén en aptitud de producir la cultura; y qué mejor impulso que el teatro, la puerta más amplia para facilitar la expresión infantil.

El teatro es un lenguaje, una forma de expresión y comunicación que conecta a los niños con el mundo de la realidad o de la fantasía, pudiendo transformarse y jugar situaciones, crear respuestas auténticas vinculadas con su propia situación de vida, sus emociones y sus afectos.

La posibilidad de producir hechos o productos artísticos no depende de la dotación natural de los sujetos, sino que requiere del aprendizaje de conocimientos particulares de esta dimensión de la cultura. Por eso es importante que desde la escuela se privilegien las actividades artísticas para favorecer y estimular esas posibilidades. Los lenguajes artísticos constituyen modos de expresión de la creatividad, por lo que cada alumno podrá buscar y descubrir una forma original, personal de "escribir" el mundo, en estos encuentros nacionales hallamos la pauta para formular criterios de hacia dónde queremos ir con nuestros niños y sobre todo qué alternativas podemos ofrecer contra la invasión y el consumo de los productos chatarra.

Por eso deseamos sinceramente que a este encuentro sean convocados no sólo el público infantil, sino maestros del nivel básico para posibilitar el enriquecimiento creativo de ellos y puedan afianzar mejor los contenidos artísticos dentro del espacio educativo. Los maestros de Educación Básica son los que pueden contribuir con el arte a desarrollar las capacidades de percepción, de expresión,

Foto: Instituto Zacatecano de Cultura



de creación, y a fortalecer la identidad personal y social de niños y adolescentes. La educación de la sensibilidad estética, implica un progresivo acercamiento al hecho artístico, en el sentido más amplio del término, y comprende tanto los procesos de producción artística como la aproximación a los hechos y productos más variados capaces de extender y profundizar la sensibilidad estética.

Enhorabuena para los organizadores de este Segundo Encuentro Nacional de Grupos Infantiles de Teatro, tarde o temprano su esfuerzo se verá reflejado en el paseante cotidiano de estas calles enredadas y callejones apuntalados hacia el cielo.

EFRAÍN MARTÍNEZ DE LUNA. Director de teatro, promotor cultural y productor de radio para niños. eleufrates@hotmail.com



ACTOR, DIRECTOR DE ESCENA, MAESTRO

FRANCISCO BEVERIDO, TODA UNA VIDA EN EL TEATRO

Luis Marín

Francisco Beverido acaba de cumplir cuatro décadas de actor profesional, de entregarse en cuerpo y alma al teatro; es uno de los directores más experimentados en Xalapa y con más tradición. Hablar de Beverido es hablar de un maestro, compañero de escena y orientador de esta aventura creativa; es un incansable motor teatral; para muchos amantes del teatro, es un diario interlocutor dentro del teatro xalapeño.

Debuta en el teatro profesional en 1966, encarnando a Fernando en la obra *Mariana Pineda* de Federico García Lorca, con la Compañía de Teatro de la Uv y bajo la dirección de Manuel Montoro.

Fue fundador y coordinador de "La Caja" y los Talleres Libres de Actuación, catedrático de la Facultad y director del Instituto de Teatro de la Universidad Veracruzana; se ha desempeñado como maestro itinerante de teatro con el INBA y CONACULTA; fundador y Director del grupo "Los del tablado"; director de la ORTELUV; ha sido integrante de muchas comisiones y consejos, y jurado en becas tanto estatales como nacionales. Fundador y director general del Centro de Documentación Teatral Candileja, A. C.

Ha sido director huésped, entre otras, de la Compañía Estatal de Teatro de Oaxaca, "La Columna de Aguascalientes" del Instituto de Cultura de Ags., la Unidad Torreón de la Universidad Autónoma de Coahuila, el TATUAS de la Universidad de Sinaloa, la Universidad de Sonora, la Universidad de las Américas-Puebla, "La casa de los Teatros" de Oaxaca.

Sus puestas en escena se han presentado en varias Muestras Nacionales de Teatro, y en diversos festivales en el extranjero.

Recientemente se ha reencontrado como actor con Manuel Montoro participando en *Final de partida* de Samuel Beckett, y con la ORTELUV en *La visita de la vieja dama* de Dürrenmatt con dirección de Alberto Lomnitz.

Tras muchos años de esfuerzo ha logrado un puesto privilegiado entre los directores teatrales de nuestros días. Se trata de un hombre discreto, inteligente y directo. Su concepción de la dirección de escena es

metódica, profunda y aunque no se compartan en ocasiones sus opiniones, no cabe duda de que en ninguna de ellas se apoya en el exhibicionismo o la arbitrariedad.

Lo que hace Beverido podrá gustar o no pero siempre es interesante y muy cuidado.

Para él, una puesta en escena es afrontar el desafío de montar un texto teatral en toda su extensión, con trabajo actoral específico, además de cuestiones de espacialidad, vestuario, iluminación y musicalización, una tarea a partir de creaciones de inmensa riqueza y, las más de las veces, poco conocidas. Francisco Beverido es considerado uno de los grandes maestros dentro del teatro, así como investigador teatral que a lado de su "Candileja", es un gran impulsor de este mundo llamado teatro, del cual es parte fundamental en el territorio veracruzano.

Como todo gran director teatral, y para quienes hemos tenido la suerte de que un maestro de su talla nos dirija, tiene una metodología que se basa en incentivar, que cada uno sea uno, porque el actor no se puede engañar ni desde el punto de vista técnico ni emocional; para él es poco interesante cómo ponen una mano, mueven la cabeza o andan por la escena; a esos aspectos meramente visuales no les concede mucha relevancia, lo que realmente le importa es sacar de su interior la concepción del personaje, el actor debe tener mucha claridad psicológica para construir su personaje, y echar mano de los recursos teatrales para establecer una relación sincera y palpable con el público, en un trabajo donde la historia no se cuenta sino se muestra. Pero lo más importante, lo esencial, debe ser su capacidad para escuchar.

Como dice Beverido: "Con la epidemia horrible de las telenovelas, en el país todo es estereotipado, las actuaciones y las producciones, que buscan sólo el consumo."

Como dice el viejo refrán: el arte no se enseña, se aprende.

LUIS MARÍN. Fotógrafo y actor.



PACO BEVERIDO VISTO DESDE OTROS LADOS

La primera vez que vi a Paco Beverido, sin saber que era el hombre del que yo había escuchado, supe que fuera quien fuera, ese tipo desgarbado y barbón, era teatrasta. Me intimidó al principio. Después me acerqué, y sonrió, con esa sonrisa extraña que da paz. Me dio una lección teatral, al hablar de un montaje mío que acababa de presenciar. Cuando terminó pensé: ¡Qué bato tan chingón! Lo sigo pensando... Y siempre que lo veo, lo abrazo gustoso de saber que tenemos esa amistad, tan extraña como su sonrisa peluda.

De veras... ¡Qué bato tan chingón!

Daniel Serrano
Dramaturgo

Paco Beverido es uno de los protagonistas del teatro nacional de las últimas tres décadas. Es un caballero en el mundo del teatro. Viejo lobo de mar. Adorable loco. Apasionado discreto. Depositario de la llave del baúl de la memoria. Gruñón contenido. Buen amigo. Supongo que buen enemigo. Y también supongo que camarógrafo especializado. Fumador de ilusiones. Viajero internacional anónimo. Cafetero compulsivo. Paco Beverido es Paco Beverido.

Cutberto López
Dramaturgo

¡Qué sorpresa, qué gusto, qué envidia! ¡Francisco Beverido cumple 40 años como actor profesional! De verdad es increíble, desde que lo conozco, Paco se ve de la misma edad, lo que demuestra que los que envejecemos somos nosotros. Me llamó la atención ese hombre vestido de negro, delgado, con rostro mefistofélico, supe su nombre y su procedencia: Xalapa. Al poco tiempo tuve la fortuna de tomar con él mi primer taller de dirección y supe que detrás de esa actitud de seriedad existe un hombre amable y jocoso, del que siempre alabaré su erudición y la nobleza para transmitir el conocimiento. De su proverbial capacidad y tesón para documentar la historia de nuestro teatro nacional, sin duda, habrán de agradecerse las generaciones venideras que encontrarán en los archivos de "Candilejas" un invaluable trozo de la vida teatral de México. Salud y vida.

Jesús Coronado.
Director y actor

¿Paco en Xalapa? Permanencia, generosidad y talento: ya si de adolescente temí—a lo lejos— la disciplina que exigía a sus talleristas en La Caja, ya si cuando fui universitario disipé mis dudas, varias, varias veces, con este o aquel libro; ya si como espectador me regaló con los espléndidos montajes de *Elotilde en su casa* o *Los títeres de Cachiporra* si ahora, su calidad y talento me obsequian con esa puesta en escena tan reciente como armónica y lograda *Deudas de juego, son deudas de honor.*

Víctor Hugo Vásquez Rentería

"Paco es uno de los imprescindibles del teatro mexicano, incansable investigador, apasionado de su profesión y de su quehacer como artista, sólo le hace falta que se le reconozca por su inestimable bondad y generosidad humana."

Alfredo Durán
Actor y director

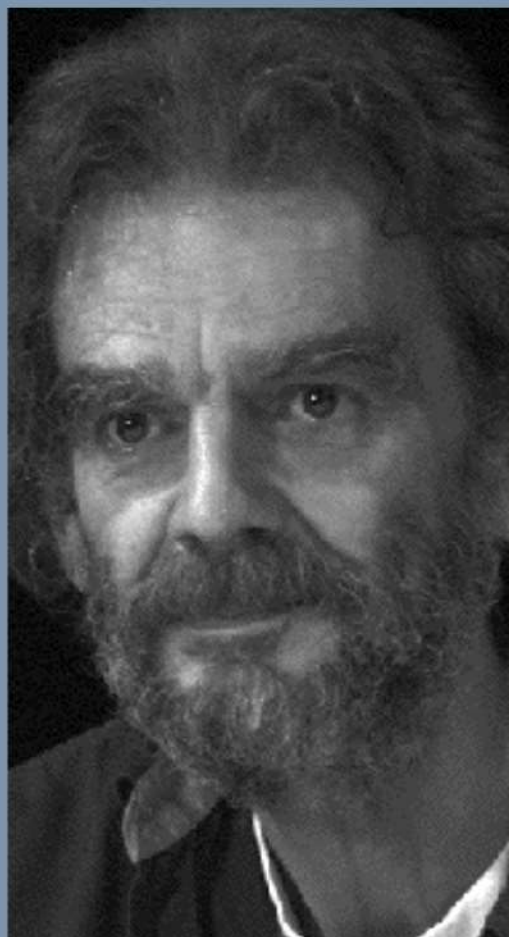


Foto: Luis Marín



Final de partida, de Samuel Beckett. Foto: Luis Marín



Final de partida, de Samuel Beckett. Foto: Luis Marín

Y SIN EMBARGO SE MUEVE... EL TEATRO DEL BAJÍO

DE LA PROMOCIÓN ESCÉNICA Y OTROS MENESTERES

Juan Manuel García Belmonte



Grupo Trayecto. Foto: Cortesía del Instituto de Cultura de León Gto.



En el árido panorama del Bajío guanajuatense, la escena (floja de por sí) se ha reactivado en los últimos meses impulsada paradójicamente por instancias oficiales y universitarias en algunos casos.

Sin dejar de lado el activismo independiente que también ha florecido, recientemente el Instituto Cultural de León inició el programa Escena Activa que busca despertar de la modorra a los teatristas locales, ofreciéndoles a éstos la posibilidad de que se apropien de la promoción de su trabajo y no sólo sean meros receptores de la cobija municipal y estatal.

Esto es, la institución ofrece el teatro, parte de la difusión y un porcentaje de ganancia en taquilla en una temporada mínima de tres funciones. Los grupos tienen como tarea promover sus espectáculos para que el público asista y cumplir con las funciones convenidas, con lo cual se abre la posibilidad a varios grupos que antes esperaban y morían en el intento por conseguir una fecha en algún teatro.

La iniciativa, loable al fin, ha permitido que varios montajes de diversos niveles y estilos se suban a la tarea de la promoción y gestión cultural escénica que tanta falta hace en este campo; y aunque los resultados aún no se hacen evidentes en cuanto a público, sí es notable el interés de los teatristas por participar en este programa que, como todos, ha tenido sus detractores.

Por su parte, la Universidad de Guanajuato llevó a cabo en marzo el encuentro denominado "Dramaturgas al calor del teatro", coordinado por María Morett y en donde Ximena Escalante, Bárbara Colio, Maribel Carrasco, Aurora Cano, Mónica Hot y la propia Morett se insertaron en la reflexión del quehacer dramático y ofrecieron talleres, lecturas y conferencias. Pese a la poca asistencia, este primer encuentro en Cuévano demostró que puede dar muchos frutos si se realizan las estrategias adecuadas de promoción y difusión.

Los azulejos y San Banquito Teatro

En el rubro independiente las cosas son similares, pues mientras algunas cafeterías de la ciudad se han convertido en foros teatrales consuetudinarios, hay un caso muy particular en León, el restaurante *Los azulejos*, que desde hace unos tres años es la sede oficial del grupo San Banquito Teatro, dirigido por el venezolano Armando Holzer. La agrupación ha logrado mantener un repertorio estable y un público fiel, que agota las localidades cada vez que se estrena un montaje. Si de por sí mantener una temporada es difícil, la aguerrida agrupación apuesta por estrenar y ofrece montajes tipo café concierto de obras de mediano y gran formato, lo que la hace una de las más aventajadas en este campo. San Banquito recientemente viajó a Venezuela y sus propuestas han pisado varios foros nacionales e internacionales. En 2000 produjeron *El suicidio*, junto con la compañía canadiense Boca de Lupo. El trabajo arrancó buenas críticas y se presentó con éxito en el Festival Internacional Cervantino de ese año.

Festival Escena 2

En San Miguel de Allende se está dando una efervescencia escénica, lo que antes sólo ocurría en cuestión de música. El olfato visionario de Lucila Saravia hizo florecer hace más de un año un festival multidisciplinario de artes escénicas.

Ahora en mayo se llevó a cabo la segunda edición de este encuentro que por su buen nivel y variedad de propuestas en teatro de calle, teatro para niños, teatro de cámara y ahora cabaret se ha ganado un lugar destacado.

El Festival, que atrae a públicos de varias ciudades cercanas, estuvo dedicado al maestro Juan José Gurrola, y si los vientos favorecen (todo parece indicar que sí), se realizará cada año. Además de Saravia es de agradecer la complicidad de Gurrola de Rodolfo Obregón, de Carmina Narro y de Rodrigo Johnson, quienes han apoyado esta propuesta desde su gestación.

Así las cosas, y ante el embate de las políticas públicas, la desesperanza de algunos o la demagogia de los más, el arte escénico y en particular el teatral pinta su raya y va *pa'lante* en la penosa tarea de la producción, difusión, circulación y consumo públicos.

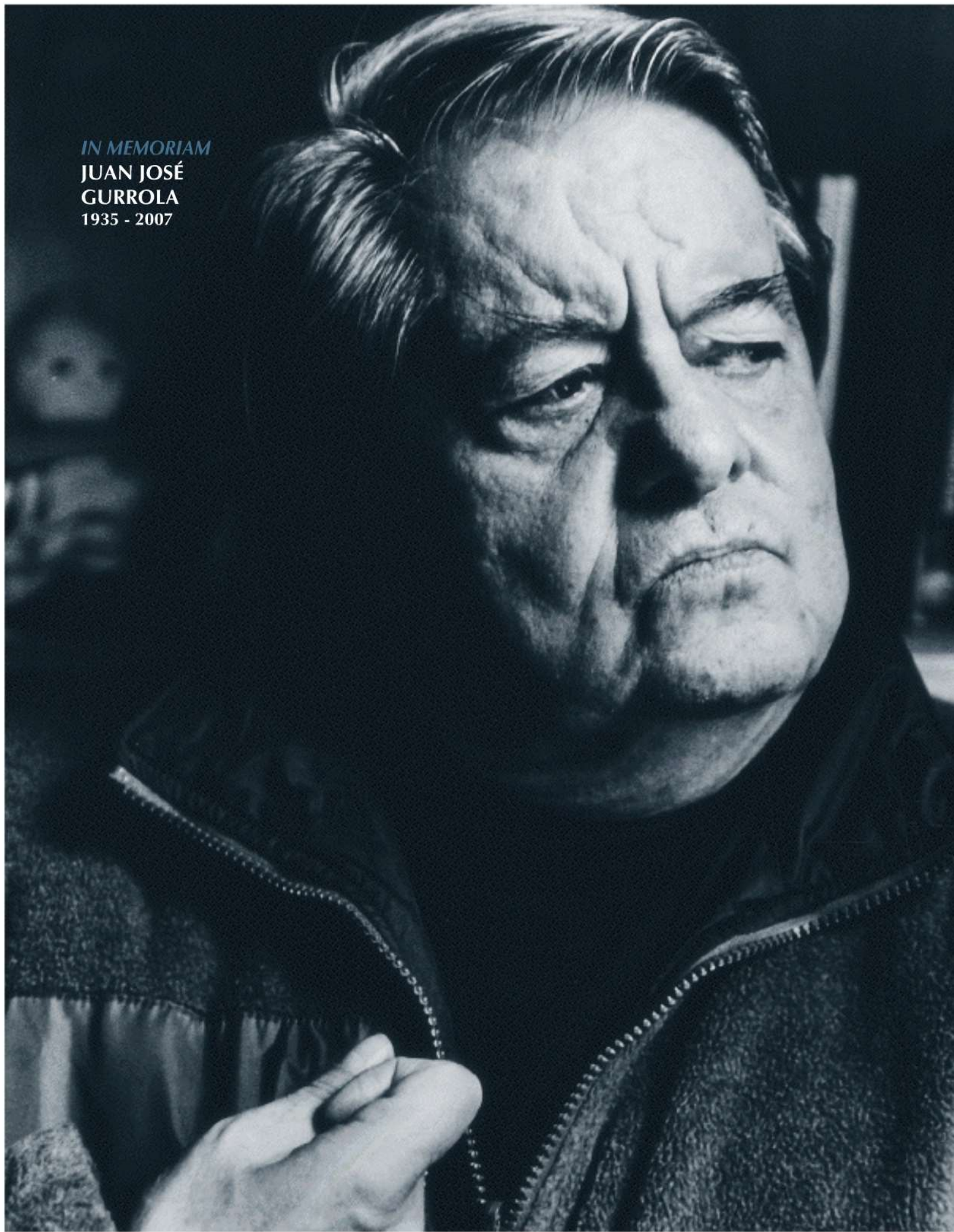
JUAN MANUEL GARCÍA BELMONTE. Periodista cultural, narrador, dramaturgo, actor y promotor de las artes escénicas.

La Guía de México
tiempo libre®



~ El entretenimiento muy en su papel ~

IN MEMORIAM
**JUAN JOSÉ
GURROLA**
1935 - 2007



“...EL ÚLTIMO DE LOS HUMANISTAS CON HUMOR”

ANTES Y DESPUÉS DE GURROLA

David Hevia

El mundo se divide entre dos tipos de personas: los que han visto mis puestas en escena y los que no. Así explicaba el Maestro Juan José Gurrola la importancia de su teatro. Esta certeza no sólo la fincaba en la arrogancia desmedida y megalómana del creador, sino en el punto de vista metafísico de la inmediatez y finitud del hecho teatral; la única trascendencia del teatro se da en la experiencia, en ser, en el estar en ese momento: la dramaturgia del momento. “Si no estuviste esa noche en el teatro en esa función, no la viste y punto; perdiste tu oportunidad de trascender”, decía. Esta máxima, esta contundencia existencial, la siento este triste sábado después del homenaje póstumo en el Palacio de Bellas Artes. Aquellos que no conocieron a Juan José Gurrola pasarán de largo ante la historia del teatro mexicano. Gurrola, aferrado a las crines del instinto y llevando las riendas de la inteligencia, galopó por cuerpos, veredas y acantilados del teatro nacional, inventando otro mundo posible con la grandeza y la dignidad del artista visionario, con la fuerza del deseo, viviendo en la dulce contradicción de los genios.

Él es el atrevido Dionisos que nos hace cosquillas en el sexo, el simulacro de la inteligencia que reta a nuestra razón convencional, la creencia absoluta en la irreverencia como una forma de conocimiento, la conciencia del dolor terrenal, lo inevitable, la muerte.

Su muerte duele mucho más cuando me hago consciente de que ya no habrá la posibilidad de asistir a un nuevo montaje suyo, desamparados tendremos que aprender a vivir en el más aburrido de los mundos.

Juan José Gurrola ha muerto, y con él su cuerpo desafiante, el hígado sabio, su cerebro caprichoso. Lamentablemente, también sus lujuriosos labios llenos de poesía se callaron, así como los cantos y alaridos divinos de la dulce desesperación de saberse vivo. Se cerraron los ojos de la mirada audaz y despiadada, se silenció el discurso más lúcido de la sinrazón. Nos deja solos frente al siglo, frente a la barbarie del imperio de la idiotez; nos deja sin su aliento generoso y sus besos etílicos. Se extinguió la antorcha que iluminaba la catacumbas de los teatros.

Ahora, sin Gurrola, el teatro en este país será definitivamente más aburrido, más inútil, más ajeno a la sociedad; ahora recorreremos azorados los parajes estériles de la creación escénica, asistiremos al formato del hambre de éxito, a la indeferencia de los funcionarios, al discurso fácil en los teatros de fin de semana; tendremos que conformarnos con la falsedad como forma de sobrevivencia en el mundo del teatro mexicano. A menos que las lecciones que impartió por todos lados este hacedor de teatro hayan sido asimiladas por esa pléyade de discípulos que tuvo la fortuna de compartir su conocimiento y su tiempo.

Hay un antes y un después en el teatro mexicano: sin Juan José difícilmente se recuperará el discurso emancipador sobre la escena, la polémica, el escándalo, la profundidad reflexiva sobre el fenómeno de la representación.

Tengo la sensación de que caminaremos en el desierto, cual San Benitos, sedientos de tentaciones, pero no habrá zarzas en llamas donde eximir nuestros pecados, pues ya no hay pecado lo suficientemente grave después de Gurrola; las zarzas y las tentaciones serán de ahora en adelante oasis con palmeras de plástico y manantiales de agua embotellada, frívola tentación para dejar de pensar y sentir.

Pero el teatro no será nunca más un lugar seguro mientras el espíritu de Juan José lo habite. La muerte del más grande de los creadores escénicos deja un vacío angustiante, sobre todo en los tiempos que corren en este país, donde cerrar teatros es, parece ser, una política cultural, para después pasar a la quema de libros —bueno, quizá eso no será necesario cuando la Megabiblioteca se inunde en la aguas negras de la megametrópolis y bajo la mirada indiferente de los megaimbéciles.

Si hubo alguien que entendió y revolucionó la cultura, ése fue el Maestro Gurrola; si alguien pudo reventar las convenciones y jugar en el ridículo césped de la buenas conciencias, ése fue él.

Denostado por los aburridos y anodinos lectores de copias fotostáticas y folletines de la realidad, por los encorbatados, por los repulsivos diletantes de la academia; vilipendiado por los bobos inspirados por los anuncios publicitarios, por los actores

sensibleros de telenovela, por los fanáticos y moralistas recalitrantes, y descalificado por las sectas embusteras de la política cultural mexicana, Juan José salió bien librado gracias a su terquedad y su talento, a su intuición privilegiada, a su genialidad.

Juan José no fue una simple provocación ni una rebeldía gratuita. Sus motivos están más allá del lugar común donde muchas veces se le quiso encajonar y no pudieron, pues siempre jugó a otra cosa; él volaba demasiado alto para que le llegaran las pedradas. Más allá de los clichés de artista renacentista, el Maestro Gurrola fue un mexicano que, sabiéndose desesperanzado, sé sonrojó y se metió detrás de un biombo para pellizcarles las nalgas a las tías ricas, se disfrazó de Sátiro y embriagó a las mentes sanas, desde los escenarios reveló verdades frente a todos los cobardes. Juan José fue ese hijo rebelde que todos hubiéramos deseado tener, para que destruyera el hogar que aprisiona nuestros sueños pequeño burgueses. Fue el albañil que compuso los mejores piropos para que nuestras mujeres se emanciparan del retraso erótico de los santos varones mexicanos. Juan José diseñó el altar de las frustraciones invocando a la santa virgen de la satisfacción total, la redención divina de la inmediatez.

La partida de Gurrola es señal inequívoca del fin de una época; se fue el último de los humanistas con humor, el último de los filósofos del erotismo, el último de los alegres guerreros escénicos. Se va diciéndonos que lo intentó todo sobre el escenario para representar lo que la vida tiene de irrepresentable.

Parece decirnos desde donde está: “Los besé y amé hasta el cansancio, y ustedes se cansaban antes de que hubiera entrado en la alcoba. Levanté los telones, y ustedes apagaban la luz.”

Con su adiós parece advertirnos que no será fácil encontrar los calzones húmedos de sus actrices o los estertores de los poetas que caminaban en sus escenas.

Ni las luces, ni las escenografías, ni sus dibujos, ni las palabras de sus autores favoritos que se embarraron en sus sueños, ni ninguna de sus puestas en escena bastaron para cambiar este país; pero Gurrola, el hombre, la persona, el mexicano, sí pudo cambiar



Foto: Christa Cowrie, D.R. INBA-CITRU, 2002

algo, que fue el lograr ser una obra de arte en persona, y con ese ejemplo nos enseña que para crear hay que desobedecer, para pensar hay que jugar contra la razón.

Sólo me resta citar el texto de *El doliente designado*, que tuve la fortuna de actuar bajo la dirección de mi querido Maestro Juan José Gurrola, y que fue el último trabajo que realizamos juntos; quizá en ese entonces no sabíamos que sería nuestra despedida.

De repente me vino a la mente que todos aquellos que en la tierra habían leído a John Donne ahora estaban muertos. Conforme le daba vueltas en el cerebro a este fragmento de información, me di cuenta de que yo era el único que quedaba para dar cuenta de la partida de este grupo tan peculiar, este grupo que era tan especial, al menos ante sus propios ojos, y mi mente retrocedió hasta un libro que había leído siendo muy joven, acerca de un niño que pertenecía a una antigua tribu en una tierra lejana. Y durante la descripción de todas las costumbres de la tribu, el libro explicaba que dentro de la tribu había muy diferentes grupos, y que cuando el último sobreviviente de uno de esos clanes muriera, naturalmente no tendría a nadie de su familia, nadie que pudiera llorarlo [...] y si no quedaba alguien que lo hubiera conocido bien, aunque fuera alguien que lo hubiera conocido un poco sería elegido para llorarlo públicamente en un lugar sagrado; el fin de todo, de todo ese distinguido clan: el doliente designado. Y recordé cómo, en cierta ocasión, el niño del libro había desempeñado esa función, perdiendo un magnífico fuego sagrado, llorando y recordando. Yo soy el doliente designado.*

**El doliente designado*, de Wallace Shawn, dirigida por Juan José Gurrola, se estrenó el 30 de agosto de 2002 en la sala Xavier Villaurrutia del Centro Cultural del Bosque, México D. F.

DAVID HEVIA. Actor y director.

QUE EL MUNDO SE ENTERE

Nicolás Núñez

V iernes 1º de junio, 2007, tempranito. Rosa al teléfono:

—Nicolás, una mala noticia... Juan José murió a las dos de la mañana.

—Voy para allá.

Llego y no hay nadie en el velatorio, salvo el Maestro, tendido en un féretro gris, con su bastón de golf como cerrojo. Espero..., me desespero. Me doy cuenta de que estoy sólo con el Maestro. Puedo despedirme de él sin protocolos. Me acerco al féretro, le pido permiso; “me lo da”, así que quito el cerrojo, abro el ataúd y, de golpe, ¡party time! Juan José me saluda con la vitalidad y sutileza con que lo conocí interpretando el personaje central de *Él*, de E. E. Cummings. Me guiña el ojo, y en un vértigo caleidoscópico —al estilo de los setenta—, sale del féretro un carrusel de personajes y anécdotas que sólo un fauno de su estirpe podía contener: traductor, director y provocador del mejor *Hamlet* que ha visto este país, entre otros muchos significantes e importantes montajes. Me embriago de vida y le doy las gracias por haber mantenido con fiereza dionisiaca el linaje de una teatralidad como manantial de sentido para nuestro desesperado estado de animalitos en el universo.

Se apodera de mí la melancolía, y llego a su homenaje en Bellas Artes.

Bajan un féretro “café”. ¿Un nuevo simulacro? ¿No era gris? ¿O es que simplemente se trata del segundo acto de su última actuación: cambio de set, vestuario y escenografía?

Chabaud se acerca a mí y me pide, para *Paso de Gato*, unas pocas líneas para homenajear al entrañable Maestro. En ese instante recuerdo que Juan José, antes de regresar a la quietud de los mundos inmóviles, en el último segundo, sacó de su bolsillo una hoja de papel y me la entregó, diciéndome: “Haz que el mundo se entere”, me volvió a guiñar el ojo y regresó a la paz eterna, ya dibujada en su rostro. Leí la nota, que traía una tachadura: “That was I. I did my best. Farewell. Fuck you!”

NICOLÁS NÚÑEZ. Actor, director de escena e investigador teatral.



Foto: J. J. en los sesentas. Archivo:INBA-CITRU.



Como Diego Rivera en el film *Frida*, de Paul Leduc, 1984.



Foto: Christa Cowrie, D.R. INBA-CITRU, 1999.

GURROLA, EL ETERNO ENAMORADO DE LA BELLEZA

SEE YOU ON STAGE, BABY

Tina French

Maestro Juan José Gurrola
Alias: El Escorpión Mayor, *l'enfant terrible*, J. J. Iturriaga, o Juanito, como te decía nuestro querido maestro Jebert Darién.

En nombre de todos mis compañeros, aventureros en el arte, quiero decirte lo siguiente:

Recuerdo la primera vez que trabajamos juntos, en *Bajo el bosque blanco*, de Dylan Thomas. En esa obra, salían desde el fondo del inconsciente colectivo los sueños de todo un pueblo. Según tus palabras, en ese pequeño universo, inmutablemente con el tiempo y hasta la fecha, se guardaban los secretos de la sociedad, y si el hombre había de cambiar algún día, el mundo de *Bajo el bosque blanco* era la referencia más fiel y poética de toda una era. Ahí me di cuenta de que el soñador eras tú, que como narrador decías: "Para empezar por el principio..."

Eras Gurrola, músico innovador del sonido neuroatonal, aquel que tocabas con Víctor Fosado en el Café de las Musas del centro; participante fundamental en el movimiento de Poesía en Voz Alta, con Octavio Paz, Juan José Arreola, Héctor Mendoza. Gurrola, gran actor, director de teatro, ópera, cine, radio y televisión; compositor, arquitecto, fotógrafo, pintor... en fin, hombre renacentista por excelencia, inventor de juegos y malabares del espíritu.

Por sobre todas las cosas, eterno enamorado de la belleza, sin tomar partido por el bien ni por el mal. Espectador fascinante y fascinado del cielo y del infierno, los combinabas a tu antojo con audacia y los proyectabas en el escenario, en el lienzo o en otras mil formas de expresión.

Rebelde, insurrecto, contestatario, innovador, siempre decías: "En el instante en que eres, dejas de ser", pero también: "Somos este instante, este salto cuántico en el espejo de luz y sombras que es el teatro."

Una de tus grandes virtudes era jamás ser conformista, y una de tus más grandes valentías

era no soportar la hipocresía ni la mediocridad, mostrándote siempre implacable ante la estulticia del sistema establecido de las cosas.

Decías que "... la excitación toma forma en la aprehensión de la desnudez, y que para tocar la luz, hay que transitar nuestra propia oscuridad; sólo así volvemos a la luminosidad que también somos".

Recuerdo la vez que dijiste:

Físicamente la escena no existe. En realidad, el espacio escénico está en la memoria del espectador y del actor. Allí es donde se lleva a cabo la acción. La escena es un lugar vacío y oscuro, sin nada, que por muy misteriosas razones tiene un imán que de pronto hace que el espacio, los textos, el vestuario, todo se junte, tome vida, muera y reviva. Es un corazón latiente y muerto, capaz de renacer de sus cenizas como el ave Fénix. Es una raya donde están dos lados: el del público y el del actor. La condición de esta frontera es quién empieza, porque aquel que comienza toma la responsabilidad de la memoria universal y la transforma por medio de simulacros, a través de túneles de la memoria.

Maestro, estamos aquí para agradecer tu pasión y la entrega de tu inagotable creatividad, tu talento y todo lo que nos enseñaste: el amor por los contenidos extraordinarios que expresabas de manera tan clara, sencilla y profunda. Por ser el gran precursor del teatro moderno en México; porque compartiste con nosotros a los autores más significativos: Wilder, Saroyan, Wedekind, Albee, Ionesco, Strindberg, Kopit, Menotti, Racine, O'Neill, Thurber, Pinter, Klossowski, Musil, Ford, Cummings, Shakespeare, Elizondo, Paz, García Ponce, Argüelles, Alfonso Reyes y, por último, en el Festival de Teatro de San Miguel de Allende en mayo de 2007, a Thomas Bernhard, con su obra *Simplemente complicado*. Aquí, te vimos reflejado en el personaje del actor eterno, encarnado por tu cómplice incondicional Mauricio Davison, quien le decía a la niña Eréndira: "Todos los actores están locos. Todos los buenos actores



están locos. Todo el teatro está loco. Gente de teatro. Gente loca. Mundo de teatro, mundo loco".

Finalmente, un breve texto que se ha quedado para siempre guardado en mi memoria y que para mí eres tú:

Los soñadores somos nosotros, que vamos por el mundo y miramos a la gente que se siente a gusto en él, sin saber que dentro de nosotros hay algo que ellos nunca podrán comprender: una caída constante hacia el abismo, sin perecer... una caída constante hacia el abismo, sin perecer: es el estado de creación.

Gracias, Juanito.
P. S.: See you on stage, baby

Foto: Christa Covrie, DR. INBA-CTIRU, 1999



TINA FRENCH. Actriz y traductora. Recientemente debutó como directora con *Hora de junio*, voz de la aventura espiritual, espectáculo basado en la poesía de Carlos Pellicer.

APUNTES SOBRE LA NUNCA BIEN PONDERADA OBRA DE UN EDITOR

EL CISNE DE UPON TLALPAN

Rodrigo Johnson Celorio



Como todo buen mexicano culto, Martín Casillas creía y juraba que Shakespeare era una clásica aburrido al que había que conocer. Como todos los clásicos, ya estaba muerto hacía mucho tiempo. Literatura.

Un poco por encima, el saber que Romeo era el novio de Julieta, y Hamlet un príncipe medio loco era suficiente para sobrellevar cualquier "cóctel". Tal vez un poco más. No mucho más.

Gracias a un primer grupo nacido en el suplemento *La Plaza de El Economista*, que en ese entonces capitaneaba el propio Martín, surgió la idea, el reto, de conocer al bardo. Nadie más disciplinado que un editor, que por ende es ante todo un buen lector, para acometer la empresa.

Del descubrimiento al asombro y de ahí a la erudición. Suena fácil.

Cito al propio Casillas en una especie de entrevista electrónica en la que a momentos y entre paréntesis y cursivas, me permito hacer algunas precisiones:

«Bueno, mi querido Johnson, qué padre de Jaime (Chabaud) que te pidió que lo hicieras. (Este artículo que usted lector está leyendo ahora). A ver, vamos a ver: el origen tú lo conoces mejor que nadie, fue después de haber leído todas las obras en mi casa contigo, Antonio Castro, Mónica Raya y Armando Hatzacorsian (agregaría a Laura Sosa por mencionar a otro de los que participaron en un principio), que empecé a hacer notas para contestarme algunas preguntas, dudas, contextos —historia o leyenda— y, desde 2004, empecé a coordinar un taller abierto al público: primero en *Leer y Escribir* de Enrique Alfaro, luego en el Centro Cultural Helénico con Luis Mario Moncada. Para ese efecto fui preparando unos apuntes.»

Nótese cómo Herr Casillas pasó de la prima curiosidad al desenfreno editorial en dos patadas. Lo que la Academia no logra imprimir ni comunicar a ninguno de los que se le acercan, Casillas lo convirtió en pasión propia de manera inmediata.

A pasos agigantados comenzó a formar una biblioteca shakespeariana de la cual ahora todos somos beneficiarios. Y me refiero a todos los que estuvimos y están, aunque no lo sepan, en el Taller. Quien no sea un lector de los «Apuntes» de Casillas, es personaje.

Pero tal vez todo esto suene muy abrupto. Estoy dando por hecho que todos saben lo que implica la colección, que desde 2004 se lanzó a los aires a manera y nombre de *El globo rojo*. Aerostático impreso, que curiosamente navega de volumen en volumen, de tomo en tomo, perfectamente numerado pero que sorprende e invita al que recibe cada obra a surcar con él.

Lo verán en sus portadas, primero blancas o casi, y luego (de 2005 en adelante) más como libreta de apuntes con un rojo carmesí, como si el editor hubiera pasado de las *Comedias* a *Ricardo III* sin temor alguno.

Obra por obra, texto por texto —así como cualquier demócrata que se asume por derecho divino engañado—, Martín se tomó la molestia de preguntar.

Si no conocía algo de *El Cisne*, y para suerte nuestra, en ese entonces no era mucho, Martín buscaba la respuesta.

Todo lo que usted no sabía sobre Shakespeare y no se atrevía a preguntar, Martín lo hizo. Y lo contestó:

«En estos Cuadernos del Taller de Lectura de Shakespeare se publican los apuntes que utilizo, desde enero de 2004, como acordeón, para dirigir mejor el taller. Los apuntes, notas y traducciones incluyen una introducción a la obra y un panorama general, el perfil de los principales personajes así como el contexto de lo que sucede, seguido de las principales fuentes y una sinopsis de la obra con algunos ensayos y notas relacionadas con la obra o con su tiempo, de tal manera que los lectores la entiendan mejor cuando la lean y descubran la energía que está guardada en cada una de las líneas que escribió Shakespeare, consideradas como obras maestras. Ése es el verdadero propósito de estos Apuntes.»

Permitaseme acotar, subrayar, hacer énfasis, en la modestia del Editor y lo que resume como «propósito», eso sí, siempre de manera «humilde». No le crean.

Cuidado, mucho cuidado, porque Casillas en el fondo nos está llevando a lo oculto, dando una críptica enseñanza, que nos puede seducir a la lectura. Cosa poco usual y no siempre bien vista. Peor aún, el muy sacrilego nos convoca a entender a un autor que puede ser escenificado.

Nuevamente reitero, por segunda vez, y repito que Casillas es un sacrilego que osa poner frente a nuestro ojos textos de una manera que antes no hubieran sido leídos. Es, por decir lo menos, un atrevido.

Si todo este texto empezó como un homenaje, déjeme decirle a usted lector que no hay nada más lejano a la realidad. El tal hombre, Martín Casillas, no es más que un embustero que quiere hacernos creer que el teatro puede ser leído, y no sólo eso, comprendido y algunas veces hasta escenificado (¡horror!).

Uniéndose al comercio informal se atreve a decir:

«De sacar copias preferí (por aquello del oficio de editor desde 1980) mejor imprimir en tirajes cortos (100 ejemplares) para dárselos a los participantes del taller y luego ponerlos a la venta sólo por Internet.»

Como verá, querido lector, no vale la pena acercarse a este pretencioso editor quien no duda en decir:

«Llevo, a la fecha, publicados 34 apuntes del mismo número de obras y este año terminé de publicar los comentarios para completar las 38 del buen Will.»

Cuando un editor se convierte trasciende la trivial y común respuesta «traductor-traidor». Igual que cuando se convierte en hacedor para descuido «that is the answer».

Enamorado a más no poder de su de amor y motivo de estudio, Casillas cumple su amenaza de explicar lo inexplorable. Con la maestría de un apasionado nos con la perversa *Dark Lady* y el duende de juventud que movió al buen Will a considerarse más poeta que dramaturgo, reparos amenaza:

«...estoy publicando una nueva versión de los 154 *Sonetos* en cinco tomos. A la fecha tres (que también se venden sólo por Internet) igual que los Apuntes: 1. *El heredero* (18-39 y 43-59); 2. *He visto el sol más de una gloriosa vez* (60-99). Y de los últimos saldrá a finales de este año, 4. *Anduve como viajero* (100-126) y el 5. *Donde tengo* (127-154), en marzo del 2008.»

Si usted quiere ser parte de esta vergüenza me queda más que dar los datos que le piden y por fortuna prolífico Casillas proporciona:

«Me pueden mandar un correo a rodrigo.johnson@netnet.net o a rodrigo.johnson@yahoo.com y yo les mando la cotización de lo que hayan escogido y que pueden pagar TODO SHAKESPEARE: <http://www.netnet.net>»

Cito, por último, el intento de sobornar al susodicho Casillas pretendido para un bien intencionado reportero:

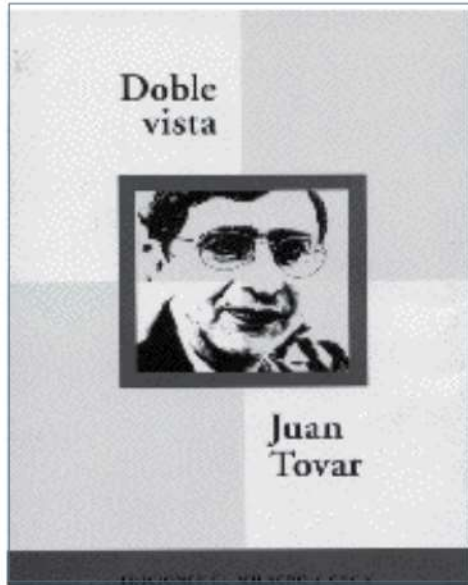
«Bueno, ahí te encargo que quedarme «chira de a maíz», para los jóvenes de la Academia. Cualquier cosa estoy a tus órdenes. De Semana Santa te hago llegar el tomo de los *Sonetos*, ¿vale?»

Saludos
Martín Casillas de Alba»

RODRIGO JOHNSON CELORIO. Director de teatro actor y dramaturgo.

RECOMENDACIONES

NOVEDADES EDITORIALES



Doble vista
Juan Tovar
 Ediciones El Milagro (col. El apuntador)
 México, 2007

Doble vista es una compilación de escritos del dramaturgo Juan Tovar que recorren su experiencia tanto en el teatro como en el cine. Escritos en una prosa cuya facilidad resulta envidiable, Tovar sabe extraer de esta experiencia los principios del oficio y la crítica puntual a ciertas teorías; por ejemplo, su brillante rectificación de la teoría genérica de Luisa Josefina Hernández y su genial alegato en favor de "la monstruosa tragicomedia".

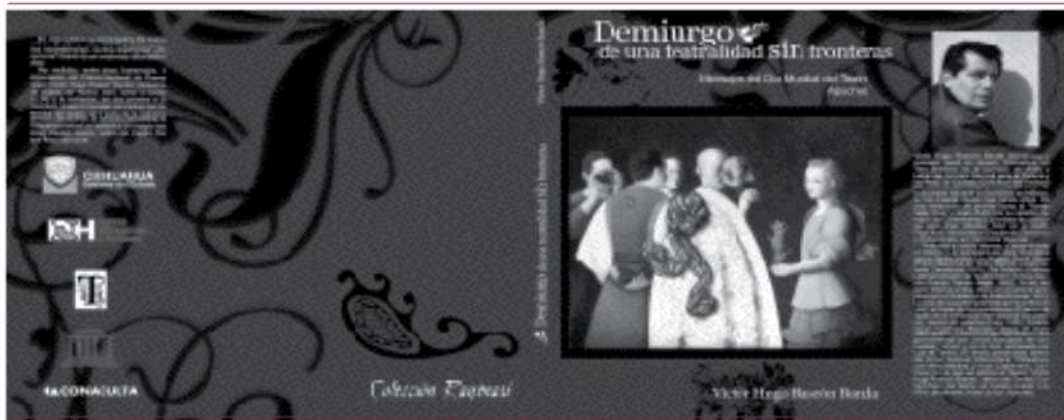
Gran lector y agudo espectador de cine y teatro, Tovar no se limita sin embargo a su experiencia autoral, sino que recorre libremente paisajes literarios (Tolstoi y Dostoievski), cinematografías contundentes (Bresson y Tarkovski) y expresiones

escénicas singulares (las puestas en escena de Ludwik Margules, o aquellas del mejor Teatro Universitario), a la caza del más puro ejemplar del drama humano.

Demiurgo de una teatralidad sin fronteras. Mensajes del Día Mundial del Teatro. Apaches
 CONACULTA-UNESCO-Instituto Chihuahuense de Cultura-Gobierno del Estado de Chihuahua,
 México, 2007

En su mensaje durante la celebración del Día Mundial del Teatro en 2006, Víctor Hugo Rascón Banda señala: "A través del teatro no hablan sus creadores, sino la sociedad de su tiempo", y este libro, además de un reconocimiento a la trayectoria del dramaturgo mexicano, es una recopilación de los mensajes que con motivo de dicha celebración han dirigido, año con año, desde 1962, personalidades del teatro mundial que comparten este espíritu y entusiasmo que ha animado la obra y el trabajo de Rascón Banda por promover el conocimiento y la práctica del arte teatral para el desarrollo humano. "El teatro conmueve, ilumina, incomoda, perturba, exalta, revela, provoca, trasgrede. Es una conversación compartida con la sociedad", dice Rascón Banda en otra parte de su mensaje, incluido en este libro.

Como una muestra del quehacer literario de Rascón Banda, se incluye su obra *Apaches* (2003), y un ensayo de Rocío Galicia acerca de la obra y la puesta en escena por el director Medardo Treviño.



Primeros 25 números
 monográficos publicados:

- 1) Teatro Urbano.
- 2) Teatro de Carpa.
- 3) Teatro para Niños.
- 4) Pastoreas.
- 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) Pastoreas.
- 15) Teatro y Educación.
- 16) Comedia Musical.
- 17) Teatro Histórico.
- 18) Teatro de Tlaxcala.
- 19) El Clavo.
- 20) Teatro de Pueblo.
- 21) Skitsl y Sainetes.
- 22) Miguel N. Lira.
- 23) Teatro de Veracruz.
- 24) Teatro para Día de Difuntos.
- 25) Performance.

Hacerle al te
 no es suficien
 porque nadie l
 en la vida
 es un fondo mu
 bajo una luz mag

Hacer Te
 es proponer o
 realida

¡DESCUBRE!



Conoce y adquiere la revista

- * Talleres de Expresión Corporal,
- * Voz y Dicción
- * Maquillaje,
- * Escenografía,
- * Títeres,
- * Actuación,
- * Dirección,
- * Artículos
- * Crítica Teatral
- * Ensayos
- * Ponencias

* Y más de 100 obras de teatro de los dramaturgos más representativos de México y el extranjero.



VENTAS Y SUSCRIPCIONES
 Manuela del Kioso #1
 Col. El León, Atlisco, Puebla
 CP 74766
 Tel. (01) 244 445 6051

autores.truchepolis.com
 autoresteatro@hotmail.com



DIRECTOR
 Ricardo Pérez C

Autores la Enciclopedia
 Temática de Teatro
 revista especializada

CARLOS NÓHPAL, Y LA RESISTENCIA

DIEZ AÑOS DE ANÓNIMO DRAMA

Richard Viqueira



Richard Viqueira: ¿Cómo surgió Anónimo Drama y por qué con este nombre?

Carlos Nóhpal: Es una historia sencilla, que no simple. Todo surgió por el desamor de una mujer. En 1997, siendo estudiante de teatro, escribí un pequeño poemario titulado "X". Por supuesto que ese poemario tenía destinataria, pero lo rechazó. Y ahí comenzó su extraño peregrinar. Algunos compañeros lo leyeron y me pidieron una copia. Incluso llegaron a proponerme que se las vendiera. Comencé a elaborar las copias en forma de plaquettes. Unas *plaquettes* mal cortadas y peor engrapadas, sin portada y con un lamentable diseño editorial. Fue un aprendizaje que comenzó de manera autodidacta y siguió luego con el contacto con algunos amigos editores, diseñadores e impresores, amén de algunos cursos especializados que he tomado, al grado de que este año pienso postularme para una especialización en España.

Con respecto al nombre, bueno, *Anónimo Drama* siempre ha tenido intención de ser un Multidisciplinario, entre otras cosas porque buscamos privilegiar la obra, no tanto explotar el nombre del autor, de ahí la parte "anónima". Y segundo, porque la larga travesía que corre un texto desde que nace en la mente de un autor hasta que renace en los ojos de un lector implica una forma especial de drama.

Anónimo Drama es un proyecto editorial de pequeño formato y tiraje reducido, compuesto por seis colecciones que van desde la poesía hasta las artes plásticas. En él se pondera el libro como objeto intelectual y artístico, y por ello se elaboran los primeros 100 ejemplares de cada título a mano y se entregan al lector numerados, lo que los hace prácticamente únicos y, por supuesto, de colección.

RV: ¿Quiénes conforman Anónimo Drama y quiénes apoyan su gestión actualmente?

CN: Te mencionaba anteriormente su intención multidisciplinaria, y es por eso que lo conforman -y lo han conformado- personas de diferentes disciplinas. Actualmente somos tres personas: Carola Colín, que además de

matemática, es administradora y correctora ortotipográfica y de estilo; Adrián Pérez, actor, que con nosotros funge de asistente editorial, y yo, que me considero poeta, narrador y dramaturgo, además de fungir como director general. Además, contamos con la asesoría y ayuda de Adrián Aguirre como diseñador y fotógrafo. Me gusta pensar también que cada uno de los autores es parte de este proyecto.

En cuanto a los apoyos, *Anónimo Drama* es un proyecto autogestivo. La venta de cada título influye en la publicación del próximo. Tampoco puedo dejar de mencionar la ayuda que he recibido de Luis Mario Moncada y el Centro Cultural Helénico, al ofrecernos la oportunidad de publicar en coedición diez títulos de la Colección Escenaria y tres de la Colección Glosolalia. Estos últimos publicados especialmente para las últimas tres ediciones de la Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea. Mención aparte merecen Boris Shoemann y Elena Guiochins, con quienes obtuvimos un apoyo del FONCA a la traducción. Con ellos publicamos 4 títulos de teatro quebequés para público joven, dentro de la Colección Glosolalia.

RV: ¿En dónde se distribuyen sus títulos y cuál es el precio promedio de un ejemplar?

CN: Tenemos, lo que en el argot editorial se denomina una circulación *semicerrada*. La editorial tiene por estrategia acercar el texto de manera personal y directa al lector. Es decir, optamos por no tener muchos puntos de venta, razón por la cual se distribuyen en las mismas salas de teatro al finalizar la función y en las presentaciones editoriales. Esta estrategia nos ha llevado a presentarnos en congresos y seminarios especializados, tanto de teatro como de poesía, así como en ferias de libro y muestras nacionales. Poco a poco hemos podido ampliar los límites que esta estrategia implica. Ahora contamos con distribuidores en el interior de la república: Mario Cantú en Monterrey y Víctor Rubén López en Puebla. Tenemos ejemplares a la venta en las librerías Primero Sueño y algunas otras en la Condesa y Coyoacán.

RV: ¿Cuáles han sido los mayores retos que han enfrentado durante este tiempo?

CN: Como todo proyecto de este tipo, lo principal: la supervivencia. Y en segundo lugar, el irnos posicionando dentro de un mercado *sui generis*. Amén de ir ganando credibilidad entre los autores, estudiosos y público en general.

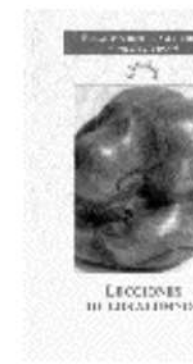
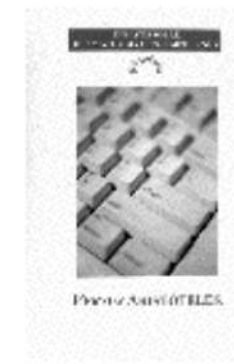
RV: ¿Cuáles son las preferencias de sus lectores y cuál es el perfil demográfico de su mercado?

CN: Al respecto puedo decir que tenemos éxito en donde otras editoriales no lo tienen. La editorial se fundó persiguiendo la poesía y en el camino se encontró con el teatro. Y son estas dos colecciones, *Sensualia* y *Escenaria*, las que mejor vendemos.

Recientemente el ensayo hizo su aparición dentro de la editorial y se ha vuelto una de nuestras colecciones más solicitadas. De diez títulos que tiene la colección *Glosolalia*, seis han alcanzado la reimpresión.

En cuanto al perfil por edad, los principales lectores son jóvenes entre 18 y 30 años, seguidos por adultos entre 40 y 60 años. Hay un sector, entre los 30 y 40 años, que no hemos podido impactar totalmente. La mayoría de los jóvenes son estudiantes, nivel medio y superior. Y curiosamente un porcentaje elevado de lectores, en general, son mujeres.

Por regiones, puedo decir que en el interior de la república los libros tienen buena acogida. Incluso hemos recibido pedidos de colecciones completas.



RV: ¿Cuáles son las características de sus publicaciones y qué los distingue del resto de las editoriales?

CN: Este proyecto no pretende editar muestrarios de autores (antología, recopilación) ni una publicación periódica (revista, fanzine) —aunque caiga en la tentación de apoyar proyectos de ese tipo—; en cambio, pretende editar pequeños libros. Estos libros no son mayores a las 140 páginas efectivas, descontando carátula, página legal y pie de imprenta. Debe mencionarse que el tiraje de cada título es, en su primera impresión, de 100 ejemplares numerados, más los demás ejemplares sin numerar, que pueden dar en total hasta 500. Sin embargo, el 80% de nuestros títulos llegan, al menos, a la 3ª reimpression.

Estos primeros ejemplares son elaborados de manera semiartesanal, ya que prácticamente son hechos a mano, uno por uno. Si este número de ejemplares es superado por la demanda, se realiza un nuevo tiraje en el que los ejemplares pierden su categoría de numerados, dando inicio a la segunda impresión.

En cuanto a los precios, hemos buscado la accesibilidad sin descuidar la calidad artesanal de nuestros títulos, por ello los precios de cada ejemplar oscilan entre los \$30.00 y \$100.00 pesos.

RV: ¿Cómo vislumbra el panorama literario y dramático en México en fechas recientes?

CN: Estamos ante una efervescencia literaria, nunca como ahora hubo tantos premios literarios y tantos contendientes, escritores noveles y no tanto. También debemos reconocer la tradición literaria que existe en México. Somos, dicen, un país de poetas. Yo añado: también somos un país por contarse. Me entusiasman los nuevos poetas y dramaturgos. Los veo como una especie que se resiste a morir. Este panorama promete darnos grandes sorpresas. No muchas, creo, pero sí muy gratas.

RV: ¿Cuál es la sensación que te deja hasta ahora tu trayectoria como editor?

CN: Creo que 10 años de trabajo nos han dado algo de experiencia. Lo único que puedo decir al respecto es que le hemos dado oportunidad de publicar a muchos de los jóvenes dramaturgos. Incluso vamos con ellos casi como generación. Recuerdo que una de mis primeras inquietudes con la editorial era poder decir, algún día, con respecto a algún escritor reconocido: “yo fui el primero que le publiqué un libro, en una editorial pequeña que se llamaba *Anónimo Drama*”.



RICHARD VIQUERA. Director de escena, dramaturgo y actor. Becario de la Fundación para las Letras Mexicanas 2006-2007.

MÁS SOBRE ANÓNIMO DRAMA

El proyecto editorial está compuesto por 5 colecciones:

SENSUALIA. Dedicada a la poesía. busca editar muestrarios de poemas, obras sólidas, poemarios mínimos de un tema único.

ESCENARIA. Dedicada a la publicación de material escénico, sea éste *dance performance*, teatro, cine. Se publican textos no mayores a 150 minutos efectivos de representación, próximos a estrenarse, temporada o reestrenos.

LITERALIA. Dedicada a la narrativa, publica de 4 a 12 cuentos reunidos en torno a un tema, estilo o personajes únicos.

MARGINALIA. Dedicada a la publicación de ensayos. Cada libro de esta colección desarrolla un tema único en uno o varios escritos.

GLOSOLALIA. Dedicada a la vinculación de idiomas y lenguajes, esta colección fomenta el diálogo entre lenguas. Publica traducciones, bitácoras de montaje, literatura experimental y fusión de géneros y multimedia.

IMAGINARIA. Dedicada a la publicación de muestrarios breves con la obra de artistas plásticos. Cada libro de esta colección aborda individualmente para crear un diálogo entre la obra presentada y el formato de presentación (libro).

Además de que siempre podrá, el lector interesado contactarnos vía mail (anonimodrama@terra.com.mx, anonimodrama@gmail.com) o por teléfono (57091216) y en un periodo no mayor a las 72 horas nosotros le entregamos el material solicitado.

Los precios de cada ejemplar oscilan entre \$30.00 y \$100.00 pesos.



PARA LOS FANS DEL BARDO

SHAKESPEARE, EL CIBERNAUTA

José Candás

Hay dramaturgos que se imponen y otros que se olvidan. Y está William Shakespeare. A más de quinientos años de distancia, sigue siendo la referencia obligada y el modelo al que todos los teatreros del mundo se apegan buscando inspiración.

A Shakespeare lo vemos no sólo como el poeta dramático ideal, sino también como un rescatista de los mitos antiguos, puestos bajo su trazo creativo a la búsqueda de una creación propia que nos sigue conmoviendo y dando referencias de nuestro presente gracias a la frescura que le imprimió, a su enorme poder emocional y racional, pero sobre todo a un discurso tan vital que ninguna modernidad lo ha podido matar.

Ante esa popularidad y actualidad, y sin olvidar que vivimos en el Año Internacional dedicado a Shakespeare, la necesidad por encontrar información interesante sobre él ha provocado que sus fans exijan más a los editores y estudiosos del buen Guillermo. Nunca se habían publicado tantas biografías sobre su vida y, sin embargo, esto no ha sido suficiente, lo que ha provocado que Internet, ese espejo del interés popular, se convirtiera en el espacio perfecto para satisfacer la demanda informativa entre sus admiradores.

A continuación, presentamos una lista de sitios web dedicados a Shakespeare que sobresalen por la calidad de sus contenidos.

<http://books.google.com/shakespeare>

Como siempre, lo más fácil es meterse a googlear. Y precisamente, a sabiendas del interés general por Shakespeare, Google lanzó recientemente esta página, que más que servir de fuente, es un trampolín a otros sitios. Así, los navegantes podrán acceder a textos escaneados de las obras completas del poeta, a la vez que pueden visitar *Shakespeare in the Park* (www.publictheater.org/view.php?mode=eventdisplay&eventid=210), sitio del Teatro Público de Nueva York en el cual se dan avisos sobre sus nuevos montajes gratuitos. También sobresale el vínculo al software Google Earth, que permite acceder virtualmente a distintos lugares del mundo, incluyendo el Globe Theater.



http://es.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare (español)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Shakespeare> (inglés)

Nacida como un intento de formar en Internet una enciclopedia colectiva y de participación múltiple, la *Wikipedia* es una página indispensable para obtener información variada sobre cualquier tema, ofreciendo además la ventaja de vincular temas diversos que incrementen la calidad de la información. Los cibernautas shakerperófilos encontrarán datos bibliográficos comparativos, curiosidades e información específica sobre la mayoría de sus obras, como tramas, listas de personajes, filmografía y curiosidades diversas que a su vez incluyen otros vínculos relacionados con el tema.

www-tech.mit.edu/Shakespeare

The Tech es el primer periódico fundado en Internet, en 1993. No podía ser de otro modo, ya que es el órgano informativo del famoso Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), institución rival de la Universidad de Harvard y cuna de muchos inventos y descubrimientos en física, química y electrónica. Estos chicos, decididos a mantenerse a la vanguardia también en humanidades, incluyeron la primera página de Internet con los textos completos y clasificados de Shakespeare en

la red. Los lectores que quieran acceder a ellos lo pueden hacer por búsqueda específica de escenas, lo que facilita encontrar diálogos, personajes y citas específicos.

<http://shakespeare.palomar.edu>

Mr. William Shakespeare and the Internet es una página creada por Terry A. Grey para optimizar y comparar la información disponible sobre la vida y obra del autor. Esto es útil, pues se puede acceder simultáneamente a datos contradictorios sobre su vida, así como a críticas diversas realizadas sobre su obra a lo largo del tiempo. También se pone énfasis en la información relacionada con otros autores contemporáneos a Shakespeare y a su época, con textos y material de otros dramaturgos. Una página que sobresale por la calidad de sus contenidos y por su planteamiento crítico, muy bien fundamentado.

www.absoluteshakespeare.com

Datos, datos y más datos, rápidos y concisos, sobre Shakespeare y sus referencias, incluyendo sinopsis y textos completos de todas sus obras, una sección especial sobre el Globe Theater, imágenes relacionadas con su época, una trivía con datos biográficos y de sus obras, y una lista con las citas más citables del poeta. Como para apantallar a los cuates en un arrebatado culterano sin investigar demasiado.

Cabe señalar, lamentablemente que, a excepción de la página de *Wikipedia*, no hay páginas en español que contengan el nivel informativo y de rigor que ofrecen los sitios antes mencionados, lo que es una grave omisión. Cabe esperar que muy pronto los fans hispanoamericanos del bardo de Stratford-upon-Avon se pongan al corriente y nos sorprendan con un sitio a la altura de las circunstancias. Sin embargo, esto no impide que la información disponible en las páginas mencionadas y otras más resulte interesante y sorprendente, confirmando que Shakespeare, a medio milenio de distancia, es todo un cibernauta actualizado que no deja de renovarse a través de sus lectores.

JOSÉ CANDÁS Escritor, guionista, antologador y dramaturgo.

MÁSCARA VS CABELLERA

LE DIABLE C'EST L'ENNUI, PERO SU NOMBRE ES LEGIÓN

CARTA A PETER BROOK

Señor Don Peter Brook
Théâtre des Bouffes du Nord
París, Francia
Abril de 2007

Estas líneas escritas con lo que nos queda de aliento quieren ser, señor Brook, una misiva de agradecimiento eterno por haber traído hasta tierras aztecas su espectáculo tres veces magnífico llamado *Sizwe Banzi está muerto*, el pasado mes de marzo. Ya que la suma de sus fructíferos años nos robó la dicha de aplaudirle en primera persona, déjenos al menos hacerlo a través de la presente, narrándole los pormenores del evento que su Dichosa Imaginación provocó entre nosotros.

Destaca ante todo que el total de las funciones fue vendido por anticipado, un hecho muy poco común para el teatro que se da en estas ingratas regiones; lo cual da muestra del calibre de la figura que nos regalaba su presencia. Todos recordamos con emoción que Usted dijo alguna vez que, de haber algún Premio Nobel para la puesta en escena ese debería darse a un famoso polaco: sabemos que esa proposición encarna ahora en usted más que en nadie en la Tierra. Pues bien, Señor Brook, sin rubor en el rostro le podemos decir que casi el total de las localidades fue, literalmente, secuestrado por nosotros los firmantes, la Élite Teatral de la capital mexicana. Y he aquí, Maestro, que usted nos ha dado en respuesta una de sus grandes lecciones: nos ha mostrado lo que valemos. Le describimos el suceso.

En Su Obra, Su primer actor sale y saluda. ¡Oh dicha del esquivo Dionisio!, nosotros le contestamos con el corazón entre los dientes: ¡El Señor Brook nos habla! Sepa Usted, entonces, que encarnerados y arrobados porque se dignara a posar su mirada en nosotros, toda la obra le respondimos con vehemencia: Usted hizo una comedia y nosotros, que nos sentimos en nuestro medio natural (viera, Señor Brook, qué retribuyen se nos da el género, le enviamos copia de la cartelera de nuestro Teatro de Arte), nosotros, decíamos, nos reímos mucho.

A veces antes de que su actor soltara el *punchline*, es cierto, pero es que fíjese Señor que la culpa la tenían nuestra emoción y que el *supertexto* (¡ups!, perdone el *lapsus* stanislavskiano, es pura deformación pedagógica), es decir, que el *supertitulado* a veces, en su economía, se adelantaba hasta dos parlamentos. Y aunque nuestro francés está —cómo no— bien madurito, las ganas de responder a Su Deferencia nos hacían ganar prisas.

Mire usted, Señor Brook, cuánto lo respetamos que hasta tuvimos que detener Su Obra un par de veces para aplaudir Su Gracia. Pero es que Usted ha construido con tal maestría esos climas emotivos que nosotros nomás no tuvimos otra opción que entregarnos a derrochar el alimento del actor. Pero, en compensación, fuimos críticos y no tememos decírselo —así de dialogantes somos—: aquella parte en la que Sizwe Banzi expone su problema tan real, tan documentalmente, tan sin risas, nos decepcionó un poco y bajamos la intensidad de respuesta. Mas en las charlas posteriores, a la luz de las cervezas en nuestro cuartel general de la colonia Condesa —el centro cardiaco del arte actual— dedujimos su juego. Nos dimos cuenta de cómo avanzaba su lección. Usted dejó entrar al diablo, o sea al aburrimiento, para que notáramos con qué precisión y eficacia Su Mano Noble rescataba lo que otro hubiera dejado naufragar. ¿Verdad que somos sagaces?

Pues logró rescatar el asunto y de tal manera, que fíjese muy bien en lo siguiente, Usted y nosotros quedamos a tal punto en comunión que ocurrió un *feedback* de la calidad que, creemos estaría de acuerdo, sólo se había dado en sus investigaciones africanas de hace tiempo. Pues Su Obra se hizo Orgullosamente Mexicana cuando ese su actor en un alarde de pertenecimiento a nuestra Gran Familia, lanzó una *morcilla* (como aquí le llamamos al momento extático de coexistencia entre el artista y el respetable; también le decimos el efecto Ortiz de Pinedo o impro), y esa improvisación ¡involucró Su Nombre! ¡Oh caprichoso arte de la forma y la vivencia! ¡Acariciamos la piedra filosofal que une a Diderot y a Stanislavski! ¡El teatro fue, por una vez, para los que nunca, nunca, hasta ahora lo habíamos tenido!

La risa que estalló en realidad fue el enlace de hermandad entre las metrópolis de dos países unidos por la antorcha heroica de la Cultura.



Por último, Señor Brook, para no robarle un tiempo que de seguro emplea ya en el siguiente *fiat lux*, déjeme narrarle los aplausos finales. Fueron instantáneos, apenas un segundo se coló entre la última línea, tan graciosa, y nuestra entrañable reacción. Sólo los infaltables aguafiestas —y mire Su Excelencia que los hay de tal calaña— pudieron decir que no hubiera estado mal respetar el silencio que exige digerir el drama presentado. (He aquí, le chismeamos en absoluta complicidad, en este gesto de solemnidad, la causa de la falta de público en nuestros recintos teatrales.) Mas para la mayoría letrada, apenas fue sentir bajar el *dimmer* del oscuro final y ponernos rabiosamente de pie. ¡Y es que sabíamos que estábamos ante una *chef d'œuvre* de la mismísima tierra del Louvre y Montparnasse. Aplaudíamos, pues, arrastrados por el llanto: “¡Qué actores!”, dijimos; “No, ¡qué obra!”, exclamamos; “No, ¡qué dirección!”, concluimos deshechos. Todo en alta voz, seguros de, allende los mares y las lenguas, nos escucharía. Y volvimos al llanto y la ovación.

Señor Brook, antes de que la melancolía, esa zorra incómoda y roedora, se apodere de nuestro mexicano brío, le preguntamos: ¿cuándo nos vuelve a mandar a sus negritos, para que nos cuenten otra vez las increíbles historias, tan conmovedoras, de ese cuarto mundo del África lejana?

Atenta y Emotivamente
La Comunidad Teatral Capitalina
(que pagó al tal Rubén Ortiz para redactar)

P. S.: Apenas antes de cerrar el sobre, nos enteramos de que en las presentaciones de su obra en provincia el público fue parco. Le pedimos, en su nombre, mil disculpas por el provincianismo reinante en este desagrado país.

¹ Mencionamos “su actor”, porque es obvio que el artista africano era tan sólo el Emisario de Su Eminencia.

² Por esa estirpe malhadada y malamada, nos disculpamos. De hecho, esos seres son tan miserables en alma y cuerpo, que en un acto caritativo hasta tuvimos que pagar por la relatoría de este Su Evento a uno de ellos. Cualquier malintención que Usted sospeche es producto de su amargura inagotable.



MÁSCARA VS CABELLERA

f.l.m. Fundación para las Letras Mexicanas A.C.

Ciudad de México, junio de 2007

Por este medio nos permitimos expresar por parte de la Fundación para las Letras Mexicanas la pérdida de nuestra confianza así como nuestra justificada y rotunda reprobación hacia el señor Francisco Reyes O., quien fue becario de esta Institución en el área de dramaturgia durante el período 2005-2006.

Francisco Reyes O., conoció en el trabajo de grupo bajo la tutoría de David Olguín la obra *Prohibido acostarse al sol*, de su compañera Verónica Bujeiro. De acuerdo con el tutor y los compañeros del taller de dramaturgia, la obra representó para el señor Reyes O. la idea fundamental para la escritura de un texto que él firma y que posteriormente se ha puesto en escena.

Es reprobable la falta de probidad de Francisco Reyes O., al no dar ningún crédito a la obra en la que se basó para elaborar su propio texto, siendo compañero de taller de la autora de *Prohibido acostarse al sol*.

La participación colectiva de un profesional equipo de actores y directora en el desarrollo posterior de la obra **no** los hace responsables del punible acto cometido por el señor Francisco Reyes O., motivo de la mencionada pérdida de confianza de esta Fundación hacia él.

Programa de mano del Ciclo de lecturas dramatizadas PVA.0
en La casa del lago, UNAM



10º CERTAMEN DE TEXTOS TEATRALES "ESPERPENTO" TORREPEROGIL 2007 CULTURA ABIERTA / (31/10/2007)

BASES

El día 28 de octubre de 1866, nació un inigualable genio del teatro universal: don Ramón María del Valle-Inclán. Setenta años más tarde, el 5 de enero de 1936, murió sin asistir a la mayor manifestación del esperpento nacional, que estalló sólo seis meses después dando al traste con el momento más elevado de exaltación cultural, pedagógica, ética y ciudadana de la historia de España: la Segunda República. En este año 2007 / don Ramón podría haber cumplido 141 años, si no se le hubiera atravesado en el camino la "desdentada" (nuestra "muerte sequilla") justo hace la mitad de este tiempo (70 años). Creemos sinceramente que merece un homenaje, y por eso dedicamos el Certamen de Textos Teatrales de Torreperogil a su creación más genuina y valiosa: el "esperpento". Vayan por todos cuantos se afanan por honrarnos con la sagrada llama del teatro las presentes bases.

1ª.- Pueden participar en este 10º CERTAMEN LITERARIO DE TEXTOS TEATRALES todas las personas que lo deseen, siempre y cuando lo hagan con trabajos originales, inéditos y no premiados en otros concursos.

2ª.- Los trabajos, de temática libre, se presentarán escritos en castellano, por triplicado, a ordenador (Word, tipo de letra "Times New Roman" de 12 puntos o similar), en doble espacio y en folios A4 por una sola cara, y firmados con un seudónimo. Se acompañará disquete.

3ª.- También podrá presentarse el texto mediante correo electrónico, en formato PDF, asimismo acompañados de su seudónimo.

4ª.- La duración de las obras (atendiendo al tiempo normal de su puesta en escena) será mínimo de 30 minutos y máximo de una hora y media.

5ª.- Los originales se enviarán a AYUNTAMIENTO DE TORREPEROGIL ("Certamen de Teatrales" Patronato de Cultura y Deportes) C/ Plaza de la Villa, 19 C.P.23320-TORREPEROGIL (Jaén), acompañados de un sobre cerrado en cuyo exterior figurarán el título de la obra, seudónimo del autor, y en su interior el nombre y apellidos, dirección, teléfono y una breve reseña sobre el currículum o biografía del mismo.

6ª.- En el caso de haber presentado el texto por correo electrónico, se enviará aparte, por correo convencional, un sobre con las mismas características y datos que el arriba citado.

7ª.- El plazo de recepción se cerrará a las 14 horas del día 31 de Octubre de 2007.

8ª.- Se establecen los siguientes premios, a los que se aplicarán las retenciones legales correspondientes:

PRIMERO: 2.000 €. y trofeo.

ACCÉSIT: 1.000 €. y diploma.

9ª.- Los trabajos que no resulten premiados podrán ser reclamados por sus autores/as antes del 31 de marzo de 2008, siendo destruidos en caso contrario. Los ganadores quedarán en propiedad del Patronato de Cultura del Ilmo. Ayuntamiento de Torreperogil para su posterior publicación, cuya 1ª edición percibirán sus autores 50 y 25 ejemplares respectivamente.

10ª.- El jurado estará compuesto por personas del mundo del teatro y de las letras, y procederá a emitir su fallo el día 9 de febrero de 2008. Su decisión será inapelable, y los premios podrán ser declarados desiertos si así lo estima el jurado calificador.

11ª.- La entrega de premios será en el acto de presentación del libro de la pasada edición, en el Centro Cultural "Alfonso Fernández Torres", el 29 de marzo de 2008, siendo obligatoria la presencia de los/as ganadores/as en dicho acto o en la posterior presentación de los textos ganadores.

12ª.- El jurado tendrá potestad para la interpretación de estas bases, resolviendo las dudas que pudieran surgir.

13ª.- La participación en el Certamen conlleva la aceptación de sus BASES.

E-mail de Contacto: soriacultura@yahoo.es

A razón de la nostalgia

Daniel Serrano

SERIE CONMEMORATIVA

CONMEMORATIVO DE LA UABC

Porrúa

Escribir *A razón de la nostalgia* me hizo descubrir lo apasionante que puede ser escrutar el lado desconocido de todos aquellos artistas que han sido o fueron, durante bastantes años, compañeros de trabajo en la Universidad Autónoma de Baja California, muchos de ellos dándose el permiso de mostrarse más allá de lo que la prudencia les permite en la cotidianidad.

Mis colegas me hicieron entender sus procesos artísticos, su pasión por el arte, y toda esa humanidad que reviste a un esqueleto relleno de carne.

Es por eso que quiero agradecer la disponibilidad y la complicitad de David Piñera, Maricela Jacobo, Luis Hiraes, Ernesto Rosas, Sergio Rommel Alfonso Guzmán, Gabriel Adame, Carmen Bojórquez, Julio Quintero, Jesús Vázquez, Álvaro Blancarte, Francisco Chávez Corrujedo, Manuel Bojórquez, Josefina Pedrín, Ángel Norzagaray, Paúl Paredes, Ignacio Flores de la Lama, Virginia Hernández y Fernando Rodríguez Rojero. Con todos ellos establecí un diálogo tácito, cuando sus estrecejos se preguntaban: ¿De a cómo?, ¿a razón de qué? A razón de... la nostalgia.

DANIEL SERRANO

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

PORQUE EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE... CINCO AÑOS DE HACERLO POSIBLE

PasodeGato como empresa de cultura teatral ha generado en cinco años:

- PRESENTACIONES
- MESAS REDONDAS
- CONFERENCIAS
- CONCURSO NACIONAL DE MONÓLOGOS
- CONCURSO NACIONAL DE ENSAYO TEATRAL

PasodeGato BOLETÍN MENSUAL DE TEATRO con publicidad de la escena en Monterrey, Guadalajara y México, D.F.

PasodeGato amplía sus horizontes y emprende nuevos proyectos:

- CUADERNOS DE DRAMATURGIA MEXICANA
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA INTERNACIONAL
- CUADERNOS DE DRAMATURGIA PARA JOVEN PÚBLICO
- CUADERNOS DE ENSAYO TEATRAL
- CD-ROM

con todos los ejemplares de nuestros cinco años - PÁGINA WEB

- Fundada en el 2001
- Publicación Trimestral
- Precio del ejemplar \$50.00
- 4.000 ejemplares certificados
- El perfil de nuestros lectores es A, B y C
- Distribución en Festivales Culturales Nacionales e Internacionales
- Librerías en 28 Estados de la República
- Vocaciones en los principales teatros
- Suscripciones en toda Iberoamérica



PasodeGato es considerada una de las tres mejores revistas especializadas en Iberoamérica

PASODEGATO
REVISTA MEXICANA DE TEATRO
BOLETÍN MENSUAL DE TEATRO

EDICIONES Y PRODUCCIONES ESCÉNICAS
Deuterio Méndez, No.11, Esq. Hérmes del 47,
Colonia Charubusco Coyoacán,
C.P. 04120, México D.F.
56880756 - 5688 9232

recepcion@pasodegato.com, distribucion@pasodegato.com, ventas@pasodegato.com

www.pasodegato.com

Una guía imprescindible para apreciar el espectáculo generativo teatral mexicano.
Omar Valdez
Escritor de la Casa Cultural México-Arca, Cuba

Éste es la mejor revista de teatro de Latinoamérica.
José Saucedo Saldaña
Chihuahua, México

PASODEGATO es un hecho de publicar temas tan ricos en nuestro país.
Adrián Domínguez
Director de teatro, director de la Casa del Teatro Nacional y subdirector del Festival Internacional de Teatro de Bogotá, Colombia

Te diré el mejor teatro que he visto en cinco años de mi vida.
Irma Campos García
Chihuahua, Academia de la Asociación de Actores de Teatro (AAT), en el teatro Gaitana, La Paz, de Baja

Te he leído la revista, de esas que cuando no la tienes, sueñas como un boludo.
Guillermo Díaz
Dramaturgo y escritor, Teatro del Teatro San Martín de Cuzco

La revista es como de las mejores revistas de teatro del mundo.
Juan Mayorga
Chihuahua, escritor y pedagogo

Una de las grandes revistas teatrales en lengua española de nuestro tiempo.
José Martínez
Escritor de la revista española Poesía Hoy

Es una gran revista, por su frecuencia y por su calidad editorial.
Pepe Rabal
Director del Festival Internacional de Teatro de Gijón, España

Un punto de referencia como un faro encendido con el fuego de la pasión.
Pablo Florido
Director de teatro, actor y director del Teatro Nacional de Bogotá, Colombia

Entre las mejores publicaciones teatrales en lengua hispana.
Luis Medina
Director de teatro, dramaturgo y director del CEET-Quito

La vida teatral de México surge en esta gran publicación y así, la revista.
Edgardo Quiroz
Director de la revista española de Teatro

De esta de las mejores revistas de teatro del mundo, y por de una maravillosa calidad...
Jorge Vela y PASODEGATO!
José María Carrón Bertrán
Escritor y dramaturgo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España, Teatro de España

Reserva al más impresionable en nuestro presente teatro.
César Martínez
Investigador, crítico y dramaturgo teatral español

Antes de viajar al interior que dependiera de una publicación mensual, Jorge Vela a nuestra revista y a sus redactores.
Guillermo Horta
Escritor, actor y actor teatral español

¡Qué gran revista de teatro! ¡Qué gran revista de teatro! ¡Qué gran revista de teatro!
Héctor Mendicota
Chihuahua, escritor de teatro y pedagogo teatral

De un país teatral de nuestro tiempo.
Luis de Soria
Escritor, dramaturgo y pedagogo teatral, Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006

Dado que la actualidad teatral le brinda el reconocimiento más auténtico que una revista de esta naturaleza merece.
David Ojeda
Chihuahua, escritor de teatro y director de Adhucos, El Aljibe

Es de vital importancia apoyar a esta revista.
Ramón Duarte Fonseca
Director de Escena, Teatro, investigador-critico de Cultura y miembro del Teatro Zensuración-Cuba

¡Tú eres quien nos puedes leer en casa distribuyéndonos que así.
Héctor Rago
Cuba, teatro y teatro

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.



TELETEC

Av. Central # 5 Mz 30 Lt 11, Col. Alce Blanco

CP 53370, Naucalpan, Estado de México

tel. (55) 5000 9400, fax (55) 5000 9401

e-mail: broadcast@teletec.com.mx • ventas@teletec.com.mx

armas y letras

REVISTA DE LITERATURA Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES

Av. Alfonso Reyes 4000, Col. del Norte, CP. 64440 Monterrey, Nuevo León, México
(81) 8329 4111 y (81) 8329 4112 / armasyletras@seyc.uanl.mx / editora_armasyletras@yahoo.com



**CELEBRA 7 AÑOS
DE ACTIVIDAD CONSTANTE.**

Producción. Formación.
cuatromilpasteatro@hotmail.com

jpinela@prodigy.net.mx

México en Escena, 2ª emisión.



GOBIERNO DEL ESTADO DE COLIMA

Un gobierno amigo de la cultura



LA CRÍTICA EN CRISIS

Ignacio Padilla
Carlos Antonio de la Sierra
Armando González Torres
Eris Vicente de Aguinaga
Rafael Lemos
Jorge Pech Casanova
Jorge Fondelricer
Geney Beltrán Félix
Eduardo Ercolin Sosa
Miguel Castañón
Eduardo Chirinos
Elis Sánchez Robín
Fabrizzio Mejía Madrid
Luz Arango
Santiago Matias
Silvia Eugenia Castellero
Javier García Galbano

Ilustración de Marina Lasenaris

Textos de Juan Gelman, José Balza, Juan José Donato, Michel Houellebecq,
José Miguel Oviedo, Eduardo Milán y Jaime Moreno Villurreal

Luvina
REVISTA LITERARIA

Número 46 / PRIMAVERA 2007

De venta en Sanborn's, librerías y puestos de revistas

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

NOMBRE

DOMICILIO

COLONIA

CIUDAD

DELEGACIÓN

ESTADO

C.P.

TELÉFONOS

FAX

CORREO ELECTRÓNICO

Abajamos 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 llámame a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88 87 5.

Anexa copia de depósito a nombre de José Sefami Misaje en HSBC, cuenta 0402474144.

Para información de suscripciones escribe a suscriptopdg@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 Ciénega, 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 Gardhi, Edoxal, El Péndulo y La Torre de Lull, así como en los foros Teatro Contemporáneo, Luces de Bohemia, Casa del Teatro, La Madrugada, CADAC, Sogem, Librerías Siglo XXI Editores y Librerías Gancas, así como con los Vozadores 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, visítanos en <http://groups.msn.com/PASODEGATO>

PASODEGATO

**Sí deseas depositar por internet,
la CLABE interbancaria es:
0211 8004 0247 7414 499**

C.P. 04120, México, D.F. infopdg@prodigy.net.mx, visítanos en <http://groups.msn.com/PASODEGATO>

Instituto Nacional de Bellas Artes

TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO

TEATRO JULIO CASTILLO

Touché o la erótica del combate

De Ximena Escalante
Mauricio García Lozano, dirección
Con Inera Azuela, Daniel Martínez,
Miguel Ángel Barrera, entre otros.

Hasta el 15 de julio
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

CUPO LIMITADO



*De monstruos y prodigios:
La historia de los Castrati*
De Jorge Kuri / Claudio Valdés Kuri, dirección
Lunes 2 y martes 3 de julio, 20:00 hrs.

Impresiones en el ánimo
Jesús Sandoval y Gerardo Trajanz, dirección
Del 26 de julio al 12 de agosto
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Lou
De Beatriz Martínez Osorio
Claudia Ríos, dirección
Con Adrián Rod, Eugenia Cobo,
Riel Morrey, Humberto Solórzano,
entre otros.
Del 11 de agosto al 7 de octubre
Sábados y domingos, 12:30 hrs.



TEATRO EL GALEÓN

Dramaturgias Contemporáneas para
niños, adolescentes, adultos y extraños
Residencia de los Endebles en el Galeón

El ventriloco
De Larry Tremblay
Boris Schoemann, dirección
Con Carlos Corona, Alejandra Cebalón y
Miguel Conde
Hasta el 22 de julio
Domingos, 18:00 hrs.



Telenovela
De Larry Tremblay
Boris Schoemann, dirección
Con Miguel Conde, Paula Sergio Galindo,
Alejandra Marsala, entre otros.
Hasta el 29 de julio
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.

Zootanos
Creación de la Compañía
Luna Avante: Bernardo Gamba,
Diana Fidella, Abigail Soqui.
Hasta el 11 de julio
Miércoles, 20:00 hrs.



Los endebles
*Los endebles o la repetición
de un drama romántico*
De Michel Marc Bouchard
Boris Schoemann, dirección
Con Raúl Adalid, Hugo Arravillaga,
Fernando Britones, entre otros.
Miércoles 18 y 25 de julio, 20:00 hrs.



TEATRO EL GRANERO XAVIER ROJAS

Con vista a la bahía

Autora y directora: Maruxa Vialta
Con David Trillo, Bruno René Mestre,
María Saavedra, entre otros.

Hasta el 8 de julio
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.



Los baños
De Paul Walker / Enrique Singer, dirección
Con Arturo Ríos, Roberto Sosa, Ana Graham, entre otros.
Hasta el 22 de julio
Sábados y domingos, 16:00 y 17:00 hrs.
Baños del Teatro El Granero

Crack, o de las cosas sin nombre
De Egoz Chías / Martín Acosta, dirección
Con Emma Dib, Arturo Reyes, Gabino Rodríguez,
Adrián Ladrón, Israel Ríos, entre otros.
Del 2 de agosto al 9 de septiembre
Jueves y viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

Un gigante de verdad
Adaptación y dirección: Leticia Negrete
Del 28 de julio al 18 de noviembre
Sábados y domingos, 12:30 hrs.

Alphonse
De Wajdi Mouawad / Boris Schoemann, dirección
Con Hugo Arravillaga, Mauricio Ibarra,
Lucía Muñoz y Mahalot Sánchez.
Hasta el 1 de julio
Sábado y domingo, 13:00 hrs.



*El puente de piedras o
la piel de imágenes*
De Daniel Dantés
Boris Schoemann, dirección
Con Mahalot Sánchez, Georgina Singer,
Mauricio Ibarra, Alejandra Morales y
Luis Domingo
Del 7 al 29 de julio
Sábados y domingos, 13:00 hrs.



Ciclo de lecturas:
Dramaturgia Mexicana Contemporánea
Funciones: Miércoles, 17:00 hrs.

Tiro de gracia
De Sergio Zurita / Matías Gorrero, dirección
Con Carlos Aragón y Diego Jáuregui.
Miércoles 4 de julio

Sepia
De Luis Santillán / Angélica Roger, dirección
Con Carmen Ramos y Minerva Valenzuela.
Miércoles 11 de julio

El libro de Dante
De Luis Aynllón / Karla Carru, dirección
Con Osvaldo Ruiz-Navarro, Alejandro Morales, entre otros.
Miércoles 18 de julio

SALA XAVIER VILLALBA

Pequeñas certezas

De Bárbara Colto / Claudia Ríos, dirección
Con Angelina Pérez, Cecilia Suárez,
Pilar Padilla, entre otros.

Hasta el 22 de julio
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.



Después de ti, señorita Julia
De Patrick Marber / Sandra Felba, dirección
Con Marina de Tavira, Antonio Rojas, entre otros.
Del 3 de julio al 11 de septiembre
Martes, 20:00 hrs.

El péndulo del mundo
Juego escénico a partir de
Antígona de Sófocles
Alicia Martínez Álvarez, dirección
Con Indra Penasdo y Jessica Gomez
Del 9 de julio al 10 de septiembre
Lunes, 20:00 hrs.



Compañía Teatro 2
*Erase una vez...
un pato y una varita*
Autor y dirección: William Fuentes
Con William Fuentes, Santiago E...
Hasta el 5 de agosto
Sábado y domingo, 13:00 hrs.



Ciclo de Nueva Dramaturgia
Del 5 al 9 de septiembre
Jueves y viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs.
Domingo, 18:00 hrs.

Cuento de los Derviches
para incomodar a los convencionales
De Ximena Escalante / Carlos Corona, dirección
Del 21 de septiembre al 9 de diciembre
Jueves y viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

TEATRO JIMÉNEZ RUEDA
10 Encuentro Internacional
de Teatro del Cuerpo

Movés strip 1 de agosto, 20:00
El Giles Jobin 5 de agosto, 18:00
Reparador de sueños
Autor y director: Humberto Ibarra
Del 22 de septiembre al 9 de diciembre
Sábados y domingos, 12:30 hrs.

TEATRO ORIENTACIÓN

Las señoritas de aviñón
De James Salom / Horacio Aranda, dirección
Con María Cleya, Flavia Wisson,
Arobel Saavedra, entre otros.
Del 27 de agosto al 16 de octubre
Lunes y martes, 20:00 hrs.

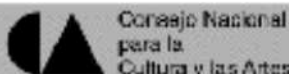


De la oreja al corazón
De Mercedes Gómez Benet
Emmanuel Márquez, dirección
Con Ricardo Zárraga, Pilar Cercoco,
Alejandro Benitez, entre otros.
Hasta el 15 de julio
Sábados y domingos, 12:30 hrs.



Mia
De Amoranta Lopez / Lourdes Pérez-Cog, dirección
Del 4 de agosto al 9 de diciembre
Sábados y domingos, 12:30 hrs.

Descuentos: Estudiantes, maestros, INAPAM, tarjetas Maestros a la Cultura y Sápalo: 50% de descuento.
Trabajadores del INBA 75% de descuento. Boletos de Gente de Teatro \$45.00. Jueves al Teatro Boleto \$30.00
Informes: 5282 1964 Consultar cartelera www.bellasartes.gob.mx





artes escénicas

Dirección de Artes Escénicas y Literatura

Amor, loco amor
Grupo La nada teatro
Dir. Miguel Lugo
jueves y viernes, 20:30 horas, del 5 de julio al 3 de agosto
Teatro Experimental de Jalisco

Teje mi corazón
Grupo El juguetero
Dir. Dolores Tapia
sábados 20:30 y domingos 18:00 horas, del 1 julio al 5 de agosto
Teatro Experimental de Jalisco


El rito
Grupo Anzar, Danza Contemporánea
Dir. Diego Piñón
miércoles, 20:30 horas, del 4 al 25 de julio
Teatro Experimental de Jalisco

Extraños
Espacio vacío producciones
Dir. Eduardo Covarrubias
sábados 20:30 y domingos 18:00 horas, del 1 al 30 de septiembre
Teatro Experimental de Jalisco

Hai ku
Grupo Khamsa in Art
Dir. Rafael Ángel
miércoles, jueves y viernes, 20:30 horas, del 5 al 28 de septiembre
Teatro Experimental de Jalisco

Bajo la niebla
Grupo Pájaro de nube
Beatriz Cruz
sábados, 20:30 horas, del 6 al 27 de octubre
Teatro Experimental de Jalisco

Nuevos creadores a escena 4
varios grupos
del 18 al 26 de octubre, 20:30 horas
Teatro Experimental de Jalisco

cultura UDG

www.culturaudg.com



X
FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE DANZA
CONTEMPORÁNEA
DE MORELIA

13 AL 22 DE JULIO DE 2007

CURSOS / TALLERES / CHARLAS / EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA

Informes al teléfono : (443) 3 22 89 27, ext. 127 y 128.
Departamento de Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura de Michoacán



PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA 2007

Con el propósito de reconocer la contribución a la cultura nacional y, fundamentalmente al norte de México, del escritor mexicano **Víctor Hugo Rascón Banda**, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, a Universidad Autónoma de Nuevo León y la Fundación Sebastián, convocan a la cuarta edición del **Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda**, el cual se registrará por las siguientes

BASES:

1. Podrán participar todos los escritores mexicanos o extranjeros residentes en el país sin distinción de edad o sexo, cuyas obras, enviadas a este concurso, sean inéditas, que no estén participando en una convocatoria similar, dentro o fuera de México ni estén en proceso de contratación, producción editorial o montaje. Los participantes extranjeros deberán tener un mínimo de residencia (comprobable) de 3 años en el país.
2. Los concursantes enviarán una obra 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 60 cuartillos o considere un tiempo aproximado de 1 hora y media de representación escénica. Se podrá participar sólo con una obra por autor.
3. Los trabajos deberán enviarse en hojas tamaño carta, a doble espacio y por una sola cara, en tipografía Times New Roman de 12 puntos, por cuadruplicado.
4. No podrán participar quienes formen parte directamente de la organización del concurso ni familiares en primer grado de los mismos.
5. No podrán participar las obras escritas como sketch y/o musicales.
6. Se concursará bajo seudónimo, que se consignará en la primera página de cada copia. Dentro de un sobre cerrado, identificado con el mismo seudónimo, los autores deberán adjuntar los datos siguientes: nombre completo, datos de la localización y una breve ficha curricular.

Víctor Hugo Rascón Banda

7. Las obras deberán remitirse por cuadruplicado a:
Premio Nacional de Dramaturgia
Víctor Hugo Rascón Banda 2007
Teatro de la Ciudad
Zuazua y Matamoros s/n
Macropiazza, Centro, Monterrey, N. L., 64000
8. La fecha límite para la recepción de trabajos será el 5 de octubre de 2007. Se aceptarán aquellos trabajos cuya fecha del matasellos coincida incluso con la del cierre de la convocatoria.
9. Se concederá un premio único e indivisible de \$160,000.00 (ciento sesenta mil pesos m.n.) al autor del trabajo ganador, la publicación del mismo, diploma, una estatuilla realizada por el escultor Sebastián y el 10 por ciento de la edición en especie por concepto de derechos de autor, correspondientes a la primera edición de la obra.
10. El jurado estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria nacional, cuyos nombres serán dados a conocer con oportunidad. Los resultados serán publicados en los medios nacionales de comunicación a más tardar un mes después. La decisión del jurado será inapelable.
11. La premiación se llevará a cabo en un acto público, a celebrarse en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, durante la última semana de noviembre o primeros quince días de diciembre del 2007.
12. Los organismos convocantes cubrirán los gastos de transportación, hospedaje y alimentación del autor que resulte ganador, si resultara ser foráneo a Nuevo León.
13. Cualquier aspecto no establecido en la presente convocatoria será resuelto por los organizadores. El premio podrá declararse desierto si el jurado calificador así lo considera. Los organizadores no se responsabilizan de la devolución de los trabajos originales.
14. La participación implica la aceptación total de estas bases por parte de los concursantes.

Para mayores informes comunicarse
a los teléfonos: (81) 83.43.89.75 al 78
o en la página www.conarte.org.mx

Monterrey, N. L. abril del 2007



CONACULTA





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

Convocan:

10º Certamen Nacional de Pastorela

Con el propósito de fomentar las tradiciones mexicanas la Universidad Autónoma de Nuevo León convoca a su 10º Certamen Nacional de Pastorela.

BASES

Podrán participar todas las personas nacidas en México y los extranjeros con más de 5 años de residencia en el país (comprobar).

La extensión mínima será de 20 cuartillas y la máxima de 50 en letra Arial número 12.

La inscripción de trabajos queda abierta a partir de la fecha de la publicación de la convocatoria y se cerrará el viernes 7 de septiembre a las 13:00 hrs.

El jurado será designado por la Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural y estará integrado por personas expertas en el género.

La decisión del jurado será inapelable.

El tema, el corte de la obra, el contenido, las escenas, los actos, la cantidad de personajes y el estilo serán libres. Se tomará en cuenta, sin embargo, que los factores que conformen la pastorela sean los tradicionales.

El trabajo podrá ser escrito en prosa o en verso.

Los participantes podrán enviar una o más propuestas.

Se entregarán un original más tres copias por cada trabajo que se inscriba, y se incluirá un disquete que contenga la obra.

El autor incluirá un sobre cerrado, con el seudónimo escrito en el exterior, que contenga los siguientes datos: nombre completo, domicilio, teléfono, correo electrónico e institución (en caso de pertenecer a una).

Todo trabajo deberá ser inédito y no haber participado en algún certamen similar.

Se otorgará un premio único de \$25,000.00 (veinticinco mil pesos 00/100 M. N.).

Las obras quedarán a disposición de la Universidad Autónoma de Nuevo León, mismas que podrán llevarse a escena.

Los trabajos se recibirán en la Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural, ubicada en la Biblioteca Universitaria "Raúl Rang Frijas", Av. Alfonso Reyes 4000, Nte., Col. Regina, C.P. 64290, Monterrey, Nuevo León, México.

Cualquier aspecto no previsto en la presente convocatoria será resuelto por la Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural.



GOBIERNO DEL ESTADO DE
QUERÉTARO
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN



Querétaro
Mejor

5ta Muestra Nacional DE LA JOVEN DRAMATURGIA QUERÉTARO 2007

INSTITUTO QUERETANO DE LA CULTURA Y LAS ARTES.
DEL 17 AL 21 DE JULIO / MUSEO DE LA CIUDAD / GUERRERO NTE.
CENTRO HISTÓRICO • SANTIAGO DE QUERÉTARO, QRO.

AUTORES

Luis Santillán • D.F. / **Martín Zapata • Veracruz** / Cuthberto López • Sonora /
Conchi León • Yucatán / Luis Mario Moncada • D.F.

CURSOS

Dirección • Javier Daulte • Argentina / Dramaturgia • Gustavo OH • Venezuela /
Traducción teatral • **Heather Melias • EU** /

LECTURAS DRAMATIZADAS Y NOVEDADES EDITORIALES

INSTITUTO QUERETANO DE LA CULTURA Y LAS ARTES • AVD. VENUSTIANO CARRANZA NO. 4 CENTRO HISTÓRICO
TELS. 2120255 • 224 05 70 • 2142259 • www.culturaqueretaro.gob.mx



HIMMELWEG

Hans Himmelfarb

Cuadernos de Ensayo Teatral
N.º 1 / P. 20



EL REY QUE NO OÍA, PERO ESCUCHABA

Feri Schuchmacher

Cuadernos de Ensayo Teatral
N.º 2 / P. 20



EL JARDÍN DE LAS DELICIAS

Jesús González Uretila

Cuadernos de Ensayo Teatral
N.º 3 / P. 20



JULIO SIN AGOSTO

Germán Soto

Cuadernos de Ensayo Teatral
N.º 4 / P. 20



INTERPRETAR ES CREAR

Reflexiones críticas sobre la dimensión
conceptual de hacer del actor

Luis de Tejada

Cuadernos de Ensayo Teatral
N.º 5 / P. 20



EL TEATRO DEL FUTURO

José Luis García Barrilén

Cuadernos de Ensayo Teatral
N.º 6 / P. 20



LA PALABRA AITERADA Y CINCO PREGUNTAS SOBRE EL FINAL DEL TEXTO

Jaime Chabaud

Cuadernos de Ensayo Teatral
N.º 7 / P. 20



UNA CONCEPTIVA ORDINARIA PARA EL DRAMATURGO CRIADOR

Mauricio Katan

Cuadernos de Ensayo Teatral
N.º 8 / P. 20

Lanza la revista obras inéditas de mexicanos

Edita Paso de Gato ensayos de teatro

► Con la publicación de sus cuadernillos, pretenden formar nuevos lectores

Fernando de Ita

En su quinto aniversario, al que llega según diversos testimonios extranjeros, como la mejor revista de teatro de Latinoamérica, Paso de Gato lanza un ambicioso proyecto para difundir obras de teatro y teoría teatral entre el gran público.

Con la publicación de cinco cuadernos formados como libretas de tapacubierta, pero a todo color y en papel de lujo, esta editorial alternativa inicia la búsqueda de nuevos lectores para el teatro.

"Pensamos que es el momento de dar un paso adelante en nuestra vida como editorial, presentando un nuevo concepto en textos teatrales, que le sean útiles a los teatreros y ofrezcan ventajas para el lector, como un formato amable, muy fácil de manejar, una edición cuidada, materiales de primera calidad y un precio inasperable: 20 pesos por ejemplar", dice Jaime Chabaud, director de la revista.

A Chabaud le brillan las pupilas bajo los lentes al enunciar el bajo costo de cada ejemplar y, recordando el vicio que dejó hace varios años, ejemplifica: "Nuestros cuadernos costarán apenas unos pesos más que una cajetilla de cigarrillos, menos que un guiso y muchísimo menos que un gra-

mo, así que los teatreros no tendrán pretexto para no leer obras y ensayos sobre teatro".

Con los primeros cinco cuadernillos en la mano, el dramaturgo se olvida de la fórmula que porta en un pie para comentar que son cuatro las colecciones que pondrán en circulación: Cuadernos de Ensayo Teatral; Cuadernos de Dramaturgia Mexicana; Cuadernos de Dramaturgia Internacional; y Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público.

«Es que no tenemos ensayistas de teatro en México? Tenemos, pero es uno de los terrenos menos cultivados de nuestro teatro. Por eso comenzamos con ensayistas foráneos, en espera de ensayos propios».

Lo que abunda en México son dramaturgos.

He ahí la paradoja: la producción dramática se ha incrementado pero las oportunidades de llevarla a escena se ha reducido. Por ello nosotros presentaremos tanto obras de autores consagrados como textos inéditos. Comenzamos con dos obras distantes en el tiempo y el espacio, pero muy similares al revelar la crudeza y desolación de nuestra sociedad: La infancia, de Oscar Lewis (1946-1990), y La fe de los ciegos, de Hugo Abraham Wirth (1981).

La internacionalización de los dramaturgos mexicanos tiene como contraparte la "nacionalización" de textos extranjeros. Por eso en los Cuadernos de Dramaturgia Internacional podremos ofrecer obras de gran impacto, cuidadosamente traducidas, de manera casi simultánea

ASÍ LO DIJO

Como editores los textos sobre teatro son escasos, la mayoría de exportación y alto costo. Vimos también que ni las librerías ni las editoriales promueven el libro sobre teatro como es debido".

Jaime Chabaud
Dramaturgo

a su estreno en sus países de origen, reduciendo la brecha que ha existido entre los textos de avanzada de otros países y el lector mexicano.

La paternidad modificó la vida personal y creativa del Premio Nacional de Dramaturgia 2006, quien se preparó a recibir a su primer hijo escribiendo obras para niños, logrando de inmediato reconocimientos nacionales, de ahí que la editorial que dirige Chabaud ponga especial atención en "defender el derecho de los niños y los jóvenes a gozar de un buen teatro", y no tenga pudor en comenzar la colección con su obra *Lágrimas de agua dulce*.

El traje de los textos de ensayos es de 2 mil ejemplares por cuaderno, y el de obras de teatro de 3 mil cuadernos por ejemplar.

La colección

Los cuadernillos de Paso de Gato están disponibles por 20 pesos.

Cuadernos de Ensayo Teatral
► "Carta a un joven dramaturgo", Marco Antonio de la Parra, dramaturgo, guionista, psiquiatra, narrador y pedagogo, nacido en Santiago de Chile en 1952.
► "Por una teatralidad menor y la dramaturgia de la recepción", José Sancho Sistierra, dramaturgo, director de escena, teórico y pedagogo nacido en Valencia, España, en 1940.

Cuadernos de Dramaturgia Mexicana

► "La fe de los ciegos", Hugo Abraham Wirth, una obra sórdida del autor nacido en la Ciudad de México en 1951 y ganador del Premio Nacional de Dramaturgia Teatro Nuevo del DF.

► "La infancia", Oscar Lewis. El proyecto que comenzó con "Las parentescos" (1988) y que pretendía contar una historia desde distintos puntos de vista, quedó trunca con "La infancia", que escribió el autor antes de fallecer en 1990.

Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público

► "Lágrimas de agua dulce", Jaime Chabaud. Una obra infantil de este dramaturgo, pedagogo, periodista e investigador teatral, que no tiene un final feliz.

Muestra Estatal de

TEATRO

2007



2 al 18 de mayo

Teatro IMSS

4 14 55 65



Coahuila
El Gobierno de la Gente
Secretaría de Educación y Cultura



AC
ASOCIACIÓN COAHUILLENSE
DE TEATRISTAS A.C.



IMSS



FONCA

Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



icocult
Instituto Coordinador de Cultura

EL GATO CLASIFICADO

zafra
video
¡Gran

PASODEGATO

PROMOCIÓN!

PasodeGato y Zafra Video

Las primeras veinte personas que se suscriban a la revista PasodeGato, recibirán una película a elección (Sujeto a disponibilidad) de cine de arte de la Colección Zafra Video.

Promoción válida para quienes se suscriban en las oficinas de PasodeGato ubicadas en

Cleuterio Méndez 11 esc. Héroes del '47, Churubusco Coyoacán, C. F. 04120, Méx D.F.



3Cruzo
producciones

Rodrigo Castillo

Ced. 1200. Profructa S. Arposita
www.3cruzo.com

Casi Monólogo basado en textos de Gabriel García Márquez
CIENTOS AÑOS DE SOLEDAD

UN ESPECTÁCULO MULTIDISCIPLINARIO QUE HARÁ TANGIBLES
LOS LÍMITES DE LO MÁGICO Y DE LO REAL.

Teatro Contigo América, A.C.

Temporada: del 3 de junio al 29 de julio del 2007
Horario: Domingos, 18:00 hrs.
Arizona, 156 Col. Nápoles. Donativo mínimo: \$80

cinemanía

EL MEJOR CINE
DEL MUNDO



cine bar librería talleres

2X1 Presentado tu
revista PASODEGATO
en la taquilla

zafra
video

TEATRO
para **VOLAR**

COMPañIA DE TEATRO EL GHETTO
producciones cursos experimentación escénica

Petén 50/101
Col. Narvarte
(Metro Elopía)
55 38 85 34
044 55 28 15 42 74
compañiadeteatroelghetto@gmail.com
http://compa-de-teatro-el-ghetto.blogspot.com/

ke TULTAN
AZUL
Diseño y
Realización de:

VESTUARIO
ESCÉNICO

MAQUILLAJE
ESCÉNICO

PELLUQUERÍA
ESCÉNICA

DISEÑADORA
Pilar Boliver

Información y Tel: 13 15 74 83
presupuestos

TEATRO • DANZA • CINE • TELEVISIÓN
PERFORMANCE • EVENTOS ESPECIALES

arte
en

Ballet: Contemporáneo,
Danza Aérea y Acrobacia
Flamenco, Jazz, Árabe
Tahitiano-Hawaiano
Danza de la India, Africana
Comedia Musical
Contact - Improvisation / Jam
Hatha Yoga,
Actuación,
Creatividad

Sensibilización Artística
Renta de Espacios
Café y más

estudio de
danza
arte y
desarrollo

tiene tus
espacios

baja california 352 / hipódromo condesa
tel. 26141814 / www.artenve.com
directora: carmen.correia@artenve.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.

NUEVA DIRECCIÓN:
José Guadalupe Covarrubias No.77 Piso 1
Col. San Miguel Chapultepec México D.F.
11850

(55)5239.5995 y 5273.3883
www.elglobobambalinas.com

QUANTANAMERA
(Cuba, 1995)
Dir: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tablo

NUEVE VIDAS
(USA, 2005)
Dir: Rodrigo García
Con: Glenn Close,
Holly Hunter y Sissy Spacek

PRÓXIMA SALIDA
(Argentina, 2004)
Dir: Nicolás Tuozos
Con: Daniel Grandinetti

PRÓXIMA SALIDA

SOY CUBA,
EL MAMULU SIBERIANO
(Brasil, 2005)
Dir: Vicente Ferraz

Cartelera

*descuento a estudiantes, maestros, Maestros a la Cultura, Sépalo e INAPAM

julio - septiembre 2007

Exposiciones

QUIET SCAPES. PAISAJES CALLADOS

Muestra fotográfica que reúne el trabajo de cuatro artistas anglosajones, Jonathan Diley, Steve Pyke, Gareth McConnell y Sunil Gupta, vinculada con Gran Bretaña debido al pasado colonial y los movimientos migratorios compartidos por ambos países.

VACÍO CONTENIDO. MARTÍN SOTO

La obra de Soto se basa en el incansable ejercicio de conversión de objetos con los que convivimos cotidianamente, en composiciones visuales artísticas que logra a través de la libre asociación e interacción; su trabajo es primordialmente escultórico.

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL.

Av. Revolución 1608, San Ángel.

Tels. 5550 6060 y 5550 3983.

Martes a domingo, 10:00 a 18:00 horas.

Hasta el 5 de agosto



Teatro

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.

FORD DE LAS ARTES.

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES.

Río Churubusco y Tlalpan.

Tel. 1253 9400

Jueves y viernes, 20:00 horas;

sábados, 19:00 horas;

domingos, 18:00 horas.

\$ 100.00* Hasta el 15 de julio



Danza

Compañía Nacional de Danza.

Director: Dariusz Blajez.

UN CUENTO DE BALLET PARA NIÑOS

Coreografía: José Luis González.

Música: Omar Barrera.

Agosto

Sábados 11, 18 y 25 (funciones triples).

\$ 100.00 y \$ 90.00

ROMEO Y JULIETA

Coreografía: John Cranko.

Música: Sergei Prokofiev.

Director huésped: Aleksei Baklan.

Orquesta del Teatro de Bellas Artes.

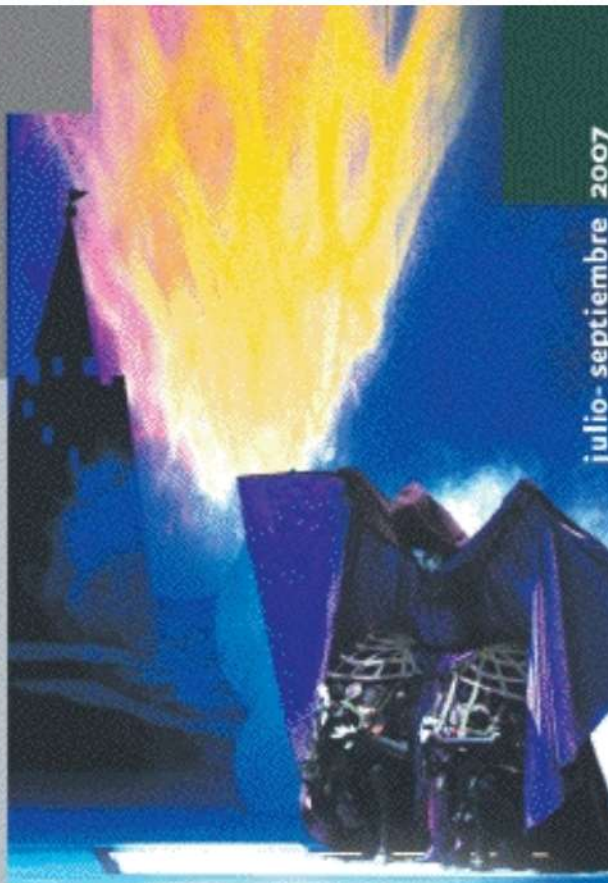
Septiembre

Jueves 20 y 27, 20:00 horas.

Domings 23 y 30, 17:00 horas.

\$ 500.00, \$ 430.00, \$ 350.00,

\$ 250.00 y \$ 150.00



TEATRO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES.

Av. Juárez y Eje Central Lázaro Cárdenas,

Centro Histórico.

Boletos en taquilla del Palacio de Bellas

Artes, Centro Cultural del Bosque y

ticketmaster al 5325 9000.

Televisión

VENTANA VEINTIDÓS

El noticiario cultural de México,

con una hora de duración y

un gran equipo de colaboradores.

Conduce Laura Barrera.

CANAL 22.

De lunes a viernes, 19:00 a 20:00 horas.



Publicaciones

CUADERNOS DEL SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS

Con el fin de dar a conocer los acervos fotográficos del INAH, así como coadyuvar en la generación de una cultura fotográfica en nuestra generación de una cultura fotográfica en nuestra generación, la Coordinación Nacional de Difusión y el Sinafo promueven la publicación de libros, revistas, folletos, postales y carteles. Además, se apoya con imágenes un gran número de publicaciones periódicas nacionales y extranjeras.

Publicaciones de investigaciones recientes sobre fotografía.

¿Cómo cuidar mis negativos fotográficos?

¿Cómo cuidar mis fotografías?

Glosario de términos empleados en conservación fotográfica

La fotografía digital. El abc de la imagen digital

Instructivo para el manejo de colecciones fotográficas

Imágenes de cámara. Identificación y preservación

www.sinafo.inah.gov.mx

atencion.sinafo@inah.gov.mx

Tel. (771) 714 3653

PLACER Y DOLOR

(Proyectos y Coinversiones del FONCA).

De Chantal Bilodeau.

Dirección: Angélica Rogel.

Con Yuriria del Valle (Intérpretes del FONCA),

Juan Carlos Vives, Mahalac Sánchez

(Jóvenes Creadores del FONCA).

Tortura es lo que tengo en mente.

FORD LA GRUTA.

CENTRO CULTURAL HELÉNICO.

Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.

Tel. 36403100

Martes, 20:30 horas

\$ 120.00*

Hasta el 4 de septiembre



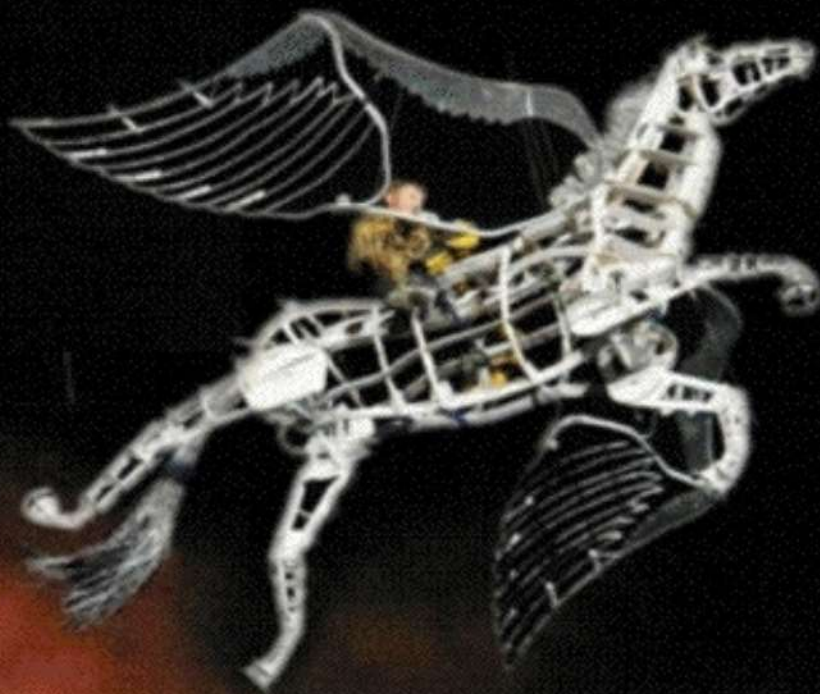
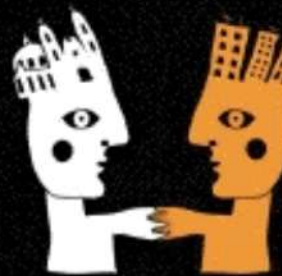
Programación sujeta a cambios

www.cnca.gob.mx



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

6
to



festival

INTERNACIONAL DE
TEATRO DE CALLE

13 al 20 de octubre ZACATECAS 2007

