

PASOPINGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER



TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

HERBERT, SIERZ, FISHER,
BILLINGTON, GARDNER,
SHUTTLEWORTH,
CAVENDISH, COVENEY

PERFIL
JOSÉ LUIS IBÁÑEZ:
TEATRO, PASIÓN Y FINALIDAD

REPORTAJE ESPECIAL
COMPAÑIA
NACIONAL
DE TEATRO
ENTREVISTA
A LUIS DE TAVIRA

ENSAYO
MULTICULTURALIDAD
Y TEATRO
EUGENIO BARBA

ESTRENO DE PAPEL
DESPUÉS DEL FIN
DE DENNIS KELLY



HOMENAJE
A EMILIO CARBALLIDO
(1925-2008)



Cartelera

*Descuento a estudiantes, maestros, Maestros a la Cultura, Sépalo e INAPAM

abril-junio 2008



MOCASÍN

De Reynol Pérez Vázquez. Dirección: Sandra Félix.
Basado en un cuento búlgaro de Stanislav Stratiév.
Los avatares de una familia búlgara por conseguir vivienda y el calvario que han de vivir al aceptar un cachorrito que les obsequian.
Edad mínima: 6 años.

TEATRO ORIENTACIÓN.

Centro Cultural del Bosque. Reforma y Campo Marte, Chapultepec Polanco.
Sábados y domingos, 12:30 horas. \$ 60.00*
Hasta el 11 de mayo

Niños

LOS NIÑOS PERDIDOS

Basado en el cuento *A los pinches chamacos* de Francisco Hinojosa, incluido en el libro *La verdadera historia*, de Nelson Ives.
Dirección artística y actuación: Esteban Castellanos.
Unas de las problemáticas más importantes que aquejan a nuestra sociedad en la gran urbe: la violencia familiar y el maltrato infantil.

FORO LA GRUTA. CENTRO CULTURAL HELÉNICO.
Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.
Domingos, 12:00 y 13:30 horas.
\$ 90.00*
Hasta el 4 de mayo



LA BOLA RISA

Obra y dirección: Aziz Gual.
Aziz Gual, el mago, el curandero, el artesano, el artista, el niño, el clown... nos envuelve con su magia para recuperar ternuras y despertar asombros.
Edad mínima: 3 años
TEATRO JULIO CASTILLO. Centro Cultural del Bosque.
Reforma y Campo Marte, Chapultepec.
Sábados y domingos, 12:00 horas.
\$ 60.00* Hasta el 11 de mayo



Teatro

INTERPRETANDO A LA VÍCTIMA

(Proyectos y Coinversiones del FONCA)
De Oleg y Vladimir Presnyakov.
Dirección: Martín Acosta.
Con Enrique Singer, Ana Graham, Antonio Vega, Héctor Loteen, Maricarmen Núñez, Roldán Ramírez.
El público no presenciara ningún asesinato, pero llegará justo a tiempo para la reconstrucción de los hechos.
FORO LA GRUTA. CENTRO CULTURAL HELÉNICO.
Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.
Viernes, 20:30 horas; sábados, 19:00 horas; domingos, 18:00 horas.
\$ 200.00* Hasta el 27 de abril



Exposiciones

ISIS Y LA SERPIENTE EMPLUMADA

Muestra que reúne lo mejor y más representativo del legado arqueológico de dos grandes civilizaciones, Egipto faraónico y México prehispánico.
MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA.
Reforma y Gandhi, Chapultepec.
Hasta el 15 de junio
Visitas guiadas nocturnas informes tels. 5212 2371 y 5212 2372



WOLFGANG TILLMANS

Obras fotográficas, esculturas y video-instalaciones del reconocido artista alemán, quien a principios de los 90 destacó principalmente por sus imágenes intensas y personales de gente a su alrededor.
Organizada por el Hammer Museum, Los Angeles, y el Museum of Contemporary Art (MCA), Chicago, con el apoyo en México de la Embajada de la República Federal de Alemania y el Goethe-Institut Mexiko.
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO RUFINO TAMAYO.
Reforma y Gandhi Chapultepec.
Hasta el 25 de mayo

Wolfgang Tillmans
It's only love give it away - 2005
Cortesía del artista y Andrea Rosen Gallery, Nueva York



DE PRÍNCIPES, PRINCESAS Y OTROS BICHOS

Dramaturgia y dirección: Paola Izquierdo.
Dirección: Roam León.
Espectáculo de cabaret que narra las desventuras de una joven princesita que busca marido.
Jueves, 20:30 horas. \$ 120.00*
Hasta el 8 de mayo



TOM PAIN

De Will Eno.
Dirección y escenografía: Alberto Villarreal.
Con Gerardo Trejoluna.
Un hombre ordinario, pero con la honestidad de la que todos carecemos, para contar momentos de su vida. Un hombre dispuesto a convertir el dolor en una provocación, un divertimento y un placer escénico para el espectador.
Lunes, 20:30 horas. \$ 150.00*
Hasta el 28 de abril

FORO LA GRUTA. CENTRO CULTURAL HELÉNICO.
Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.

Festivales

INSTRUMENTA VERANO 2008

Instrumenta Tradición.
"Los Colores de la Ciudad Celeste"
Homenaje al compositor francés Olivier Messiaen a 100 años de su nacimiento.
• Actividades académicas: clases magistrales, tutorías individuales,



talleres, ensayos conferencias y mesas redondas.
• Actividades artísticas: conciertos, andador de músicas, tribuna libre de intérpretes.
Oaxaca, Oax.
Del 22 al 26 de abril
Mayores informes www.instrumenta.org



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

PRIMERA CONVOCATORIA PARA INTEGRAR EL ELENCO ESTABLE DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

PRIMERA CONVOCATORIA PARA INTEGRAR EL EQUIPO DE COORDINADORES DE TALLERES ESCÉNICOS

A partir del **lunes 18 de febrero de 2008** se recibirán postulaciones para obtener una beca en una de las siguientes categorías:

ELENCO ESTABLE:

- a) actores y actrices de número
- b) actores y actrices en residencia artística
- c) actores y actrices de elenco suplementario

COORDINACIÓN DE TALLERES ESCÉNICOS:

- a) Coordinador de taller de diseño e ingeniería escénica
- b) Coordinador de taller de iluminación, audio y multimedia
- c) Coordinador de taller de escenografía
- d) Coordinador de taller de pintura y atrezzo
- e) Coordinador de taller de vestuario, peluquería y maquillaje
- f) Traspunte

La evaluación y selección estará a cargo de una Comisión de Selección y de un Consejo Técnico.

Los resultados se darán a conocer por categoría, en las fechas siguientes:

ELENCO ESTABLE:

Preselección de candidatos	25 de junio de 2008
Selección final	25 de julio de 2008

COORDINACIÓN DE TALLERES ESCÉNICOS:

Preselección de candidatos	18 de junio de 2008
Selección final	15 de julio de 2008

Los interesados podrán acudir a las oficinas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para obtener las Bases Generales de Participación, o bien, consultarlas en el sitio electrónico <http://fonca.conaculta.gob.mx>.

Los residentes en los estados de la Federación podrán recoger la documentación en las oficinas de los institutos, consejos o secretarías de cultura de cada entidad.

Para los residentes en la ciudad de México que deseen entregar sus postulaciones personalmente, la **fecha límite** será el **jueves 17 de abril de 2008** para los apellidos de la **A a la L**, y el **viernes 18 de abril** para los de la **M a la Z**, en horario de 10:00 a 14:30 hrs. Para los envíos por mensajería, la **fecha límite** será el **viernes 18 de abril de 2008** en ese mismo horario.

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
Dirección de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales

Argentina 12 (entrada por Donceles 107),
Col. Centro, 06010, México, D.F.
Tel. (01) 41 55 07 30 ext. 154
(m) Zócalo

Instituto Nacional de Bellas Artes



COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA
Director: Dariusz Blajer
45 aniversario

LA BELLA DORMIENTE EN EL CASTILLO DE CHAPULTEPEC



IV Temporada de

Del 4 al 20 de abril

De miércoles a domingo, 20:30 hrs.

CICLO DE TEATRO GERMÁNICO CONTEMPORÁNEO

TEATRO JULIO CASTILLO



JULIO Castillo

Puesta en escena:

Dios es un DJ / De Falk Richter / Dirección: Gabriel Figueroa
Del 7 al 14 de mayo. Lunes a viernes, 20:00 hrs.
Suspende funciones 10 y 11 de mayo



el granero
Xavier Rojas

TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJAS

Puesta en escena:

La mujer de antes
De Roland Schimmelpfening
Dirección: Jorge Vargas
Del 17 de abril al 25 de mayo
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Lecturas dramatizadas:

El autobús
De Lukas Barfuss
Dirección: José Acosta
7 y 8 de abril
Lunes y martes, 20:00 hrs.

Salvajes: hombre...

De Hand Klauss
Dirección: Luis Rodríguez
21 y 22 de abril
Lunes y martes, 20:00 hrs.

Negro animal tristeza

De Anja Hilling
Dirección: Rodrigo Johnson
28 y 29 de abril
Lunes y martes, 20:00 hrs.

Año nuevo vida nueva

De Syville Berg
Dirección: Ángeles Castro
6 y 7 de mayo
Martes y miércoles, 20:00 hrs.

Cabeza muerta

De Gerhild Steinbuch
Dirección: David Hevia
12 y 19 de mayo. Lunes, 20:00 hrs.

Inocencia

De Dea Lohler
Dirección: Lorena Maza
13 y 20 de mayo
Martes, 20:00 hrs.



el Galeón

TEATRO EL GALEÓN

Memoria

Autor y director: Enrique Singer
Del 25 de abril al 15 de junio
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

Ricardo III

De William Shakespeare
Dirección: José Luis Cruz
Del 27 de junio al 24 de agosto
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.
Suspende funciones:
31 de julio, 1, 2, 3 y 7 de agosto



VILLaurrutia

SALA XAVIER VILLAURRUTIA

Homenaje a Antonio González Caballero

Con la lectura dramatizada de su obra
Tienes qué o de lo contrario...
Martes 13 de mayo, 20:00 hrs.

El águila de dos cabezas

De Jean Cocteu
Dirección: José Luis Moreno
Del 5 de junio al 13 de julio
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

¿Quién se ríe de mis angustias?

Autor y director: Zbigniew Szumski
Del 15 de febrero al 27 de abril
Lunes y martes 20:00 hrs.



ORIENTACIÓN

TEATRO ORIENTACIÓN

Reglas para sobrevivir en una sociedad moderna
De Jean Luc Lagarde

Dirección: Germán Castillo
Del 25 de abril al 15 de junio
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Ricardo III / un sueño

De William Shakespeare
Adaptación: Erando González
Dirección: Silvia Ortega y Erando González
Del 16 de junio al 5 de agosto
Lunes y martes 20:00 hrs.

Bahay

Textos y poesía:

Mario René M., Ignacio Betancourt, Rocío del Pilar Correa y Eduardo Vázquez
Dirección: Gerardo Sánchez
Del 20 al 22 de junio. Viernes 20:00 hrs. / Sábados 19:00 hrs. / Domingos 18:00 hrs

Descuento: Estudiantes, maestros, INAPAM, tarjetas Maestros a la Cultura y Sépalo 50% de descuento. Trabajadores del INBA 75% de descuento. Boletos de Gente de Teatro \$45.00.
Informes: 52.82.19.64. CONSULTE CARTELERA www.bellasartes.gov.mx



Centro Cultural del Bosque
Paseo de la Reforma y Campo Marte

JUEVES AL TEATRO \$30.00
PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS



Instituto Nacional de Bellas Artes



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes



Universidad Autónoma de Nuevo León
Secretaría de Extensión y Cultura
a través de la Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural
Convocan
Premio Nacional de Dramaturgia "Emilio Carballido" UANL 2008

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

- Podrán participar los escritores nacionales y extranjeros que tengan más de cinco años de residir en el país (comprobables).
- Los interesados deberán enviar una o más obras de teatro de tema y forma libres. Las obras deberán ser originales, inéditas, no haber sido presentadas y no estar concursando en certámenes similares.
- Las obras podrán ser de autoría individual o colectiva y la extensión será libre.
- No se aceptan textos que sean adaptaciones de otros dramaturgos, novelas y demás géneros literarios.
- Los participantes deberán enviar cuatro copias, en tamaño carta y escrita a doble espacio.
- Quien resulte ganador deberá entregar su obra en un CD, en formato Word 98 en adelante, letra Arial # 12.
- Los participantes que deseen entregar un CD independientemente de que resultan o no ganadores, pasarán a formar parte del acervo de la UANL, una vez conocido el resultado.
- Los trabajos se firmarán con seudónimo y dentro de un sobre cerrado adjunto se establecerá la identidad del autor o autores participantes, su domicilio, correo electrónico y teléfonos.
- El sobre ganador se abrirá en rueda de prensa.
- Los trabajos serán recibidos en la Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural, ubicada en la Biblioteca Universitaria "Raúl Rangel Frías", Av. Alfonso Reyes 4000 Nte. Col. Regina Monterrey, N.L., C.P. 64290.
- La presente convocatoria estará abierta a partir del día de su publicación y se cerrará el viernes 31 de octubre a las 13:00 hrs.
- El jurado estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria y prestigio literario. Su fallo será inapelable. Los resultados se darán a conocer en el mes de diciembre.
- La obra ganadora será publicada.
- Los gastos por traslado y hospedaje del ganador serán cubiertos por la institución convocante.
- Se otorgará un premio único de \$ 75,000.00 (setenta y cinco mil pesos 00/100 M.N.)
- El jurado podrá declarar desierto el premio del concurso si la calidad de los trabajos no fuera la adecuada.
- Cualquier aspecto no previsto en la presente convocatoria será resuelto por los organizadores.

Mayores informes: (01.81) 83.29.41.25

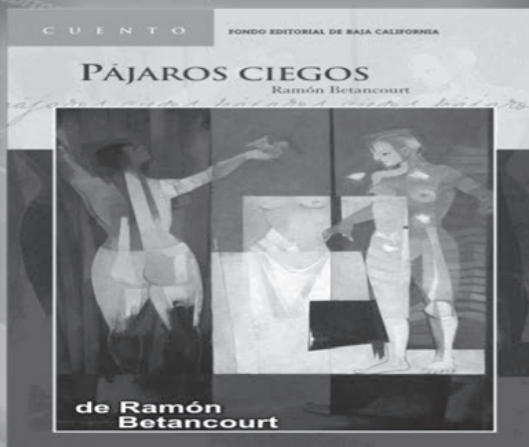
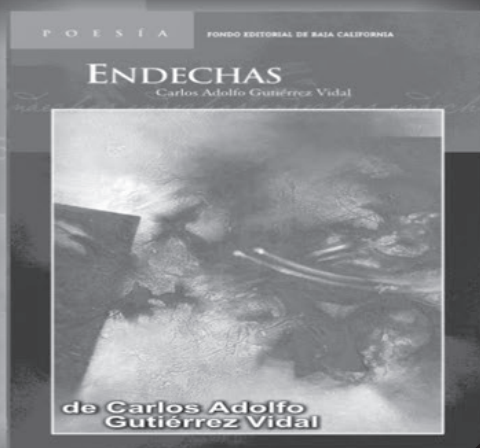
Fax: (01.81) 83.29.41.24

Correo electrónico: damdc@mail.uanl.mx

Premio Nacional de Dramaturgia "Emilio Carballido" UANL 2008



Adquiere los nuevos títulos de la colección del **Fondo Editorial de Baja California**



A la venta en:

- Librería y distribuidora Casa San Juan
Malintzin 199, El Carmen Coyoacán 04100,
México D.F.
Tels. (55) 5659 0252 / 5554 1056
- Instituto de Cultura de Baja California
Av. Álvaro Obregón 1209, Col. Nueva
Mexicali, Baja California, México
Tels. (686) 553 5044 / 553 5692

PREMIO NACIONAL
DE DRAMATURGIA 2008

Víctor Hugo Rascón Banda



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**, la **Universidad Autónoma de Nuevo León** y la **Fundación Sebastián**, convocan a la quinta edición del **Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda**, el cuál se registrá 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 cuartillas 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, además de una copia en un archivo de Word grabado en CD.
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.
7. Las obras deberán remitirse por cuadruplicado a:
**Premio Nacional de Dramaturgia
Víctor Hugo Rascón Banda 2008**
Teatro de la Ciudad,
Zuazua y Matamoros s/n
Macroplaza, Centro, Monterrey, N.L., 64000
8. La fecha límite para la recepción de trabajos será el 20 de septiembre de 2008. 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 y una estatuilla realizada por el escultor Sebastián.
10. El jurado estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria nacional cuyos nombres serán dados a conocer con oportunidad. Los resultados serán publicados en la página web de CONARTE (www.conarte.org.mx). 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 el mes de noviembre en fecha que se avisará anticipadamente.
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 83.43.89.74 al 78 o en la página www.conarte.org.mx

Monterrey, N.L., febrero del 2008

AÑO 6
NÚMERO 33
ABRIL-JUNIO, 2008



En portada:
Sejanus, His Fall,
la tragedia clásica
de Ben Jonson,
en la puesta dirigida
por Gregory Doran en 2007.
Fotografía:
Proporcionada por el coord.



Recuadro de Dossier:
Robert Lindsay
en *The Entertainer*,
presentada en el Old Vic
Theatre en 2007.
Fotografía:
Manuel Harlan.

- 8 PERFIL**
JOSÉ LUIS IBÁÑEZ:
EL TEATRO, PASIÓN Y
FINALIDAD
ENTREVISTA DE SILVIA PELÁEZ
A JOSÉ LUIS IBÁÑEZ
- 12 JOSÉ LUIS IBÁÑEZ:**
LO TEATRAL
COMO LO VERDADERO
CARLOS MONSIVÁIS
- 13 IBÁÑEZ Y EL TEATRO**
DEL SIGLO DE ORO
MARGIT FRENK
- EL MAESTRO**
Y EL DIRECTOR
TESTIMONIO DE UN ALUMNO
JUAN MORÁN
- 14 DIVERSIDAD Y ENTREGA**
TRAYECTORIA PROFESIONAL
REDACCIÓN PdeG
- HOMENAJE**
A EMILIO CARBALLIDO
ETERNO TEJIDO DE LUZ
JACQUELINE BIXLER
- 18 UN ETERNO VIGILANTE**
DESDE EL MACUILTÉPEC
GISEL AMEZCUA ARENAS
- 20 CARBALLIDO,**
DE VIAJE... COMO SIEMPRE
MIGUEL ÁNGEL TENORIO
- REPORTAJE ESPECIAL**
COMPAÑÍA NACIONAL
DE TEATRO
ENTREVISTA CON LUIS DE TAVIRA
JAIME CHABAUD
- 22 POR LA CREACIÓN**
DE UNA COMUNIDAD
ARTÍSTICA
ENTREVISTA CON GABRIEL PASCAL
JAIME CHABAUD
- 25 ANTONIO GONZÁLEZ**
CABALLERO
ENRIQUE MIJARES
- ENSAYO**
EL ESPACIO PARADÓJICO
DEL TEATRO
EN LAS SOCIEDADES
MULTICULTURALES
EUGENIO BARBA
- 28 36 PREMISAS**
PARA ESCRIBIR TEATRO
JOSÉ RIVERA
- DOSSIER**
TEATRO INGLÉS
CONTEMPORÁNEO
COORDINACIÓN: IAN HERBERT
TRADUCCIÓN: GEORGINA TÁBORA
- 36 TEATRO ACTUAL**
EN LA GRAN BRETAÑA
IAN HERBERT
- 38 LA NUEVA DRAMATURGIA**
EN LA GRAN BRETAÑA
ALEKS SIERZ
- 42 EL TEATRO EN ESCOCIA**
MARK FISHER
- 46 EL NATIONAL THEATRE**
Y LA ROYAL SHAKESPEARE
COMPANY
MICHAEL BILLINGTON
- 49 EL TRABAJO EXPERIMENTAL**
EN EL TEATRO INGLÉS
LYN GARDNER
- 53 EL TEATRO ESTUDIANTIL**
Y EL FRINGE EN LA GRAN
BRETAÑA DE HOY
IAN SHUTTLEWORTH
- 57 TEATRO REGIONAL**
EN INGLATERRA
DOMINIC CAVENDISH
- 60 EL TEATRO**
DEL WEST END
MICHAEL COVENEY
- ESCENA INTERNACIONAL**
IBERESCENA Y LA PROMOCIÓN
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
ENTREVISTA CON GUILLERMO HERAS
JAVIER SALAS ESCOBAR
- 65 EIMUNTAS NEKROSIUS**
EN MÉXICO
FERNANDO DE ITA
- REPÚBLICA DEL TEATRO**
JALISCO
70 PERSPECTIVAS DE UN ESPACIO
EFÍMERO
RODRIGO CORTÉS GUADARRAMA
- 71 LA VIDA ES SUEÑO,**
EN GUADALAJARA
ALEJANDRO ROZADO
- MICHOACÁN**
72 LAS MONTAÑAS
Y LOS GIGANTES
SERGIO J. MONREAL
- 74 NUEVO LEÓN**
SEIS DÉCADAS DE TEATRO
UNIVERSITARIO NEOLEONÉS
HERNANDO GARZA
- 76 ZACATECAS**
IMPORTANTES TEATROS
DE ZACATECAS
SE RESTAURARÁN
VÍCTOR HUGO RODRÍGUEZ BÉCQUER
- 78 SAN LUIS POTOSÍ**
DE LA FORMACIÓN ACTORAL
EN SAN LUIS POTOSÍ
EDÉN CORONADO
- ESCENA ALTERNA**
80 CIRCO CONTEMPORÁNEO
ENTREVISTA CON ANDREA PELÁEZ
LETICIA GARCÍA
- 82 NUEVA PIEL PARA**
LA ANTIGUA CEREMONIA
JOSÉ EUGENIO SÁNCHEZ
- ESCENA JOVEN**
85 SER ALUMNO-ACTOR-MAESTRO
AMÉRICO DEL RÍO
- IN MEMORIAM**
89 PARA DAGOBERTO GUILLAUMÍN,
EN MÍNIMO HOMENAJE
FRANCISCO BEVERIDO DUHALT
- ESPACIO EDITORIAL**
DE LA COMUNIDAD
IBEROAMERICANA DE TEATRO
90 ACTO ÚNICO:
50 AÑOS DE PRIMER ACTO
JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
- 91 MEDIO SIGLO**
DE COMPROMISO TEATRAL
GUILLERMO HERAS
- 92 LIBROS**
- 94 SUGERENCIAS FELINAS**

ESTRENO DE PAPEL
DESPUÉS DEL FIN

DENNIS KELLY



PASODEGATO

DIRECTOR **JAIME CHABAUD***
 SUBDIRECTOR **JOSÉ SEFAMI**
 EDITORA **LETICIA GARCÍA**

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

DISEÑO GRÁFICO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL
JOSÉ BERNECHEA ITURRIAGA
 PUBLICIDAD Y ASISTENCIA EDITORIAL **HUGO WIRTH**
 JEFE DE DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN **ANA BRAVO MEJÍA**
 DISTRIBUCIÓN Y MENSAJERÍA **SERGIO SÁNCHEZ**
 ASISTENTE DE DISTRIBUCIÓN **OYUQUI MALDONADO**
 ASISTENCIA GENERAL **MARÍA DE LA PAZ ZAMORA**

FOTOGRAFÍA
FERNANDO MOGUEL
JOSÉ JORGE CARREÓN

COORDINADORES DE SECCIONES FIJAS EN LOS ESTADOS
 JALISCO: **FAUSTO RAMÍREZ**
 MICHOACÁN: **FERNANDO ORTIZ**
 NUEVO LEÓN: **HERNANDO GARZA**
 ZACATECAS: **VÍCTOR HUGO RODRÍGUEZ**

IMPRESIÓN **OFFSET SANTIAGO**
 DISTRIBUCIÓN **PASODEGATO**

PASODEGATO, REVISTA MEXICANA DE TEATRO
 revista trimestral núm. 33, ABRIL, MAYO, JUNIO 2008.
 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: 16654986
 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:
 editorialpdg@gmail.com
 editor@pasodegato.com
 distribucion@pasodegato.com
 difusion@pasodegato.com
 infopdg@prodigy.net.mx
 admonpdg@prodigy.net.mx
 suscriptorpdg@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 (EECIT)
 y se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones:
 CNCA, INBA y Universidad de Guadalajara,
 así como de los gobiernos de
 Michoacán, Nuevo León, Jalisco y Zacatecas.

*Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA).

ADIÓS AL MAESTRO CARBALLIDO

En un turbulento arranque de año —con una campaña mediática de descrédito a la gestión de Sergio Vela al frente de Conaculta (más la renuncia de Luis Mario Moncada al Helénico), el cardíaco relevo de funcionarios teatrales en la UNAM (finalmente Enrique Singer a la Dirección de Teatro y Mario Espinosa al Centro Universitario de Teatro), la crónica de una designación anunciada de Luis de Tavira al frente de la Compañía Nacional de Teatro—, nos abruma la desaparición de uno de los dramaturgos fundamentales para comprendernos mexicanos: Emilio Carballido. Por más de 50 años campeó la escena mexicana e internacional siendo uno de los autores más reconocidos del siglo xx. También ninguneado, menospreciado y hasta marginado, Emilio goza de un futuro promisorio y sus textos merecerán la relectura de muchas generaciones venideras. A él se deben obras fundamentales de nuestro teatro, una revista que ha difundido a más de 300 dramaturgos que es *Tramoya* y la formación de muchísimos escritores. Su desaparición corrió parejas con la de los directores Dagoberto Guillaumín y Javier Avilés. La escena mexicana, pues, está de luto.

El Dossier de este número está dedicado al Teatro Inglés Contemporáneo en la tarea que PASODEGATO ha asumido de proponer a sus lectores una puesta al día del conocimiento del quehacer escénico de otras latitudes. Hasta ahora habíamos revisado el teatro checo, colombiano y alemán. Este Dossier se llevó a cabo gracias a la decidida colaboración de Susan Chapman, directora de Anglo Mexican Foundation, y de Ian Herbert, uno de los críticos e investigadores británicos más importantes de nuestros días. Herbert invitó a destacados colegas a dar una visión poliédrica del teatro británico, desde el West End, pasando por las compañías de larga tradición y el caso especial del teatro escocés hasta lo que él llama “nuestra particular obsesión nacional... los dramaturgos”.

Después de muchas especulaciones y de no menos malos entendidos, Luis de Tavira, en su calidad de director de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), habla para nosotros de lo que será el proyecto a desarrollarse en los próximos meses, su concepto, y la relación que busca sostener con el gremio teatral mexicano.

Nuestro Perfil está dedicado a un hombre cuya pasión y finalidad ha sido el teatro desde las tablas y desde el aula: el maestro José Luis Ibáñez, un obsesivo estudioso de Shakespeare y de los clásicos del Siglo de Oro español. De él ha dicho Carlos Monsiváis: “Ibáñez, y ésta es una de sus constantes, ve en el teatro a la experiencia comunitaria por excelencia”. Y también, de esa visión, vino su desencanto —tal como me lo confesara en una charla— por la escena y el trabajo sin compromiso de la mayoría de los actores, más atentos al mercado de trabajo televisivo y cinematográfico que a la exigencia teatral. José Luis ha sido y es piedra de toque para muchos creadores a los que ha regalado su conocimiento.

Finalmente, la invitación a participar en el 3^{er} Premio de Ensayo Teatral que convoca el CITRU y PASODEGATO sigue abierta hasta el próximo 25 de abril (www.pasodegato.com). La premiación se realizará en el marco de la Primera Feria del Libro Teatral que organiza la Coordinación Nacional de Teatro del INBA y que se llevará a cabo del 21 al 25 de mayo en el Centro Cultural del Bosque, en memoria del maestro Emilio Carballido.

JAIME CHABAUD



JOSÉ LUIS IBÁÑEZ: EL TEATRO, PASIÓN Y FINALIDAD

Silvia Peláez

Tuve el gusto de conocer a José Luis Ibáñez a principios de la década de los ochenta cuando yo tomaba clases de actuación en su casa de San Jerónimo. Esas clases dejaron una impresión muy especial en mi sensibilidad artística, teatral y humana tanto por el entorno, los compañeros y, muy especialmente, por su presencia enriquecedora y generosa. Puedo decir que José Luis no sólo fue mi maestro de actuación sino de dramaturgia y de teatro, como estoy segura lo ha sido de muchos creadores y hacedores de teatro en México.

Sabemos que eres originario de Orizaba, Veracruz, y que muy joven llegaste a vivir a la Ciudad de México, ¿cuál fue tu relación con la capital del país entonces y cuál es tu relación hoy en día?

Iba a cumplir 13 años cuando vine a la secundaria del Colegio Cristóbal Colón, allí viví tres años que recuerdo con gusto; pero en 1949 comencé a darme cuenta de que mis propios impulsos iban en sentido contrario de lo que me rodeaba. Era yo mismo, no la ciudad, mi problema de problemas. Por primera vez, reprobé una materia, y no tardé en darme cuenta de que mis gustos y mis iniciativas no rimaban ni con los de mis compañeros ni con los de mis familiares y conocidos. La salvación estaba dentro de las salas de cine, en donde todo me atraía. De dientes para afuera, vivía como un borreguito obediente; por dentro, como un fugitivo de la Inquisición. Después de la comida, los cines me refugiaban y protegían. Cada mañana me despertaba con el deseo de abrir un periódico y escoger una de las películas anunciadas; y coordinaba como podía (seguro que muy mal) los deberes de unos estudios cada vez más ajenos a mí, y los deberes familiares, y todo lo que fuese deber, con el cada vez más intenso deseo de estar frente a una película. En algún momento de 1952, llegó la de *Un tranvía llamado deseo*. Sin saber por qué, me quedé a todas las proyecciones de aquel día. Un conato de incendio interrumpió la última y nos evacuaron a todos; pero ya en la calle, en plena Avenida Juárez, comencé a buscar el



texto de la obra original. La encontré en su edición en inglés, y la memoricé toda completa, de principio a fin. A diario regresaba a seguirla en los labios de Blanche DuBois. Hay muchas líneas de ella que sigo diciendo con estremecimiento. También sin saber por qué, como todo lo que he vivido, fui repartiendo mis horas oscuras entre las butacas de los cines y las de los teatros. Muchos de los motivos para atender al teatro vinieron de mis muchas horas en el Cine Club del IFAL, y de la película *La malvada* de Manckiewicz. Un día me vi frente a Augusto Benedico en *Que no quemem a la dama* de Christopher Fry; en otro, frente a Isabela Corona en *El niño y la niebla* y, como siempre, sin saber por qué, llegué adonde no me había propuesto llegar: a la Facultad de Filosofía y Letras. Ese error cortó lo delgado del hilo que seguía amarrándome a la contabilidad. Y al

abrirse Ciudad Universitaria, en 1954, los estudios universitarios de teatro, sus profesores y sus escenarios me aceptaron, me dieron sitio y quehacer, así como la oportunidad de participar comunitariamente. Allí me encuentras todavía, agradecido y animoso.

¿Cuál fue tu primera impresión del teatro?

Mi primera impresión habrá sido necesariamente confusa. En aquel año final de la década de 1940 acompañé a mi madre al antiguo Teatro Virginia Fábregas, allá en Donceles. Lo despedían (por inminente remodelación) con la obra *Los árboles mueren de pie*, que Ofelia Guilmáin hizo al final de su vida. Lo que me haya pasado en 1949 no influyó en mis preferencias. Sé que allí estuve, recuerdo muy bien a Prudencia Grifell, y sé también que vi toda la función desde un palco (lo que nunca me ha gustado). Acompañé también a mi padre al Teatro Arbeu, sin ocultar mi alergia a la zarzuela, pero, sobre todo, mi desgano de volver a sufrir las pestilencias de aquel local, que heroicamente sobrevivía; en todo exigía nuevos cuidados. En Bellas Artes no fui un espectador feliz, por razones que no fueron las mismas del

Arbeu, pero, de todos modos, recuerdo el teatro de Bellas Artes como algo latoso y pesado. En cambio, sí te digo que *El proceso* de Kafka; *No es cordero, que es cordera*, en las salas del Seguro Social y de la Comisión Federal de Electricidad; y las temporadas que Salvador Novo nos ofreció en La Capilla, repiquetean en mi memoria como si fuesen campanas de alguna Catedral.

¿Cuál es tu mejor recuerdo de la época de Poesía en Voz Alta y tu montaje de Asesinato en la catedral de T. S. Eliot? ¿Cuál es tu peor experiencia de esa época, de aquel trabajo? ¿Y de Las Criadas?

Varias veces en los últimos años he repasado públicamente aquella experiencia. Perdóname que no quiera volver a contarla aquí, pero es innegable que haber colaborado en Poesía en Voz Alta es un orgullo que crece con el tiempo. Cuando finalmente La Casa del Lago presentó *La moza de cántaro*, sufrimos imprevistos y conflictos superiores a nuestros recursos. Los versos de Pellicer vienen inmejorablemente al caso: "a decir me convida cualquier lirio morado/ señoras y señores, aquí hemos terminado". Juan Soriano tomó su propio y memorable camino. Yo me sentí desamparado, impotente y nuevamente sin rumbo. Hice uno de mis peores trabajos, para la empresa de Bob Lerner: se llamó *Crimen por escrito*; fue una gran lección profesional, pero (de mi parte) difícilmente habría una torpeza mayor.

¿Me podrías hablar de quiénes han influido en tu visión del mundo y en tu quehacer artístico?, me refiero a los maestros, colegas y creadores.

Sin demora vuelvo a decir: Juan Soriano, que, con Octavio Paz, Héctor Mendoza, y los ilustres que nos presidieron, no solamente nos movieron los tapetes: nos pusieron como es deseable, DE CABEZA. Todo se apareció como si

nunca lo hubiéramos visto; TODO quedó entre su antes y su después; TODOS quedamos igualmente RE-volucionados, RE-configurados, RE-aparrecidos, RE-calentados. En mi caso particular, el tránsito de aquella orilla a la de la Facultad de Filosofía y Letras nunca fue turbulento ni contradictorio. Para Usigli, Fernando Wagner, Enrique Ruelas, los caminos del teatro no marginaban a los de Poesía en Voz Alta, pero tampoco eran los suyos. Creo que es muy significativo que ni Elena Garro ni Octavio Paz, con todo y su aprecio por Usigli, hayan escrito obras ibsenianas ni chejovianas. Y los Entremeses de Guanajuato, aunque hayan sido escritos en el Siglo de Oro, nunca funcionaron como las puestas en escena nacidas de la invención de Héctor Mendoza y de los diseños de Juan. Casi siempre se omite el nombre de Joaquín Gutiérrez Heras; pero los que oyeron sus partituras para el Teatro Breve de Lorca y *La hija de Rapaccini* fueron testigos de uno de los cuestionamientos más inteligentes que se plantearon sobre la inter-actividad entre música y acción dramática. ¿Cuál títere quedó con cabeza? Esa voluntad de perderla se dio siempre en nuestra convivencia. La orilla opuesta deseaba "safe hands" y cada cosa en su lugar. A Rafael Solana, por ejemplo, siempre le fue incomprensible, indeseable, *La gatomaquia* en escena. Y no sólo a él, para mí fue un impulso irresistible. ¿Dos lados, quizá, de un mismo problema? Afortunadamente, el asunto siempre estará abierto a todos los debates; saber y/o no saber: he ahí el dilema.

Siempre me ha resultado interesante tu trabajo por un lado con autores como Shakespeare y los del Siglo de Oro y, por otro lado, con las comedias musicales. ¿Cómo conviven dentro de tu universo creativo estas propuestas?

Conviven en mí de un modo peculiar, mejor dicho, promiscuo, libertino. Pero debo decirte que la producción de iniciativa privada es



©Porfirio Cadillo

una enseñanza que no podría impartirse desde ningún aula. Y, dicho así, comprenderás que para mí fue necesaria. La diferencia entre un bastidor y una bambalina; entre una diabla y una batería, una cazuela y un spot; la coordinación entre dirección musical, iluminación, escenografía, vestuario, utilería, y dirección escénica; la comunicación entre cada núcleo de actividad; la buena relación con los sindicatos y sus reglamentos, sus beneficios (no sólo sus deformaciones); el lenguaje de los técnicos y administradores; la presencia de taquilleros, publicistas, inspectores, intendentes, aseadores, etcétera, etcétera, y... la profunda diferencia entre el periodo de montaje, periodo de integración de todo lo producido, y EL MANTENIMIENTO de una temporada, ¿quién la aprendería, quién la manejaría sin estar físicamente allí? ¿Quién puede adquirir su oficio en libros y teorías, que también son esenciales, pero que no son el poder del teatro? Y no me lo preguntes a mí, modesto integrante del padrón electoral. Hamlet y Macbeth te lo dicen cada vez que encuentran la ocasión de advertirlo: *TOMORROW, AND TOMORROW AND TOMORROW...* como una simple comparsa que por eso se va; *THE READINESS IS ALL...* o el Rey Lear: *DE LA NADA, NO SALE NADA*, etcétera, etcétera, etcétera.

¿A qué dramaturgos, a qué poetas, compositores, artistas plásticos has elegido como compañeros de viaje en tu labor como director de escena y como hombre de teatro?

Dramaturgos: los del Siglo de Oro, incluyendo a los novohispanos, pues son la lengua, la nuestra por derecho natural; a Shakespeare, pues su lengua es mi otra lengua, la que quise



©Porfirio Cadillo

y “adquirí”, pero también la lengua en que los ingleses entrenan a sus actores con resultados envidiables.

Recuerdo con mucho agrado y una buena dosis de añoranza la forma en que nos transmitías tu pasión por autores como Juan Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca o Tirso de Molina, ¿te has quedado con ganas de llevar a escena alguna de sus obras?, ¿cuál?

Dijo Lope de Vega: “Y esto sólo no se acaba”. Por su cuenta y riesgo, lo dijo también Calderón de la Barca, en *La vida es sueño*. Lo que no se acaba en mí es el deseo, las ganas de seguir explorando tanta riqueza, tantos bienes, tantas posibilidades de conocimiento y reconocimiento, porque sigo siendo soñador. Hoy no se me dan las ocasiones como antes, pero creo que se me dan otras, y que a su encuentro voy diariamente a nuestra Facultad de Filosofía y Letras, es decir, a nuestra UNAM, cuyo rector me dijo no hace muchos años: “Qué bueno que se junta usted con nosotros”. ¿En qué otro lugar escucharía esas palabras?

Me gustaría que me hablaras de tus poetas. Creo que muchas veces la gente de teatro suele olvidar la poesía.

“Mis” poetas son los de todos. Cuando participé en la vida de Poesía en Voz Alta, por el diario contacto con Juan José Arreola y Octavio Paz, fue inevitable atender y reconocer a nuestras tradiciones poéticas y a la viva actualidad de aquellos días. Toda esa respiración estaba en mí, aunque no en mi conciencia. Lo que entraba por mis oídos me estremecía, me impregnaba; oía palabras irresistibles, no porque las entendiera: es que no podía reprimir las ganas de repetir las. La vida teatral nos enseña a confiar en la fuerza y beneficios de la repetición, que es un instrumento indispensable en la ocupación escénica. Se me fue haciendo más reconocible y atractiva la poesía, me apasionaron sus formas, y comencé a explorarlas, particularmente en textos de la Edad Media y de los Siglos de Oro. Algunos compañeros se unieron a mis exploraciones. En mis años de horribles y desesperados estudios de contabilidad me había topado con T. S. Eliot. Comenzaban a llegar a México álbumes en LP con grabaciones en lengua inglesa y, sin mucho esfuerzo, fui memorizando lo que en ellos oía, casi como en mi niñez las enigmáticas oraciones que a todos nos enseñan. En Arreola, que siempre tuvo lista en sus labios alguna cita de López Velarde, y de muchos otros citables, todo me

sonaba a nuevo. Y, aunque parezca increíble, llegaba Octavio Paz con algún libro francés (como la edición de Ionesco), improvisaba la traducción para compartir lo que allí venía y, ya fuese teatro ya fuese poema, el diario enfrentamiento a esas literaturas me fue arraigando en lo que se hizo mi diario alimento y quehacer, mi pan de cada día. Todo eso me agitó mucho, movió todos mis tapetes, y me despertó, me enlazó con poetas y con formas. Pocos años después, Tomás Segovia fue designado director de la Casa del Lago, me integró a su programa y me instruyó, ilustró y activó con gran energía y sin afares de erudición; y colaborando con él comprobé que el oficio, las destrezas y saberes de cada quien vienen de la experiencia directa, no del aula, que hacerse del oficio es urgente, impostergable, y que yo tenía derecho a practicar precisamente porque no sabía, porque no tenía experiencia en lo que estaba haciendo. Llega un saber y se va una frescura. Después de Tomás, continuó Juan Vicente Melo a la cabeza de la Casa del Lago. Entre las muchas cosas que sigo agradeciéndole están las series en que repasamos a los poetas de México, siempre ante un público ávido y muy vivo, sanísimo, que nunca nos exigió sabiduría, que siempre nos aceptó por entusiastas y por nuevos.

Como alumno de la primera generación de la carrera de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y durante los muchos años que has impartido clases en esta casa de estudios, ¿cómo has visto la evolución de la carrera de teatro en la Facultad y en el CUT?

Básicamente mis desacuerdos son muchos. Es apenas natural que no estemos de acuerdo con lo que nos rodea, pero ninguna diferencia impide (y sí alienta) que tanto en el CUT como en la Facultad quiera seguir hasta el fin de mis días.

En tu película Las dos Elenas contaste con una historia de Carlos Fuentes y con la fotografía de Gabriel Figueroa, ¿echas de menos la colabo-



©Porfirio Cadillo

ración que había entonces entre la comunidad artística?, ¿por qué?

Comenzando porque todo estaba a nuestro alcance, como en las Edades de Oro; pero las Edades de Oro son para recordarse, no son ni eternas ni tan durables. Carlos y yo somos amigos desde los tiempos en que Relaciones Exteriores era vecina del Teatro del Caballito, y fuimos vecinos tan integrados, que un día escribí al dedicarme uno de sus libros: “Casa con dos puertas y una sola entrada”. En *Las dos Elenas* me di cuenta de que para el cine yo sólo era uno de sus grandes espectadores. Entre mis dotes (escasísimas) no estaban las de un cineasta. Gabriel Figueroa lo supo desde el primer día, pero también supo que íbamos a ser grandes amigos, y que no sólo tenía admiración por él, sino que se extendería, como hasta la fecha, a su esposa y a sus hijos. Y aquí seguimos, en otro presente, que ellos presiden, como siempre, con sus obras.

¿Qué experiencias has tenido en el extranjero que hayan sido trascendentales para ti, que te hayan marcado?



Cuando vas a dirigir una obra y llegas al primer ensayo, ¿qué necesitas?; es decir, ¿qué te es imprescindible para trabajar?

Voluntad de ensayar todos los días, en sesiones de ocho horas, con interrupción para comer, y compromiso de no faltar a ningún ensayo ni a ninguna función durante la temporada; o sea, lo imposible, pues no hay bolsillo que quiera pagar mis exigencias.

¿Consideras que tienes un método para dirigir una obra? ¿Cuál es? ¿Ha variado con los años?

Nunca quieren creerlo, pero siempre he dicho lo mismo: yo nunca sé ni he sabido ni sabré qué es lo que estoy haciendo; por eso lo hago.

¿A qué alumnos de actuación y de dirección recuerdas y por qué? ¿Consideras que tus alumnos llevan un sello en su forma de trabajar que los distingue como tales?

A los alumnos que cargan mis marcas negativas les pido perdón. Los verdaderos alumnos de actuación y de dirección somos

en realidad los supuestos profesores. El tiempo comprueba cuánto nos enseñan nuestros alumnos; además, soy uno de los profesores que ha comprobado que no es posible enseñar actuación ni dirección. Es posible estudiar problemas relacionados con tales quehaceres y enseñar algunas reglas del trabajo, sobre todo la de siempre estar allí, dispuestos como Hamlet, sin derecho a disculpa; pero los actores nacen y se hacen y deshacen fuera del aula. Su oficio lo aprenden en la práctica profesional continua, que tampoco es la de fragmentos y/o intelectualizaciones.

¿Qué extrañas del teatro en México y qué te gustaría que ocurriera?

Extraño las temporadas de seis y siete días a la semana, las que aprendí a cuidar con la confianza de Silvia Pinal y de Julissa y de los productores altamente profesionales como ellas. La primera vez que enfrenté las necesidades de la profesión fue con Rita Macedo, Ofelia Guilmáin, Meche Pascual, y la misma Isabela Corona, aunque ella prefirió separarse

del elenco original de nuestra *Criadas*. Y desde entonces vivo consciente de lo que podemos hacer en un aula como realidad distinta de lo que hacemos en la profesión, quiero decir, cuando además de ser nuestra pasión y finalidad, el escenario es el lugar en que nos ganamos la vida.

De las obras que has visto recientemente, ¿cuál es la que más te gustó o interesó, y cuál es la que menos? ¿Por qué?

He dejado de asistir al teatro; por lo mismo, tengo perdidas esas cuentas. Pero, aunque lo dudes, siempre fui un espectador dispuesto a encontrar lo mejor de cada vez, siendo como soy, un testigo fiel de que los actores siempre salen a dar lo mejor de sí mismos; ninguno sale para equivocarse, aun cuando falle. Y ninguno de los que aciertan es incapaz de error. Todos hacemos lo que podemos y todos nos equivocamos. O sea que, cuando me acuerdo, muy excepcionalmente se me presenta lo malo. Y sí guardo la más profunda gratitud para todos los que tantas veces me permitieron volverme a equivocar.

¿Sigues dando clases en tu casa de San Jerónimo?

Ya no. Desde hace un poco más de diez años mis alumnos de actuación son los del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Cuando otros centros de enseñanza me proponen algún curso especial, lo atiendo con muchas ganas, pero debo reconocer que los años me han ido haciendo poco o nada deseable y que invariablemente siento la más dura resistencia a mis proposiciones. Además, los canales de televisión le ofrecen al aspirante un entrenamiento que yo no sabría impartir; la profesión del teatro (que alguna vez fue el campo de mi experiencia) se despliega y ejerce hoy en circunstancias y mediante procedimientos para los que no tengo aptitud. Siempre me he dado a entender con dificultad, y ahora estoy cumpliendo 75 años de edad: mi marginación o nula demanda es natural.

¿Cómo te gustaría ser recordado?

¿Cuándo te he dicho que quiero ser recordado? Échale un ojo a Borges, que nos dijo: "Ya somos el olvido que seremos".

SILVIA PELÁEZ. Escritora.

Hace poco, en 2005, fui a Ohio, a la Miami University, donde preservan el archivo de Rodolfo Usigli. Me invitaron a dirigir (en inglés) *El gesticulador*. La estancia duró varias semanas y pude revisar con calma y asombro todo lo que allí cuidan con tanto esmero. Entre las sorpresas: el diseño de un edificio teatral, original ¡de LUIS BARRAGÁN! Al comenzar este siglo XXI, di un curso sobre el teatro de Elena Garro y el de Fernando del Paso en la Universidad Hebrea de Jerusalén y la Asociación Mexicana de sus Amigos, en colaboración con nuestra Secretaría de Relaciones Exteriores, desde finales de abril hasta finales de junio. Nunca había llegado tan lejos del Cerro del Borrego. Y el British Council me ha invitado varias a veces "to see something of the English theater". ¡Qué lecciones! De regreso de Jerusalén, nuestro servicio cultural coordinó mi visita a la admirable Cicely Berry, que vive en Stratford y es la directora del Vocal Department de la Royal Shakespeare Company, y gran modificadora del sistema de enseñanza y asesoría en los estudios de teatro clásico. ¡Ufff!

JOSÉ LUIS IBÁÑEZ: LO TEATRAL COMO LO VERDADERO

Carlos Monsiváis

Algunos, a mitades del siglo XX en México, tenían que hacerse cargo de la tradición, no la puntualizada por el teatro aún sumergido en la dicción “castiza” (que hacía restallar la diferencia entre *s* y *z*), en el envío pomposo de las frases, en el desgarramiento de las sílabas que anunciaban el melodrama. La tradición que evoco es la que vivificó los textos a través de una mezcla de dicción clarísima y entendimiento, que dependía del estudio y —cuando se podía— del traslado a la escena de los clásicos, muy bien elegidos: los trágicos griegos, los del Siglo de Oro español, Shakespeare (al infinito), Chéjov, Ibsen, Strindberg, O’Neill, García Lorca... como se quiera ver, en la UNAM de la década de 1950 el experimento de Poesía en Voz Alta combinó vanguardia y tradición, el verso que al oírse de modo diáfano creaba una realidad paralela, el repertorio del teatro que era sonido privilegiado (música verbal) y trama regida por la imaginación y la lucidez.

En Poesía en Voz Alta se inicia teatralmente José Luis Ibáñez. Allí aprende elementos primordiales de su oficio: respeto inteligente por el texto, sentido del desplazamiento escénico como “coreografía a pausas”, apego a la verdad literaria de los textos (su fluidez acústica, su señalamiento de las metáforas y los ritmos). A varios directores de teatro (Juan José Gurrola, Héctor Mendoza, Nancy Cárdenas, José Luis Ibáñez), Poesía en Voz Alta los orienta y, más exactamente, los sitúa en el oficio, en la empresa comunitaria donde el director es el líder o, también a veces, si el elenco se deja, el tirano que cree fundar cada noche una religión con sorteo amañado del papel de Dios.

Ibáñez, y ésta es una de sus constantes, ve en el teatro a la experiencia comunitaria por excelencia. Y estructura sus puestas en escena con rigor y método, se trate de obras sencillas o complejas, de comedias musicales con música de Jerry Herrmann o de *El divino Narciso* de Sor Juana, de *Mame* (el hiperéxito de Silvia Pinal) o de *Diálogo del amor y un viejo* con

los extraordinarios Beatriz Sheridan y Claudio Obregón, de *La Cage aux Folles* (“*I’m not what I’m, / and what I’m needs no excuses*”) o de sus lecturas muy inspiradas de poetas (Tablada, Paz, Pellicer, Novo, el Wilde de *La balada de la cárcel de Reading*). En primera y última instancia, para Ibáñez todo es teatro, en el sentido del espacio donde el idioma y las ideas, las palabras y los traumas se integran y fluyen. *All the world is a stage and all the actors are merely players...*



Más de medio siglo de trabajo escénico en la UNAM y en Filosofía y Letras desde luego, en el Teatro de los Insurgentes, en el Palacio de Bellas Artes, en el teatro Silvia Pinal, en cursos en diversos lugares de México y Estados Unidos y Sudamérica e incluso en Israel, en conferencias que son lecturas. Saber interpretar un texto es contribuir a la enseñanza esencial de los espectadores.

Para Ibáñez el teatro es la unidad que entrega el deleite de la oralidad (el lenguaje corporal) (las coreografías inadvertidas) en su perfección clásica, o en su estrépito memorable, es Segismundo que le reclama a los cielos y es Hamlet que presiente “*the slings and arrows of outrageous fortune*”, y es el barroco de Sor Juana que difunde la luminosidad de la escritu-

ra como altar, o es Dolly Levi, la casamentera, o es Stanley Kowalski, el sexo apremiante y la sustitución del cortejo por la presencia imperiosa, o es Yerma, aislada en la frustración de no añadirle hijos a la especie ibérica, o son los poetas ya no susceptibles de ser declamados sino, llana y perfectamente, leídos. El sueño, autor de representaciones. La diversión, la directora de las confesiones programadas. El espíritu trágico, el responsable de extraer del público las emociones de las que no se sentía capaz.

Además, Ibáñez es un conocedor profundo del cine y del teatro. Nadie como él para explicar los estilos de actuación de Bette Davis o Greta Garbo, nadie como él para dar cuenta de en qué consiste el Lubitsch Touch, nadie como él para seguir las trayectorias de los dra-

matargos ingleses de Terence Rattigan a Alan Bennett, nadie como él para recordar la conversión de María Tereza Montoya en estatua ante el telón o de analizar la índole dramática de Montgomery Clift o del ya olvidado Alfredo Gómez de la Vega (el Gesticulador de Usigli). Ibáñez nunca deja de estudiar, y de participar de sus descubrimientos o rectificaciones (“No todo Max Ophuls es bueno, allí está *La ronda* por ejemplo”). Ser su amigo es un privilegio interminable, y ser espectador de sus puestas en escena un deleite sólo de vez en cuando interrumpido por alguna inconsistencia actoral.

CARLOS MONSIVÁIS. Escritor.

IBÁÑEZ Y EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Margit Frenk

Conozco a José Luis Ibáñez desde hace una eternidad. Hemos convivido a lo largo de los años en las situaciones y los espacios más diversos. Siempre nos han unido muchas cosas, muchos intereses y el hecho de compartir las mismas amistades. Pero, sobre todo —y es lo más importante—, un fuerte lazo afectivo. Dejamos de vernos durante largos periodos, pero al reencontrarnos ahí está otra vez, intacta, esa empatía, esa simpatía, por debajo y por encima de todo cuanto podamos contarnos en un momento dado.

Admiro a José Luis. Una de las varias cosas que nos unen es la pasión por el teatro español del siglo XVII, yo como profesora e investigadora, él como director teatral e investigador de primera. Para cada puesta en escena, José Luis estudia la obra, escudriñándola con una sensibilidad, una profundidad y un rigor que ya quisieran tener muchos críticos literarios. Descubre su estructura, encuentra sus vetas más escondidas, desentraña sus temas y sus motivos. Y todo ello, junto con otras cosas, va a dar a su trato con los actores y a su puesta en escena.

Nunca he actuado con José Luis, pero mi hija, Silvia, sí. Ella tomó clases con él, en su casa, y me contaba, fascinada, cómo les enseñaba, por ejemplo, a caminar de distintos modos y cómo les hacía ver que cada manera de caminar significa algo distinto; y les decía que observaran mucho a la gente, sus movimientos, sus expresiones, para luego poderlos recrear en sus actuaciones.

Pero hay otro aspecto de su trabajo que me importa destacar especialmente. El teatro español del Siglo de Oro está compuesto en verso y tiene una particularidad que lo distingue del teatro contemporáneo en verso de otros países europeos: no emplea una sola medida, sino muchas; alternando con los octosílabos y hexasílabos, encontramos los versos de once, siete y cinco sílabas; las redondillas,

las quintillas, los pasajes en romance conviven con las octavas, las liras, las silvas, los sonetos. Y cada forma métrica exige una recitación distinta y debe causar un efecto diferente (como las muchas maneras posibles de caminar por el espacio). Así, la polimetría del teatro de Calderón de la Barca, de Tirso de Molina, de Ruiz de Alarcón y, sobre todo, de Lope de Vega constituye un reto especial para el director.

Pues bien, una de las cosas que más he admirado en el trabajo de José Luis es, precisamente, la maestría con la que aborda la recitación de esos versos polimétricos. Quienes compartimos su afición por ese teatro le agradecemos infinitamente el placer que nos causa oír los versos en boca de sus actores. Tarde o temprano, todos aprenden a hablar con la precisión, con la perfección que sólo José Luis ha podido enseñarles.

A mi gran sentimiento de amistad por José Luis se viene a unir, así, el gran respeto que me causa la calidad extraordinaria de su arte.

¡Felicidades, amigo y maestro José Luis Ibáñez!

MARGIT FRENK. Estudiosa de la poesía lírica hispánica antigua y renacentista, recientemente ganadora del Premio Alfonso Reyes, es investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.



La fierecilla domada, dir. de J. L. Ibáñez, con Julio Lucena, Julissa, Viridiana Alatríste, Roberto Ballesteros y Juan Morán, entre otros, en el elenco. ©Foto tomada de Teatro de la Nación, IMSS.

TESTIMONIO DE UN ALUMNO

EL MAESTRO Y EL DIRECTOR

Juan Morán

Durante las clases que impartía el maestro José Luis Ibáñez en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, aprendimos a usar con claridad la palabra, el por qué de lo que estamos diciendo como personajes, a confiar en el autor. Por otra parte, se subrayaba la importancia del trabajo en equipo, el cómo sostener la atención del espectador en el escenario, y que el hecho teatral no debe ser un acto egoísta para buscar la aceptación de la “gente de teatro”, sino que siempre se tiene que pensar en el público en general, ese público que —a pesar de vivir en esta caótica ciudad— compra un boleto para presenciar un espectáculo.

José Luis planteaba también la convivencia con el otro, no solamente la del actor con sus compañeros en el escenario, sino ser respetuoso y saludar a todos los que intervienen en el evento teatral que se recrea cada noche: tras-punte, técnicos y hasta los vendedores de dulces afuera del teatro.

Cuando estudiaba actuación con José Luis, pude trabajar como comparsa en algunas de sus obras y, en un momento dado, me dio la oportunidad de laborar con él como asistente de dirección. Mi panorama profesional cambió en esos primeros años de aprendizaje teatral, al grado de transformar mi vocación de actor en director de escena. Pude ser testigo de su incansable ritmo de trabajo: se ensayaba dos meses, se estrenaba, y empezábamos otro montaje; lo mismo eran obras para el Teatro Insurgentes que para el Venustiano Carranza. En ese momento se convivía con todo tipo de actores y actrices, provenientes de distintas escuelas o formados en la práctica; la diversidad siempre fue interesante y bien estructurada por él en cada uno de sus montajes.

Ibáñez es, indudablemente, una de nuestras grandes figuras del teatro, y alguien que siempre se mostrará como un ser humano con virtudes y defectos, sin necesidad de construir una endeble imagen del “gurú” o del “oráculo de la verdad escénica”.

JUAN MORÁN. Director de escena y docente en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

TRAYECTORIA PROFESIONAL

DIVERSIDAD Y ENTREGA

Redacción PdeG

ACTIVIDAD DOCENTE Y DE DIFUSIÓN

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, donde imparte el Taller de Actuación y Taller de Dirección.

En la División de Posgrado, imparte la Cátedra Extraordinaria "Sor Juana Inés de la Cruz" y la Cátedra "Juan Ruiz de Alarcón".

1967-1969: *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, lectura de toda la novela en sesiones dominicales de 1 hora en Casa del Lago.

1989: Lectura en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón

1994 y 1995: Cursos-Taller para capacitación de actores en el CUT-UNAM.

1995: Serie de lecturas en torno al poema de Sor Juana *Primero sueño* en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, C. U. (transmitidas simultáneamente por Radio UNAM), en el marco del ciclo *Sor Juana en el Sor Juana*.

Desde 1998: Con la doctora Margarita Peña, coordina de la Cátedra Extraordinaria "Juan Ruiz de Alarcón".

1999: Curso de seis lecciones sobre comedia musical, como parte de las actividades del Centro de Educación Continua, FFyL-UNAM.

2000: Viaja a Israel para encargarse de la Cátedra "Rosario Castellanos" en la Universidad Hebrea de Jerusalén, y en diversos centros culturales de la misma ciudad y de Tel Aviv impartió una serie de conferencias sobre las obras teatrales de Octavio Paz, Carlos Fuentes, Alfonso Reyes y Rodolfo Usigli, además de contar sus propios testimonios y participaciones en la vida del teatro en México.

2001: Taller preparativo y de exploración para puesta en escena de la comedia de Pedro Calderón de la Barca *Darlo todo y no dar nada*, en la Casa del Teatro.

- Lecturas de *Don Quijote de la Mancha* en el CADAC.

- Participa como uno de los dirigentes en las discusiones de el XXVI Festival de Teatro del Siglo de Oro en el centro cultural del Chamizal National Memorial, El Paso, Texas.

2001: En el Festival Siglo de Oro, celebrado en El Chamizal, El Paso, Texas, fungió como introductor de los textos representados y como director de los debates programados para ese evento.

Desde 2001 ha colaborado con el Fondo de Cultura Económica, dirigiendo la grabación de *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, y de *Nican mopohua*, de Miguel León Portilla, grabando en su propia voz *La gatomaquia* de Lope de Vega y una selección poética de Jaime García Terrés.

ACTIVIDAD COMO TRADUCTOR DE OBRAS

Ha traducido (incluyendo diálogos y letras de canciones) unas cuarenta obras para el teatro en México, entre las que se encuentran las siguientes óperas y musicales: *La traviata*, *La Bohème*, *Mame*, *Pippin*, *Sugar*, *Carnaval*, *Annie*, *A Chorus Line*, *La Cage Aux Folles* y *Hello, Dolly*.

DIRECCIÓN DE ESCENA

1954: *El gran dios Brown*, de Eugene O'Neill, como asistente de dirección de Alan Lewis.

1955: *Enterrar a los muertos*, de Irwin Shaw, como asistente de dirección de Alan Lewis.

1956-1957: Asistente de dirección de Héctor Mendoza, en el Primer, Segundo, Tercero y Cuarto Programas del Grupo Poesía en Voz Alta, Teatros El Caballito y Moderno.

1956-1963: Colaboración en el grupo Poesía en Voz Alta.

1955: Debut como director de la puesta en es-

Ofelia Guilmain y Rita Macedo en *Las criadas*, de J. Genet (6° Programa de Poesía en Voz Alta). ©Rodrigo Moya; DR 2006 INBA-CITRU.



Asesinato en la catedral, de T. S. Elliot, dir. por J. L. Ibáñez (5° Programa de Poesía en Voz Alta). ©Ricardo Salazar; DR 2006 INBA-CITRU.



cena de *Tartufo*, de Molière, en el Festival de Teatro Estudiantil Universitario, UNAM.

1957: Director de *Asesinato en la catedral*, de T. S. Eliot.

1958: Dirige *El encanto* y *Ventura Allende*, de Elena Garro.

1959: Dirige *Asesinato en la Catedral*, de T. S. Eliot, Teatro Virginia Fábregas, y en este mismo teatro: *Las criadas*, de Jean Genet.

1960: Dirige de *Variaciones para cinco dedos*, de Peter Shaffer.

1961: Traductor y director de *Don Juan en el infierno*, de Bernard Shaw.

1962-1969: Dirige *Don Juan en el infierno*, nueva presentación.

1999: Puesta en escena de *La muerte se va a Granada*, de Fernando del Paso.

**DIRECCIÓN Y/O TRADUCCIÓN DE COMEDIAS Y DRAMAS
(NO MUSICALES)**

1961-1996:

Carrusel del amor, de L. Stevens.
Crimen por escrito, de F. Knott.
Horas robadas, de Paul Osborn.
Juguetes olvidados, de Lillian Hellman.
Los grandes Sebastianes, de Lindsay Crouse.
Cuarenta kilates, de N. Krasna.
Una chica en mi sopa, de T. Frisby.
Las mariposas son libres, de L. Gershe.
Nada de sexo, que somos decentes, de Alis-tair Foot.
Vidas privadas, de Noel Coward.
Un proyecto para vivir, de Noel Coward.
Los hijos de Kennedy, de R. Patrick.
Drácula, de J. Balderston y H. Dean.
Culpables, de M. Sherman.

1982: *Alerta en misa*, de B. C. Davis,
1983: *La señorita de Tacna*, de Mario Vargas Llosa; y *El vestidor*, de R. Harwood.
1985: *La familia real*, de Ferber/Kaufman.
1987: *Miss Fuegos Artificiales*, de B. Henley; y *Crónica de una suegra*, de A. Bergman.
1988: *No me olvides en diciembre*, de Alan Ayckbourn; y *Las relaciones peligrosas*, de Ch. Hampton.
1989: *Sr. Butterfly*, de H. Wang.
1990: *Las visitas tienen sueño*, de Alan Ayckbourn.
1991: *Leticia y Amoricia*, de P. Shaffer.
1992: *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman.
1999: *La muerte se va a Granada*, de Fernando del Paso (presentada en el Festival Internacional Cervantino).

DIRECCIÓN DE OBRAS LITERARIAS Y TEATRO CLÁSICO

La fierecilla domada, de W. Shakespeare.
El cantar de los cantares, de Fray Luis de León.
La gatomaquia, de Lope de Vega.
La moza de cántaro, de Lope de Vega.
Fábula de Polifemo y Galatea, de Luis de Góngora.
Sueño del Juicio Final, de F. de Quevedo.
Mudarse por mejorarse, de Ruiz de Alarcón (en inauguración del Teatro Julio Jiménez Rueda).

1995: *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (dentro del ciclo de la UNAM: Los Grandes Directores).

1998: *El divino Narciso*, Festival del Teatro del Siglo de Oro, El Chamizal, El Paso, Texas.

1998: *La doncella, el marinero y el estudiante*, de Federico García Lorca.

2001: Puesta en escena de *Darlo todo y no dar nada*, por primera vez en un escenario mexicano, en el marco del homenaje a Pedro Calderón de la Barca realizado por la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM.

MUSICALES

1973: *Mame*.
1974: *Pippin*.
1975: *Sugar*.
1976: *Anita es un tiro*.
1977: *Lili y Papacito Piernas Largas*.
1979: *Anita la Huerfanita*.
1980: *Zoila Sonrisas*.
1982: *Un gran final / A Chorus Line*.
1992: *La jaula de las locas*.
1994-1996: *¿Qué tal, Dolly?*
1998: *Hermanos de sangre*.

ÓPERA

1983: *La traviata*, de Verdi.
1989: *La Bohème*, de Puccini.

CINE

1965: *Las dos Elenas*.
1971: *Victoria*.
1972: *Las cautivas*.

RADIO

1961-1964: *Teatro* (obras clásicas de los Siglos de Oro)

1995: *Primero sueño* (transmisión de la lecturas-conferencia desde el Teatro Sor Juana Inés de la Cruz).

Tartufo, de Molière, dir. J. L. Ibáñez.
©Foto tomada de Teatro de la Nación, IMSS.



Drácula, de J. Balderston y H. Dean, dir. por J. L. Ibáñez, con Gastón Tuset, Miguel Suárez, Wolf Rubinskis y Enrique Álvarez Félix. ©Foto tomada de Teatro de la Nación, IMSS.

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

1965: Premio El Heraldillo como mejor director, por la obra *Mudarse por mejorarse*, y Premio (compartido) por la película *Amor, amor, amor* en el Concurso Experimental Cinematográfico convocado por el STPC.

1973: El Heraldillo, Premio al mejor director por *Mame*.

1984: Mejor director, por la obra *El vestidor*, otorgado por las Asociaciones de Críticos Teatrales

1989: En reconocimiento a sus actividades y labores, el Ayuntamiento de la ciudad de Orizaba, Veracruz, lo distinguió como hijo predilecto.

1997-2003: Miembro del Sistema Nacional de Apoyo a Creadores.

Papacito Piernas Largas, de Jean Webster.
©Foto tomada de Teatro de la Nación, IMSS.



LA OCIOSIDAD
NO ES LA MADRE
DE TODO LO PADRE



Aspecta tu

La Guía de México
tiempo libre[®]

Búscala los jueves



ArtemovildanzaCLAN

laboratoriodelmovimiento
bravo 458 colonia maria luisa
64040 mty mx
laboratoriodelmovimiento@hotmail.com
info@artemovildanzaclan.com

www.artemovildanzaclan.com



colabora con nosotros
parapublicar@lenguaraz.com

www.lenguaraz.com

Te levantas, te bañas, te desayunas, te subes al transporte, trabajas, **escribes**, te tomas un café, platicas, trabajas, comes, duermes la siesta, trabajas, te tomas unos tragos, regresas a casa, te pones cómodo, meriendas, ves la tele, **escribes**, te duermes, sueñas, te paras al baño, te despiertas, **escribes**, cagas, **escribes**, sales a caminar, te tropiezas, **escribes**, te metes algo a la boca, ves la tele, sueñas, te vas, **escribes**, lees, **escribes**, regresas por una chela, **escribes**, duermes, **escribes**, comes, **escribes**, coges, **escribes**, platicas, **escribes**, platicas, **escribes**, **escribes**...

Lenguaraz

publicación trimestral

literatura para no leer



A EMILIO CARBALLIDO

EMILIO CARBALLIDO (1925-2008): ETERNO TEJIDO DE LUZ

Jacqueline Bixler

El asunto del mensaje electrónico —“Malas noticias. Carballido”— me lo dijo todo; acto seguido me sentí inundada de nostalgia y de intensos recuerdos que empezaron en 1977, cuando joven y tímida lo fui a conocer en su casa junto a Chapultepec. Para los “fuereños” como yo, conocer a Carballido era como sacarse un boleto a todo un mundo nuevo y maravilloso. Entrar en la casa de Carballido era entrar en su vida, sus familiares y sus amigos. Escucharle hablar era todo un cursillo sobre el teatro, el cine, la música y la política mexicana; todo lo sabía, y de memoria; era una fuente inagotable de anécdotas, chismes y albures. Se deleitaba con las palabras con una felicidad creativa que sólo llegan a alcanzar Marlene y Gabriela en *Rosa de dos aromas* con su inolvidable explosión liberadora de groserías.

Carballido era un hombre desinteresado, que daba y daba de sí mismo, sin pedir nada a cambio. Era de admirar la humildad que siempre mostraba, ya fuera en la comida al aire libre que dejaba que se organizara frente a su casa en San Pedro de los Pinos o en el breve cerrar de ojos y la leve sonrisa de gato feliz que regalaba cuando le colmaban de elogios en tantos homenajes. Para conocer de verdad al maestro, había que conocer sus obras, donde sale, con bastante frecuencia y apenas disfrazado, como personaje. El adolescente Carlos de *Un vals sin fin sobre el planeta* —sexualmente despierto y con ganas de subir al tren y conocer el mundo—, César de *Las estatuas de marfil* —joven dramaturgo que se refugia en Xalapa para encontrarse y regenerarse—, y Héctor de *Fotografía en la playa* —el profesor defeño que va a una reunión familiar en la playa, donde recurre repetidamente al mar para explicar que las cosas nunca son como se ven: “Ves una ola, y otra y otra. Y de repente queda como flotando encima una trama de reflejos. Es nada más un cambio de los ojos, y ya estás viendo esa otra cosa, un puro tejido de luz”—. Donde otros



En Normandía, Francia. © Héctor Herrera

veían sólo pesimismo y fealdad, Carballido veía algo hermoso y maravilloso. Ni él ni sus personajes dejaron de creer en la posibilidad de crear un mundo mejor.

Uno quisiera ser como la Intermediaria de *Yo también hablo de la rosa* para recibir noticias del maestro; pero la verdad es que no hace falta: mientras goza de la vista que le brinda el cerro de Macuiltépec, Carballido sigue vivo entre nosotros a través de sus muchas obras y el profundo entendimiento del ser humano que se encuentra bajo la superficie. Sus textos son sutiles y engañosamente sencillos; para entender todo lo que nos quería decir en ellos, hay que seguir el hilo que ha ido tejiendo desde *La hebra de oro*, obra en la que un hilo mágico permite comunicarse con un querido ser fallecido. Si seguimos ese hilo y pasamos por la misma puerta cerrada y marcada con X, seguramente ahí nos espera Carballido con sus ojos pícaros y sonrisita de gato contento. Como dice Héctor en *Fotografía en la playa*, la muerte es como el mar, un lugar de cons-

tante regeneración: “con un visor te asomas al cementerio y ves un tejedero de coral blanco”. Carballido era como el mar: murmurante, pero vibrante y profundo. Y como las olas traviesas, cariñosas, medio poetas y medio groseras de *El mar y sus misterios*. Carballido seguirá vivo, reproduciéndose y regenerándose en los ojos de su público y en los jóvenes creadores que han seguido el hilo de oro dramático que el maestro empezó a tejer hace tantos años. Los que tuvimos la fortuna de compartir un tramo de su “vals sin fin por el planeta” confiamos en lo que dice Fifi en *Orinoco*: “Falta lo más hermoso todavía”, y le deseamos muy buen viaje.

JACQUELINE E. BIXLER. Profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Virginia Tech, es autora del libro *Convención y transgresión: El teatro de Emilio Carballido* (Universidad Veracruzana, 2000), y ha publicado libros y ensayos sobre Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda y otros dramaturgos mexicanos.

UN ETERNO VIGILANTE DESDE EL MACUILTÉPEC

Gisel Amezcua Arenas

Diré dos palabras
(lugar común en todos los discursos).
¿Qué les parece, Carballido es cabrón y brillante?
ALEJANDRO LICONA

DESPEDIDA

En adelante, el 11 de febrero de 2008 será una fecha triste para todos los amigos, espectadores y lectores de Emilio Carballido. El Maestro nos dejó, cerró sus ojos al mismo tiempo que sus libretas de contabilidad, donde solía escribir. Pero no será un adiós para siempre, pues como dice Fiff (su personaje de la obra de teatro *Orinoco*): “Nunca se acaba todo. Va a venir algo nuevo y mejor, eso lo sé”, falta lo mejor, que es leer su obra, su legado.

Sus restos descansan en lo más alto del cerro del Macuiltépec, en Xalapa, Veracruz. Rodeado —como siempre le gustó estar— de la naturaleza del Bosque de Niebla —entre jacarandas, hortensias, tulipanes, helechos y toda una variedad de aves y árboles—, Carballido estará vigilándonos a todos los xalapeños.

SEMBLANZA

Emilio Carballido empezó su larga labor como dramaturgo y escritor hace más de medio siglo. Se dio a conocer en las letras mexicanas a los 25 años de edad, cuando Salvador Novo decidió abrir la temporada con *Rosalba y los llaveros*, en 1950, en el Palacio de Bellas Artes. Fue integrante de la generación de escritores surgida en los años cincuenta con Sergio Galindo, Rosario Castellanos, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, entre otros.

Después del rotundo éxito de *Rosalba y los llaveros*, se dedicó a escribir de forma implacable, lo mismo piezas teatrales —que hoy suman más de 150— que novelas, cuentos, guiones cinematográficos y televisivos, ensayos didácticos y de crítica teatral, óperas para con-

ciertos sinfónicos. Si su obra es una referencia constante en antologías y estudios del teatro contemporáneo de lengua española, se debe a que incursionó en todos los géneros, abordó muy diversas temáticas, plasmó la idiosincrasia del mexicano y la complejidad social del país. Entre sus obras dramáticas de mayor éxito pueden destacarse: *Un pequeño día de ira*, *Te juro Juana que tengo ganas*, *Acapulco los lunes*, *Rosa de dos aromas*, *Yo también hablo de la rosa*, *Orinoco*, y muchas obras más que le merecieron numerosos premios nacionales e internacionales, como el de Casa de las Américas, el Ariel de Oro por su trayectoria cinematográfica, el Premio Nacional de Lingüística y Literatura Juan Ruiz de Alarcón, y muchos más. Hay que destacar que por el valor universal de su obra, la Universidad Veracruzana le concedió el Doctorado *Honoris Causa*.

No sólo se dedicó a la creación, sino a la investigación dramática y a la docencia, actividad en la que enseñó y motivó a jóvenes escritores en talleres en los que se formaron nuevos dramaturgos. Tuve oportunidad de participar en ellos, y fui testigo de su generosidad con sus alumnos, porque siempre tuvo una palabra prudente, un cariñoso gesto, un sabio consejo de lectura, así como incentivos para motivarnos a escribir nuestras primeras obras mostrándonos algunas ideas sobre composición dramática. Entre sus alumnos destacados están Sabina Berman, Juan Tovar, Adrián Sotomayor, Tomás Espinoza, Antonio Algarra, Alejandro Licona, Jaime Chabaud, Luis Mario Moncada, Silvia Peláez, Óscar Villegas, y un largo etcétera.

En 1975 fundó en la Universidad Veracruzana la revista *Tramoya*, especializada en la publicación de textos renovadores del teatro mexicano latinoamericano. En la actualidad es fuente documental importantísima que alberga más de 500 obras de 300 dramaturgos de todas las nacionalidades, de las cuales 50 son traducciones de importantes creadores extranjeros como Thornton Wilder, Vampilov, Arbuzov, Búlgakov. Con esta revista el Maestro creó un espacio que dio cabida tanto a autores

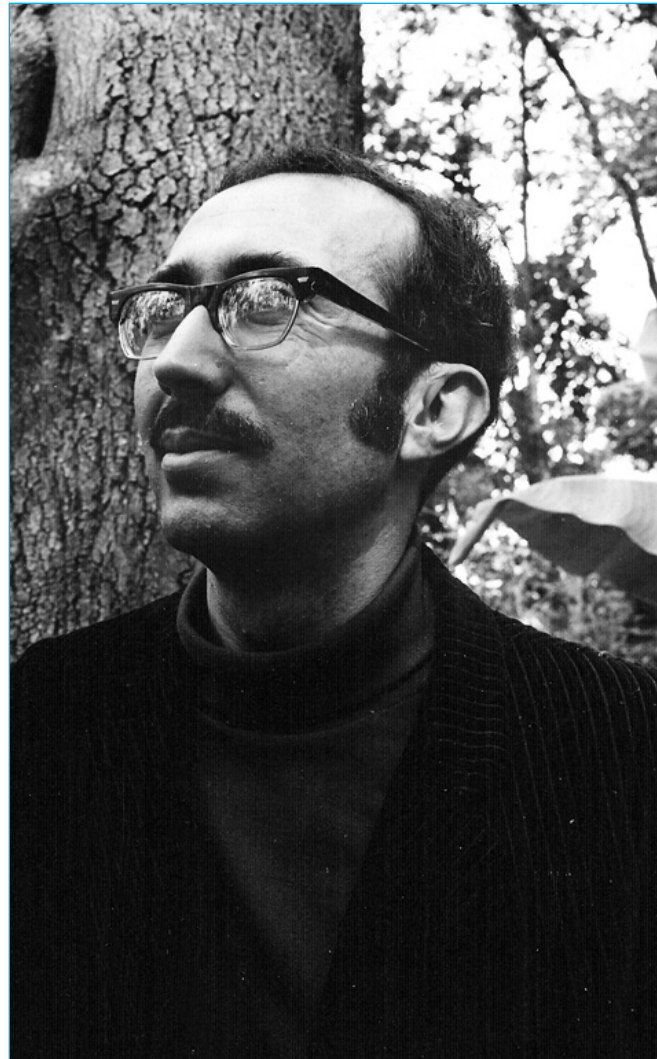
reconocidos como a jóvenes con nuevas propuestas formales y temáticas. Pero, “¿Lo ves? Así es la vida. Así es la vida exactamente [...] ¡no se ha acabado nada!”, Héctor Herrera será el encargado de seguir con esta labor.

EL APLAUSO

Ésta es la razón por la que su obra goza de un prestigio no sólo en el país sino en el ámbito internacional, y será considerado como uno de los dramaturgos mexicanos más importantes del siglo XX. ¡Descanse en paz, querido Maestro!

GISEL AMEZCUA ARENAS asistió a los dos cursos de composición dramática que impartió Emilio Carballido durante 2000-2001 en la Facultad de Teatro en Xalapa, Veracruz. Desde entonces no sólo compartió con él lecturas, sino innumerables pláticas de sobremesa.

©Archivo E. Carballido



CARBALLIDO, DE VIAJE... COMO SIEMPRE

Miguel Ángel Tenorio

Se nos fue el que *también* hablaba de la rosa, de la rosa con otro nombre, de la rosa de dos aromas, del pequeño día de ira, de los pollos pelones, del tiempo de ladrones, de Rosalba y los llaveros, de muchísimas veces el D. F., del mar y sus misterios, del Orinoco, de los esclavos de Estambul, del día que se soltaron los leones, y de tantísimas otras historias más escritas en el cuerpo de la noche. ¿Adónde se fue? Pues de viaje, como siempre. ¿A París? ¿A Turquía? ¿A Buenos Aires? ¿A Nueva York? No, tal vez ahora se haya ido un poco más lejos, al vals sin fin por el planeta o a bailar la danza que sueña la tortuga, rodeado de los zorros chinos y los pastores de la ciudad, mirándonos probablemente a través de su lente maravillosa.

Cuenta Anita, una de sus innumerables sobrinas, que el fin de año de 2007, el maestro Carballido les decía a los que estaban ahí con él: "Yo ya viví todo. ¿Qué más puedo vivir? ¿Para qué quieren que viva más?" Tal vez por eso, como dice la nota de los periódicos, cuando la noche del lunes once de febrero del 2008: "fue internado en el Hospital Civil de Xalapa, víctima de un cuadro agudo de insuficiencia pulmonar, falleció 20 minutos después de su ingreso, a pesar de los esfuerzos médicos". Tal vez porque ya le urgía emprender el siguiente viaje.

Cuando tomé el autobús para Xalapa ese martes 12 de febrero para tratar de llegar aunque fuera al final de su homenaje en el Teatro del Estado, que ahora llevará su nombre, pensé que era el propio Carballido el que me obligaba a andar de viaje. "Es mi parte de la herencia", supuse.

Esa noche, ahí en la funeraria, frente al féretro, me quedé largo rato pensando en las tres cosas más importantes que pude aprender de él, aunque nunca me las dijera: 1) hay que pasársela bien en la vida, 2) hay que confiar siempre en uno mismo y 3) hay que aprender a disfrutar el viaje y no tanto el lugar adonde se llega.

Y cuando pienso en las cosas que me parece haber aprendido de él, aunque nunca me las dijera, confirmo que era un excelente maestro,

congruente con su planteamiento de lo que debería ser el teatro: la enseñanza que nos da una obra, si es que acaso la hay, se desprende de la propia acción dramática, no necesariamente de lo que digan los personajes.

El Taller de Composición Dramática que dirigió el maestro Carballido en el Instituto Politécnico Nacional, entre 1969 y 1973, fue una circunstancia fortuita que luego se encadenó a otra serie de circunstancias fortuitas que dieron como resultado lo que se dio en llamar Nueva Dramaturgia Mexicana, movimiento a partir del cual muchos dramaturgos arañamos nuestro cachito de fama. Ahí estábamos

Gerardo Velázquez, Dante del Castillo, Jesús Assaf, Leticia Téllez, Sergio Peregrina, José López Arellano, Jesús Islas, Reynaldo Carballido, Alejandro Licon, Héctor Berthier y yo, entre muchos otros que pasaron por ahí.

Si yo no me hubiera convertido en dramaturgo, creo que de todas maneras recordaría esa época de mi vida, en el taller del maestro Carballido, como una de las etapas más maravillosas de mi vida. En esos años escribí mucho, pero concreté muy poco, apenas cuatro obras muy cortitas, tres de ellas publicadas y las cuatro representadas.

El taller era todos los sábados, oficialmente de las doce del día a las tres de la tarde, pero a veces nos íbamos como hasta las cuatro, porque el propio Carballido había impuesto la regla de que todos los que trajeran trabajo tendrían que leer.

Para mí, los viernes en la noche eran muy emocionantes, porque era cuando ponía en orden los papeles que iba a llevar al día siguiente a la lectura. Un miedo terrible recorría el cuer-



© Archivo E. Carballido

po y, sin embargo, al mismo tiempo un gozo expectante también. ¿Qué irán a decir los compañeros? ¿Qué me irá a decir el maestro?

El taller del Poli, a diferencia de lo que he escuchado que se dice —y se decía— de muchos otros talleres literarios, no era un lugar propicio para despedazarse unos a otros. El maestro generaba un clima de respeto absoluto hacia los demás. Todos dábamos nuestra opinión, por muy disparatada que pudiera ser, y él sólo interrumpía cuando la crítica dejaba de ser a la obra y se iba por el lado personal. El maestro, con paciencia extraordinaria, iba tomando notas sobre lo que decíamos. Yo lo veía cómo iba relacionando una cosa con otra y, al final, hacía una exposición —que hoy me atrevería a llamar magistral— sobre lo que habíamos dicho de la obra, descartando lo prescindible, subrayando lo importante, dándonos a cada uno de los que habíamos hablado observaciones sobre nuestra propia obra; y luego, con todo esto, iba desmenuzando la obra que se había leído, resaltando en primer lugar todos los atributos positivos para luego entrar en los detalles que se oponían al libre fluir del texto presentado. Quién sabe cómo le hacía Carballido, pero lo cierto es que parecía que uno podía salir vapuleado por toda la crítica pero, de alguna extraña manera, uno salía también reconfortado.

Este método de trabajo lo he utilizado yo mismo en mis talleres, pero no sólo ahí, también como parte fundamental en mi vida profesional, ya sea como productor de teatro y televisión o incluso como funcionario público o al dirigir cualquier equipo de trabajo. El maestro, sin habérmelo dicho jamás, me ayudó a descubrir una metodología que funciona en todos lados. El mejor aprendizaje se da cuando uno ni siquiera se da cuenta de que está aprendiendo.

Por eso, durante esos años del taller los sábados eran mis días favoritos. Generalmente tomaba clase a las 7 de la mañana, ya fuera en la Vocacional 3, en el Casco de Santo Tomás o en la ESIME, en el viejo edificio de Allende, en el Centro Histórico. A las once de la mañana, no importando que mis clases académicas no hubieran terminado, yo me iba a tomar mi taller con Carballido, en Zacatenco, en el Queso o en un pasillo, porque nosotros no teníamos salón. Luego del taller nos invitaba a su casa a comer y a platicar largas horas sobre teatro o cine; nos llevó a la Ópera, nos conseguía boletos para que fuéramos al teatro, nos presentó a cantidad de actores y directores de teatro,

sobre todo muchos que llegaron de Colombia, Argentina, España, Francia. Esos años fueron un maravilloso despertar al mundo de la creación, al mundo de pasársela bien en la vida; es decir, sin decirlo, nos enseñaba un modo de ser.

Cuando el taller se terminó, porque el maestro concluyó su ciclo en el Politécnico, muchos de sus alumnos pudimos advertir cómo el dramaturgo Emilio Carballido era ninguneado. En la Compañía Nacional de Teatro de aquella época, decían que el teatro mexicano estaba muerto y que Carballido era un “pueblerino retrógrada”. Más adelante, en los ochenta, cuando llegué a dar clases, a invitación de Héctor Mendoza, a la carrera de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras, cómo recuerdo la resistencia que me encontré por parte de los alumnos a leer la obra de ese dramaturgo “aburrido, provinciano y pasado de moda” que era Carballido. Ni modo, muchos de mis alumnos tuvieron que soplarle al menos una obra del maestro y luego comentarla en clase. También recuerdo cómo muchos alumnos desertaron de mi cátedra y se fueron con otro maestro, entre otras razones, porque así se libraban de leer las obras “tan anticuadas de ese tal Carballido”.

“Soy un viejo solitario y cabrón, que no hago pandilla con nadie”, me dijo una vez el pro-

pio maestro, con esa sonrisa que denotaba un gusto enorme por la vida y con la seguridad de aquel que, a pesar de ser ninguneado en su propio país, recibía carretadas de invitaciones de muchos otros lugares donde encontraba reconocimiento a su trabajo. Con esa actitud nos enseñaba, sin decirlo, que había que confiar en uno mismo.

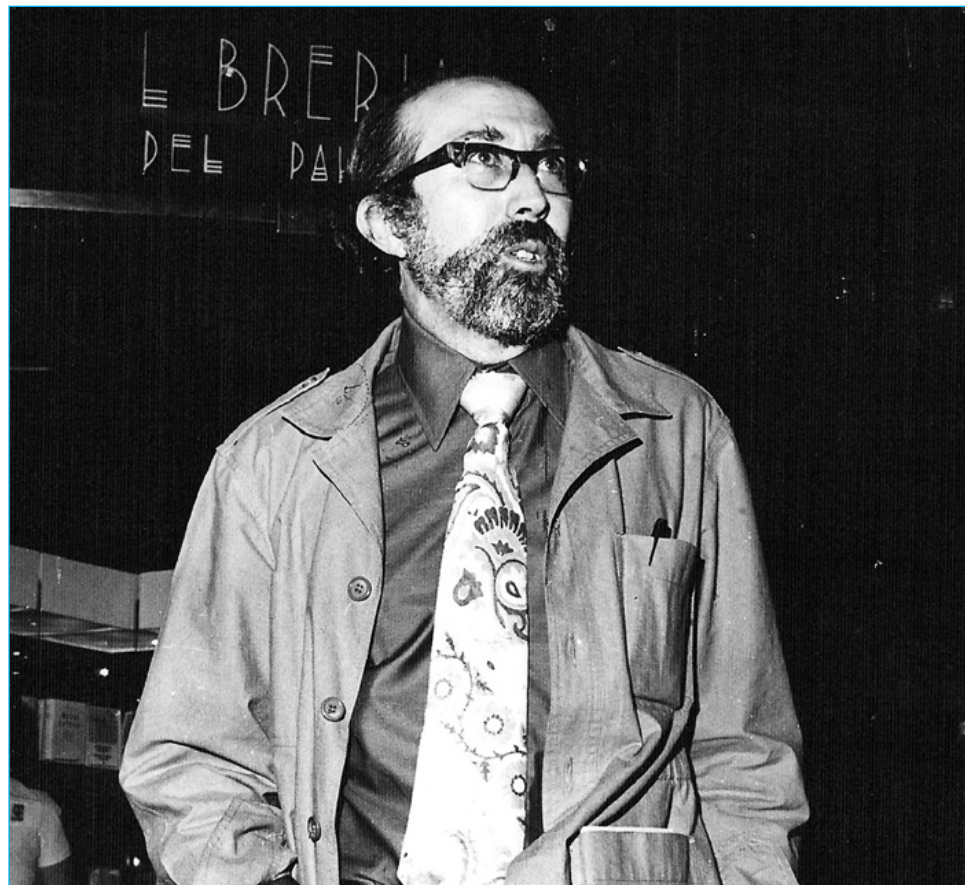
Y después del ninguneo vinieron los homenajes en cascada, los cuales ya no pararon hasta su muerte. Recuerdo un día, cuando le di un aventón a su casa, me dijo: “Con tantos homenajes ya han de querer que me muera pero, pues todavía no, así que se chingan”.

Generoso maestro que nos enseñó, sin decirlo, que lo mejor que uno puede hacer es disfrutar lo que uno hace, disfrutar el viaje de la vida y el viaje que representa escribir una obra.

¿Dónde está Carballido? Pues de viaje, como siempre.

México, D. F., 19 de febrero de 2008

MIGUEL ÁNGEL TENORIO. Dramaturgo y contador de historias que ha hecho televisión y radio y ha impartido numerosos talleres de dramaturgia, creación literaria y lectura en voz alta por todo el país.



©Archivo E. Carballido

ENTREVISTA CON LUIS DE TAVIRA

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

Jaime Chabaud

Mucho se ha especulado en prensa, pasillos, lobbies y cafés sobre la revitalización de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) y también ha habido sobresaltadas voces por la designación de Luis de Tavira al frente de tan significativo organismo dependiente del INBA. De qué manera se va a proceder para la selección de los actores, qué obras-repertorio, quiénes dirigirán los montajes y si desangrará o no financieramente a la Coordinación Nacional de Teatro que, hoy por hoy, es una de las instancias productoras de teatro de arte más importantes. Todas aparecen como preocupaciones recurrentes. No pocos problemas enfrentará Tavira. Todos van por el pastel como si de un botín se tratara y cientos serán los inconfomres, los que amenacen, los que griten, lo cierto es que la importancia de contar con una CNT profesional, sólida, de gran nivel es un reclamo que lleva años sin ser escuchado.

En días recientes hemos leído tus declaraciones acerca de la importancia de una Compañía Nacional de Teatro (CNT), en el sentido de su utilidad y urgencia para la sociedad mexicana y para el gremio teatral.

Porque es un referente indispensable. Los criterios con los que evaluamos las trayectorias propias y las del gremio carecen de referente. Una Compañía Nacional es el patrimonio y emblema de una sociedad que vendría a ser la inspiración mayor de cualquier profesional, por lo menos en algún momento de su carrera. Dicho de otra manera, pensamos que sería la reunión de los mejores actores del país. Esto no se hacía desde hace muchos años, y no supone un atractivo para ningún actor el llegar a esta instancia porque no habían estado allí los mejores actores del país, salvo excepciones. De manera que la CNT carece de una identidad que sirva como referente para el gremio. Por otro lado, creo que constituye el paradigma del instrumento teatral por excelencia para, por lo menos, tener algún modelo de procedimiento que nos rescate de la devastación que padece la profesión en los modos de producción atenuados al mercado laboral. Este instrumento

es un elenco estable, una comunidad artística capaz de construir y poseer un lenguaje, una técnica y una poética comunes que propongan un repertorio en términos de la capacidad de articular un discurso y una interlocución con el espectador.

No se puede hacer teatro solo, y lo que se ha venido practicando son encuentros eventuales donde cada vez que se reúne un elenco —de manera tortuosa y con agendas imposibles—, produce una absoluta Babel sobre la escena. Los actores no permanecen juntos enfrentando distintos retos, con propuestas escénicas y dramáticas diferentes. Así no se puede ejercer, por eso pienso que es indispensable para el gremio contar con este referente o modelo, que supone muchas cosas, porque la capacidad de crear esa armonía que le exigimos a cualquier otro conjunto artístico —a una Orquesta Filarmónica o una Compañía de Danza, por ejemplo—, no sé por qué no se la exigimos a una Compañía de Teatro. Una compañía necesita tener esta capacidad de entrar en la armonía creadora, de condiciones de estabilidad sin las cuales el propio trabajo del actor se vuelve errático, al igual que los modos y criterios de producción. Cuando uno hace teatro busca el éxito, y ésa es la diferencia entre el teatro mexicano y el teatro europeo: que este último se plantea el dilema del éxito mientras que nosotros seguimos planteándonos el dilema de la sobrevivencia. Pero esto implica que una vez que se pretenda el éxito y se consiga, nos demos cuenta de que no existe tal y que no es unánime. El éxito son distintas cosas, hay un éxito artístico que no necesariamente es de taquilla, hay un éxito de público que no necesariamente es un éxito de crítica; entonces aparecen las alternativas y las preguntas: ¿qué éxito estamos buscando? De la discusión de esas alternativas es de donde puede surgir una verdadera orientación.

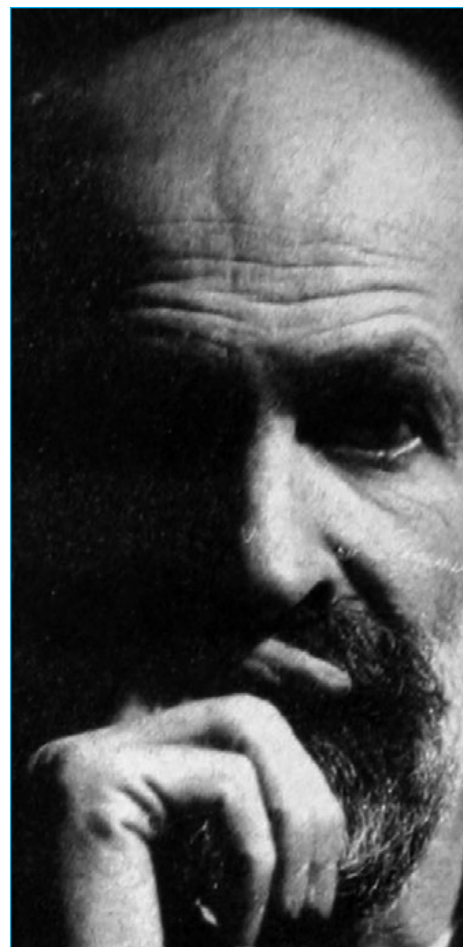
¿Cuál sería el éxito que busca la CNT?

De momento seguimos en el plano que plantea Usigli. Lo primero que hay que plantearnos es su existencia; es decir, que exista una CNT, pero sin un uso demagógico del membrete que venda simplemente al espectador algo que no es en realidad una compañía estable ni nacional, y habría que asegurar también que sea de

teatro. Ése es el reto: acabar con la demagogia y que deje de ser un membrete o un programa que reúne ocasionalmente a una serie de personas dedicadas al teatro para producir eventos, y que se convierta en realidad lo que significa el nombre. No resulta fácil, lo primero sería que todos fuéramos conscientes de que debemos hacer algo, entre todos, para que esto sea una realidad.

Justamente, se especula —uno de los ejercicios más gratos en el gremio teatral mexicano— que ésta será la Compañía de Luis de Tavira.

Lo justo sería que yo manifestara y expresara mi intención. Yo tengo que renunciar a muchos intereses personales. En este momento de mi vida y de mi trayectoria, tomar este trabajo no es precisamente lo que más me conviene y va a implicar negar la atención a otras cosas que quizás a nivel personal me interesan más. Sin embargo, acepto el reto porque quiero ser congruente con lo que he dicho muchas veces respecto a mis convicciones y acerca de la organización de la acción teatral de este país, y sobre la crítica que he emprendido respecto a la falta de sustento real en lo que se llama Compañía Nacional de Teatro y en cuanto al significado que esto debería tener para la sociedad mexicana. Para mí es un reto el hecho de que se



© Germán Canseco



© Elena Ayala

me haya tomado la palabra, y quisiera prestar un servicio a mi país, al teatro mexicano y a la comunidad, contribuyendo a crear lo que, a mi manera de ver, sería la más alta instancia de realización teatral que nuestro país se merece, lo cual creo que es posible aun cuando es difícil y existen muchos obstáculos.

Mi intención es crear las bases de manera tal que resulten irreversibles para la existencia de este instrumento, para que realmente pueda ser estable y que dé frutos a largo plazo. Pienso en la consolidación de un elenco, aunque será complicado dadas las condiciones que existen en las instituciones públicas. Estamos en manos del sindicato, de la burocracia y esto no tiene remedio. Me he encontrado —en la administración de Sergio Vela— una decidida voluntad política que reta a imaginar cómo sería el panorama si se pudiera lograr y el hecho de contar con una voluntad política decidida a apoyar y enfrentar los obstáculos, me parece clave porque nos está tomando la palabra.

Y por eso la CNT tiene un espacio autónomo, un presupuesto que, aunque administrativamente depende de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, no afecta a la misma...

El hecho de que el reclutamiento y la integración de la CNT se haga con la intervención del FONCA, a través de una convocatoria nacional, me parece un hecho histórico.

Como siempre en estas cosas, hay una preocupación de que los seleccionados sean los cuates de los cuates. ¿Quiénes, cómo y por qué van a seleccionar a los actores, por un lado, y quiénes, cómo y por qué te van a acompañar en la aventura de dirigir las obras de la Compañía? Porque tú te has propuesto no dirigir cuando menos durante el primer año.

Así es. Yo tengo muy claro que mi tarea es hacer real una Compañía que sea de todos. La incorporación de estímulos a través del FONCA también me parece muy relevante en el sentido del reconocimiento a la dignidad de los actores como creadores, porque la forma de proceder de esta convocatoria y sus convenios de trabajo son perfectamente homologables al procedimiento del Sistema Nacional de Creadores de Arte, incluso con becas mucho más altas pero, obviamente, con compromisos mayores porque hay puntos muy estrictos entre los que están la exclusividad y disponibilidad, porque la exigencia es de tiempo completo.

De modo simbólico, me parece importante señalar la creación de las plazas en número para la CNT, como en las compañías emblemáticas, es decir, se pertenece de número como un reconocimiento al creador emérito del arte de la actuación. Los actores nunca han sido considerados en el Sistema Nacional de Creadores de Arte, mucho menos entre los creadores eméritos; los actores de número de la CNT

que sean actores eméritos van a recibir incluso un estímulo mayor que los que reciben los creadores eméritos del país.

En el proceso de elección es donde el FONCA va a prestar un enorme servicio, porque yo creo que ha sido una instancia indispensable en la búsqueda de alternativas ante el agotamiento de las instituciones de la cultura, además de que se ha ganado un reconocimiento importante y tiene una experiencia considerable. Se procederá de acuerdo con sus mecanismos habituales: se crearán Comisiones, habrá un Consejo Técnico y después unos Comités de Tutoría para la conformación de la CNT. Las Comisiones tendrán que estar integradas por expertos, pero de manera plural para que en la selección no quepa la menor duda de que se escucharon todas las voces y que no es el criterio de un grupo, una mafia y, desde luego, de Luis de Tavira el que decide, sino que obedece a la deliberación que haya hecho una comunidad corresponsable de pares que buscamos tener a los mejores actores del país, quienes a su vez deberán estar dispuestos a comprometerse de tiempo completo por lo menos durante dos años en la fundación de la CNT. Se ofrece mucho pero se exige igual.

Sobre quiénes han de conformar las Comisiones, es algo que se decidió junto con el FONCA una vez que veamos el universo de propuestas, porque al ser nacional, habrá que considerar a muchos candidatos posibles del interior del país, y lo más probable es que los expertos en actuación que pudieran valorar a los actores que se proponen no los conozcan, por lo que habrá que recurrir a aquellos que puedan opinar para garantizar que la selección se haga atendiendo a los máximos de calidad que requiere un propósito como éste.

Insisto, en la CNT tenemos que conseguir que estén los mejores actores del país, pero no según el criterio de uno o dos, de una estética, una tendencia o un grupo, sino que la decisión debe partir de todas las voces de modo que seamos capaces de llegar a un consenso.

Evidentemente, como en todas las deliberaciones del FONCA, se cometerán errores, pero lo que no se puede discutir es que la responsabilidad de la deliberación se reparta entre todos los implicados.

Con los convenios que se plantean a través del FONCA, de alguna manera se intenta responder al dilema de cómo sostener a un grupo estable y al mismo tiempo estarlo renovando. El compromiso en un principio es de dos años, con la posibilidad de ser renovables. Habrá evaluaciones semestrales, una tutoría de seguimiento, trabajo de escalafón y —como en todo grupo humano de alta eficiencia— dos cuerpos: uno titular y uno alternante que garantice la pervivencia del repertorio y facilite que la compañía viaje. Pienso en una CNT que tiene

que estar viajando por el país porque de otro modo no sería una Nacional.

En un principio yo había pensado en seis meses de gira, pero la realidad va a ajustar eso a por lo menos cuatro meses, con una organización de elencos tal que podamos estar todo el tiempo ensayando y estando de gira con un repertorio vigente. Cada dos años, la CNT tendrá la exigencia de, por lo menos, renovarse en un 20% o más, dependiendo de la voluntad de sus integrantes de continuar o la nuestra de que ellos continúen.

Renuncias a dirigir durante el primer año porque te quieres enfocar a la conceptualización del proyecto y porque la CNT tiene que incluir a diversos directores, ¿cómo se unificará un discurso en esa diversidad de voces artísticas?

Ésa es la tarea de la dirección artística. No se trata de que venga un director invitado y trabaje en las condiciones en que suele hacerlo cuando él es el autor de la iniciativa. Aquí el director invitado tiene que sumarse al proyecto y seguir los lineamientos que la dirección artística plantea; ésa sería mi tarea. A cambio, nosotros tendríamos que cuidar ese proceso y apoyar a ese director para que juntos vayamos

creando un repertorio que constituya el discurso que articularemos entre todos.

Otra de las grandes preguntas que nos hacemos como gremio es cómo va a ser ese repertorio.

Como no nos dedicamos a la construcción de repertorio, se sabe muy poco acerca de lo que quiere decir eso. En principio quiere decir muchas cosas. En la música es muy claro: un intérprete virtuoso va construyendo su repertorio especializado en la música del romanticismo; por ejemplo, con un núcleo que gira en torno a Liszt, Schumann, Chopin, eventualmente a Mozart y a Beethoven, sin duda, y conforma así su identidad como artista. El repertorio, de alguna manera, expresa la especialidad de un artista. Lo mismo sucede en el caso de la danza: tenemos una Compañía de Danza o Ballet Clásico, distinta de la Compañía de Danza Contemporánea, y lo que las distingue es su repertorio. En España existe una Compañía de Teatro Clásico y en Inglaterra está la Royal Shakespeare Company. Yo busco otro criterio de repertorio, y lo propongo a partir del destinatario, a través de la creación de una interlocución. La cultura es la conversación que nos sostiene, y habría que pensar en el espectador para saber con quién queremos comunicarnos. Al perfilar al espectador que estamos buscando, encontraremos el repertorio. Hay que crear a ese espectador y pensar en qué es lo que forma a ese espectador. De manera que utilice la palabra repertorio concebida como un discurso que haga visible el valor del teatro en la sociedad, lo que desde mi punto de vista implicaría los criterios de apertura, pluralidad y diversidad, con la constante de la máxima calidad; lo único que puede crear al espectador que buscamos es el mejor teatro.

También se piensa que en la CNT todas las producciones van a ser carísimas, wagnerianas. ¿Va a haber una diversidad de formatos y de escalas?

Sucede como en una orquesta que es capaz de tocar una sinfonía de Mozart o de Haydn y que supondría la conjunción de treinta músicos, o bien una sinfonía de Mahler y que puede llegar a trescientos; o bien un cuarteto de cuerdas. El registro del instrumento en la orquesta tiene que ser capaz de distintas escalas y formatos; lo mismo debe darse en la CNT. Hablar de cuarenta actores nos circunscribe a lo que, en los términos internacionales de escala, nos definiría como una compañía de cámara solamente. En una compañía europea mayor, estamos hablando de más de ciento cincuenta actores. Nosotros proponemos cuarenta, que son una medida razonable y equilibrada

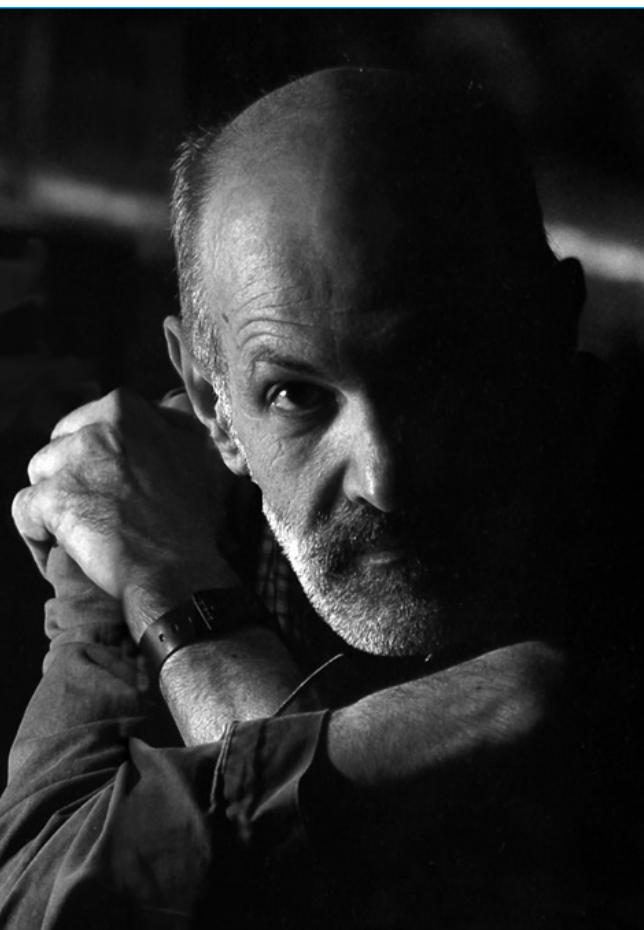
para hacer producciones de gran formato, por lo menos una al año. Pensamos producir entre cuatro y cinco espectáculos al año y no todo pasa al repertorio. Si de cinco obras producidas hubo una de gran formato, tres de formato medio y una o dos de formato más pequeño, tal sería el esquema de cómo pensamos funcionar. Si de esas cinco, podemos conservar tres por su eficacia de interlocución, creo que la inversión habrá redituado.

¿Y van a ser lo suficientemente críticos para saber qué montaje no fue eficaz y no cumplió con un estándar de calidad?

Con esa pregunta tocas el punto más delicado e innovador del asunto. Tenemos que entrar en contacto con el espectador para que ése sea el criterio, lo cual implica entrar en una tarea que no se ha realizado nunca en México: la organización del público. No podemos seguir tratando de dirigirnos al anónimo consumidor del mercado, eso es un suicidio. Tenemos que ir a la sociedad organizada y organizar públicos, y ahí entrar en interlocución con la crítica, con la propia comunidad pero, sobre todo, con el espectador. Y como sucede en los mejores casos, es el espectador el que decide qué quiere que se conserve en el repertorio. No todo funcionará, pero si de cinco producciones, nos quedamos con tres, vamos de gane. De manera que al año siguiente tendremos ocho presentándose, y si de éstas pueden pasar otras tres al repertorio, tendremos seis y cinco al año siguiente, con lo que estamos hablando de que tendremos once obras al tercer año. El efecto multiplicador es aleccionador; para mí está claro en las estrategias de organización y producción en relación al público que he podido experimentar en un proyecto a menor escala como es el del Cedram o como fue en su momento el Centro de Experimentación Teatral, que después de tres años teníamos una oferta de siete espectáculos.

¿A qué le tienes más miedo respecto al proyecto de la CNT?

A que la comunidad no alcance a apreciarlo. Se nos da el canibalismo en detrimento del propio teatro, que es la causa común. Para mí, el mayor éxito consistiría en ser capaz de entusiasmar a toda la comunidad acerca del reto que supone para quienes somos responsables de que exista el teatro en México, el que este país tenga una Compañía Nacional de Teatro. Insisto en que yo no me veo mucho tiempo allí, más que el suficiente para que el proyecto subsista por sí mismo, sostenido por la comunidad, más allá de gestiones, sexenios o administraciones.



© Vivian Bibliowicz

ENTREVISTA CON EL PRESIDENTE DE AMATAC

POR LA CREACIÓN DE UNA COMUNIDAD ARTÍSTICA

Jaime Chabaud

La Academia Mexicana de Arte Teatral A. C. está integrada por un grupo de artistas destacados dentro de las distintas disciplinas del teatro, fue creada en un principio con la finalidad de reconocer el trabajo de los creadores cada año mediante estímulos y premios. En sus pocos años, la AMATAC ha trascendido esa simple función para convertirse en uno de los órganos que promueven la investigación, difusión, formación y defensa de la cultura teatral como uno de los derechos fundamentales de la sociedad, además de dar seguimiento a políticas culturales, pugnar por la preservación y la integridad de la cultura teatral existente y promover su crecimiento. Gabriel Pascal, actual Presidente de la AMATAC nos habla en esta entrevista acerca de los objetivos que se persiguen actualmente.

Mucha gente del gremio teatral se pregunta qué persigue la Academia y cuáles son sus objetivos. Incluso hay muchos prejuicios respecto al concepto de Academia y a quienes forman parte de ella.

Yo veo las cosas de manera un poco distinta. Creo que el gremio sí le da un lugar a la Academia; con todo y las descalificaciones que pueda haber, se ha vuelto una especie de voz del gremio que dice “no” a ciertas cosas y, por otro lado, una voz que tiene la función de ser un interlocutor con los funcionarios. Creo que la Academia poco a poco ha logrado volverse una voz que empieza a tocar asuntos que normalmente no se discutían públicamente, que de los rumores en los pasillos no pasaban; ahora podemos salir a la calle, entrar a un medio y cuestionar, hablar entre cuatro o cinco personas y aportar ideas sobre las políticas públicas, de manera que la Academia pretende encauzar la consolidación de una comunidad fuerte y solidaria. Por lo menos esto es lo que más me interesa, además del tema de las políticas públicas, que es lo más delicado porque me pare-

ce que al arte y la cultura no se le ha dado la importancia que merecen como factores que son de cambio social y económico. El punto clave es que el artista es el que menos disfruta de lo que él mismo provoca.

Me interesa ver el arte en términos de la producción, promoción y distribución; creo que el problema no está en la producción sino en la promoción y distribución. Como creadores, hemos dejado de dedicarnos a nuestro asunto que es lo artístico, y estamos preocupados por la producción, la burocracia, lo jurídico y lo administrativo. Tener el teatro lleno no es responsabilidad nuestra sino de quien opera los teatros. Los teatros y los museos están vacíos, de manera que hay alguien que no está haciendo su trabajo, y no se hacen responsables porque no hay nadie que les reclame. Ésos son los temas que me parecen fundamentales, la formación de una comunidad que logre que las cosas funcionen para todos. Para esto hay que cambiar la mentalidad y la normatividad. Los artistas tratamos con un Estado autoritario y agresivo que nos da un trato pésimo. Creo que es momento de que construyamos un proyecto cultural nacional donde estén todas las huestes, donde el objetivo sea hacer llegar nuestro trabajo a quien tiene que llegar. Cuando logremos esto, volveremos a generar una factura artística que hemos perdido.

Las líneas de la Academia son muy claras en cuanto a lo que busca. De cara al gremio, ¿cuáles serían tus objetivos como presidente de la Academia, cómo quieres involucrar al gremio con la Academia?

Uno de los planes es conseguir cosas y, por otro lado, poder sentarnos platicar y reflexionar abiertamente. Lo importante es que nos sentemos a hablar de las cosas que le importan al gremio, sea la Academia la que proponga este diálogo o no. Reitero que es importante convocar para la construcción de una comunidad, hablar del proyecto nacional de arte y cultura. Necesitamos una reforma administrativa para que no se derroche y se invierta más.

Desde que soy director me han tocado asuntos tremendos como lo del Teatro Hidalgo, el problema que hubo con el Helénico, lo del presupuesto y el Plan Nacional de Cultura, asuntos en los que he tratado de mover a la comunidad ya que tiene una responsabilidad que debe asumir; no justifico a una comunidad que no quiera hacerse responsable de lo



Rosete se pronuncia, de Hugo Hinari, escenografía de Gabriel Pascal
©Lorena Alcaraz

que pasa en el país. La comunidad no ha tenido un sentido de pertenencia ni para bien ni para mal, no se ha cuestionado sobre por qué somos incapaces de construir esta colectividad, y necesitamos asumir esa responsabilidad y crear ese sentido de pertenencia. Aquel que quiera conocer o pertenecer a la Academia tiene la opción de hacerlo, pero es necesario que vaya abierto; no puedo convocar a la gente a ser parte de la Academia porque tiene que hacerse un protocolo con notario y eso nos cuesta, de modo que mucha gente no quiere pagar eso porque no está convencida, y creo que tenemos que convencernos que nos conviene trabajar juntos.

Me gustaría generar una Academia muy fuerte económicamente y a la vista de todos, porque existen problemas graves que atender, me gustaría hacer encuentros, conferencias, con el fin de que retomemos y reconozcamos nuestra función social y la sociedad, a su vez, nos reconozca a nosotros.

La Academia comenzó generando una serie de eventos y ciclos de mesas redondas que se convirtieron en un bien cultural, ¿el plan actual implicaría que se hicieran otro tipo de actividades permanentes?

Se ha pensado en una publicación bimestral o trimestral que por lo menos trate sobre todo lo relacionado con nuestro medio, donde se fomente la reflexión artística sobre las políticas públicas y todo aquello que nos dé luz para tratar de cambiar las cosas. Espero que logremos despertar; un ejemplo de que se puede hacer es que existen organizaciones como El Milagro, Artillería Producciones, Teatro de Ciertos Habitantes y PasodeGato, que sobreviven, tienen estabilidad y constancia, y creo que pueden llegar a generar algo positivo en la comunidad; al paso del tiempo, pueden llegar a generar este sentido de comunidad.

HIJO DE LA FORTUNA

ANTONIO GONZÁLEZ CABALLERO

Enrique Mijares

Cinco años han pasado desde su deceso ocurrido en mayo de 2003.

Pese al cúmulo de calamidades que enfrentó a lo largo de su vida, Antonio González Caballero tuvo “una muerte muy dulce” a juzgar por el plácido adormecimiento en que se encontraba, desnudo, inmerso en una densa nube de vapor, donde acaso se movían con lentitud los espectros de la extensa galería de personajes teatrales que pueblan su producción dramática.

La sala colectiva de los baños públicos se fue vaciando poco a poco de parroquianos sin que alguno de ellos se percatara de la discreción con que aquel desconocido había dejado de respirar, y no fue sino hasta el cierre del establecimiento, una vez disipado el espeso vaho, cuando los empleados hacían la limpieza, que el cadáver exhibió sin tapujos su orfandad. Tenía la piel cocida, arrugada, erizada, reblanecida tras las horas transcurridas a merced del calor húmedo que había hecho oficio de amnios, de pila bautismal, preparando su cuerpo de recién nacido para la nueva muerte, la única, aunque no la definitiva, si hemos de considerar su fe en la trasmigración y en el esoterismo.

Concebido bajo signos trágicos igual que Edipo el hijo de la fortuna, Antonio conoció desde niño la adversidad. Expósito, abandonado apenas nacer, permaneció unos años al cuidado de las monjas en una inclusa de San Luís Potosí, hasta que la pareja González Caballero, imposibilitada para tener descendencia, lo recogió.

No mató a su padre en un cruce de caminos ni desposó a su madre, ni se perforó las pupilas horrorizado por la realidad que le tocó en suerte vivir; todo lo contrario: quería verlo, saberlo todo. Con un optimismo a toda prueba, ya que no pudo conocer a sus progenitores, se dedicó a imaginarlos, los inventó de mil maneras, los creo y recreó una y otra vez tanto en la plástica como en la dramaturgia. Esa incertidumbre, esa falta de raíces, la identidad que anhelaba dilucidar como aquel que resuelve el enigma que le plantea la esfinge, ese saberse rechazado, excluido, fueron impulsos de supervivencia que acompañaron como segunda piel, escudo, y también acicate, cilicio, a quien, estoico, asumía no con resignación, sino con orgullo, su destino.

Si había transitado prácticamente solo, casi un ermitaño, la serie ininterrumpida de contradicciones que fue su existencia, cuando le llegó

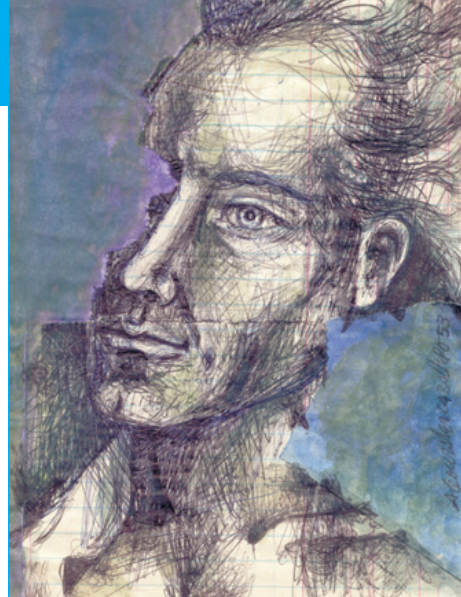
el momento postrero, cuando finalmente lo sorprendió, diré mejor, lo visitó el ángel del relevo, Antonio estaba más aislado que nunca. Luz y Gabriel, sus padres adoptivos, habían fallecido mucho antes. No quedaba ningún sobreviviente de la familia González en Celaya. Los Caballero lo habían expulsado de Silao tras las exequias de doña Luz. También Fernando, su fiel amigo, compañero entrañable, hijo, hermano, lazarillo, interlocutor, informante, cómplice, quien en ocasiones acudía con él a aquellas abluciones cotidianas, se había despedido una noche, meses atrás, sin confesarle que ése era el adiós definitivo, que él ya había elegido ir en pos de su última madrugada, a inmolarse en mitad de la carretera bajo el impacto de un trailer que transitaba a exceso de velocidad.

Así, nadie estuvo a la puerta de aquellas termas para esperarlo esa noche a la salida, nadie para reclamar más tarde su cadáver en la morgue. Durante muchas horas permaneció bajo el membrete forense: “desconocido”, desaparecido, sin núcleo familiar donde quedaran huellas suyas, fallecido en circunstancias extrañas, cadáver anónimo sujeto a investigación judicial a fin de corroborar si no habría sido víctima de extorsión, de asalto, de homicidio.

Fue la suya, insisto, una muerte muy dulce. No obstante, estoy seguro de que el proceso había comenzado mucho antes, de que lo asesinamos entre todos; lo fuimos matando poco a poco a partir del día en que su literatura teatral empezó a apartarse del costumbrismo que tanto reconocimiento y numerosos premios le había acarreado; lo aniquiló gradualmente la incompreensión de sus colegas hacia las propuestas innovadoras, los hallazgos, la actualidad, las estructuras audaces, el lenguaje jovial de sus textos más recientes.

Hay artistas que tras su muerte alcanzan inusitada celebridad, merecida o no. Con mayor razón si el deceso ocurre de manera escandalosa, de modo que se vea fortalecida por la acción mediática. Ni qué decir de los cantantes que en fechas recientes se han vuelto famosos y han vendido millares o millones de copias de sus discos cuando han fallecido violentamente y en circunstancias misteriosas. No fue el caso de González Caballero, quien se despidió de manera natural y pasó del anonimato en vida al anonimato en ausencia. Y transcurrirá mucho tiempo antes de que se redimensionen sus aportaciones a la literatura dramática.

Antonio González Caballero se supo abandonado al nacer, pasó toda su vida sin la más remota certidumbre de identidad, y para colmo fue relegado por sus congéneres, los grandes capos de la dramaturgia nacional. Sin embargo, él no se dolía ni se lamentaba, nunca pareció acusar el golpe, escribía sin parar, puntual, rigurosa, fiel, constantemente, obsequiando a las generaciones del siglo XXI su producción de van-



©Dibujo de Antonio González Caballero

guardia, su extensa obra de realismo virtual, el monumento más alto y más fecundo que haya dado la dramaturgia mexicana:

El estupendhombre
Las devoradoras de un ardiente helado
Tienes que o de lo contrario S. A.
¿Quiere usted concursar?
La señora y sus amibas
Los amigos o La proliferación
Amorosos amorales
La maraña
Cuestión de opiniones en regla de tres acerca del yo
Las embarazadas
Viajero sin equipaje
El siniestro y escalofriante doctor Frederick Ludwing von Mamerto
Los nudistas del buzón sentimental
El plop o Cómo escapar de la niebla
Delito en el escenario
Noticias de última hora
Amor-didas o Cómo se inventó la pornografía
En el lado oscuro de la luna
Vete al diablo, vida mía
Las madres
El parloteo de la guacamaya

Ventiún títulos paradigmáticos que perfectamente pueden colocarse en el territorio de la franca experimentación, ese de los lenguajes cada vez más difundidos por los medios electrónicos, la comunicación instantánea, simultánea, global, en cambio permanente, en flexibilidad arrolladora. Esta cantidad, sumada a las 23 obras de corte, digamos, costumbrista, esto es, los de claro parentesco con el Bajío y con los arquetipos extraídos de los alcanforados álbumes familiares, constituye una herencia de casi medio centenar de textos maestros. Ello en atención a una taxonomía por demás arbitraria, toda vez que ya en otras ocasiones me he empeñado en reconocer perfiles de continuidad y congruencia innovadora en el conjunto literario teatral de Antonio González Caballero.

Sirvan para sustentar que desde el inicio estaban presentes en sus textos los gérmenes de la audacia y el riesgo que acompañan siempre

a todo artista, esto es, explorador, descubridor, inventor, innovador, creador... cuatro obras inéditas: *La naturaleza o Cuatlicue*, *Los sinos*, *El alquimista* o *Al juego ha entrado el colgado* y *La viuda da*, fechadas entre 1953 y 1958, en las cuales se detecta su formación autodidacta, la influencia de las estructuras clásicas y el estudio de los postulados de sus maestros bibliográficos: Chéjov, Ibsen, Strindberg y Pirandello. En los dos últimos textos mencionados se advierten algunas de las preocupaciones omnipresentes en su proyecto de vida: el esoterismo, la angelología, la meditación; así como la denuncia de los actos injustos, la asimetría social y los juegos de poder. En *El alquimista* hay evidentes alusiones al Tarot y a la piedra filosófica; los numerosos personajes representan, cada cual, elementos de la crisopeya: sal, vino, fuego, cuarzo, mercurio, aceite, vinagre, agua, salitre, aire, azufre, alcohol, vitriolo, arsénico, hierro... el propio protagonista es el carbono, el que compone, multiplica, añade y resta. *La viuda da* incluye "un Milagro realizado a la vista del público", y la acotación inicial reza así: "La acción se desarrolla en la maravillosa ciudad de Jamás podrá ser, en las Lomas de Chapultepec, donde moran las opulentas divinidades cuyo principal alimento es el té con pastelillos y, sobre todo, el whisky solo..."

Los jóvenes asoleados (1965), se apellida *Una asoleadisea cualquiera* y tiene de protagonistas a don Cangrejo Neptuno, a los pescadores Pancho Magallanes y Simbad Jiménez, y a Miriam Venusina, la divina, una estrella de mar. *Tres en Josafat* (1965) es el caldo de cultivo del que más tarde hará eclosión *Viajero sin equipaje*. *El increíble, extraordinario y nunca bien ponderado caso de las monjas del convento de Las Palmitas* o *Una reverenda madre* (1968), un convento lúdico habitado por Sor Mojigata de la Concepción, Sor Lulú de Silao, Sor Chiquis de Asís, Sor Sayonara de la Santa Veracruz, etcétera, es otro anuncio de la metamorfosis estilística de este iluminado, de cuya crisálida iban a eclosionar mariposas sorprendentes: *Las embarazadas*, *El plop*, *La señora* y *sus amibas*, pongamos por caso.

Abundan los ejemplos de ese tipo, juegos de lenguaje sembrados aquí y allá a modo de bombas de tiempo en prácticamente toda su producción del primer periodo; guiños que en la mayoría de los casos pasaron desapercibidos para los puristas, quienes los interpretaron como traiciones a "su estilo coloquial", mientras para él fueron escalones que paso a paso le conducían a observar desde el excelsior de la creatividad, las posibilidades todavía inexploradas de su nueva dramaturgia.

Ya que el tríptico publicado por La espiga (*Estupendhombre*, *Devoradoras* y *Tienes que*) no había surtido ningún efecto para hacerlo notar como un dramaturgo diferente, cansado de ser encasillado y atado a *El medio pelo*, Antonio González Caballero se internó de cabeza en ese ámbito de renovación que había venido intuyendo y gestando a lo largo de los muchos antecedentes referidos.

La Maraña (1990) fue el punto de quiebre definitivo, el punto de partida de su nueva manera de escribir teatro, el estilo que marcó la última década de su producción. En el prólogo, alcanzado por una bala, Andrés cae muerto. Enseguida, dentro de ese lapso inexistente que media entre el disparo y la muerte de Andrés, ocurre la no-acción de *La maraña*, el cuerpo propiamente dicho de la obra: "fragmentos que se acumulan y dificultan la progresión de la mínima anécdota", como manifiesta Jesús González Dávila respecto a la forma en que está construida su obra *Las perlas de la virgen*, el texto que emparenta como ningún otro, la dramaturgia reciente de estos dos González, gemelos marginados.

Con la ausencia de acción en sentido estricto, la estructura lineal es abolida y se inicia una nueva época de la dramaturgia mexicana que desdeña la precisión para aventurarse de forma libérrima por ese ámbito vanguardista que es el realismo virtual, donde los nuevos grandes viajes introspectivos y la reflexión acerca del entorno social ejecutan una minuciosa búsqueda de la propia identidad: la del espectador. Mas no de una manera concesiva o deferente, todo lo contrario, incorporándolo al proceso, sembrando de enigmas el transcurso, saltando de una convención a otra, seduciéndolo por medio de la curiosidad, haciéndolo partícipe, generando dinámicas de reflexión y de aprendizaje.

Ya no hubo vuelta atrás ni asomo de arrepentimiento. Artífice supremo, González Caballero se dedicó de lleno a experimentar, a obsequiar a los dramaturgos del siglo XXI, al teatro en general, piezas en las que la mínima anécdota está sometida a un análisis multifocal y, por ende, requieren de una nueva manera de leer, de presenciar, de interpretar.

Revalorar sus textos, revisar su teleología, brindarle el espacio que se merece en la escena nacional, son otros tantos aspectos de esa asignatura pendiente que el teatro mexicano todavía deberá cursar, no sólo para ponerse a mano con el autor, sino porque así lo requiere el estudio de las nuevas tendencias de la dramaturgia global.

Tal vez parte de esos propósitos empiecen a cumplirse ahora que el grupo Árbol Teatro (Wilfrido Momox) y La Gruta (Luis Mario Moncada) se empeñan en instituir un homenaje anual en memoria de Antonio González Caballero, evento que en esta ocasión se llevará a cabo del 12 al 18 de mayo, el mes de su partida, y en el que además de la puesta en escena de *Calígula*, *La familia barroco-colonial de la Narvarte*, *La maraña*, *Nilo mi hijo* y *La noche de los sincalzones*, se realizará una mesa de crítica y análisis de su obra, con la participación de Bruno Bert, Fernando de Ita, José Ramón Enríquez, Mery Bluno y Antonio Castro. Un buen acto de contrición anual para tratar de superar muchas décadas de olvido.

ENRIQUE MIJARES. Dramaturgo, director del grupo teatral y la Editorial Espacio Vacío. Catedrático de la Universidad Juárez de Durango.

Lunes 12 de mayo

Inauguración de exposición pictórica en el lobby. Inauguran Víctor Hugo Rascón Banda, Enrique Mijares, autoridades del IMSS y alumnos del maestro González Caballero. Teatro Hidalgo, 19:00 hrs.

Martes 13 de mayo

Mesa: "La crítica del drama de AGC". Ponentes: Bruno Bert, Fernando de Ita, José Ramón Enríquez, Mery Bluno y Antonio Castro. Modera: Ignacio Escárcega. Lectura dramatizada: *Tienes qué... o de lo contrario*, S. A. Compañía Nacional de Teatro. Inauguración de exposición pictórica: 10 pinturas de su última producción. Sala Xavier Villaurrutia del INBA. 16:00 y 18:00 hrs.

Miércoles 14 de mayo

Conferencia magistral: "¿Quién demonios fue AGC?", Enrique Mijares. Puesta en escena: *La excepcional familia barroco-colonial de la Narvarte*, compañía Teatro del Árbol. Teatro Reforma. 18:00 y 19:00 hrs.

Jueves 15 de mayo

Mesa: "Qué es el método de actuación de AGC", Ponentes: Wilfrido Momox, Gustavo Thomas, Rodolfo Blanco, Humberto Guedea. Modera Luis Mario Moncada. Puesta en escena: *La maraña*, dirige Marco Antonio Bergman. Centro Cultural Helénico. 12:00 y 17:00 hrs.

Viernes 16 de mayo de 2008.

Mesa: "¿Qué pasó con la obra de AGC?", con Wilfrido Momox, Norma Román Calvo, Gregorio Reséndiz y Diana Martha Calleja. Lectura dramatizada: *Amorosos amorales*, compañía Teatro del Árbol. Puesta en escena: *Las madres*, compañía de teatro Antonio González Caballero, FES Cuautitlán, UNAM. Mesa: "Los amigos de AGC", con José Antonio Dorbeker, Enrique Mijares, Manuel López Caballero, Themis Castrejón y Humberto Guedea. Modera Wilfrido Momox. Centro Cultural El Foco. 12:00, 16:00, 18:00 y 20:00 hrs.

Sábado 17 de mayo de 2008.

Mesa: "El teatro de éxito de AGC", con Erick del Castillo, Magda Guzmán, Miguel Córcega, Bárbara Gil, Amparo Garrido. Modera Wilfrido Momox. Exposición: carteles de la obra de AGC en el lobby del Teatro Jorge Negrete. Puesta en escena: *Nilo mi hijo*, dirige Germán Gastelum. Develación de placa conmemorativa de 350 representaciones y del Homenaje Nacional con la puesta en escena: *Calígula emperador*, compañía Teatro del Árbol. Coctel. Teatro Jorge Negrete y Centro Cultural El Foco. 12:00, 18:00 y 20:00 hrs.

Domingo 18 de mayo

Cierre del homenaje: "¿Por qué AGC?", con Víctor Hugo Rascón Banda, Xatziri Peña, Wilfrido Momox y Luis Mario Moncada. Coctel. Puesta en escena: *La excepcional familia barroco-colonial de la Narvarte*, compañía Teatro del Árbol. Teatro Coyoacán y/o Wilberto Cantón, SOGEM. 12:00, 15:00 y 17:00 hrs.

Participan:

CENTRO CULTURAL EL FOCO, IMSS, CONACULTA, SOGEM, CENTRO CULTURAL HELÉNICO, INBA, ANDA, UNAM. Compañía Teatro del Árbol, Wilfrido Momox, Director artístico, Centro Cultural El Foco, 55749011, contactoelfoco@gmail.com, www.centroculturaldefoco.com

Durante todas las presentaciones se hará entrega de un documento sobre la vida artística y personal del artista.

EN EL NUEVO MILENIO EL EMBLEMA DEL TEATRO LO CONSTITUYEN LOS ACTUALES *GRIOTS*

EL ESPACIO PARADÓJICO DEL TEATRO EN LAS SOCIEDADES MULTICULTURALES

Eugenio Barba

Cuando decimos que una sociedad es “multicultural” tenemos la impresión de no estar emitiendo un juicio, sino simplemente subrayando la pluralidad de sus componentes. En realidad indicamos una ambivalencia.

La condición “multicultural” nunca se experimenta en forma neutra, sino como una amenaza o un valor. Es una amenaza cuando está impuesta por circunstancias económicas y sociales que escapan al control de los individuos; por el contrario, es considerada un valor cuando es el resultado de una elección. Un grupo, un festival, un teatro o una asociación “multiculturales” o “multiétnicos” parecen positivos por el mero modo en el cual están compuestos, aún antes de saber qué producen y cómo lo producen.

Este valor fuertemente positivo atribuido a la multiculturalidad es la otra cara de un aspecto amenazante: dado que la sociedad nos parece dividida y llena de luchas intestinas, los oasis de convivencia pacífica entre grupos e individuos de culturas diferentes nos parecen islas afortunadas y ejemplares.

Hoy, el término multicultural no define tanto a una sociedad con grupos diferentes, sino una realidad donde las diferencias son difíciles.

Las diferencias se vuelven *difíciles* cuando tienden hacia dos modos especulares de destrucción: por homogeneización o por rechazo recíproco.

Homogeneización y rechazo no son dos alternativas opuestas. Tienen que ver con dos niveles diferentes de la cultura. A una homogeneización superficial (la misma manera de vestir, las mismas divas o divos, los mismos estándares de información, los mismos espectáculos, las mismas comidas) corresponde una necesidad profunda de excavar en los fundamentos de la propia especificidad y de la propia etnia, para no dejarse sobrellevar por la confusión multicultural circundante.

El nuevo milenio empieza resignado entre desequilibrios económicos que erradican a una multitud de individuos de sus contextos pobres, empujándolos hacia las economías florecientes y legalizando la explotación. El fin de

las contraposiciones ideológicas rígidas está acompañado por irrupciones que hasta hace pocos años habríamos considerado arcaicas, por guerras étnicas y de religión, o por cadenas de masacres.

El hecho de que (casi) nadie hable ya de socialismo o de ideales comunistas no quiere decir que haya disminuido la miseria y la injusticia. Quiere decir que ha disminuido la esperanza.

¿Se puede esperar en este panorama que el teatro conserve su espacio?

En una sociedad de diferencias difíciles, el teatro se vuelve un espacio paradójico.

En el sentido estricto, una paradoja no es una opinión extravagante, sino un pensamiento coherente que parte de principios diferentes de aquellos en que se basa la opinión pública o las teorías prevaletentes. La paradoja, aún no siendo refutable, no prevalece: no vence, pero no es derrotada. Pienso en todo esto cuando hablo de un espacio paradójico del teatro.

En la cultura europea, los lugares comunes del teatro han estado por siglos dentro de las ciudades. Los teatros eran el lugar, el símbolo y el monumento de la unidad de la cultura nacional, ciudadana o de clase. En el siglo XIX sus fachadas semejaban las de los otros templos de la civilización burguesa: el Museo y la Bolsa. Fuera de estos lugares comunes reconocidos y respetados, surgieron otros espacios teatrales, divergentes o de oposición: teatros de arte, de vanguardia, estudios, “teatros de arte”, “piccoli teatri”, “théâtres de poche”, “ateliers”, “workshops”, talleres, laboratorios, teatros “off” y “off-off”. Su diálogo polémico con los lugares comunes del teatro constituyó la fertilidad de la cultura teatral del siglo XX.

Por fuera de estos dos espacios complementarios surge más tarde un “tercer teatro”.

Con mi grupo, El Odin Teatret, estoy de gira por el mundo seis, siete meses al año. Sólo una pequeñísima parte de este tiempo somos

huéspedes de teatros ricos y respetados. La mayor parte del tiempo viajamos en los espacios del “tercer teatro”. Por todos lados encuentro ambientes compuesto por minorías motivadas: personas sedientas que buscan acción y trascendencia a través del teatro.

La palabra “trascendencia” parece filosófica o religiosa. Para mí indica algo sin doctrina, que tiene que ver con los valores que guían la obra modesta y precisa del artesano. Pienso en la aparente soledad de los artesanos anarquistas que habían combatido por la libertad de Cataluña, encontrados por Hans Magnus Enzensberger en los países del exilio, capaces de conservar la dignidad y el sentido de la propia rebelión a través de oficios anónimos.

Hoy hay mucho teatro “trascendente” en nuestra sociedad multicultural. Respecto a los periodos en los cuales el teatro renombrado parecía el único punto de referencia, hay hoy una multitud de teatros activos en las regiones donde las heridas sociales son profundas: en las cárceles, en los hospitales, en las comunidades de emigrantes o entre los marginados. Es decir, casi siempre fuera de los territorios de la cultura particular frecuentada por el público-de-teatro.

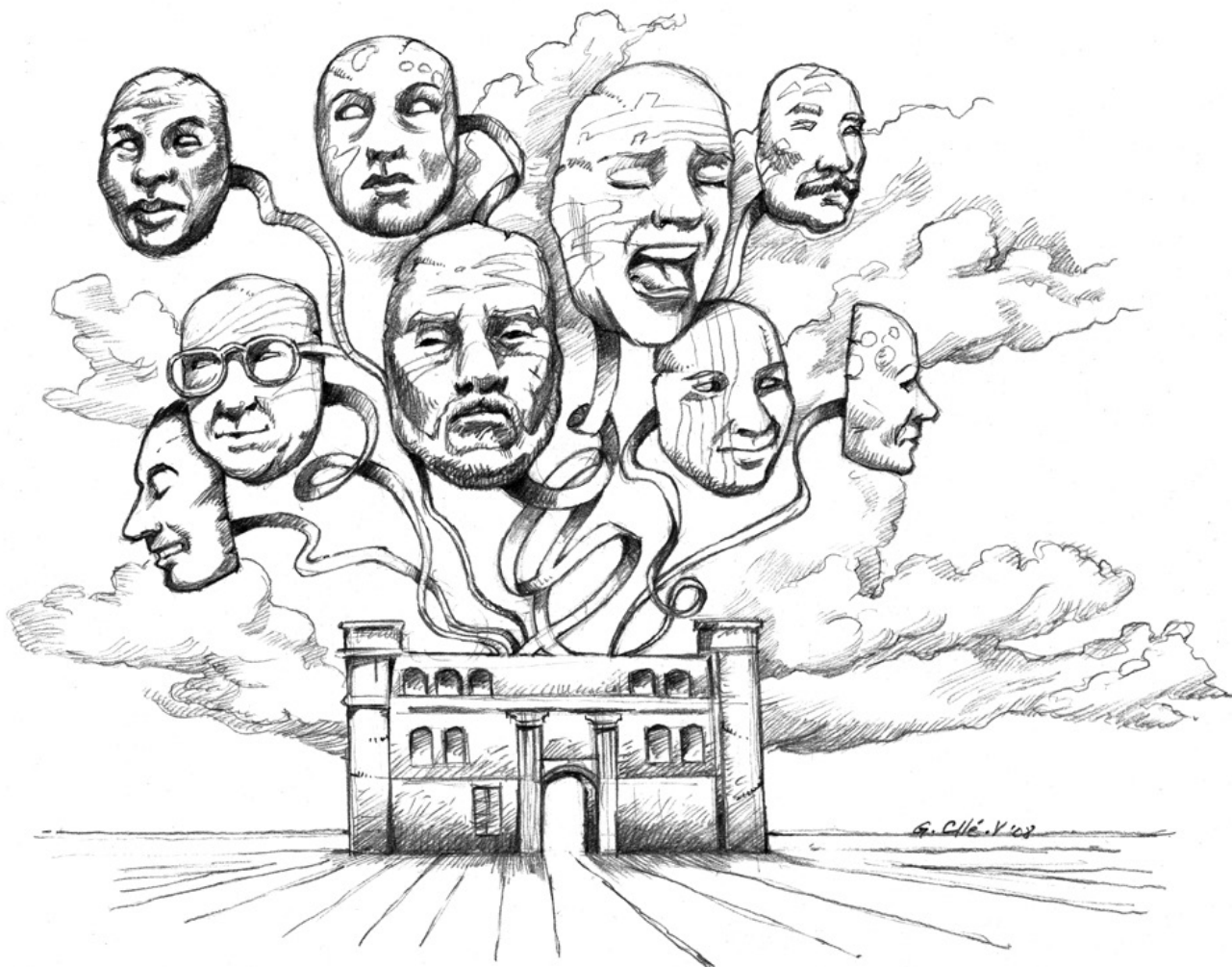
Es teatro anónimo y “trascendente” el que Susan Sontag hizo en Sarajevo.

Es teatro anónimo y “trascendente” el que hacía Mbongeni Ngema en el *apartheid* sudafricano, antes de la celebridad.

Es teatro anónimo y “trascendente” aquel fundado por el jesuita americano Jack Warner en Honduras, donde los Evangelios, Scapino y el Popol Vuh se vuelven emblemas de resistencia cultural de parte de los oprimidos.

El espacio paradójico del teatro es un espacio de turbulencia alejado de las luces y de la atención de los expertos y de los creadores de opiniones.

Hace falta reflexionar sobre esta contradicción: los teatros marginales y excluidos intentan fundar un nuevo sentido y un nuevo valor para una práctica que parece destinada a permanecer como una reliquia gloriosa de un modelo de sociedad en vías de desaparición.



© Ilustración de Gerardo Cumillé

He vivido el teatro como emigración. Me ha permitido desplazarme dentro de sociedades multiculturales sin que al defender mi identidad me transforme en alguien identificable. El valor del teatro está en la calidad de las relaciones que crea entre los individuos y entre las diferentes voces dentro de un mismo individuo.

No creo en la comprensión recíproca. Creo en intercambios interesados, en la solidaridad inmotivada entre seres diferentes que no pretenden entenderse. Creo en la insuperable separación entre aquellos que accionan juntos. El fruto de su acción puede ser, sin embargo, unitario y común.

Creo en el teatro como ritual vacío, no por inútil e insensato, sino porque no está usurpado por una doctrina. Cada uno puede cabalgar aquí la propia "diferencia", puede esculpirla, reforzarla, sin asfixiar la de los otros.

Los *griots** de todos los países y de las diferentes épocas, los actores profesionales, artistas del viaje y de la transición, son los emblemas de los teatros en los umbrales del nuevo milenio. Hasta el inicio del siglo xx, el espacio natural de la gente de teatro fue la dimensión fluida e irrisoria del viaje, en la cual la identidad cultural no estaba dada por confines geográficos ni históricos, sino por el valor de un oficio.

Por siglos, mientras el teatro estuvo sujeto a la tiranía del "deber gustar", del éxito, de la censura y del desprecio social, los actores y las actrices vivieron una vida exiliada, excluida de los valores más preciosos y respetados de la sociedad circundante.

Hoy muchos eligen el teatro para salvaguardar la parte de cada uno de nosotros que vive en exilio.

Este exilio no es una amputación o una humillación. Es una conquista o, en otras palabras, una *acción política*. Se vuelve una toma de posición, no siempre declarada o consciente, pero concreta y activa contra una sociedad que tiene miedo de sus múltiples almas.

Traducción: RINA SKEEL

*Griot: palabra francesa con que se denominaba a los miembros de una casta de historiadores orales del Imperio de Mali. (N. de E.)

EUGENIO BARBA. Director y estudioso del teatro, es además fundador de la Escuela Internacional de Antropología Teatral.

36 PREMISAS PARA ESCRIBIR TEATRO*

José Rivera

Al paso de los años, he tenido la fortuna de dar clases de escritura en varias escuelas y a distintos niveles. Solía hacerlo sin mayor plan. Pero últimamente decidí preguntarme bajo qué premisas había venido trabajando, y escribirlas. Lo que sigue no es resultado de ningún análisis científico, es sólo un sondeo un tanto visceral de las premisas que me han guiado al escribir teatro, y las presento sin algún orden de importancia en particular.

1. La buena escritura dramática es resultado de la colaboración entre tus muchos yos. Entre más personalidades tengas, más lejos podrás llegar y con mayor profundidad y amplitud.

2. El teatro es más cercano a la poesía y la música que a la novela.

3. No hay un tiempo límite para escribir obras de teatro. Piensa que es un aprendizaje de por vida. Imagina que tus mejores ideas podrían llegarte en el lecho de muerte.

4. Escribe teatro para organizar el caos y la desesperación, para vivir otras vidas, para jugar a ser Dios, para mostrar una versión idealizada del mundo, para destruir las cosas que odias del mundo y de ti mismo, para recordar y para olvidar, para mentirte; para jugar, para bailar con el lenguaje, para embellecer el paisaje, para luchar contra la soledad, para inspirar a otros, para imitar a tus héroes, para traer de vuelta el pasado y levantar a los muertos, para trascender, para luchar contra los poderes establecidos, para hacer sonar las alarmas, para provocar conversaciones, para entrar en la conversación iniciada por los grandes escritores del pasado, para empujar hacia delante la evolución de la forma artística, para perderte en tu mundo ficticio, para ganar dinero.

5. Escribe porque quieres mostrar algo: mostrar que el mundo es una mierda, mostrar cuán efímeros son el amor y la felicidad, mostrar los mecanismos internos de tu ego, mostrar que la democracia está en peligro, mostrar cuán interconectados estamos. (Cada "mostrar" tiene que ser personal y profundamente fiel a tus convicciones.)

6. Cada línea del diálogo es como un eslabón de ADN: en potencia contiene la obra en-



Escuela de las Américas, de J. Rivera. ©Michael Daniel

tera y sus tesis; el principio, el transcurso y el final de la obra.

7. Prepárate para arriesgar tu reputación entera cada vez que escribes, de lo contrario sólo malgastarás el tiempo de tu público.

8. No veas mal esos bloqueos que te impiden escribir, es el modo en que la Naturaleza preserva los árboles y tu reputación; escúchalos y trata de entender su origen. A menudo, un bloqueo se presenta porque en alguna parte de tu trabajo te has mentido y tu subconsciente no te permitirá avanzar hasta que vuelvas atrás, borres la mentira, declares la verdad y comiences de nuevo.

9. El lenguaje es una forma de entretenimiento. Un bello lenguaje puede ser como una hermosa melodía: puede divertir, inspirar, fascinar, iluminar.

10. El ritmo es clave. Utiliza tantos sonidos y cadencias como te sea posible. Piensa que el diálogo es música de percusiones. Puedes variar la velocidad del lenguaje, los acentos por línea, el volumen, la densidad. Puedes usar silencios, fragmentos, frases largas, interrupciones, conversaciones empalmadas, actividad

física, monólogos, sin sentidos, *non sequiturs*, lenguas extranjeras.

11. Varía el tono tanto como te sea posible. Yuxtapón una gran seriedad con un lenguaje soez, con lirismo, con violencia, con humor negro, con sobrecogimiento, con erotismo.

12. La acción no tiene que ser evidente, puede ser el continuo ahondar de la situación dramática... o los constantes movimientos emocionales de los personajes que van de una condición psicológica o emocional a otra: de la ignorancia a la iluminación, de la debilidad a la fortaleza, de la enfermedad a la plenitud.

13. Pon algo muy personal en cada uno de tus personajes, aunque se trate de lo peor de ti.

14. Si el Realismo es tan artificial como cualquier otro género, intenta crear tu propio realismo. Si el teatro es un oficio artesanal en el que creas piezas únicas, entonces tienes completo control de tu universo ficticio. ¿Cuáles son sus leyes físicas? ¿Cómo es su ley de gravedad? ¿Cómo actúa el tiempo? ¿Cuáles son las reglas de causa y efecto? ¿Cómo se comportan tus personajes en ese universo alterado?

15. Escribe desde tus órganos, escribe desde

tus ojos, desde tu corazón, desde tu hígado, desde tu culo... Sólo al último escribe desde tu cerebro.

16. Escribe desde todos tus sentidos. Prepárate para diseñar en la hoja: dite exactamente lo que ves, sientes, oyes, tocas y pruebas en este mundo. Nunca dejes tu diseño a la suerte, y esto incluye el diseño del elenco.

17. Encuentra tu tribu, educa a tus colaboradores, permanece con tu gente, que cuenten con tu lealtad. Busca lo que puedes compartir estética y emocionalmente con quienes trabajan. Entiende la visión del mundo de tu director, porque ello dará color a su acercamiento de tu obra.

18. Esfuérzate por ser tu propio género. Las grandes obras representan los géneros creados alrededor de la voz del autor: el género Chéjov o el género Caryl Churchill.

19. Esfuérzate por crear papeles que los actores que respetas matarían por interpretar.

20. La forma sigue a la función. Trata de reflejar el contenido de la obra en la forma de la obra.

21. Literaliza las metáforas para hablar de los estados emocionales de tus personajes.

22. No temas abordar los grandes temas: la muerte, la guerra, la sexualidad, la identidad, el destino, Dios, la existencia, la política, el amor.

23. El teatro es la explicación de la vida a los vivos. Trata de desenmarañar los ruidos conflictivos de la vida, de poner algún patrón y orden. No es tanto una explicación de la vida como una receta para el entendimiento, un mapa para navegar, un confidente con algunas respuestas, suficientes para orientarte y motivarte, pero no para imponer un rumbo.

24. Lleva las emociones al extremo; no seas un puritano, sé sexy, sé violento, sé irracional, sé desbordado, sé aterrador, sé estrepitoso, sé estúpido, sé colorido.

25. Las ideas pueden estar profundamente inmersas en las interacciones y reacciones de tus personajes; pueden estar en la música y la poesía de tu forma. Tú tienes pensamientos y generas ideas de forma constante, una obra debe dar cuerpo a esos pensamientos, los cuales pueden servir como una energía unificadora en tu obra.

26. Una obra debe estar "organizada". Ésta

es otra manera de decir que debe haber una estructura. Si organizas una comida, tu clóset, tu tiempo... ¿por qué no tu obra?

27. Esfuérzate de ser misterioso, no confuso.

28. Piensa que la información en la obra es como un goteo intravenoso: suministra justo lo suficiente para mantener la vida, pero no demasiado ni demasiado pronto.

29. Piensa en la escritura como una batalla constante contra la inercia natural del lenguaje cotidiano.

30. Escribe en capas; ten tantas cosas sucediendo al mismo tiempo en la obra como sea posible.

31. Faulkner dijo que el mayor drama es el del corazón luchando contra sí mismo.

32. Mantén afiladas tus habilidades cuestionando sin cesar tu trabajo. Reacciona contra tu trabajo. Sé hipercrítico. Realiza en tu siguiente trabajo aquello que te proponías pero no lo graste en el último.

33. Escucha sólo a aquellos que tengan un probado interés en tu futuro.

34. Un personaje es la encarnación de una obsesión; debe ser un devorador implacable. No hay descanso para ellos hasta que hayan satisfecho sus necesidades.

35. Asegúrate de escribir al menos una cosa imposible en todas tus obras, y no permitas que tu director te disuada de ello.

36. Un escritor no puede vivir sin una voz auténtica; ese sitio donde es el más honesto, el más lírico, el más completo, el más creativo y original. Eso es lo que estás tratando de encontrar. Pero la voz auténtica sabe cómo escribir tanto como la gasolina sabe cómo manejar. Sin embargo, manejar es imposible sin gasolina y escribir es imposible sin la energía y la fuerza de tu voz auténtica. Aprender a escribir bien es la materia de los talleres; aprender buenos hábitos y practicar duro. Pero encontrar tu voz auténtica de escritor es asunto tuyo, es tu viaje: una travesía personal, solitaria, inexacta, dolorosa, lenta y frustrante. Tus maestros y mentores no pueden más que acercarte a esa voz; con tiempo y suerte llegarás a ella por tu cuenta.

José Rivera. ©Adena Rivera



JOSÉ RIVERA nació en Puerto Rico en 1955 y creció en Nueva York. Fue nominado al Oscar de la Academia en 2006 por la adaptación cinematográfica de *Diarios de motocicleta*. Como dramaturgo, ha ganado diversos premios y su producción teatral cuenta con obras como *Marisol*, *La Tectónica de las Nubes*, *Las Referencias a Salvador Dalí Me Excitan*, y *Escuela de las Américas*, entre otras, todas escritas en inglés.

*TRADUCCIÓN realizada en el Seminario de Traducción Dramática, Departamento de Letras Inglesas, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, por: Sonia Alfaro, José Emilio García, Paolina Parra e Itzel Rivas, con la asesoría del profesor Otto Minera.

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

III PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA

”Fernando Sánchez Mayans”

El Gobierno del Estado de Campeche a través del Instituto de Cultura en coordinación con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la Sociedad General de Escritores de México.

CONVOCAN AL

III PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA ”FERNANDO SANCHEZ MAYANS”

A partir de 2005 y en respuesta a las necesidades de la comunidad artística de la disciplina de teatro, el Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Campeche ofrece un Premio Anual en homenaje al escritor campechano Fernando Sánchez Mayáns, con el objetivo de reconocer su trayectoria como poeta, escritor, dramaturgo e investigador.

El premio será de \$ 150,000.00 (ciento cincuenta mil pesos 00/100 M.N.)

BASES:

1. Podrán participar todos los escritores residentes en la República Mexicana.
2. Los concursantes enviarán una obra de teatro inédita, escrita en español y que no haya sido representada.
3. Los trabajos deberán remitirse a las oficinas del instituto de Cultura de Campeche, ubicadas en la calle 12 No. 173 entre 59 y 61 C.P. 24000, Centro Histórico Campeche, Campeche, a más tardar el viernes 7 de marzo de 2008.
4. Los trabajos deberán estar escritos en español y presentarse por triplicado, a máquina o en computadora (con letra de 12 puntos), a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara; deberá contener por lo menos 30 cuartillas y una duración no menor a los 60 minutos.
5. Los participantes deberán participar con seudónimo. Adjunto al trabajo, en sobre cerrado e identificado con el mismo seudónimo, enviarán su nombre, domicilio y número telefónico. Estas plicas de identificación serán depositadas en una notaría pública de la Ciudad de Campeche.
6. No podrán participar:
 - a) Obras que se encuentren participando en otros concursos en espera de dictamen.
 - b) Obras que hayan sido premiadas con anterioridad.
 - c) Trabajos que se encuentren en proceso de contratación o de producción.
7. El jurado calificador estará compuesto por escritores, dramaturgos y críticos de reconocido prestigio.
8. Una vez emitido el fallo se procederá a la apertura de la plica de identificación y se notificará al ganador. El resultado se divulgará a través de la prensa.
9. Es facultad del jurado calificador, descalificar cualquier trabajo que no represente las características exigidas por la convocatoria, así como resolver cualquier caso no referido en la misma. El premio puede ser declarado desierto.
10. Los convocantes cubrirán el traslado en el territorio nacional y la estancia del autor ganador para que asista al acto de premiación.
11. En el caso de los trabajos remitidos por correo o por mensajería se aceptarán aquellos en los que coincidan la fecha del matasellos o envío con la del cierre de la convocatoria.
12. No se devolverán originales ni copias de los trabajos no premiados.
13. El fallo del jurado es inapelable.
14. La participación en este concurso implica la aceptación de todas las bases de la presente convocatoria.



SOGEM

PECDA

CONACULTA
DIRECCIÓN GENERAL DE VINCULACIÓN CULTURAL





THE ANGLO MEXICAN
FOUNDATION

Harold Pinter, ganador del Premio Nobel, no sólo es el dramaturgo vivo más importante del Reino Unido, es también un excelente director y un gran actor.
Aquí aparece en *Krapp's Last Tape* en el Royal Court, en octubre de 2006.
(© John Haynes.)

TEATRO ACTUAL EN LA GRAN BRETAÑA

Ian Herbert

Traducción: Georgina Tábora

En las siguientes páginas, una serie de sobresalientes críticos británicos presentan sus puntos de vista respecto a lo que está sucediendo hoy en el teatro de la Gran Bretaña. La escena actual es el resultado de un desarrollo casi continuo desde que Shakespeare y sus contemporáneos sentaron sus bases hace cuatro siglos. Nuestro teatro siempre ha dependido de la bondad de los otros, desde la realeza y los nobles que apoyaron a Shakespeare y su compañía, hasta el Estado —que hoy en día ayuda al teatro subsidiado— y los “ángeles”, atrevidos (o insensatos) inversionistas, que respaldan nuestras producciones comerciales.

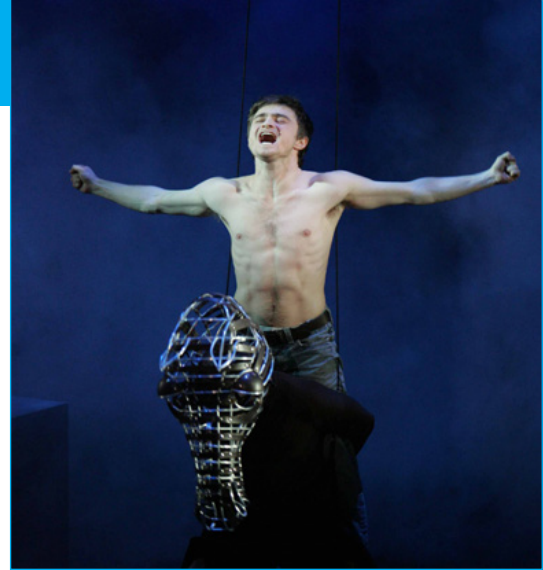
La penúltima obra de Arthur Miller, *Los blues de la resurrección*, fue dirigida (bastante mal) por el cineasta Robert Altman en el Old Vic Theatre en febrero de 2006. (©Manuel Harlan.)



En ese sentido, el teatro inglés ha tenido siempre una forma de economía mixta, pues el dinero recaudado en taquilla es en buena medida complementado con otras fuentes. Es también una economía mixta en el sentido de que sus participantes se mueven con facilidad entre el sector comercial y el subsidiado, o igualmente pueden pertenecer al teatro *fringe*,* que es frecuentemente autofinanciado. Así que, aunque este *dossier* está dividido en seis secciones, con una séptima correspondiente a la muy particular situación de Escocia, todas coinciden parcialmente en algunos puntos.

El actual sistema británico de financiamiento público de las artes data apenas de la Segunda Guerra Mundial, y el sector artístico subsidiado, sólo en Inglaterra, recibe hoy 300 millones de libras esterlinas (\$600 millones de dólares) al año para que el Arts Council lo distribuya por medio de becas directas, organismo éste que mantiene a cierta distancia la interferencia directa del gobierno en las artes. Cerca de la mitad de este dinero es para el teatro; el National Theatre recibe 18 millones de libras, y la Royal Shakespeare Company —la otra gran compañía nacional—, 14 millones de libras. El Arts Council actualmente distribuye también parte del dinero que recauda la lotería nacional; cerca de 150 millones de libras se destinan a las artes. Otra fuente igualmente significativa de financiamiento público es la que proviene de los consejos de las regiones locales, de los pueblos y las ciudades.

Michael Billington, quizás uno de los críticos más respetados de Londres (cuyo libro sobre el teatro y política británicos desde 1945, *State of The Nation*, se publicó a finales de 2007), escribe sobre la forma en que el National Theatre y la Royal Shakespeare Company utilizan hoy su dinero, mientras que Dominic Cavendish (crítico de teatro regional del *Daily Telegraph*) durante los últimos siete años) habla sobre los teatros regionales subsidiados. El sector comercial, cubierto en el caso del West End del distrito teatral de Londres, está cubierto por Michael Coveney (quien ha tenido una larga y distinguida carrera como periodista del



La transición del cine al teatro no siempre es fácil, pero Daniel Radcliffe (Harry Potter) lo consiguió en el reestreno en marzo de 2007 de *Equus*, de Peter Shaffer. (©Alastair Muir.)

Financial Times, *The Observer* y *Daily Mail*, entre otros diarios), también abarca una cadena de teatros en las regiones que reciben giras de producciones comerciales grandes y pequeñas. Muchos de estos teatros son ahora propiedad de autoridades locales, lo cual demuestra aún más el entretrevido existente entre lo comercial y lo subsidiado en nuestras artes escénicas.

Todos estos importantes agentes están interesados en las nuevas propuestas y en la innovación, pero también es posible tener otra visión de acuerdo con el tratamiento que tiene el teatro en tres sectores particulares: la nueva dramaturgia, descrita por Aleks Sierz; el trabajo experimental, resumido por Lyn Gardner, y el teatro *fringe*, que abarca diversas expresiones y es tema del artículo de Ian Shuttleworth.

Además, la Gran Bretaña tiene una fuerte tradición de teatro *amateur*; se considera que existen veinte mil grupos *amateur* que presentan trabajos que van desde las pantomimas pueblerinas hasta nuevas puestas en escena cuyos estándares igualan a los del teatro profesional. Nuestro sistema de formación teatral implica que los actores del futuro van a provenir, la mayor parte, de las más o menos veinte escuelas de teatro especializadas; pero también existen departamentos académicos de teatro en la mayoría de las universidades, donde el estudio de la materia viene acompañado habitualmente de producciones estudiantiles. Nuestras más antiguas universidades, Oxford y Cambridge, ni siquiera tienen departamentos de teatro a nivel licenciatura, pero del trabajo *amateur* realizado en ambos centros ha surgido la mayoría de los directores de nuestras principales instituciones teatrales (todos los directores del National Theatre, después de Laurence Olivier,

se formaron en Cambridge), por no mencionar a destacados actores como Derek Jacobi e Ian McKellen.

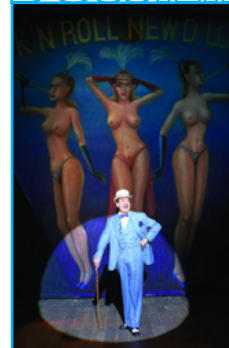
Hace sesenta años el Edinburgh International Festival —probablemente aún el festival multiartístico más grande del mundo— atrajo a una serie de grupos *amateur* y profesionales para presentarse, haciéndose cargo de sus propios gastos, al lado de los grupos “oficiales” invitados. De estos pequeños inicios surgió el Edinburgh Fringe, festival paralelo que ahora atrae a más de mil grupos por año y que adquirió su nombre dos décadas más tarde para referirse a todas aquellas actividades teatrales autofinanciadas que surgieron en ese entonces en Londres, en los recintos de las tabernas y otros apretujados espacios. Algunos de esos teatros *fringe* son en la actualidad casas bien equipadas, bien financiadas, en donde se presentan obras de la “nueva dramaturgia”, según lo describe Aleks Sierz (crítico de periódicos que incluyen el *Tribune*, y autor del trabajo seminal sobre la nueva dramaturgia de los noventa, *In-Yer-Face Theatre*).** En otros se presenta el teatro más experimental, ubicado físicamente al final del espectro, tema del ensayo de Lyn Gardner —quien ha cubierto ésta y muchas otras formas de teatro como crítica del *Guardian* durante veinte años—. Pero, abarcada dentro del rubro *fringe*, todavía hay otra enorme variedad de actividades en Edimburgo, durante tres meses, y en Londres durante todo el año, que Ian Shuttleworth ha descrito. En lo que respecta a Edimburgo, el festival incluye el teatro de Escocia, país anfitrión; sin embargo, el teatro escocés tiene una vida y un carácter propios e independientes, como se verá en las páginas escritas por Mark Fisher, quien es uno de los críticos más respetados de Escocia, cuyas reseñas aparecen tanto en el *Guardian*, como en las publicaciones locales: *Scotsman* y *Scotland on Sunday*.

De acuerdo con la “biblia” del teatro británico, *Theatre Record* (publicación periódica que edita Ian Shuttleworth, quien además es el principal crítico de teatro del *Financial Times*), solamente en Londres hay setecientas producciones profesionales nuevas al año, por lo que, en estas páginas, apenas conocerán una pequeñísima selección de los nombres involu-

crados en el teatro británico. El motivo por el cual no se mencionan muchos actores personalmente es un reflejo, creo, del modo en que nuestro teatro se ha alejado en los últimos cincuenta años del “star system” que convirtió en héroes populares a Olivier, Gielgud, Richardson, Edith Evans y Peggy Ashcroft. Los directores tienen ahora una mayor influencia y, por supuesto, nuestra particular obsesión nacional son los dramaturgos. Lo que quizás sea más sorprendente es que verán créditos otorgados a los productores, no sólo en la evaluación que Michael Coveney hace del teatro comercial, sino también en el examen general que hace Lyn Gardner de lo nuevo y experimental, donde los grupos pueden tener una vida muy corta y precaria, pero su trabajo se expande y filtra por medio de la presencia más permanente de los productores que los guían.

Éstos son siete puntos de vista personales, pero que parten de escritores que tienen sí una gran experiencia como observadores de nuestro teatro. Se entrecruzan muy poco, pero cuando lo hacen están generalmente de acuerdo. Espero que en estas contribuciones haya mucho material que les interese y proporcione información a los lectores de *Paso de Gato*.

DOSSIER



TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

* *Fringe* equivale a teatro alternativo, pero decidí dejarlo en inglés porque con este término se alude de manera general a un tipo de teatro, como veremos más adelante en el artículo de Ian Shuttleworth. (N. de T.)

***In-ye-face theatre* —término acuñado por Sierz, en los noventa— es equivalente a *in-your-face theatre*, que alude a un teatro tosco, de duro impacto e intensa confrontación, que exige al público afectarse e involucrarse. (N. de T.)

Georgina Tábora es actriz de teatro, cine y televisión. Ha traducido varias obras llevadas a escena en la UNAM, INBA y teatro independiente.

IAN HERBERT. Editor fundador de *Theatre Record*, publicación periódica que ofrece lo mejor de la crítica teatral de toda la Unión Británica, es también presidente de la Society for Theatre Research.

El teatro isabelino The Globe, reedificado cerca de su ubicación original, en el South Bank del Támesis, ha madurado y ha pasado de ser un atractivo turístico a convertirse en un teatro con producciones serias de Shakespeare. (©John Tramper.)



LA NUEVA DRAMATURGIA EN LA GRAN BRETAÑA

Aleks Sierz

Traducción: Georgina Táborá

La nueva dramaturgia es una de las glorias del teatro británico. Desde el estreno de *Look Back in Anger* de John Osborne, en el Royal Court Theatre, en Chelsea, en 1956, el teatro británico ha desarrollado una tradición vibrante y vigorosa de obras contemporáneas que tratan temas contemporáneos con un lenguaje contemporáneo. En nuevas olas sucesivas, dramaturgos como John Arden, Arnold Wesker, Edgard Bond, David Hare, Caryl Churchill, Sarah Daniels y Timberlake Wertenbaker, han hecho que se escuchen sus distintas voces. Desde mediados de los noventa, la nueva ola más reciente de este teatro basado en el texto —una vanguardia de escritores “in-yer-face” como Sarah Kane, Mark Ravenhill y Anthony Neilson— ha cambiado el panorama del teatro británico.

Pero, ¿qué es “la nueva dramaturgia”? Bien, es una noción culturalmente específica: en los Estados Unidos de Norteamérica se ha escuchado muy poco acerca de “la nueva dramaturgia” y en Europa apenas se ha vislumbrado de manera esporádica. En estos países hay obras viejas y obras nuevas, pero “la nueva dramaturgia” tiene una posición débil y sin historia. Es un fenómeno muy británico y su definición requiere de tres elementos.

En primer lugar, la historia. La nueva dramaturgia se refiere a las obras escritas dentro de la gran tradición que se inició con *Look Back in Anger*. Éste es el marco histórico. Aquí la idea de lo “nuevo” se convirtió gradualmente en sinónimo de “original” y, por lo tanto, “bueno”. La idea de la novedad, de no haberse visto antes, se convirtió en una verdadera virtud. Y lo “nuevo”, en el Royal Court de los sesenta, terminó por referirse a aquel texto elocuente, auténtico y significativo que tuviera inmediatez y relevancia. En pocas palabras, la nueva dramaturgia se convirtió en sinónimo de contemporáneo.

En segundo lugar, los escritores. La nueva dramaturgia se refiere a las obras de escritores que consideran que el dramaturgo juega un papel central en la creación del significado teatral. Estos escritores son con frecuencia jó-

venes, generalmente veinteañeros. Sarah Kane, por ejemplo, tenía veintitrés años cuando se estrenó *Blasted*. La nueva dramaturgia se refiere habitualmente a los primeros trabajos de los escritores jóvenes, pero, a pesar del culto a la juventud, su edad es menos importante que el hecho de que estén debutando. En el London New Play Festival de 1999, por ejemplo, diez de los doce nuevos escritores tenían más de cuarenta años, pero no era eso lo que importaba, sino que todos fueran escritores nuevos.

En tercer lugar, las instituciones. La nueva dramaturgia consiste en obras escritas para teatros especializados en nuevas obras, subsidiados por el Estado. Empezando con la dirección de George Devine del Royal Court, la nueva dramaturgia se ha creado generalmente

caso. Actualmente, la nueva dramaturgia es una industria con teatros especializados que manufacturan su “producto”. Ellos son: el Royal Court, el Bush, el Soho y el Hampstead, en Londres (además de recintos experimentales como el Theatre 503 y el Finborough), y el Traverse, en Edimburgo (además de teatro-estudios en varios centros regionales, incluyendo Birmingham, Plymouth y Manchester). Sumado a esto, existen compañías de giras, tales como Out of Joint y Paines Plough, que también se especializan en obras nuevas.

El subsidio del Estado es esencial para la nueva dramaturgia, pero las sumas de dinero son relativamente bajas. El Royal Court recibe aproximadamente dos millones de libras esterlinas al año. Esto permite montar unas



por oposición al teatro comercial. El grito de guerra de Devine, “el derecho a fallar” y la necesidad de experimentar constituyen su mito fundamental, así como el financiamiento del Estado constituye su *sine qua non* económico. La liberación de consideraciones meramente comerciales es importante, pero muchos clásicos modernos, como los primeros trabajos de John Arden, fueron originalmente un fra-

Al joven dramaturgo David Eldridge le concedieron el escenario del Olivier —el más grande de los tres teatros del National Theatre— para la puesta en escena de *Market Boy* en junio de 2006. (©Robbie Jack.)

doce obras en sus dos espacios teatrales, lo cual significa que el teatro podría estar abierto sólo seis meses al año. Para permanecer abierto todo el año, necesitaría montar unas veinte

producciones. Así que el déficit del financiamiento se subsana con lo recaudado en taquilla, con donaciones y patrocinadores. Por este motivo, incluso el Royal Court tiene exigencias comerciales —sin una asistencia suficiente sería imposible la presentación de obras durante todo el año. Solamente un 60% de sus ingresos proviene del subsidio directo.

Otras estadísticas dan una idea del incremento de la creatividad desde mediados de los noventa. Objetivamente, durante esa década hubo un gran aumento en el número de montajes de obras nuevas. Las estadísticas del Arts Council muestran que a finales de los ochenta, las obras nuevas integraban menos de un 10% del trabajo montado en teatros subsidiados; de 1994 a 1996, el porcentaje subió a 20; por lo tanto, se duplicó, y ha sido incluso fue más importante el éxito en taquilla. A finales de los ochenta, la nueva dramaturgia regularmente atraía a cerca de 50% de los asistentes; en 1994, esta cifra aumentó a 53%, y en 1977, a 57%, lo cual significa que las obras nuevas fueron más populares que las adaptaciones, las reposiciones de posguerra, las traducciones, los clásicos y hasta Shakespeare.

También hubo un importante aumento de escritores nuevos. Resulta relativamente fácil hacer una lista de más de doscientos dramaturgos nuevos que han debutado en los últimos quince años. Se ha calculado también que entre cuatrocientos y quinientos escritores de teatro, radio teatro y teleteatro se ganan la vida mediante alguna forma de escritura en la Gran Bretaña. Éstas son realmente cifras notables. La Gran Bretaña tiene hoy muchos más dramaturgos que la Atenas de Pericles, que la Inglaterra de Shakespeare o, incluso, que la primera nueva ola de posguerra, iniciada en 1956. Si esto no es un renacimiento, un *boom*, ¿qué es?

Así que resulta fácil ver que, en 2007, hay más dramaturgia nueva que nunca antes; adondequiera que se busque, dentro y fuera de Londres, existen festivales de nueva dramaturgia, becas para nueva dramaturgia, nuevas obras para niños y nuevas obras en escena. El culto a lo nuevo está vivo y bien, y toda la comunidad teatral se regocija por la devoción a la novedad. Noticias de este *boom* se han filtrado también en otros medios. Por ejemplo, en *Saturday*

(2003), la novela best-seller de Ian McEwan, el héroe, un cirujano del cerebro llamado Henry, se encuentra con su familia después de un desagradable incidente: “Hay un aire de festividad artificial alrededor de la mesa, de una liberación salvaje que le recuerda a Henry a una familia que se dirigía al teatro el año anterior —una noche de asombrosas y sangrientas atrocidades en el Royal Court”.

Es notorio que, en 2007, los directores artísticos de todos los teatros principales de la nueva dramaturgia han cambiado. El nuevo director del Royal Court, Dominic Cooke, inició su reinado en 2007, poniendo en escena la obra de seis escritores noveles. La variedad fue la tónica: *Gone Too Far!*, de Bola Agbaje era un drama en un conjunto habitacional; *The Eleventh*



Polly Stenham recibió en 2007 el premio de la crítica a la mejor obra en el rubro de nueva dramaturgia por *That Face*, que escribió cuando apenas tenía 20 años y se presentó en el Theatre Upstairs del Royal Court. (©John Haynes.)

Capital, de Alexandra Wood, una obra política; *Leaves*, de Lucy Caldwell, originaria de Belfast, era un drama familiar que contrastaba con *That Face*, de Polly Stenham, una estridente “in-yer-

DOSSIER



TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

face”; *My Child*, de Mike Bartlett, era una batalla por la custodia de un niño, de cuarenta minutos; *Alaska*, de D. C. Moore, trataba sobre el racismo. Como gran parte de la nueva dramaturgia, éstas fueron obras pulcras pero cortas. La gran proporción de mujeres, constituye, como quiera que se le mire, un recordatorio de las esperanzas actualmente puestas en escritoras como Laura Wade, Rebecca Lenkiewicz, Lucy Prebble, Nell Leyshon y Nina Raine.

Para el foro principal, Cooke eligió a un dramaturgo norteamericano, Bruce Norris, cuya obra, *The Pain and the Itch*, es un drama sobre el abuso infantil, el antagonismo de clases y el egoísmo en el meollo del “sueño americano”. De manera más controvertida, toda la temporada de otoño del Royal Court se dedicó al trabajo internacional. Reposiciones de *El rinoceronte*, de Ionesco (traducida al inglés por Martin Crimp) y *The Arsonists* de Frisch (en traducción al inglés de Alistair Beaton), en el foro principal, y obras nuevas de jóvenes escritores de Alemania, Rumania, India, Suecia y Ucrania, en el estudio.

Sin embargo, aunque el Royal Court sea el líder en el mercado de la nueva dramaturgia en los escenarios británicos, no es el único especializado en el teatro de la nueva dramaturgia. Como Cooke, Josie Rourke, la nueva directora artística del Bush, tomó las riendas con una serie de obras extranjeras: *Tom Fool*, de Franz Xaver Kroetz; *Elling*, de Simon Bent, a partir de la novela de Ingvar Ambjørnsen, y *Trance*, de Shoji Kokami. Después, su primera temporada de otoño se convirtió en una sólida confirmación de la típica propuesta del Bush: *Flight Path*, de David Watson, continuó con la tónica reciente de obras que escudriñan la adolescencia; *How To Curse*, de Ian McHugh fue una mezcla de intensidad “in-yer-face” y especulación sobrenatural; *The Dysfunctionals!*, del veterano Mike Packer, trataba sobre los punks y el consumismo. La mezcla de impactantes



Una de las principales figuras de la nueva dramaturgia, Joe Penhall, presentó su obra más reciente, *Landscape with Weapon*, en la sala del Cottesloe, en el National Theatre, en abril de 2007. (©Catherine Ashmore.)

son tan libres como el dramaturgo. Éste puede llevar al mundo entero a escena. Pero, en realidad, es extremadamente tímido”. Unos cuarenta años más tarde, la mayoría de las nuevas obras británicas permanece haciendo el lineal recuento social-realista de la experiencia entre “mis semejantes y yo”. Son obras tímidas, y su timidez se refleja en pequeños repartos, poca ambición teatral y una visión estrecha y limitada. Son pequeñas obras, con temas menores, montadas en espacios limitados. En el gueto del teatro estudio se montan innumerables obras pobremente desarrolladas, para círculos de espectadores de menos de cien personas, y no se vuelve a saber nada de la mayoría de ellas.

Algunos escritores han elegido una estética proveniente de las telenovelas, por lo cual, consecuentemente, se les acusa de utilizar al teatro como tarjeta de presentación para obtener un trabajo más lucrativo en el cine. Y muy pocos escritores jóvenes pueden librarse de la influencia opresiva de la cultura inglesa, en la cual las nociones tradicionales de autenticidad tienden a privilegiar el “realismo sucio”; son obras naturalistas descarnadas con personajes de la clase obrera o de los bajos fondos. La típica obra de “mis semejantes y yo” se establece generalmente en complejos habitacionales del sur de Londres; está llena de majaderías y sus horizontes sociales son limitados. La paradoja consiste en que, con frecuencia, los escritores son de clase media y sus visitas a los bajos fondos tienen un saborcillo de turismo cultural, de hacer arte valiéndose de la miseria de los otros.

Pero si bien el realismo social sigue siendo el sustento principal de gran parte de la nueva dramaturgia inglesa, también ha habido señales de una sensibilidad distinta. El nuevo milenio parece haber estimulado a algunos escritores a incursionar en dimensiones más imaginativas, inspirándose en las tradiciones del surrealismo y del absurdo más añejas y continentales. Buenos ejemplos de este nuevo realismo mágico, del 2002, incluyen obras del Royal Court como *Night Heron* de Jez Butterworth y *A Number*

alaridos con trazos más tiernos de la vida, que constituyó el sello distintivo de la temporada, fue algo típico de este lugar.

Mientras tanto, en el Soho, Lisa Goldman también empezó su trabajo en 2007. Proveniente del Red Room y de Artists Against the War, le dio a este teatro una sensibilidad política más explícita. Al llegar, amplió inmediatamente su interés principal —concentrado antes casi exclusivamente en jóvenes escritores primerizos— y prometió explorar la teatralidad tanto como la dramaturgia. Sus tres primeras obras tuvieron claramente un intenso sentido de contemporaneidad: a la típicamente ima-

ginativa *Leaves of Glass* del veterano Phillip Ridley, le siguieron *The Christ of Coldharbour Lane* de Oladipo Agboluaje, *Baghdad Wedding* de Hassan Abdulrazzak, y *Joe Guy* de Roy Williams. Todas con el aroma de las sensibilidades actuales.

Pero, a pesar de la abundancia de nueva dramaturgia en la Gran Bretaña, existe también una sensación de malestar. No es que los jóvenes dramaturgos no tengan nada que decir, sino que eligen hacerlo de manera conservadora y no teatral. No es un problema nuevo: ya en 1968, Peter Brook escribió, en *El espacio vacío*, que “en teoría, pocos hombres [sic]



TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

de Caryl Churchill. (En ésta, tanto como en el resto de su trabajo reciente, Churchill ha demostrado que la edad no es un obstáculo para la innovación, y ha puesto en tela de juicio la costumbre de premiar con el título de mejor dramaturgo inglés vivo exclusivamente a los hombres.) Una imaginativa escritora, Moira Buffini, incluso logró un exitoso traslado al West End, en 2003, de *Dinner*, una fantasía sobre la venganza.

Entre otros nuevos escritores que han sobresalido en los años recientes, se incluye a Richard Bean, quien empezó escribiendo obras como *Toast* (1999) y *Under the Whaleback* (2003), antes de su épica cómica *Harvest* (2005). El sello de su estilo consiste no sólo en su comicidad extravagante, sino en su habilidad para trazar personajes norteños que irradian humanidad y encanto. De modo similar, Roy Williams es el cronista de la tensión racial entre blancos y negros, y sus mejores obras — *Sing Yer Heart Out for the Lads* (2002) y *Fallout* (2003)— arden por su pasión y por la agudeza de su lenguaje. El único problema radica en que ambos escritores, a la hora de explorar las formas teatrales, tienden a ser conservadores.

En el sentido formal, otros dos escritores son más emocionantes: Dennis Kelly y Debbie Tucker Green. *Love and Money* (2006) de Kelly, por ejemplo, contiene escenas corales y una escena entera representada por nuevos personajes que no tienen nada que ver con la anécdota, pero que se relacionan con el tema más amplio de la obra sobre el sexo y del dinero. En *Osama the Hero* (2005), Kelly analiza minuciosamente la actual cultura del temor, y en *Taking Care of Baby* (2007), parodia con picardía al teatro textual. La primera obra de Tucker Green, *Dirty Butterfly* (2003), es una apasionante mezcla del último estilo experimental de Sarah Kane con una voz distintiva de las Indias Occidentales, y *Born Bad* (2003) resultó ser una obra familiar tremendamente emotiva. *Generations* (2007) trata sobre el impacto del sida en África, sin siquiera mencionar la palabra.

Pero, por más imaginativos que sean estos escritores, se les presenta un obstáculo más

que tienen que superar: la timidez de la mayoría de los directores británicos. A pesar de algunos ejemplos innovadores como David Farr y Simon McBurney, la mayoría de los directores está empantanada en el naturalismo y en el realismo social, un teatro en el que lo que se ve es lo que se obtiene y, generalmente, lo que se ve es todo lo que hay. Sólo ocasionalmente, como en la producción de Ramin Gray de *Motortown*, de Simon Stephens (2006), o en la producción de Marianne Elliott, de *Stoning Mary*, de Debbie Tucker Green (2005), se tiene la sensación verdadera de que el director encaja en la producción. Sería, por cierto, una ironía que los escritores jóvenes lograran sacudir su habitual timidez sólo para ser aterrizados con el conservadurismo no imaginativo de sus directores. Como siempre, el futuro

de la nueva dramaturgia británica consiste en explorar de un extremo a otro las fronteras de nuestro imaginario colectivo, su proyecto debe forzosamente ser una redefinición de lo que significa ser humano.

ALEKS SIERZ es autor de *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (Faber & Faber, 2001) y de *The Theatre of Martin Crimp* (Methuen Drama, 2006). www.inyerface-theatre.com

David Farr ha dirigido, en el Lyric Hammersmith ubicado fuera de la zona del West End, algunas adaptaciones notables, como el *Ramayana* en febrero de 2007. (©Geraint Lewis.)



EL TEATRO EN ESCOCIA

Mark Fisher

Traducción: Georgina Tábora

En la primavera de 2006, la compañía de teatro escocesa Grid Iron montó *Roam*, un espectáculo que se desarrollaba en el Aeropuerto Internacional de Edimburgo. El público llegó en autobús, con los pasaportes en mano, y se les indicó que pasaran al mostrador de registro. Lo que veían en los monitores, en lugar de la llegada de los vuelos, eran imágenes de exóticos destinos. En lugar de una tediosa espera para partir, el público veía a una serie de aeromozas, de rubia cabellera combinada con sus uniformes de un azul refulgente, ejecutar una coreografía en línea, al compás del formidable jazz de los sesenta.

Al mismo tiempo, pasajeros reales llegaban a la explanada del aeropuerto, topándose con las miradas de los aparentes pilotos, los refugiados y los pensionados que salían de vacaciones. ¿Quién sabe qué fue lo que se imaginaron? Para el resto de nosotros, la realidad y la ficción se entremezclaron mientras la compañía de Ben Harrison representaba un mosaico de escenas cómicas y conmovedoras sobre un mundo globalizado, en el cual el terrorismo y el consumismo se entrecruzaban.

Con toda seguridad, la única obra de teatro nunca antes montada en un aeropuerto en fun-

cionamiento, *Roam* resultó un logro notable; más aún, dadas las medidas de seguridad de la industria de viajes luego del 11 de septiembre, no dispuesta a permitir que nadie —asistentes o no al teatro— pasara más allá de la zona de control de pasaportes sin reservación aérea.

Fue un espectáculo que dice mucho de la escena teatral contemporánea en Escocia. En cierto sentido, todos los caminos conducen a *Roam*. Eso es porque compañías como Grid Iron inspiraron la concepción radical del National Theatre of Scotland, y porque, a la vez, el National Theatre of Scotland (NTS) hizo posible el montaje de espectáculos como *Roam*. No fue un accidente que nos topáramos con hombres de negocios, gente en busca de asilos y amantes del sol atentos a lo que sucedía, mientras nos reuníamos alrededor de las bandas para las maletas y formábamos la fila para el control de pasaportes. Que eso sucediera se debe a dos razones entrelazadas. La primera consiste en el vigor e imaginación del teatro escocés desde hace tres décadas; la segunda, en la llegada del NTS a principios de 2006.

Así como Harrison y la productora, Judith Doherty, pudieron realizar el largamente anhelado sueño de montar una obra en el espacio no convencional de un aeropuerto, con tan solo la

Home East Lothian, dirigida por Gill Robertson.
(©Pete Dibdin.)

influencia diplomática del NTS, que coprodujo el espectáculo, el NTS pudo convertirse en tal gracias a los éxitos de compañías como Grid Iron. Aunque Harrison había montado espectáculos muy aclamados, con gente de pie, en bodegas fantasmales, áreas de juegos infantiles y almacenes, desde que se fundó Grid Iron, en 1996, necesitaba no sólo de los recursos del NTS, sino su sello oficial de “nacional” para convencer a las autoridades del aeropuerto de que *Roam* era un proyecto inofensivo, digno de confianza y prestigioso.

Igualmente, debido a los logros del teatro en Escocia en todos los niveles —teatro infantil, teatro en espacios no convencionales, nueva dramaturgia, teatro comunitario, y el de los centros ciudadanos y rurales— el NTS se configuró de una manera diferente a cualquier otro teatro nacional del mundo.

El debate en torno a un teatro nacional de Escocia había sonado durante décadas, por lo menos desde 1819, cuando un crítico peridístico —entusiasmado por el estreno de *Rob Roy*, de Sir Walter Scott— preguntó: “¿Por qué no hemos de sentirnos orgullosos de nuestro genio, humor, música, bondad y fidelidad nacionales? ¿Por qué no ser nacionales?” Varias compañías lo intentaron, pero no lograron ganar un estatus nacional durante los años siguientes; sin embargo, sólo hasta 1999, con la formación del parlamento escocés y con la devolución de sus poderes limitados por parte del Reino Unido, surgió la voluntad política y se alcanzaron los niveles de patrocinio que lo hicieron posible.

Incluso entonces había que librar un obstáculo estético. Aunque había unos cuantos defensores importantes de una compañía nacional tradicional que tuviera como base un recinto fijo, a muchos practicantes les angustiaba que una organización como ésta no hiciera justicia a sus propios trabajos y que, peor aún, les impidiera el financiamiento. Lo que querían no era crear un gran centro teatral ciudadano en el que se presentaran obras convencionales bien puestas, sino un organismo que reconociera que, efectivamente, ya había un teatro nacional en Escocia, que existía en la suma total de la actividad teatral del país entero.

Querían un teatro nacional que, de algún modo, incluyera obras como: *On the Line*, un poderoso espectáculo comunitario del Dundee Rep que trataba sobre una disputa industrial, en la fábrica local Timex; *The Path*, espectáculo que el espectador presencia a lo largo de una caminata a medianoche en Glen Lyon, en los altiplanos del sur, montada por la compañía





Nacionale Vitae Activa (NVA) de Glasgow, y *The Bloody Chamber*, representada por Grid Iron en unas vías subterráneas supuestamente embrujadas, en Edimburgo. Ninguna compañía que tuviera como base un recinto fijo podría hacer esto; no obstante, éstas fueron algunas de las obras de teatro más excepcionales que Escocia ha producido.

Había otros argumentos en contra de un teatro nacional. Aunque la dramaturgia había constituido una de las fortalezas del país desde la década de 1980, no se contaba con un Shakespeare, un Molière o un Synge cuyo genio se hubiera querido consagrar en un organismo nacional como la Royal Shakespeare Company, en Stratford-upon-Avon; la Comédie Française, en París o la Abbey, en Dublín. Tampoco había un Laurence Olivier o algún director excepcional que fuera el líder natural de dicha compañía. El debate estallaba en torno a la definición de nación, a la definición de Escocia y a la definición de teatro, y hubiera arduo eternamente si una asociación profesional, la Federation of Scottish Theatre (FST), no hubiera propuesto un esquema que satisficiera a todos, aparte de los más enconados y radicales nacionalistas.

Dentro del esquema de la FST, no se contemplaba ningún recinto, ningún monolito, ningún mausoleo traga monedas y ningún altar a la definición del teatro de generaciones anteriores. En cambio, habría una pequeña administración con un director artístico que asumiría un rol similar al del director de un festival. Todo el teatro escocés conformaría los recursos del director. Durante una semana la compañía infantil *Wee Stories*, representaría al teatro nacional, y la siguiente semana podría representarlo el tradicional Royal Lyceum de Edimburgo. Este teatro nacional no competiría con la industria

Home Daniela Nardini in Edinburgh, dirigida por Anthony Neilson. (©Pete Dibdin.)

para que no acabara agotando los recursos financieros y de otro tipo, sino que la mejoraría, celebraría y formaría parte de ella.

Éste fue el modelo que el gobierno escocés aceptó, invirtiendo 7.5 millones de libras esterlinas durante los primeros tres años —cifra que fue adicional a todo el financiamiento teatral existente—. Vicky Featherstone, quien anteriormente formó parte de la compañía itinerante de la nueva dramaturgia de Inglaterra, Paines Plough, se convirtió en la directora artística en 2004. Modificó el plan original para permitir que el NTS montara sus propias producciones itinerantes, así como espectáculos comunitarios y colaboraciones con otras compañías. Además se mostró muy comprometida con el espíritu de este esquema abierto, aún no puesto a prueba.

Su primera producción sintetizó la filosofía del NTS. Fue un proyecto llamado *Home* que se presentó en diez locaciones durante un solo fin de semana. Las representaciones incluían un espectáculo de marionetas en una casa de muñecas, en una tienda en desuso, en Stornoway; un espectáculo de intensa energía física, en una antigua barraca de Nissen, en Inverness; una odisea espiritual, en una fábrica de vidrio, en Caithness; un evocativo drama, en un salón de entrenamiento militar, en Dumfries y, en 1970, el replanteamiento de *Hansel y Gretel*, en una misteriosa locación de la costa este de Lothian. Inevitablemente unas funcionaron mejor que otras, pero en conjunto sentaron las bases de un teatro verdaderamente nacional que cuestionaba la naturaleza misma del teatro.

Por supuesto que no todos los espectáculos se llevaron a cabo en transbordadores, aeropuertos y bosques de la comisión forestal (y escribo como alguien que las ha visto todas). Dentro del extremo tradicional, se produjo *Mary Stuart*, de Schiller, traducida por David Harrower y protagonizada por Siobhan Redmond; *Las bacantes*, de Eurípides, traducida por David Greig y protagonizada por Alan Cumming, y *Peer Gynt*, de Ibsen, una emotiva y altisonante producción del Dundee Rep realizada por Dominic Hill, quien relevará a Philip Howard como director del famoso teatro de la nueva dramaturgia, el Traverse, en Edimburgo, a principios de 2008.

Después de dieciocho meses de funcionamiento, la historia del NTS se sigue desplegando, pero el éxito de la empresa se prueba con

DOSSIER

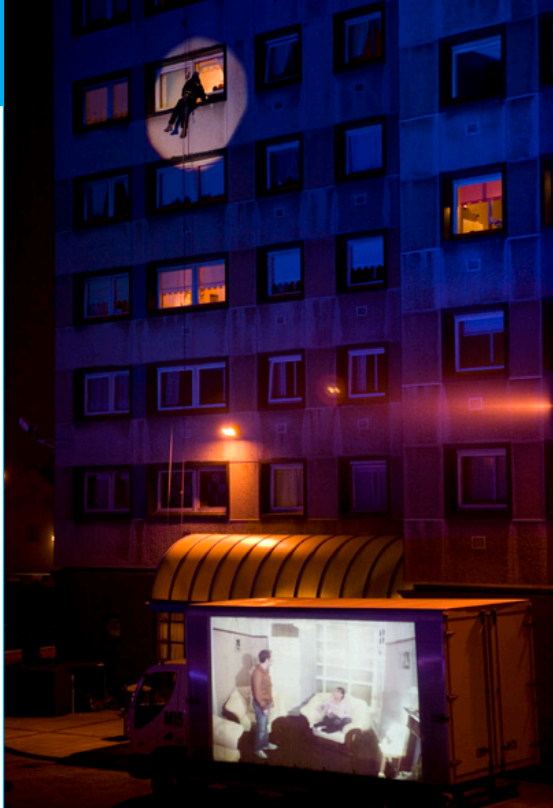


TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

tan solo una producción. *Black Watch* abrió en agosto de 2006 el Edinburgh Festival Fringe —que constituye el festejo artístico más grande del mundo—, e impactó como ninguna otra producción escocesa desde *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, de John McGrath, en 1973. Como ésta, *Black Watch* combinaba el discurso directo al público, canciones emotivas y la recreación dramática para dar voz a una experiencia de la clase obrera anteriormente silenciada. Mientras que McGrath —un político radical— condensó la historia de

Siobhan Redmond en el papel de María Estuardo, en una adaptación de David Harrower de la obra de Schiller *Mary Stuart*, que se presentó en el teatro Glasgow Citizens en octubre de 2006. (©Manuel Harlan.)





Home Glasgow, dirigida por John Tiffany.
(©Pete Dibdin.)

—que representaba al propio director—, quien se topaba con el mundo de los desposeídos y funcionaba como punto de contacto para el público y como catalizador para la acción.

Del mismo modo, en *Black Watch*, Burke se representó a sí mismo como un nervioso dramaturgo con el vicio de hacer cuestionamientos provocativos respecto a los jóvenes alcohólicos del regimiento Black Watch. En ésta, el escritor se colocaba a varios metros de sus entrevistados logrando, por medio de la distancia física, acentuar tanto su posición de intruso como la fuerte lealtad entre los soldados. El uso tan atrevido del espacio tipificó la producción de Tiffany, la cual recibió una calurosísima aclamación en Los Ángeles y Nueva York, en una gira que continuará en Australia y Nueva Zelanda, además de una temporada posterior en Norteamérica, en 2008.

la explotación del pueblo escocés por parte de las clases dominantes, Gregory Burke, quien pasó parte de su niñez entre militares expatriados en Gibraltar, prestó oídos de manera empática a los soldados del más antiguo regimiento militar escocés, particularmente al relatar sus experiencias en Irak.

Montada en un antiguo salón de entrenamiento militar, con el público a ambos lados del amplio espacio escénico, la producción de John Tiffany dejó notar la influencia del canadiense Robert Lepage, respecto a sus momentos de mayor transformación poética, pero en cuanto a su discurso directo, su humor negro y su inquebrantable crudeza, evidenció las raíces distintivas de su tradición teatral escocesa. Recordaba particularmente dos obras épicas montadas por Bill Bryden a principios de los noventa, en una nave industrial de los astilleros de Harland & Wolff, de Glasgow: *The Ship*, un tributo a los constructores del barco *Clyde*, y *The Big Picnic*, un homenaje a los soldados de la Primera Guerra Mundial.

Casualmente, Burke utilizó una técnica empleada por otro teatrista escocés de principios de los noventa, Jeremy Weller, cuyas producciones retrataban a los indigentes de la vida real (*Glad*), a delinquentes juveniles (*Bad*) y a enfermos mentales (*Mad*). Invariablemente, en estas obras aparecía un intruso ingenuo

La compañía teatral Grid Iron se especializa en trabajos en lugares no convencionales. Ésta es una foto de su espectáculo *Roam*, escenificado en marzo de 2006 en el Aeropuerto Internacional de Edimburgo. (©Richard Campbell.)



Home Caithness, dirigida por Matthew Lenton. (©Dominic Ibbotson.)

labras, fue una producción en la que se invirtió y que se promocionó adecuadamente.

Todo esto al mismo tiempo que se montaban anárquicos espectáculos infantiles (el regocijante *Gobbo* de David Grieg), piezas de teatro musical popular (el escandaloso *Tutti Frutti* de John Byrne) y coproducciones internacionales (la desgarradora *Aalst*, dirigida por Victoria, la compañía belga de Pol Heyvaert, con los actores escoceses Kate Dickie y David McKay). El impacto del NTS en el teatro escocés es tan importante como el del teatro escocés en el NTS.

Después del NTS, la segunda fuente de recursos del teatro escocés surge de una idea muy vieja. En 1999, el director artístico del Dundee Rep, Hamish Glen, quien más adelante sería pieza clave en el diseño del esquema de la EST para la creación de un teatro nacional, se las ingenió para reunir los fondos que permitieran establecer un grupo permanente de 14 actores.





Home Dundee, dirigida por Kenny Miller.
(©Pete Dibdin.)



Home Dumfries, dirigida por Graham Eatough.
(©Pete Dibdin.)

Aunque una idea como ésta es un lugar común en Europa del Este, e incluso la compañía de Shakespeare, King's Men, podría haberla considerado poco interesante, ahora es única en el Reino Unido.

Es cierto que hay ciertas desventajas (las decisiones sobre los repartos pueden parecer excéntricas y muchas obras ni siquiera pueden ser tomadas en cuenta), pero el sistema estimula el desarrollo de la capacidad del actor, incrementa una relación cercana con el público y establece un verdadero espíritu de compañía. Es de crucial importancia que los gastos de nómina no aumenten cuando el tiempo de ensayos se prolonga, pero ha sido posible que los codirectores Dominic Hill y James Brining, quienes tomaron el cargo en 2003, dediquen una gran parte de su tiempo para demandantes producciones como *Scenes from an Execution*, de Howard Barker; *Peer Gynt*, de Ibsen (diez semanas de ensayos) y *Sunshine on Leith*, el premiado musical de Stephen Greenhorn, basado en las canciones de los Proclaimers. Esta sobrada atención se ha visto compensada en

algunas de las mejores producciones escocesas de los últimos años.

La producción de Hill, de *Ubu Rey*, de Jarry, reubicada en el hogar de un anciano campesino, en la escabrosa traducción de David Greig, fue la que se presentó en el Festival Internacional Cervantino de México, en octubre de 2006. *Ubu* fue representado por el actor invitado Gerry Mulgrew, cuya compañía, Comunicado, estableció durante su apogeo, a finales de los ochenta y principios de los noventa, las bases de un estilo de representación visualmente deslumbrante, centrado en el actor, que aún permanece, al menos, en el trabajo del grupo Dundee.

Y ahora, la tercera y última fuente de recursos: los dramaturgos. En cualquier visión panorámica del teatro escocés de la década pasada, el nombre de David Greig va a surgir una y otra vez. Como cofundador de la compañía teatral Suspect Culture, conocido por sus atrevidos experimentos teatrales y por su fresco análisis posmodernista de la condición del siglo XXI, además de ser un inspirador dramaturgo en sí

DOSSIER



TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

mismo, Greig es el más inteligente y prolífico de una generación que ha contribuido a que Escocia se distinga como un crisol de la nueva dramaturgia.

A diferencia de David Harrower cuyas obras, *Knives in Hens* y *Blackbird*, probaron ser perdurables éxitos internacionales, y de Gregory Burke cuya obra, *Gagarin Way*, lo convirtió en una gran figura, aun antes de que apareciera *Black Watch*, Greig no es conocido por un solo éxito fugaz. Más bien, ha conquistado su nombre por un cúmulo de obras; ya sea por *The Speculator*, de ambiciones semejantes a las de Barker, por *Outlying Islands*, un drama al estilo Rattigan, o por la dislocación brechtiana de *The Cosmonaut's Last Message to the Woman he Once Loved in the Former Soviet Union*.

Su producción ameritaría una investigación en sí misma, ya que su trabajo trata fascinantes asuntos sobre la identidad en tiempos de la transferencia de competencias a Escocia, la desintegración europea, el conflicto de Medio Oriente y la homogeneización norteamericana, con un estilo siempre cambiante, burlón, inquieto y divertido. Sin embargo, esto no debe disminuir la enorme contribución de Liz Lochhead, Iain Heggie, Chris Hannan, John Clifford, Tom McGrath, Nicola McCartney, Anthony Neilson, Rona Munro, como tampoco la de Byrne, Greenhorn, Harrower, Burke y otros que han mantenido vivo el panorama de una dramaturgia vigorosa, accesible y estimulante. Sus éxitos hacen suponer que los dramaturgos del mañana, a diferencia de sus antecesores, quizá puedan realmente construir una tradición sustancial.

MARK FISHER es uno de los críticos más respetados de Escocia; sus reseñas aparecen tanto en el *Guardian* como en *Scotsman* y *Scotland on Sunday*.

Home Inverness, dirigida por Scott Graham.
(©Dominic Ibbotson.)



EL NATIONAL THEATRE Y LA ROYAL SHAKESPEARE COMPANY

Michael Billington

Traducción: Georgina Tábora

Los tiempos cambian. A principios de los sesenta, el teatro británico anhelaba tener instituciones permanentes como el Moscow Art Theatre y el Berliner Ensemble. Y cuando Peter Hall creó la Royal Shakespeare Company, en 1960, y Laurence Olivier fundó la National Theatre Company, en 1963, parecía que los sueños de los jóvenes idealistas se habían por fin realizado. Cerca de cincuenta años más tarde, la situación es radicalmente distinta. El NT y la RSC son ahora instituciones permanentes. Se han convertido en el nuevo *establishment*. Son las compañías contra las cuales los jóvenes pioneros se rebelan. Y el reto que enfrentan ambas consiste en reinventarse en una época en la cual el teatro se ha vuelto más diverso y pluralista. Hace cuatro años, Nicholas Hytner se hizo cargo de la dirección del National Theatre, y Michael Boyd, de la RSC, en un momento en el que ambas organizaciones, en grados diferentes, pedían a gritos una renovación de sus propósitos. Y eso es precisamente lo que Hytner y Boyd han cumplido de maneras totalmente distintas.

Hytner, en 2003, heredó de Trevor Nunn un National Theatre, aparentemente estable, que ocupaba tres auditorios en el South Bank de Londres. Financieramente, las cuentas cuadraban. Y la selección básica que hizo Nunn de clásicos y musicales, intercalada con nuevas obras y con tendencia a la experimentación, atrajo a la clientela. Pero los cinco años en que Nunn estuvo a cargo, hubo una prudencia y falta de disposición a correr riesgos que reflejaron su innato conservadurismo. Para algunos de nosotros resultó particularmente inútil que el National tuviera una temporada de tres meses de un musical como *Mi bella dama*, antes de trasladarse a un teatro comercial. ¿Para esto, nos preguntábamos, luchó la gente durante un siglo por establecer un teatro nacional?

Hytner se puso inmediatamente a crear un National diferente: uno que reflejara auténticamente la diversidad étnica británica y el confuso sentido de identidad de la nación. Pero la decisión más revolucionaria de Hytner fue financiera. De manera instantánea, cambió la estructura de los precios para que el grueso de los boletos del Olivier Theatre, el más grande de los tres recintos del National, se vendiera por adelantado a 10 libras; el equivalente, en



Fiona Shaw en el reestreno, en enero de 2007, de *Happy Days* de Samuel Beckett en el teatro Lyttelton del National Theatre. (©Neil Libbert.)

la Gran Bretaña, a dos cajetillas de cigarros o a una modesta botella de vino. Logró esto disminuyendo los costos de producción y buscando el patrocinio comercial; el efecto fue espectacular. Repentinamente, el Olivier se llenó de gente que nunca antes había pisado el National: alrededor de una tercera parte del público durante la primera temporada. Fue un éxito brillante que confirmó la verdad de la sabia observación de Peter Brook: "El futuro del teatro radica en butacas baratas".



Una política como ésta sólo puede funcionar, por supuesto, si se montan producciones que el público quiera ver. Y lo que ha hecho Hytner es reconocer que ya no hay, si es que alguna vez hubo, un público de teatro cautivo, sino sencillamente una serie de públicos variables. Como resultado, el National de Hytner está conformado por una serie de diferentes tendencias, de modo que puedes encontrar un repertorio de verdaderos clásicos que incluye obras de Shakespeare, Shaw, Chéjov y Noel Coward; también puedes ver un montón de nuevas obras de escritores vivos, entre las que destacan tres obras de Kwame Kwei-Armah, un escritor negro británico, de origen caribeño, extraordinariamente talentoso. Además de eso, Hytner ha sido precursor en un nuevo tipo de espectáculos "familiares" con temas para adultos: este año, por ejemplo, se representó *War Horse*, basada en un libro de Michael Morpurgo para jóvenes lectores, con una producción que utiliza sofisticadas marionetas para recrear la atmósfera del conflicto mundial de 1914-1918. El National ha trabajado también en asociación con compañías de jóvenes radicales, como Punchedrunk y Shunt, que montan espectáculos innovadores en lugares inesperados.

El peligro de esta propuesta es que puede conducir a que se pierda todo sentido coherente de identidad; pero Hytner lo ha contrarrestado de diferentes maneras, y una radica en utilizar consistentemente al National para explorar lo que significa ser británico hoy. Su primera producción propia, como director del National, fue *Enrique V*, de Shakespeare. Coincidiendo con la invasión de Irak, mostraba un perturbador retrato de un país dividido que es conducido a la guerra, con pretextos morales muy endeblés, por un líder carismático. En 2004, Hytner montó también una nueva obra de David Hare, *Stuff Happens*, que ofrecía un análisis histórico, fundamentado en una escrupulosa investigación, de los orígenes de la guerra de Irak. Sin embargo, sería injusto sugerir que el National de Hytner esté exclusivamente preocupado por la guerra. Una de sus mayores producciones en 2007, fue *Statement of Regret*,

El National Theatre ha tenido una serie de exitosas producciones navideñas dirigidas a niños pero disfrutadas por todo público. Aquí una imagen de la adaptación de Helen Edmundson de la novela *Coram Boy*, de Jamila Gavin, en el teatro Olivier, en diciembre de 2005 y otra vez en 2006. (©Catherine Ashmore.)



La Royal Shakespeare Company cerró su sede principal por reconstrucción en 2006 y presentó el ciclo de obras históricas de Shakespeare en un teatro temporal de 1,000 butacas, el Courtyard. En la imagen *Enrique VI*, parte 2. (©Ellie Kurtztz.)

de Reims, que Shaw sacó deliberadamente de escena. Parte de esto era excesivo, pero la Joan de Anne-Marie Duff no nos permite que olvidemos en ningún momento el conflicto esencial entre una conciencia individual tenaz y las empecinadas instituciones.

Por supuesto, el National no puede darle gusto a todos. Algunos argumentarían que podría resultar todavía más riesgoso explorar el repertorio mundial. La vanidad del director también se ha visto complacida: Katie Mitchell realizó recientemente dos producciones —una adaptación de la novela *Las olas* de Virginia Woolf, y una versión libre de *Attempts On Her Life*, de Martin Crimp, basada en la neutralidad de la acción de los personajes— en las que utilizó un equipo de cámaras y pantallas de video que parecían servir más a una técnica autopublicitaria que a un contenido. Pero el National, bajo la dirección de Hytner, no se ha quedado quieto. Ha estado constantemente planteando la interrogante de lo que significa vivir en un mundo en el que Dios y Marx han muerto, y en el que parece haber una ausencia de grandes narrativas. Y aunque Hytner se ha mantenido fiel a sus escritores favoritos —el más famoso de ellos Alan Bennett cuya obra, *The History Boys*, se convirtió en un enorme éxito internacional—, también ha explorado nuevas maneras de montar obras viejas. Al descubrir a un público fresco, ha redefinido lo que el National Theatre significa y ha acallado los argumentos que lo consideran un lujo costoso.

Con la Royal Shakespeare Company, la otra gran compañía teatral británica subsidiada, que siempre ha mantenido una amistosa rivalidad con el National, el proceso ha sido un tanto diferente. Michael Boyd, durante su corto periodo a cargo de la rsc, ha reinventado la compañía al retomar los principios fundamentales: un dedicado equipo de actores que trabajan juntos textos de Shakespeare y textos contemporáneos. Eso es más que obvio. Pero

de Kwei-Armah, ambiciosa obra política que, al explorar las patentes tensiones que existen entre los habitantes de origen africano y los de las Indias Occidentales, echaba por tierra el mito de la homogeneidad de la “comunidad negra” en la Gran Bretaña.

El National de Hytner adquirió también una identidad distinta por su estilo de producción, el cual es más difícil definir, pero que consiste en que se ha caído en la cuenta de que la propuesta del teatro tradicional británico, basado en el texto, está cambiando rápidamente por la influencia del teatro físico y visual. Un clásico ejemplo, en 2007, fue la producción de *Saint Joan*, realizada por Marianne Elliott. Anteriormente, en la obra de Shaw habían dominado siempre sus argumentos; en particular la confrontación de las autoridades seculares con la Iglesia católica respecto a qué hacer con la incómoda heroína. Sin embargo, en la producción de Elliott, diseñada por Rae Smith, predominaban las hileras de sillas que en algún momento se apilaban para convertirse en la hoguera en la que la heroína era quemada. El sitio de Orleáns estaba vistosamente representado por cuerpos que se deslizaban desvalidos por un escenario en declive. Incluso llegamos a ver la coronación del *Delfín en la Catedral*

DOSSIER



TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

el problema de Boyd, al hacerse cargo de la compañía, fue que ésta había perdido de vista la razón de su existencia. Adrian Noble, el director previo, había empezado a modificar el perfil inclinándose por producciones excéntricas, después de desplazarse fuera de los teatros de la compañía, que se encuentran en el centro cultural Barbican de Londres, y que habían sido contruidos específicamente para la rsc. También dejó las obras nuevas al margen. Lo peor de todo fue que decidió contrarrestar los problemas concernientes a la base de la compañía en Stratford, el Royal Shakespeare Theatre, construido en 1932, pensando en derribarlo y construir lo que él llamaba “la villa Shakespeare”. Lo que parecía tener en mente era un teatro completamente nuevo en el que se impartieran talleres durante todo el día y se convirtiera en una accesible atracción turística permanente. Para muchos de nosotros más bien parecía un parque estilo Disney, que un lugar de serias intenciones artísticas.

Boyd, originario de Ulster y que ha dirigido mucho en Escocia y en Rusia, se dio cuenta de que la rsc tenía que cambiar, pero emprendió el proceso de una manera sana y moderada, combinando el respeto por el pasado con el sentido del futuro. Su primera acción consistió en reconstruir una compañía de actores que estaba desmoralizada y en asegurar que el entrenamiento para hablar en verso era una parte vital del proceso. Se dio cuenta también de que, en términos históricos, la rsc siempre se encontró en sus mejores momentos cuando se combinaba a Shakespeare con las obras nuevas: bajo la dirección de Peter Hall, en la década de 1960, se trataba de que los actores pasaran de *Hamlet* a *Regreso al hogar*, de Pinter. Y en lugar de demoler el Royal Shakespeare Theatre, Boyd ha emprendido un programa de renovación: las antiguas salas Art Déco serán conservadas mientras se construye un nuevo e impresionante auditorio escénico para mil

Katie Mitchell es una directora que normalmente provoca controversia; su versión de *Las olas* de Virginia Woolf, presentada en el Cottesloe del National Theatre en noviembre de 2006, se fue a Nueva York en 2008. (©Stephen Cummiskey.)



butacas. Las obras de remodelación serán completadas en 2010. Mientras tanto, la RSC se presenta temporalmente en un espacio de Stratford, el Courtyard, que ofrece un prototipo aproximado del nuevo edificio.

Lo que finalmente importa es, no obstante, el trabajo en escena y, durante su breve estancia en la RSC, Boyd ha supervisado dos proyectos sumamente ambiciosos.

El primero fue un festival de las Obras completas que empezó en abril de 2006 y que duró doce meses. Implicaba nada menos que el montaje de todo el canon de Shakespeare, ya fuera por la RSC o por compañías invitadas. Y si algo se descubrió durante este año memorable, fue que Shakespeare es un dramaturgo adaptable que responde magníficamente a una infinita variedad de estilos. Una producción de *Otelo*, proveniente de Múnich, ofreció una reescritura radical del texto, en la cual la acción se filtraba a través de la imaginación enfermiza de Iago. La compañía japonesa de Yukio Ninagawa convirtió a *Titus Andronicus* en un ritual barroco, en el cual la violencia estaba estéticamente estilizada.

Cardboard Citizens, una compañía de la Gran Bretaña, que reclutó a muchos de sus actores entre personas indigentes y refugiados, convirtió a *Timón de Atenas* en un estudio de la desesperada alienación social. La mejor de todas fue una producción de *Sueño de una noche de verano*, en cuyo reparto había actores de la India y de Sri Lanka, y en la que se desplegaban siete idiomas diferentes, dentro de los cuales el inglés era sólo uno. Bajo la guía del director británico, Tim Supple, la producción capturó la magia, el misterio y la emoción erótica de la obra de Shakespeare de un modo que nadie había logrado desde Peter Brook en los setenta. Mientras escribo, la producción sigue todavía muy viva y a punto de embarcarse en una gira mundial en 2008.

El otro gran proyecto de Boyd consistió en montar un ciclo de ocho obras históricas de Shakespeare, desde *Ricardo II* a *Ricardo III*, con la misma compañía de actores. Fue una empresa que puso a prueba muchas cosas. Una fue que las obras históricas de Shakespeare, con su demente lucha por el poder y sus interminables justificaciones del crimen, poseen una actualidad inmediata. Otra fue que obras frecuentemente despreciadas, como la temprana trilogía de Shakespeare sobre Enrique VI, que incorpora la batalla entre las dinastías de las casas rivales de York y Lancaster, son tan ricas como su obra más madura. Boyd también comprobó que los valores de una compañía no son incompatibles con la actuación de las estrellas. Lo que resultó especialmente emotivo fue el surgimiento de un carismático actor al estilo de Jonathan Slinger, que pasaba fácilmente de un Ricardo III, perverso y satánico, a un Ricardo II que, con su



Ian McKellen coronó su extraordinaria carrera con su interpretación del Rey Lear en la producción de la RSC a cargo de Trevor Nunn. (©Manuel Harlan.)

peluca roja y sus trajes de brocado, se parecía asombrosamente a la primera Reina Isabel. En 2008, el ciclo completo se va a desplazar del Courtyard Theatre de Stratford al Roundhouse de Londres. Si existe alguna justicia, debería tener una vida internacional más larga, ya que muestra de manera óptima al Shakespeare británico.

El principal problema de la RSC, en años recientes, ha consistido en atraer grandes nombres: comprometerse con una temporada en Stratford requiere de un sacrificio financiero que muchos actores no están dispuestos a aceptar. Pero últimamente nombres de casa han regresado a la RSC. Judi Dench volvió para realizar una versión musical de *Las alegres comadres de Windsor*, la cual tristemente resultó un terrible fracaso. Patrick Stewart, quien aprendió su oficio con la RSC, antes de irse a Star Trek, regresó a representar a Próspero y a Antonio de manera muy brillante. Ian McKellen, ahora mundialmente famoso por su interpretación de Gandalf en las películas de *El señor de los anillos*, regresó para actuar en el *Rey Lear* —una actuación finamente analizada y técnicamente experta que mostró a Lear luchando por aceptar el irresoluble enigma del barbarismo humano. “¿Hay alguna causa natural para tener tan duro el corazón?”, gritaba McKellen con desconcertada desesperación desde el brezal; y de ningún lado surgió respuesta alguna.

Sospecho que la verdadera prueba de la RSC vendrá cuando pueda una vez más comprometerse de lleno con los escritores vivos. Pero ha tenido un buen inicio, primero bajo la guía de

Anne-Marie Duff recibió el premio de los críticos a la mejor actriz por su actuación en *Saint Joan*, producción de Marianne Elliott para el National Theatre que se presentó en el teatro Olivier en julio de 2007. (©Fevin Cummins.)

Dominic Cooke, quien ya se ha retirado para encargarse del Royal Court Theatre de Londres. Cooke, antes de irse, empezó una temporada de obras nuevas, en Stratford, que cosechó un buen fruto con una excelente pieza de un joven escritor negro, Roy Williams. Titulada *Days of Significance*, examina la vida de un grupo de jóvenes británicos, en la víspera de su salida para ir a pelear a Irak. La idea de Williams, a grandes rasgos, es que la Gran Bretaña ha nutrido a una nueva clase baja, semieducada y emocionalmente atrofiada, a la que envía a pelear en sus guerras extranjeras. Hablamos de exportar “democracia”, pero lo que realmente estamos haciendo, sugiere Williams, es trasladar los peores aspectos de nuestra propia cultura a otras tierras. Un crítico calificó la obra como “traidora”. A mí me impactó por honesta, nítida y nada sentimental. Lo que queda claro es que nuestras dos grandes compañías nacionales se han visto obligadas a justificar su posición privilegiada, redefiniendo urgentemente lo que representan. El National lo está haciendo al reconocer los rápidos cambios del estilo teatral y al actuar como un espejo de nuestra sociedad multicultural; la RSC, al regresar a sus principios fundacionales y reconocer que tiene que haber un diálogo continuo entre Shakespeare y el presente. El futuro de ambas compañías dependerá de muchas cosas: una economía estable, la expansión del subsidio y el suministro regular de nuevos talentos. Pero, al aproximarse su quincuagésimo aniversario, no parecen, ni remotamente, unas instituciones decadentes ni anquilosadas. Bajo la dirección de Hytner y Boyd han logrado un sentido de renovación que augura un buen futuro y que comprueba que la vitalidad existe aún en una edad madura.

MICHAEL BILLINGTON es uno de los críticos de teatro más importantes de Londres, autor de *State of the Nation*, en el que analiza el teatro en la Gran Bretaña de posguerra.



EL TRABAJO EXPERIMENTAL EN EL TEATRO INGLÉS

Lyn Gardner

Traducción: Georgina Tábora

Experimental: en el contexto teatral británico es difícil saber qué es lo que en realidad significa porque lo experimental es, en gran medida, parte de lo establecido; de hecho, el flujo y reflujo entre lo experimental y lo convencional es relativamente común y cada vez lo es más. Está surgiendo una nueva generación de jóvenes artistas que utilizan todas las formas que tienen a su disposición —ya sea el circo, las marionetas, el teatro callejero, el texto escrito, la danza, la música o las artes visuales— y que no distinguen si trabajan en el National Theatre, en un terreno o incluso en el campo. Si bien muchos artistas británicos eligen trabajar en exteriores —entre ellos longevos sobrevivientes como The People Show, Station House Opera, Rose English, Bobby Baker, Graeme Miller, Forced Entertainment o Forkbeard Fantasy—, varios más saltan de espacios exteriores a interiores, o lo que algunos cada vez más prefieren llamar como ir a contracorriente o con la corriente.

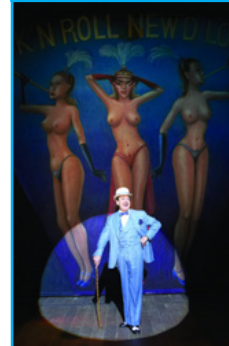
En muchos casos, la longevidad de estos artistas más viejos ha tenido el apoyo de productores visionarios como Judith Knight, de la organización productora Arts Admin, o Michael Morris, de Cultural Industry, y una nueva generación ha sido nutrida por una nueva casta de productores creativos como Kate McGrath y Louise Blackwell, de la productora Fuel; David Jubb, del BAC, y Jeremy Goldstein, de London Arts Projects. Tom Morris ha impulsado personalmente al National Theatre hacia el siglo XXI con el apoyo del productor Nick Starr y del director artístico Nicholas Hytner. Cada vez más, en la escena del teatro independiente del Reino Unido, se encuentra detrás de cada gran artista un gran productor cuya aportación es tanto artística como administrativa y financiera. Compañías como Improbable o Stan's Café colocan al productor en el centro de lo que hacen.

Faulty Optic es una de las más importantes compañías de marionetas de Gran Bretaña. Su obra *Soiled* se presentó en enero de 2007 en el London International Mime Festival.

Pero el flujo y reflujo entre espacios exteriores e interiores se encuentra en constante cambio: Lone Twin, Bobby Baker, Duckie y Blast Theory se presentan en espectáculos que integran las temporadas del BITE (Barbican International Theatre Event), en el Barbican; Shunt y Punchdrunk están protegidos por el National; Marisa Carnesky actúa en el Soho; y a Chris Goode y Anthony Neilson los invitan para presentar su trabajo en los principales teatros regionales. Kneeigh y Filter trabajan con la Royal Shakespeare Company (RSC). El trabajo de directores convencionales —como Katie Mitchell, en una producción como *Waves*, en el National— recurre a elementos no sólo de la vanguardia europea, sino de la experimentación de las compañías británicas, nuevas y viejas, así como de la tecnología de video de compañías como Fifty-Nine Ltd., que también trabajó en *Black Watch* para el National Theatre of Scotland y que está explorando la posibilidad de producir obras en el ciberespacio.

En tanto que el público y el escenario se aproximan cada vez más en el teatro británico y la diferencia entre el arte en vivo y el teatro, y entre la danza y la representación, se vuelve

DOSSIER



TEATRO INGLÉS
CONTEMPORÁNEO

cada vez más borrosa, parece que lo experimental es, en gran medida, una vía de doble sentido. Así como Complicite, esa gran compañía teatral que empezó como un grupo de clown y en cierto momento optó por el texto —incluyendo a Brecht y a Shakespeare—, algunos de nuestros más grandes innovadores están optando por obras más tradicionales. Lone Twin, después de diez años de experimentación y de estar creando obras en las que introducía caminatas y tareas de increíbles hazañas —entre ellas una obra reciente llamada *Spiral* para el Barbican, en la cual dibujaba una espiral en un mapa sobre el cual intentaba caminar, aun si eso significaba atravesar paredes de concreto y otros obstáculos de la ciudad—, realizó recientemente su primera obra de grupo, *Alice Bell*. Filter, una compañía que incluye mezclas de música con sonidos ambientales reales como parte integral de su estilo de representación, últimamente ha trabajado tanto a Brecht como a Shakespeare con un éxito





El grupo Kneehigh ha sido adoptado por el National Theatre y presentaron *A Matter of Life and Death* en el Olivier en mayo de 2007. (©Steve Tanner.)

bajo la manga, y la cual no ha cambiado mucho, ni en forma ni en estructura, desde la era jacobina que produjo a Marlowe y a Webster.

El teatro británico se encuentra obstaculizado por la continua devoción a los inmuebles. En el Reino Unido se invierte más dinero en la construcción de teatros que en la creación del teatro en sí mismo. Afortunadamente, nuevos modelos como el National Theatre of Scotland —con su propio estilo de “teatro sin muros”— están cambiando el modo de pensar de la gente, y los espacios alternativos y no convencionales se están volviendo más comunes, de modo que los espectáculos internacionales como *The Sultan's Elephant*, de la compañía Royal de Luxe —que Helen Marriage of Artichoke, una extraordinaria productora, llevó a Londres— están entusiasmando a los artistas para que adopten las posibilidades radicales de la calle y reclamen los espacios públicos para realizar sus representaciones. Cerca de un millón de personas salió a las calles de Londres para ver *The Sultan's Elephant*, sin darse cuenta de que participaban en un suceso que está por cambiar la forma y las prioridades del teatro británico en los próximos años.

Pero, frecuentemente, quienes están tratando de experimentar son los últimos en prepararse a la escalera del subsidio financiero, y los primeros en caerse. Se avecinan las Olimpiadas de 2012, lo cual significa una amenaza superlativa para el financiamiento de las artes, puesto que Grants for the Arts —la principal fuente de financiamiento de muchas compañías independientes— ha sufrido ya un recorte de 35 millones de libras esterlinas, aparte de los demás recortes que se esperan. La atención de los críticos se centra casi enteramente en la corriente dominante; el promedio de los críticos de teatro británico difícilmente se habrá enterado de influyentes compañías británicas y de artistas como Stan's Café, Richard Dedomenici, Ray Lee o Uninvited Guests, y mucho menos habrá visto su trabajo. A pesar de la longevidad de Forced Entertainment y de su posición como una compañía significativa más allá de nuestras playas, pocos críticos se han molestado en aprender el lenguaje y el vocabulario de la compañía durante los últimos veinte años; el trabajo de escultura corporal de

considerable. Kneehigh fue recientemente comisionado por la RSC para crear una versión de *Cimbelino*, aunque en ella ha sobrevivido muy poquito del texto de Shakespeare. Intentar utilizar las herramientas del teatro tradicional, pero dándole su particular giro personal, puede ser tan radical como romper con todo lo establecido. Por el momento, todo es posible.

Todo esto parece bastante saludable, como si lo convencional abrigara constantemente a lo experimental y ambos se nutrieran entre sí, y

todo mundo estuviera contento. Pero la verdad es algo diferente. Grandes sectores del teatro británico están todavía fijos en la urdimbre del tiempo, perdidos en algún sótano polvoso, confundidos por definiciones anticuadas como cultura “superior” e “inferior”, y atrapados por los fantasmas de Shakespeare y John Osborne. Como toda historia, la del teatro británico, particularmente la posterior a 1968, ha sido escrita por los vencedores, por los proveedores del “discurso oficial”, que esconden su política

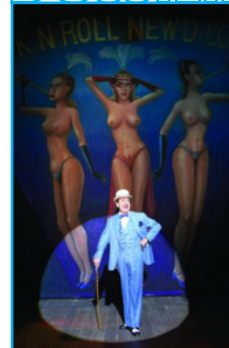
Franko B ha sido considerablemente ignorado por la prensa convencional —excepto por el extraño y horrorizado artículo que se preguntaba si dejar correr la sangre puede ser realmente arte—. Cuán menos probable es, entonces, que la mayoría de los críticos asimile el lenguaje que está surgiendo en la era digital y en las interacciones virtuales que están descubriendo compañías como Gob Squad o Blast Theory, cuya obra reciente, *Rider Spoke*, sacó al público a la calle, montado en bicicletas conectadas por la terminal de una pequeña computadora instalada en los manubrios.

Esto es deprimente. Una atención menor por parte de los críticos significa a menudo menos financiamiento y un menor financiamiento

construidos a propósito, sobre asientos de terciopelo afelpado; es más bien que a la gente le interesa cada vez más el proceso y no sólo el producto, y le atraen particularmente las experiencias teatrales interactivas e inclusivas, en las cuales la relación tradicional entre actores y público está siendo reexaminada y redefinida.

El enorme éxito del grupo Kneehigh, de Cornwall, que atraviesa la cuarta pared, y las experiencias teatrales inclusivas de compañías como Punchdrunk y Shunt son prueba de ello; y el hecho de que estamos en una era en la cual Internet hace posible que uno se comunique fácilmente con alguien al otro lado del mundo, provoca que el deseo de participar y formar parte de la comunidad sea más grande

DOSSIER



TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

Forced Entertainment ha estado produciendo obras experimentales con diverso éxito de veinte años a la fecha. Ésta es una imagen de su obra *The World in Pictures* de 2006. (©Hugo Glendinning.)



significa dificultad para crear la infraestructura necesaria no sólo para sobrevivir, sino para permitir que el trabajo florezca y se convierta en parte del marco teatral nacional. Sin embargo, hay señales de cambio, insinuaciones de que las barricadas están cayendo y, en muchos casos, este anhelo es por nuevas experiencias teatrales que, como dice Tim Etchells de Forced Entertainment, festejan “lo provisional, lo vulnerable y lo lúdico”. Este nuevo impulso no es algo que propicien los críticos y los programadores (quienes a menudo se encuentran rezagados), sino el público que ya no quiere sentar pasivamente en teatros oscuros,

que nunca. Las experiencias del Punchdrunk, en particular, rompen con las formas tradicionales mediante espectáculos como *Fausto* y *The Masque of the Red Death*, en los que se permite que el público se disperse en espacios enormes (una bodega en ruinas o una alcaldía victoriana) para que por sí mismo descubra el espectáculo que está constantemente desplazándose por el edificio. *Masque of the Red Death* va más allá todavía, puesto que tiene espectáculos dentro del espectáculo integrados en el marco principal —contiene incluso la búsqueda de un tesoro cuyas claves ocultas tienen que ser descubiertas—. Como resultado,

La compañía francesa Royal de Luxe atrajo a un millón de espectadores a las calles de Londres en abril de 2006 con *The Sultan's Elephant*.



nadie que vaya a ver *Masque of the Red Death* tendrá la misma experiencia que otro miembro del público y, de hecho, como el público usa una máscara, los límites entre lo observado y el observador están constantemente en cuestión. Como sugiere el artista Peter Reder —cuya obra, al igual que *Guided Tour*, explora la compleja relación entre el pasado y el presente, y entre el artista y el público—: “Paradójicamente, la gente va a asistir a estos eventos públicos para experimentar la sensación de un espacio privado que será cada vez más apreciado en el mundo en que vivimos”.

Estos espectáculos no sólo son radicales —o por lo menos contrarios a los principios de la práctica teatral tradicional del Reino Unido—, sino también enormemente populares y accesibles. Resulta interesante notar que sus modelos son a menudo el teatro para menores de cinco años y, en particular, los del trabajo de Theatre Rites y Oily Cart, dos compañías que han permanecido al frente del teatro experimental durante los últimos quince años. Enfrentadas a un público demasiado joven para entender los textos —que nada sabe de la cuarta pared y dispuesto a irrumpir en el escenario a la pri-

El teatro centrado en el movimiento de Frantic Assembly los ha hecho populares entre el público joven; ellos también trabajan con dramaturgos como Mark Ravenhill, cuya *Pool (No Water)* fue presentada en Londres en octubre de 2006. (©Manuel Harlan.)



mera provocación—, estas dos compañías fueron las precursoras del teatro en espacios no convencionales, interactivo e inclusivo, que compañías como Grid Iron, DreamthinkSpeak y Punchdrunk están empezando a explorar apenas.

Compañías como Punchdrunk están ofreciendo una experiencia de intimidad de la que gran parte del teatro tradicional británico carece, especialmente cuando se representa en un espacio teatral convencional. El interés creciente en el arte en vivo es también un reflejo de esto. El Home, es exactamente lo que indica su nombre, una casa de dos curadores en Camberwell que atrae a una gran cantidad de público entusiasta por experimentar las obras de artistas como Adrian Howells y Kira O'Reilly, quienes frecuentemente trabajan situaciones individualizadas. Obras recientes incluían una en la que Howells se ponía a lavar la ropa interior del público, y donde se revelaban secretos sucios mientras se lavaba la ropa sucia. Las representaciones de arte en vivo en los espacios públicos y en las habitaciones del Great Eastern Hotel, en la estación de Liverpool Street, ocurren con frecuencia, y Duckie por lo general explora lo transgresivo y las posibilidades de subvertir el entretenimiento popular mediante sus noches en la Royal Vauxhall Tavern, al sur de Londres, en donde la cultura gay y el *burlesque* se encuentran con el arte en vivo.

A principios de este año, el Spill Festival —

planeado para ser un evento bianual— curado por Robert Pacitti, de Pacitti Company, demostró que tanto los artistas como el público están ansiosos por probar los límites de lo posible y lo permisible, y que hacen poca distinción entre el arte en vivo, el teatro, el *burlesque* y la danza. Su título, Spill, sugería el riego de semillas, y eso fue, de hecho, lo que logró el festival; se regó por todo Londres colonizando lugares como el Soho, tradicionalmente conocido por su nueva dramaturgia, y espacios no teatrales como Shunt Vaults, un laberinto de arcos debajo de la estación del Puente de Londres.

Más allá de Londres, resulta difícil que la innovación penetre la red de los teatros regionales cuyo trabajo se basa en el texto, ya que todavía se encuentran instalados en los ideales teatrales de principios del siglo xx; pero hay cierta actividad que incluye anualmente los festivales NottDance y Fierce, en Midlands, el trabajo de la productora Helen Cole, de Arnolfini, en Bristol, y el festival anual New Territories y el National Review of Live Art, que se llevan a cabo en Glasgow a principios de la primavera. Volviendo a Londres, el BAC sigue siendo un puntal de la actividad teatral innovadora que apoya a los artistas que van surgiendo y, en Edimburgo, durante el festival, Aurora Nova se ha convertido en un faro para las nuevas compañías como Rotazaza.

Una preocupación acuciante, dada la delicada ecología de la experimentación, la cual puede deteriorarse, es la de un congelamiento de los apoyos y distracción de los recursos debido a las Olimpiadas del 2012. Sin embargo, el nivel de actividad de los artistas y el nivel de interés por parte del público me hacen sentir más optimista de lo que he estado durante años en cuanto a que el trabajo experimental en todas sus formas —desde *The Sultan's Elephant* hasta el último espectáculo de Curious— ha reivindicado genuinamente su derecho a estar en el centro mismo de la práctica teatral británica. En *La gaviota*, de Chéjov, el joven dramaturgo, Konstantin, reclama: “Necesitamos formas nuevas y si no podemos tenerlas, no tengamos más teatro”. No puedo estar totalmente de acuerdo, pero por fin —y frecuentemente detrás del resto del mundo— el público del teatro británico está al menos teniendo una opción.

LYN GARDNER. Crítica de teatro que ha cubierto el teatro experimental y otras expresiones teatrales en *The Guardian* durante veinte años.

EL TEATRO ESTUDIANTIL Y EL *FRINGE** EN LA GRAN BRETAÑA DE HOY

Ian Shuttleworth

Traducción: Georgina Tábora

El teatro estudiantil británico es casi tan diverso en sus modelos, valores y objetivos como su hermano mayor. Podría parecer extraño que las compañías y producciones estudiantiles que no están avaladas académicamente —es decir, que no se originan ni en los departamentos de teatro de las universidades ni en escuelas dedicadas al teatro, muchos de cuyos cursos hoy día ya suponen la obtención de un título oficial— alcanzan con frecuencia un nivel superior. Las producciones de los departamentos especializados o de las universidades se orientan inevitablemente hacia los requisitos del curso en sí o a la necesidad de lanzar a todo un grupo de profesionales graduados anualmente, por lo cual no se familiarizan con las realidades comerciales de un contexto teatral y cultural más amplio. La mayoría de las producciones de las escuelas de teatro tienen acceso al público sólo en un sentido secundario, ya que su principal propósito es mostrar la capacidad de los estudiantes desde una perspectiva que les asegure su representación profesional por parte de las agencias teatrales. Una admirable excepción es el Liverpool Institute of Performing Arts que incluye, como parte del entrenamiento de sus futuros productores, la tarea no sólo de supervisar la producción, sino de asegurar su financiamiento por medio de patrocinios externos y otros acuerdos.

En cambio, parte de las prácticas teatrales estudiantiles más florecientes operan en condiciones ajenas a las del entrenamiento especializado. Para tomar un ejemplo mencionado por Ian Herbert en su introducción, la Cambridge University es una institución particularmente privilegiada pese a que no tiene un departamento de teatro ni ofrece cursos sobre teatro (en el mejor

de los casos, algunas materias de teatro constituyen una mínima proporción de la carrera de Literatura Inglesa) y, sin embargo, la mayoría de sus veinticinco colegios constitutivos tiene sociedades teatrales, además de varios grupos de toda la universidad. (Las producciones financiadas por las sociedades de los colegios están normalmente abiertas a miembros de cualquiera de ellos.) Grupos más establecidos y “oficiales” pueden recibir subvenciones de sus asociaciones estudiantiles, pero la expectativa casi siempre consistirá en que las producciones financiadas ofrezcan por lo menos una posibilidad razonable de recuperación. Otras compañías, aquí como en otros colegios y universidades, tendrán que empezar de cero, buscando el financiamiento tanto dentro como fuera de sus instituciones.

En general, las obras que se montan dentro del ámbito estudiantil tienden a utilizar textos ya existentes pero, como las modas pueden cambiar rápidamente, buena parte de la prác-

DOSSIER



TEATRO INGLÉS
CONTEMPORÁNEO

tica universitaria ha tendido cada vez más a apoyar a la nueva dramaturgia estudiantil y al trabajo experimental desde hace más o menos veinte años. Sin embargo, dicho apoyo puede ser transitorio, ya sea por tendencia cultural o por suministro institucional. El Dartington College of Arts, uno de los establecimientos con una mayor orientación experimental, se encuentra actualmente enredado en una lucha en la que la comunidad del colegio se resiste a la decisión del consejo directivo de reubicar la sede y trasladar el pequeño y aislado recinto actual, pleno de historia artística del siglo XX, a un organismo universitario más grande y convencional, a más de 100 km de distancia.

Un indicador útil de las tendencias actuales puede ser la selección de las producciones estudiantiles elegidas anualmente para el National Student Drama Festival que, durante una semana entera, incluye de diez a quince espectáculos estudiantiles junto con todo un programa de talleres, debates, invitados espe-



Graeae es una compañía de teatro que usa actores discapacitados para realizar producciones de un alto nivel profesional. Ésta es su reposición de *Blasted* de Sarah Kane, que se presentó en enero de 2007. (©Patrick Baldwin.)

ciales e incluso su propia revista de reseñas de los eventos diarios. El único criterio formal del festival para la selección de sus producciones es la “efectividad dramática”: las inscripciones (de ochenta y cinco a ciento veinte por año) pueden provenir tanto de departamentos e instituciones especializadas como de otras compañías de teatro estudiantil, o aun de escuelas o compañías juveniles. Abarca todo el Reino Unido. Irlanda del Norte también está representada en el Irish Student Drama Festival, al cual varios institutos de educación superior de todos lados de Irlanda mandan sus producciones.

Las compañías estudiantiles constituyen también una proporción significativa dentro del programa teatral del Edinburgh Fringe, el único festival de artes británico importante que tiene un componente significativo de teatro marginal o *fringe* (aunque el Belfast Festival tuvo un *fringe* semioficial durante pocos años, en los noventa). Los costos de alojamiento y de contratación del lugar son astronómicos aquí, de modo que los presupuestos pueden superar más de diez veces los de un proyecto universitario de un año académico. Esta disparidad creciente lo vuelve prohibitivo para las producciones estudiantiles; sin embargo, a pesar de su naturaleza no selectiva, representar una obra en el Edinburgh Fringe se considera a menudo un logro lo suficientemente importante para atraer a un número considerable de determinadas obras estudiantiles. No obstante, en un contexto en el cual se pueden ofrecer cerca de dos mil representaciones cualquier día y el promedio de asistencia es de trece personas por evento, las posibilidades de recuperación financiera son pocas.

Luego de una remodelación completa, el teatro Young Vic, bajo la dirección de David Lan, reabrió sus puertas en 2007. Una de sus primeras producciones fue una reposición de *A Respectable Wedding* de Brecht. (©Stephen Cumiskey.)



El Orange Tree, un teatro en las cercanías de West London, es conocido por sus descubrimientos de clásicos desdeñados de todas las épocas. En la foto la puesta en escena de *The Linden Tree* de J. B. Priestley en enero de 2006. (©Robert Day.)

Una realidad similar prevalece en una gran parte del teatro marginal del país, que, en realidad, quiere decir el *fringe* de Londres. Otras ciudades como Bristol y Birmingham pueden ofrecer aisladamente uno o dos lugares de teatro *fringe* a pequeña escala, pero la mayoría también presenta programas relativamente emocionantes alrededor de centros artísticos y/o de estudios en los teatros de las principales ciudades; sin embargo, sólo en Londres existe una actividad lo suficientemente voluminosa y consistente para que constituya un sector o “escena” diferente. Gran parte del teatro *fringe* posee tal carácter que bien podría ser denominado brevemente “post-estudiantil”: orientado por modestos objetivos similares, su principal función consiste en generar o mantener la visibilidad del trabajo de los involucrados, con la esperanza de obtener como resultado un empleo en teatro decentemente remunerado.

La mayoría del teatro *fringe* se lleva a cabo mediante un esquema de “cooperativa”, pero la expectativa de obtener ganancias puede ser totalmente hipotética. No obstante, por razones de motivación psicológica, es importante que exista tal posibilidad con producciones cuyo presupuesto pueda en teoría tener utilidades, tal como lo expresó un escritor/director/actor: “Hay una gran diferencia entre ‘no hacerlo por dinero’ y ‘hacerlo para que no haya dinero’”. Las compañías que corren con mejor suerte pueden conseguir algún financiamiento por parte de un organismo local o nacional público, pero tal financiamiento depende generalmente de amplias giras, de programas

educativos o de otros programas de apoyo que están más allá del alcance de cualquier compañía que no tenga un recinto fijo o que no esté enfocada a emprender giras de manera considerable.

De hecho, lo que constituye el teatro *fringe* en Londres es un asunto muy controvertido en sí mismo. Anteriormente existía una división, bien entendida y moderadamente clara, entre el West End y los grandes e insignes establecimientos como el National Theatre, la Royal Shakespeare Company y el Royal Court Theatre por un lado y, por otro, lo marginal, que era prácticamente todo lo demás. En los noventa, sin embargo, la principal guía de espectáculos de Londres, *Time Out*, instituyó una tercera clasificación: “off-West End, por analogía con el “off-Broadway” de Nueva York. Aunque tal denominación hasta cierto punto se ha arraigado, no existe en Londres una cohesión geográfica ni ontológica para el concepto de “off-West End”, por lo que la línea divisoria es un tanto arbitraria.

El teatro *fringe* de Londres puede, entonces, abarcar una diversidad de lugares que van desde el Etcetera Theatre en Camden —un cuarto pintado de negro arriba de una taberna con una capacidad para cincuenta personas— hasta espacios más grandes y más equipados como el Shaw Theatre y el UCL Bloomsbury. (Hay otros casos confusos como el del Lyric

Hammersmith cuyo estudio se considera *fringe*, mientras su teatro principal ¡es “off-West End!” Aun si sólo tomamos en cuenta “teatros taberna” en este tipo de pisos superiores o cuartos traseros adaptados, hay, por un lado, una serie de lugares como el Hen & Chickens —“casas receptoras” que simplemente rentan sus espacios para producciones de teatro y comedia a pequeña escala y que obtienen sus ganancias de tales tarifas— y, por otro, lugares como el Bush Theatre y el Gate Theatre con producciones auto financiadas, políticas artísticas y modelos estándares inconfundibles que han logrado una reputación mundial por su trabajo. En cualquier momento, dependiendo de la definición que uno tenga de él, se representan entre treinta y setenta producciones de teatro *fringe* en Londres.

Al tratar de identificar en este escrito los éxitos específicamente notables del teatro *fringe* reciente, me empiezo a sentir como un teólogo contemporáneo que se ve obligado a postular a un “dios de los espacios vacíos”. Las nociones británicas de teatro siguen principalmente basadas en el texto, por lo cual Aleks Sierz ha mencionado una serie de éxitos sobresalientes en su ensayo sobre la nueva dramaturgia. De igual manera, Lyn Gardner ha hecho notar muchos otros que no encuadran con esta perspectiva “escritorial”, en su capítulo sobre el trabajo experimental. En consecuencia, me

La adaptación realizada por el Bush Theatre de la película noruega *Ellig*, con John Simm y Adrian Bower, que luego se trasladó al West End en julio de 2007. (©Robert Workman.)



El primer montaje de Peter Morgan, *Frost/Nixon*, se trasladó luego de su estreno en julio de 2006 en el pequeño teatro de Donmar Warehouse al West End y más tarde a Broadway. (©Johan Persson.)

parece más útil escribir en términos de lugares que de producciones individuales.

Lyn ha mencionado de pasada el apoyo del BAC a los trabajos nuevos. Se trata de un asunto estructural en ese recinto: la “escalera del desarrollo” nutre obras prometedoras que van desde una primera exhibición parcial de funciones “improvisadas”, en las cuales se pueden ver varias obras embrionarias, pasando por representaciones con un trabajo más desarrollado, hasta las que presentan un trabajo bien acabado. El ejemplo más notorio del éxito de esta propuesta es *Jerry Springer: The Opera*, de Richard Thomas y Stewart Lee, la cual fue creciendo poco a poco desde unos cuantos minutos de material en una función “improvisada”, hasta funciones en el National Theatre y el West End, una gira nacional, transmisiones televisivas e incluso, más recientemente, un intento de juicio privado por blasfemia, en el Tribunal Superior.

Algunos otros lugares operan departamentos literarios para desarrollar obras centradas en textos por medio de un proceso más convencional de dramaturgia —concepto que está por fin empezando a convertirse en algo familiar, si no es que en un lugar común en la Gran Bretaña—. El Bush Theatre (como he mencionado) continúa su compromiso con la nueva dramaturgia bajo la dirección artística de Josie Rourke, quien reemplazó, a principios del 2007, al venerable Mike Bradwell. Aleks Sierz ha escrito a detalle sobre el Soho, y el Theatre 503 continúa con su propia política de estimular la nueva dramaturgia, si bien es cierto que a

DOSSIER



TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

una escala más modesta. El Finborough Theatre, con un mínimo financiamiento, conduce un programa integral, cuidadoso y audaz, que mezcla la nueva dramaturgia con reposiciones de viejas obras antes desdeñadas (generalmente de manera injusta) y también con una segunda serie de musicales que ha pasado por una situación similar. (El Bush, el Finborough y el 503 se ubican en cuartos arriba de tabernas.) En el suburbio de Richmond, el espacio íntimo y redondo del Orange Tree Theatre se especializa en reposiciones de obras desdeñadas; en 2007, hubo una temporada de obras de George Bernard Shaw y de sus contemporáneos, seguida por una serie de obras, básicamente de principios del siglo xx, escritas por mujeres.

Una de las alegrías del teatro *fringe* consiste en que un lugar inesperado “prenda”, artísticamente hablando. Pocos supondrían que uno de los lugares de teatro *fringe* más consistentemente interesantes estaba en una antigua fábrica de ropa en el insalubre distrito de Dalston,





Tamasha es una de las varias compañías asiáticas inglesas. Ésta es su adaptación realizada en 2007 de *A Fine Balance* de Rohinton Mistry. (©Manuel Harlan.)

al este de Londres y, sin embargo, desde su fundación en el año 2000 por Mehmet Ergen —el director artístico turco que había conducido anteriormente la Southwark Playhouse—, el Arcola se ha ido fortaleciendo al combinar sus propias producciones con obras invitadas como la visionaria puesta en escena africana del replanteamiento de *Macbeth*, dirigida por Max Stafford-Clark. El Arcola tiene ahora planes arquitectónicos para convertirse en el primer teatro enteramente “ecológico” de Londres.

La naturaleza porosa de las categorías teatrales está bien ilustrada por el Trafalgar Studio 2 y por la Menier Chocolate Factory. El Trafalgar Studio, pocos años antes el Whitehall Theatre, incluye un vertiginoso espacio principal que ha recibido producciones como las de la Royal Shakespeare Company, y debajo de éste hay un pequeño estudio con capacidad para un poco más de cien personas. Aunque también recibe cada vez más producciones nuevas —incluyendo este año el estreno europeo de tres obras “perdidas” de Tennessee Williams—, el Trafalgar 2 mantiene la política de invitar obras exitosas de teatro *fringe* de cualquier parte, ofreciéndoles no sólo más publicidad, sino la agregada atracción de ubicarlos en el West End (el estudio se encuentra justo al lado de Trafalgar Square). La Menier se halla (como su nombre lo indica) en una antigua fábrica de chocolates, en Southwark, y funciona como un minicomplejo de teatro/restaurante en el que ambos se financian entre sí. El teatro, bajo la visión aguda de David Babani, no sólo ha elegido generalmente obras lo suficientemente prestigiosas para atraer al público a dicha locación, sino que las ha montado con un estándar de producción extremadamente elevado. El resultado es que, en el curso de 2007, la Menier ha trasladado no una, sino dos obras al West

End: el musical *Little Shop of Horrors*, seguido por la reposición de la primera obra de Patrick Marber, *Dealer's Choice*.

Sin embargo, para mí, el mejor ejemplo de lo que debería ser un teatro *fringe* es el Tricycle, en Kilburn. Bajo la magistral dirección artística de Nicolas Kent, el “Trike” conduce un programa al servicio de las comunidades locales de ascendencia irlandesa y afrocaribeña; para las primeras, incluye obras de escritores como Sebastian Barry y Brendan Behan y, para las segundas, producciones recientes de Lynn Nottage y una permanente presentación de estrenos británicos de las últimas obras de August Wilson.

Junto con estas perspectivas, y otras importantes producciones, tanto de obras invitadas como de obras “hechas en casa”, el Tricycle se ha convertido en la central de un teatro “tribunal”, que monta transcripciones editadas, y apenas dramatizadas, de audiencias públicas

cívicas que van desde los juicios de guerra de Nuremberg hasta las indagaciones de Saville sobre los eventos del Domingo Sangriento, en la ciudad de Derry, en 1972. (Más recientemente y de manera más controvertida, el teatro ha creado su propio tribunal, comisionando, primero, a una serie de jurados con la posibilidad de formular cargos en contra de Tony Blair por crímenes de guerra, respecto al caso de Irak, y luego montando una versión de los hechos.) Esto no constituye simplemente un testimonio de sucesos importantes, ni siquiera la confirmación de que el teatro puede y debe tratar directamente asuntos sociales contemporáneos. Dentro del proceso de una re-creación y presentación pública, fiel y no pretenciosa, se convierte en algo más: en una reafirmación de que el teatro, casi como en los días de Eurípides, puede ser un instrumento para una ciudadanía comprometida que se cuestiona.

*Véase la nota en el artículo de Ian Herbert. (N. de T.)

IAN SHUTTLEWORTH es editor de *Theatre Record* y el principal crítico de teatro del *Financial Times*.

El Tricycle Theatre de Kilburn se ha ganado la reputación de poner obras que siguen un proceso judicial palabra por palabra. En la foto, su presentación, en abril de 2007, de *Called to Account*, en que se examina si Tony Blair ha de ser enjuiciado por entrar en la guerra con Irak. (©John Haynes.)



TEATRO REGIONAL EN INGLATERRA

Dominic Cavendish

Traducción: Georgina Tábora

Un espíritu de resurgimiento mezclado con altos niveles de cautela y continua incertidumbre caracterizan el estado en que se encuentran las obras del teatro regional conforme la década se acerca a su fin.

Cuando, por primera vez, asumí el cargo de crítico de teatro adjunto en el *Daily Telegraph*, en agosto de 2000, después de varios agradables años de estar cubriendo la sección de teatro en el *Independent* y en la revista *Time Out*, en Londres, “las regiones” eran para mí, en buena medida, un país extranjero.

Es suficientemente común que los habitantes de Midlands y del norte asuman que aquellos nacidos y criados en la capital “nunca han estado al norte de Watford”, uno de los suburbios satelitales principales de Londres. En mi caso, ese prejuicio —independientemente de la función periodística poco usual— era totalmente correcto. Yo era tan ajeno al centro de la ciudad de Nottingham y el lugar en donde se encuentra su teatro, como en ese momento cualquier ciudadano inglés promedio era consciente de la estructura y propósito de Al-Qaeda.

“Las regiones” es la denominación genérica que se usa en los medios y, de manera más peyorativa, en la comunidad artística, para aludir a toda el área del Reino Unido que no es Londres; aunque desde la Devolución de Escocia, en 1999, y el establecimiento de la Asamblea Nacional de Gales, ese mismo año, se refiere con ello cada vez más a Inglaterra únicamente. Se le considera, a veces, para citar a Polonio en *Hamlet*, “una frase horrible, una frase infame”, a la que hace falta una alternativa más favorecedora. Cuando Simon Reade y David Farr se hicieron cargo del Old Vic de Bristol, en 2003, rechazaron la idea de que se encargarían de un “teatro regional”, optando en cambio por la denominación más digna y europea de un “National State Theatre of Bristol”.

Pero aunque difícilmente resulta adecuado definir así un territorio tan amplio y densamente poblado, que abarca a una gran parte de los asistentes al teatro en la nación, y que incluye desde los principales auditorios subsidiados hasta los salones parroquiales que visitan las

compañías que hacen giras, es una frase, sin embargo, bastante útil porque precisamente pone al descubierto la problemática y sobrecargada naturaleza del panorama teatral y sociopolítico.

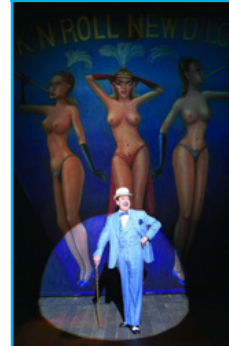
Aunque podría tener más sentido distinguir entre teatro “urbano” y “no urbano”, acentuamos, en cambio, la división que hay entre el teatro de la capital y el que está fuera de ella. Al agrupar una gran diversidad de actividades dentro del aglutinante término “regional”, podemos discernir una jerarquía de valores que coloca a Londres en el corazón de la vida cultural del país, y el trabajo llevado a cabo en cualquier otra parte como, en el mejor de los casos, un asunto de interés local o de naturaleza tributaria para el abastecimiento de la entidad mayor. La idea de que lo “regional” podría tener un uso más integral y vital para la nación que, digamos, la más audaz de las obras nuevas del Royal Court, queda descartada en el lenguaje mismo que se usa para identificarlo.

Cuando empecé a cubrir el “teatro regional” para el *Telegraph*, el término en sí se había convertido en sinónimo de mediocridad, bajo rendimiento, decadencia y, para hablar sin rodeos, de crisis. Dos décadas de sub-inversiones crónicas realizadas por sucesivas administraciones conservadoras tuvieron como resultado una disminución de la asistencia, un desperdicio de talento y tragedias financieras cada vez mayores. En los meses recientes, los recintos de Ipswich, Farnham, Leatherland y Westcliff han ido cayendo en la oscuridad o han dejado de producir regularmente. Muchos otros —dentro de una red nacional de cincuenta recintos productores (en oposición a recintos sólo receptores)— estuvieron a sólo unos cuantos fracasos de taquilla de la catástrofe.

El Boyden Report —una investigación a fondo sobre los problemas del sector, comisionada durante el arrollador despertar del New Labour, en 1997, que exigió una rápida inyección de apoyo financiero— insistía en que el Arts Council entrara en acción con un paquete de rescate de 37 millones de libras. Esto se sostendría durante el resto de la década por medio de convenios de financiamiento que estuvieran por encima de la inflación.

En aquel entonces, aquellos que batallaban por impedir que sus teatros murieran expresaron una mezcla de conformidad, optimismo y aprehensión ante las condiciones impuestas

DOSSIER



TEATRO INGLÉS
CONTEMPORÁNEO

por el nuevo financiamiento. El aumento del presupuesto iba acompañado por la estipulación de que el sector debería pasar por una revolución menor. Las retribuciones se otorgarían a aquellos teatros que fomentaran una “cultura innovadora”, que dieran a la educación “un lugar central dentro de su trabajo”, que se dirigieran a un público “más amplio”, y que efectuaran “una significativa contribución a la vida de la comunidad a la que pertenecían”.

Lejos quedaron los días de gloria de los teatros de preguerra y posguerra, en los cuales es bien sabido que surgieron generaciones de talento gracias al sistema de “repertorio”, cuyos actores y directores se comprometían a realizar largas temporadas en las provincias, donde la norma consistía en tener una visión en que se conjuntaba la diversidad en el repertorio. No había nada sobre la mesa que sugiriera que esta propuesta pudiera o debiera revivirse.

Para citar tres respuestas de ese entonces: Bill Alexander, director artístico del Birmingham Rep que estaba por salir, había llegado a un callejón sin salida en su lucha por atraer al público (incluso con una obra tan novedosa como *Frozen*, de Bryony Lavery, que más adelante se ganó un premio Tony en Nueva York, apenas logró llenar el 25% de la capacidad del teatro). “No sé qué hacer”, dijo quejándose. Dee Evans, a cargo entonces (como ahora) del Mercury Theatre, en Colchester, confiaba en que: “si se invierte en el trabajo y éste es bueno, la gente va a llegar”. Y Simon Stallworthy, entonces director del Octagon, en Bolton, opinaba: “Es el éxito o la ruina del teatro regional. O salimos de ésta como una fuerza vital o nos hundimos y desaparecemos”.

Al escribir esto, a finales de 2007, una serie de cosas está sucediendo de manera inmediata. Una es que la era de la crisis no ha terminado. En sólo este año hemos visto cerrar el Haymarket Theatre; la casa productora Basingstoke; la

repentina decisión de los directivos del Bristol Old Vic Theatre de cerrarlo, aparentemente por una impostergable necesidad de renovación, pero claramente también a consecuencia de la ausencia de público. El Derby Playhouse, incapaz de frenar la disminución de la asistencia, se vio forzado a declararse en quiebra a principios de diciembre. Debido a trabajos de reconstrucción, el Sheffield Crucible permanecerá en la sombra durante una gran parte de 2008, con la especulación de que quizá no pueda quedarse bajo el control de un director artístico cuando reabra.

Este lúgubre panorama, sin embargo, necesita el contrapeso de las buenas noticias que hace diez años no existían por ningún lado. En términos de inversión de capital, las cosas han mejorado radicalmente. El año pasado, más o menos, fuimos testigos de la reapertura del Belgrade Theatre, en Coventry, y de la inauguración del Northern Stage Theatre, en Newcastle —elevado a proporciones épicas, gracias a un diseño flexible que permite que el escenario principal pueda extenderse hasta el estudio que se encuentra detrás—. Newcastle también se ha visto beneficiado por la reurbanización de la sede de su nueva dramaturgia, el Live Theatre. En Northampton, los teatros vecinos Royal y Derngate han sido hermosamente arreglados; su rasgo más atractivo consiste en un amplio patio que reúne a ambos bajo el mismo techo. Durante el próximo año más o menos, el Hull Truck Theatre va a cambiar de la sede que tiene en un salón parroquial a un nuevo edificio de proporciones considerables, en el renovado centro de la ciudad, y el Leicester Haymarket está también elevando su categoría con millones de libras esterlinas. Si la reurbanización de Bristol y Sheffield resulta adecuada, representa una mejoría duradera para la desmoronada infraestructura que hasta hoy ha tenido una imagen deprimente.

Desde el punto de vista artístico, hay numerosos ejemplos que se pueden señalar y que sugieren un renacimiento desigual a partir de un financiamiento mayor. En términos generales, se puede notar la recuperación del trabajo a gran escala. Ahí donde anteriormente se luchaba por emplear a más de media docena de actores por ocasión, el número se ha duplicado o triplicado, haciendo de esta cantidad un caso más común y se ha ampliado el repertorio. En el Salisbury Playhouse, la anterior directora artística, Joanna Read, se atrevió a pensar en

grande con las reposiciones de *The Duchess of Malvi*; *Barbarians*, de Gorky, y dos musicales de Howard Goodall (*The Hired Man* y *Two Cities*).

La vida puede ser precaria para los teatros regionales de Gran Bretaña. El Derby Playhouse, donde se montó esta versión de *Animal Farm* de Orwell en mayo de 2006, cerró a finales de 2007. (©Keith Pattison.)



En Newcastle, Erica Whyman ha demostrado exitosamente sus propuestas épicas con las reposiciones de *Son of Man*, de Dennis Potter, y *Our Friends in The North*, de Peter Flannery. Y en el otoño de 2007, Dee Evans en Colchester, probó que su compromiso manifestado de demandar un mayor trabajo se sostenía al presentarle al público del Mercury Theatre las reposiciones, a la par, de *Coriolanus* y *Julio César*, empleando de manera osada a una compañía de repartos totalmente masculino y totalmente femenino respectivamente.

Mirando hacia atrás, las tres historias más notables por el éxito obtenido en la década pasada son: el restablecimiento de la reputación del Sheffield Crucible, bajo la campaña a cargo de Michael Grandage (1999-2005); el giro económico del Birmingham Rep llevado a cabo por Jonathan Church (2001-2005) y las prodigiosas maravillas logradas por Rupert Goold, en Northampton (2002-2005).

Grandage, un actor veterano, decidió tomarse como misión desde el principio el darle un empujón al Crucible por encima de su magnitud, reclutando a los actores más célebres de los escenarios del Reino Unido para proporcionarle *glamour* y autoridad a los principales

papeles clásicos: Joseph Fiennes, en *Eduardo II*; Kenneth Branagh, en *Ricardo III* y Derek Jacobi, como Próspero, en *La tempestad*. El binomio Jacobi-Grandage continuó con *Don Carlos* (2004), la cual, como *La tempestad*, anterior a ella, se trasladó al teatro comercial del West End. De modo muy simple, de acuerdo con Michael Billington, en *The Guardian*, *Eduardo II* “encabezó la revitalización del teatro regional”.

La recuperación económica del Rep, efectuada por Church, siguió una línea más convencional y de mayor sentido común, basada en la determinación de permitirle al público ver las obras del momento que podía pensarse que no había visto: estrenó con *Closer*, de Patrick Marber, a la par de *Private Lives*, de Noel Coward (con una asistencia asegurada en un 92%), y la reposición de *The David Hare Trilogy* se convirtió en su mayor y más exitosa empresa.

En Northampton, Rupert Goold, actualmente el director más célebre de su generación, demostró su elocuente talento con las sensacionales producciones, visual e intelectualmente, de *Otelo*, *El paraíso perdido* y *Fausto*, de Marlowe.

En cada caso, estos directores artísticos en ciernes han obtenido mayores y mejores logros: Grandage en la Donmar Warehouse; Church, con milagros similares, en el renombrado Chichester Festival Theatre, y Goold en el West End y al encabezar la compañía de giras Headlong (anteriormente la Oxford Stage Company). Los días en que el trabajo regional era equivalente a despedirse de las altas aspiraciones han terminado.

Pero en ningún caso se podría argumentar que la revitalización del teatro correspondiente estuviera directamente vinculada con el redescubrimiento del sentido de su identidad local. La reapertura y reanimación de pequeños estudios en una serie de importantes teatros de las ciudades —especialmente en el West Yorkshire Playhouse, en Leeds; el The Door, en el Birmingham Rep, y el Studio, en el Manchester Royal Exchange— han dado mayores oportunidades a los escritores locales pero, en términos de movimientos significativos, hay poco que decir. Se espera que la mayoría de estas nuevas voces aguarde su momento y que, de hecho, triunfen en cualquier otro lugar, antes de que exista la posibilidad de que se manifiesten en los escenarios principales.

Podría decirse que la única obra que causó un gran revuelo tanto local como nacionalmente y que se encontraba absolutamente enraizada en la definición de los asuntos locales de su momento, sirve para ilustrar tanto la desconexión que existe entre los teatros regionales que han luchado por estabilizarse

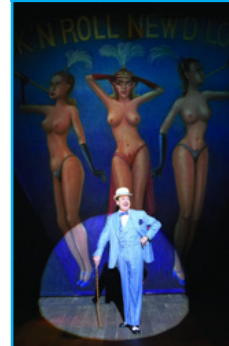
después de tantos años de decadencia, como la rapidez con la que cambia la naturaleza de las ciudades que se supone que representan. *Bezhti* (“deshonor” en punjabi), escrita por el dramaturgo británico sij, Gurpreet Kaur Bhatti, se enfrentó a la oposición oral y, finalmente, a motines por parte de los sijes que protestaban fuera del Birmingham Rep, en diciembre de 2004, obligando al teatro a terminar sus funciones. Muchos calificaron esa protesta como una violación a la libertad de expresión, pero el escándalo dejó la persistente advertencia de que los teatros regionales deberían pisar con más cuidado, en el futuro, al tratar con la sensibilidad de los nuevos grupos étnicos que se les aconsejaba atraer tanto a nivel gubernamental como financiero.

Resultó claro lo pobremente equipados que están los teatros regionales para enfrentar las complejas realidades de una vida multicultural, tras los ataques de las bombas suicidas del 7/7 en Londres. En Leeds, de donde provenía la mayoría de los terroristas, Ian Brown, director artístico del West Yorkshire Playhouse, se manifestó renuente, tras los ataques, a poner en escena alguna obra que examinara temas que surgieran de ese terrorismo cultivado en casa. “En este momento me pone muy nervio-

David Suchet llevó *The Last Confession* de Roger Crane al Chichester Festival Theatre y posteriormente a Londres en julio de 2007. (©John Haynes.)



DOSSIER



TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

so cualquier obra que pueda resultar incendiaria”, dijo. “Es verdaderamente fácil encender los ánimos de la gente acerca de una serie de temas, y la religión es definitivamente uno de ellos. Se podría realmente caer en una provocación. Aquí podría prender fuego muy fácilmente.”

En tanto que hace ocho años los teatros regionales se encontraban en una encrucijada en términos de detener la pérdida de su público tradicional, el reto ahora consiste en que —habiéndose demostrado que los fieles pueden regresar al redil— deben abarcar, y rápidamente, a nuevos y diversos asistentes. Y si bien todavía apenas hace diez años uno hubiera aplaudido sin ninguna duda la atrevida programación europea de Hamish Glen, el nuevo director artístico del Belgrade Theatre, en Coventry —en cuyo estreno mezcló a Brecht con von Horvath— hoy día su selección parece demasiado centrada en intereses propios de la preglobalización y en entusiasmos monoculturales. Con un sexto de la población de la ciudad, según el último censo de 2001, que declaró ser “no blanca”, basta para ver que hoy más que nunca es necesario llevar a cabo un cambio en la concepción demográfica y en las políticas artísticas. Eso no es sólo pertinente para Coventry, sino para todas las ciudades de Inglaterra que se han transformado de manera tan acelerada.

Para más información, www.guardian.co.uk contiene mucho material gráfico sobre teatro regional; y www.theatrevoice.com tiene una gran diversidad de entrevistas en audio con directores artísticos de teatros regionales, incluyendo los comentarios de Ian Brown luego del 7/7.

DOMINIC CAVENDISH ha sido crítico de teatro regional del *Daily Telegraph* durante los últimos siete años.

EL TEATRO DEL WEST END

Michael Coveney

Traducción: Georgina Tábora

Cuando los turistas llegan a Londres, visitan la Torre, el Palacio de Buckingham, el London Eye y, con frecuencia, van a los espectáculos del West End. Como Broadway en Nueva York, el West End es el corazón del teatro comercial de la nación y una considerable mina de oro por derecho propio.

El West End —con un conjunto de tres docenas de recintos en el área delimitada por la Shaftesbury Avenue y la Strand, cerca de Charing Cross— se encuentra siempre en un estado de crisis permanente, según los críticos; sin embargo, la industria está en un auge como nunca antes. Hacia finales de 2007, la venta en taquilla subió un catorce por ciento con respecto a las productivas ganancias del año anterior, y la preventa de boletos llegó a 60 millones de libras.

Desde el punto de vista de la propiedad y el patrimonio, son, de hecho buenos tiempos. Los principales accionistas en el West End son el compositor Andrew Lloyd Webber, el productor Cameron Mackintosh y dos grandes compañías: la corporación mundial (con sede en Texas) Clear Channel Worldwide, cuyo presidente en Europa, David Ian, es un socio cercano de Lloyd Webber, y el Ambassador Theatre Group, también dueño y administrador de muchos teatros fuera de Londres.

La tarea del West End es hacer dinero mientras renueva su agenda artística. Este nuevo rol modificado fue impulsado por el surgimiento del sector subsidiado en la posguerra —en el que todos los nuevos talentos de la dramaturgia y la producción ganaron reconocimiento por primera vez— y por los grandes cambios de los últimos treinta años en la industria del entretenimiento. El Really Useful Group (RUG) de Lloyd Webber adquirió la mayoría de sus teatros —incluyendo el Theatre Royal, el Drury Lane y el London Palladium— de la antigua compañía Stoll Moll Empires, que tuvo su origen con el “music hall” y el teatro de variedades de principios del siglo XX.

A pesar de la reciente consternación de los críticos por el hecho de que había dos docenas de musicales presentándose en el West End —“musical”, hay que reconocerlo, es todavía

una grosería dentro del léxico de los críticos del teatro británico—, la actual lista de lo que se ofrece en el West End no es de ninguna manera un resumen de su historia ni de su propósito. Además de largas temporadas como las de *The Phantom of Opera*, *Les Misérables*, *The Mousetrap* y *Blood Brothers*, existen fascinantes renovaciones de clásicos como *Glengarry Glen Ross*, de David Mamet (obra estrenada en el National Theatre, en 1983), *The Sound*

e incluso a la clientela del antiguo recinto de Jonathan Kent, el Almeida Theatre, en Islington, que condujo tan brillantemente al lado del actor Ian McDiarmid, durante doce años desde 1990. No obstante, la iniciativa continúa con la reposición de la comedia negra de Edward Bond, *The Sea*, estelarizada por Eileen Atkins y David Haig, dos de los más brillantes actores de la escena contemporánea, y luego con el lanzamiento de un musical nuevo, *Marguerite*, de los autores de *Les Misérables*.



of Music (en muchos sentidos la mejor producción de Londres, que redefinió la obra como una pieza de resistencia política y propuesta musical) y la comedia sobre la Restauración, *The Country Wife*.

La última obra de William Wycherley, una de las más ingeniosas y mordaces dentro del canon —escrita por un irlandés, por supuesto— sella el lanzamiento de una nueva iniciativa del West End, en uno de sus teatros más hermosos y prestigiosos, el Theatre Royal Haymarket, para aplacar a los críticos detractores y restaurar la credibilidad del West End como sector productivo.

El problema consiste en que las producciones son ahora del tipo que el público espera ver en el National. El director, Jonathan Kent, mezcla llamativamente el vestuario tradicional con los *jeans* y con diseños modernos, de tal modo que suele atraer actualmente más al público “devoto” de lo arriesgado de South Bank,

Las comedias de Noel Coward siguen siendo populares en el West End; aquí un reparto que incluía a Judi Dench (segunda de la izquierda) en la obra *Hay Fever* que se presentó en el Theatre Royal Haymarket, en abril de 2006. (©Catherine Ashmore.)

El Haymarket es el único teatro del West End de propiedad individual. Todos los demás forman parte del grupo RUG (que en sí son copropiedad de bancos de una compañía financiera de la ciudad) o de los otros grandes accionistas. El RUG vendió cuatro de los teatros más pequeños —los hermosos Lyric y Apollo, que están en Shaftesbury Avenue, así como el Garrick y el Duchess— al productor estadounidense Max Weitzenhoffer y a la anterior ejecutiva del RUG, Nica Burns, quienes ya eran dueños del Vaudeville en Strand, y ha llevado a cabo una gran obra de restauración necesaria, principalmente en el teatro Palace, de Lloyd Webber, en Cambridge Circus, orgullo

y gloria del estilo gótico victoriano, en el que actualmente se presenta *Spamalot*, esa alegre e ingenua pantomima de Monty Python.

Pero las mejorías más espectaculares de la red de teatros del West End han sido realizadas por Cameron Mackintosh, cuya compañía posee siete recintos, al margen de cualquier trato con alguien más o del apoyo de los bancos. Se calcula que se necesitan 250 millones de libras para restaurar, renovar y modernizar todos los teatros del West End. Mackintosh ha invertido 30 millones de libras de su propia fortuna para reparar por completo el Prince Edward, en donde se presenta el musical *Mary Poppins*; para restaurar el original esplendor art déco del Prince of Wales, donde *Mamma Mia!*, el musical basado en el antiguo repertorio de Abba, ha tenido una larga temporada, después de haber empezado en el Prince Edward; y para redecorar espectacularmente dos teatros, anteriormente conocidos como el Strand y el Albery que, en honor a dos titanes del teatro musical del siglo xx, Ivor Novello y Noel Coward, ahora llevan sus nombres.

Los dueños de los teatros rentan sus edificios a productores, que a veces son ellos mismos, pero el espectáculo tiene que presupuestarse de tal modo que se recupere lo invertido con las entradas en taquilla. La dificultad de hoy en día, con el aumento de los costos de producción, consiste en que puede llevar todo un año el que los teatros recuperen su inversión,

como sucedió con el exitoso musical *Wicked*, en el Apollo Victoria. Aunque nadie en el teatro comercial habla con entera franqueza respecto a la situación económica —a diferencia de Nueva York, donde todos los detalles de las entradas en taquilla aparecen semanalmente en una lista, en *Variety*—, queda muy claro que hoy es mucho más difícil sacarle provecho a una obra convencional.

Así que el gran éxito del musical sigue siendo el sueño de los productores. La nueva versión musical de *The Lord of the Rings*, en el Drury Lane, tuvo un costo récord de 12.5 millones de libras y no da muestras de que se vaya a recuperar lo invertido, mucho menos de representar una ganancia durante dos años. Se llevó cinco años crear el espectáculo, incluyendo una pretemporada en Toronto (descrita por el productor, Kevin Wallace, como una “dolorosa experiencia”); emplea a cincuenta actores, diecinueve músicos y un equipo técnico de sesenta personas. Las reseñas en Londres fueron variadas, y los boletos tienen descuento casi todos los días. No parece que vaya a durar veinte años como *Les Misérables* y *Phantom*.

Las temporadas tan largas, que dependen del fenómeno de la “repetición” del público (gente que vuelve una y otra vez a ver su es-

Los grandes musicales de Broadway han regresado con fuerza al West End. Éste es *Wicked*, de Stephen Schwartz, estrenado en el teatro Apollo Victoria en septiembre de 2006.

DOSSIER



TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

pectáculo favorito) y de campañas publicitarias brillantemente apoyadas, parecen ser una cosa del pasado, aunque a *Billy Elliot*, una versión musical de la película de Lee Hall y Elton John, le está yendo bastante bien en su tercer año en el Victoria Palace, y *Chicago*, en el Cambridge Theatre, acaba de celebrar su décimo aniversario con esta producción. Andrew Lloyd Webber no ha logrado tener un éxito de taquilla desde *Sunset Boulevard*, en 1993, la cual solamente (¡solamente!) tuvo una temporada de tres años.

La mayoría de los espectáculos cuyas temporadas han sido más largas parecen ser musicales basados en viejos repertorios o en películas muy conocidas, lo cual es un buen tema para el debate crítico. La verdad es, no obstante, que ambos subgéneros presentan muy diferentes niveles de competencia, pero nada desecha de los escenarios del West End al drama “serio”. Se puede ir a ver una obra nueva al National o al *fringe* cualquier noche de la semana. Dramaturgos de prestigio, como David Hare, Tom Stoppard y Alan Bennett llevan actualmente, como podría esperarse, sus nuevas obras al sector subsidiado. Cuando una obra extraordinaria, dirigida y actuada brillantemente, como *The Lady from Dubuque* de Edward Albee, estelarizada por Maggie Smith, fracasa en West End — como sucedió el año pasado—, las señales de peligro para los “nuevos trabajos” (es decir, obras convencionales) son claras; una obra como ésta podría haber sido aclamada por la crítica y trasladada al National o al Almeida.

En tal situación y en un mundo que está cambiando rápidamente, lleno de opciones de entretenimiento, ya no digamos más baratas, el sector comercial se encuentra comprometido en una lucha por sobrevivir, incluso teniendo a figuras de renombre. Sin embargo, al mismo tiempo, resulta sorprendente que este año la obra más taquillera de la ciudad fue *Macbeth*,





estelarizada por Patrick Stewart, en el Gielgud (anteriormente el Globe Theatre), de Shaftesbury Avenue. El espectáculo fue una importación del Chichester Festival Theatre y tuvo (en consecuencia) una exitosa combinación de un brillante joven director, Rupert Goold, con una estrella de taquilla, Patrick Stewart, anteriormente actor de la Royal Shakespeare Company, muy conocido por su participación en las películas *Star Trek* y *X-Men*.

Algunos de los más grandes éxitos de Kevin Spacey como director artístico del teatro Old Vic han sido obras en que él mismo actúa. Aquí aparece con Eve Best en *A Moon for the Misbegotten* de Eugene O'Neill, obra que se presentó en septiembre de 2006. (©Simon Annand.)

el perfil de Hollywood o se ha presentado en alguna comedia de situaciones televisiva, él o ella resultan inadecuados para los propósitos de las consagradas tablas de Shaftesbury Avenue.

Éste es el tipo de argumentos pretenciosos que orillaron a declarar al crítico veterano Milton Shulman que el afeminado comediante Julian Clary estaba de algún modo profanando el escenario del Aldwych Theatre, alguna vez recinto de la RSC de Londres, al actuar ahí. Da la causalidad de que a Shulman no le gustó el extraordinario e indecente lenguaje de Clary, por lo cual decidió expresar su opinión de esa manera. Pero cuando una sosa Madonna, técnicamente ineficiente, se presentó unos años atrás con un impermeable marca Prada en una obra de David Williamson, *Up for Grabs*, la protesta de los críticos fue unánime y correctamente sustentada por quejas que reclamaban haber traicionado a un buen dramaturgo, quien vergonzosamente había sucumbido ante la insistencia de la estrella por querer realizar versiones sin sentido.

Quien presentó *Up for Grabs* fue Sonia Friedman, una de los varios productores jóvenes del West End, con trayectoria en el sector subsidiado, que están tratando de hacer algo diferente. Pudo defender el desastre ocasionado por Madonna, al reivindicar (y con razón) que el espectáculo agotó las localidades y que el éxito comercial podía traer a un nuevo público al West End, y financiar otros proyectos más arriesgados. Ella tiene un ojo experto para la nueva dramaturgia, a pesar de que sus más recientes presentaciones destacadas han sido dos proyectos de Trevor Nunn que constituían éxitos seguros: el musical de Lloyd Webber, *The Woman in White* (a fin de cuentas con sus pros y sus contras, intensamente sobrecargado), y la brillante obra de Tom Stoppard, *Rock'n'Roll*, sobre la Revolución de Terciopelo en Praga y la reacción marxista en la Gran Bretaña; espectáculos que trasladó decididamente del subsidiado Royal Court al Duke of York's Theatre.

El tema de los repartos con celebridades se encuentra exacerbado por la confusión actual entre fama y talento. Christian Slater, el "chico malo" de Hollywood, tiene una mala reputación pero es muy buen actor, aun cuando su última presentación en otra adaptación cinematográfica, *Swimming with Sharks*, parece sosa en comparación con la película original e insulsa en lo referente al texto frente a la reposición de *Glengarry Glenn Rose*. Los medios enloquecieron cuando se anunció que Daniel Radcliffe, la estrella de las películas de *Harry*

Otros riesgos comercialmente más calculados, como el "remix" del musical *Rent*, de Broadway —que cambió el escenario de la trama para llevarla a Greenwich Village, diezmada por el sida en Navidad—, y la reescritura de una irreverente película de Madonna, de 1985, *Desperately Seeking Susan*, con el antiguo repertorio de Blondie, fracasaron en atraer al público joven para el cual estaban destinadas. Mientras tanto, *Dirty Dancing*, otra versión de la francamente trivial película de 1987, se topó con un público de adictos a la original, y dos musicales del West End, verdaderamente buenos y teatralmente innovadores, *The Lion King* (que ya está cumpliendo su noveno año en el Lyceum), y *Cabaret*, escandalosamente sexual, del director Rufus Norris, otra potente estrella, han desmentido el tan repetido mito de los críticos de que no hay creatividad en el sector comercial.

El otro gran debate, además del anterior, en torno a los musicales, es respecto a si los nombres de las estrellas de algún modo degradan el valor de las obras convencionales del West End. De nuevo, se asume que si un actor tiene



Tom Stoppard cumple 70 años ya y sigue escribiendo. En su obra *Rock'n'Roll* narra el desarrollo de la izquierda checa e inglesa de 1968 a la fecha. (©Johan Persson.)



Potter, iba a aparecer desnudo en una reposición de *Equus*, de Peter Shaffer. Pero el actor desempeñó muy bien su trabajo en escena y la publicidad sobre su "desnudez" sirvió positivamente al propósito de hacer llegar al público a un clásico del teatro contemporáneo, que de otro modo no habría ido.

Otra estrategia inofensiva del West End consiste en el fenómeno de las audiciones en televisión para buscar a la nueva figura principal de las reposiciones de Andrew Lloyd Webber de *The Sound of Music* y *Joseph and the Amazing Technicolour Dreamcoat*, y de la reposición de David Ian de *Grease*. Los espectáculos televisivos, especialmente los primeros dos, llevaron a los hogares de la nación el mundo entero del teatro musical del West End de una manera sin precedentes desde los aburridos y grises días de las transmisiones de actuación en vivo de uno o dos actos de las farsas de Brian Rix, en el Whitehall.

El West End tiene que explorar todas las posibilidades de la televisión y de otros medios para hacerse publicidad. Pero existe reticencia por parte del teatro para acercarse a un público nuevo abaratando los precios y aboliendo, por ejemplo, los cínicos y desmoralizantes cargos por las reservaciones telefónicas cuyos precios son exorbitantes y no ofrecen buenos programas de teatro. Y, hablando en general, es mucho más fácil estacionar el auto y encontrar algo decente para comer y beber en los teatros subsidiados que en Shaftesbury Avenue. El pago de peaje que cobra la alcaldía de Londres por circular en el centro y las restricciones económicas para estacionarse, impuestas por los consejos locales de Westminster y Camden, han provocado un gran daño tanto a los pequeños negocios como a los grandes teatros del corazón de la ciudad.

Connie Fisher obtuvo el papel de Maria en la reposición de *The Sound of Music* que realizó Lloyd Webber en noviembre de 2006 en un concurso transmitido por televisión para formar el reparto; ésta es una práctica que han seguido otras producciones. (©Ralf Brinkhoff.)

Sin embargo, mañana será otro día, y seguramente lo será cuando llegue a Londres, en la primavera de 2008, el próximo y gran taquillero musical, *Gone with the Wind*, de Trevor Nunn. Y no solamente el Haymarket está tratando de reorientar el equilibrio entre la innovación clásica y el éxito popular; en el otoño de 2008, el centro vital *fringe* de la Donmar Warehouse, muy de moda, tendrá una temporada de un año en el hermoso Wyndham's Theatre (cuyo dueño ahora es Cameron Mackintosh) con una nueva versión de Tom Stoppard de *Ivanov*, de Chéjov, estelarizada por Kenneth Branagh, a la

DOSSIER



TEATRO INGLÉS CONTEMPORÁNEO

cual le seguirá *Twelfth Night* con Derek Jacobi como Malvolio. El segundo par de producciones, en 2009, serán *Madame de Sade*, de Yukio Mishima, con Judi Dench, y *Hamlet*, con Jude Law. Esas temporadas seguramente borrarán las diferencias ideológicas entre los sectores comercial y subsidiado, legado de la economía mixta del reinado de la Primera Ministra de los ochenta, la señora Thatcher. Ya nadie tiene el monopolio de las buenas intenciones o de las grandes ambiciones cuando se trata de las artes escénicas.

MICHAEL COVENEY ha tenido una importante carrera como crítico de teatro en diarios como *Financial Times*, *The Observer* y *Daily Mail*.

Otro musical que del West End viajó a Broadway, *Monty Python's Spamalot* de Eric Idle, se estrenó en el Palace en octubre de 2006. (©Catherine Ashmore.)



cultura  UDG

La cultura
alimenta nuestros
sueños



www.cultura.udg.mx

ENTREVISTA CON GUILLERMO HERAS, COORDINADOR DE LA UNIDAD TÉCNICA DE IBERESCENA

IBERESCENA Y LA PROMOCIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Javier Salas Escobar

El Fondo Iberoamericano de Ayuda Iberescena se creó en noviembre de 2006 en la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Montevideo, Uruguay. Mediante ayudas económicas, el programa pretende promover en los Estados miembros —Argentina, Colombia, Chile, España, México, Perú, República Dominicana y Venezuela— la creación de un espacio de integración de las artes escénicas.

Las cuatro convocatorias abiertas son:

- Coproducción de espectáculos de teatro y danza de empresas, grupos y compañías públicos y privados.
- Circulación a través de redes, festivales y espacios escénicos.
- Apoyo a la autoría dramática y coreográfica iberoamericana.
- Programas de formación orientados a los profesionales de la producción y gestión de las artes escénicas iberoamericanas.

¿Qué tipo de proyectos crea Iberescena?

Iberescena no genera ningún proyecto, no existe como generador de proyectos, ayuda a los proyectos que hacen artistas y gestores. Hay una cláusula muy clara: para ayudar a un festival iberoamericano tiene que haber un 40 por ciento de programación iberoamericana. En este caso (el del Festival Fayuca) hay más del 40 por ciento. En el Festival de Bogotá, que tiene 300 proyectos, 100 podrán ser internacionales (Alemania, Australia, Canadá, Japón, Corea, Rusia, etc.), pero tendrá la presencia de nuestros países. Todos los firmantes estarán presentes en Bogotá. Nada deseáramos más que el crecimiento del Festival Fayuca le permitiera tener a los rusos, los eslovacos, los bosnios o a quien fuera; siempre que se mantenga la presencia predominante del teatro latinoamericano.

¿Qué importancia tiene el festival Fayuca para Iberescena?

Es como un bebé, ésta es la primera actividad que se hace; es un bautismo. Hemos dado 67 ayudas a proyectos, a 67 creadores, núcleos, grupos. En la página de Internet se puede encontrar toda la información de los que ganaron, de cómo y por qué. Todo el contenido del programa está en la página www.iberescena.org.

¿Entonces Iberescena no sólo apoya a creaciones colectivas sino también a creadores individuales?

Iberescena promueve la integración y el intercambio de artistas. Todos se pueden presentar como coproducción o como acuerdos de coproducción, pero no se pueden presentar a gira; las ayudas de circulación son a espacios, festivales, salas o circuitos. Sí hay una ayuda para autores, para la creación de textos escénicos; éste es uno de los casos en que el apoyo no requiere de un intercambio, el otro caso es el de la formación de gestores y productores. Se puede pedir ayuda para ir a un festival en otro país a aprender; pues por mucha teoría que puedas enseñar en artes escénicas, donde aprendes es ahí, en el trabajo.

¿Los proyectos pueden ser de teatro experimental, de objetos o de investigación?

Sí, siempre y cuando tengas una producción y trabajos con otro país. Pueden ser proyectos con marionetas, de mimos, danza, etc. No es un fondo únicamente para el teatro convencional ni para el teatro comercial. No tiene sentido que el teatro comercial pida este tipo de ayuda; este año sólo ha habido un empresario dentro de los becados y, como la obra era de un autor nuevo, se le ha dado. Yo considero que está bien, es una forma de que los jóvenes autores entren al teatro comercial. Si hay un dramaturgo importante, interesante y tal, es una posibilidad. Pero el dinero que se da no es significativo para un empresario.

¿Qué oportunidades pueden tener las escuelas, los alumnos pueden solicitar las ayudas?

¿Por ejemplo mediante la unión de dos escuelas para crear un festival escolar?

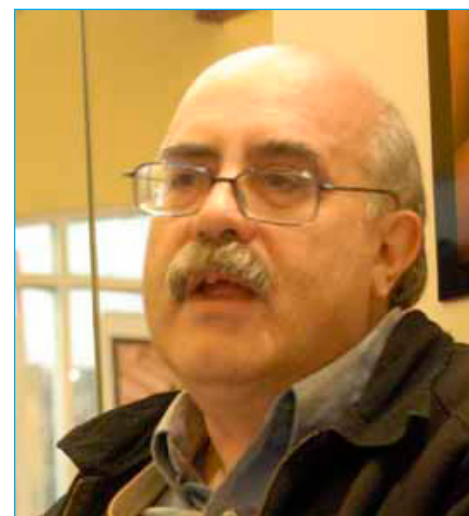
Pueden presentarse, se puede optar desde lo público, lo privado y lo semipúblico. Podría solicitarlo, por ejemplo, un proyecto de teatro presentado por las escuelas para viajar a otros países. Sin embargo, te diría que tendrían menos posibilidades por puntajes. Con la ayuda de Iberescena no se puede hacer un festival. Los elencos escolares suelen ser demasiado grandes y en pasajes se iría todo el dinero. Pero es factible, la convocatoria lo admite, aunque el plan de producción necesitaría otro tipo de ayudas. El Festival Fayuca recibió entre el 12 y el 30 por ciento a lo más. No sólo se analiza lo interesante del proyecto sino también lo factible de la producción del mismo.

¿Cuáles son los criterios que manejan en el programa de apoyos?

Se ha tenido una actitud ejemplar para tomar en cuenta la calidad, profesionalidad y posibilidad de proyección del proyecto. Nunca se han puesto sobre la mesa argumentos ideológicos.

¿Quiénes son los organizadores?

Es un proyecto federal. Yo soy el coordinador de la unidad técnica y me encargo de que todos los proyectos se pongan en marcha y se lleven a cabo. Yo no formo parte del proceso de selección, pero estoy muy contento de que el proyecto del Festival Fayuca haya ganado, porque cuadra con la filosofía de Iberescena. Cada país nombra a un miembro del jurado, que no defiende sólo los proyectos de su país sino que se interesa por los de los demás. Iberescena es un programa de jefes de Estado y de las conferencias cumbre y las aportaciones son de ministerios de asuntos exteriores o de



©Porfirio Cadillo

cultura. Cada país es diferente. En Perú, como no hay Departamento de Cultura, lo hace el de Educación. En México apoyan la SRE y el INBA. En España, el Ministerio de Cultura y el de Relaciones Exteriores.

¿Cuál es el monto a repartir entre los proyectos para 2008?

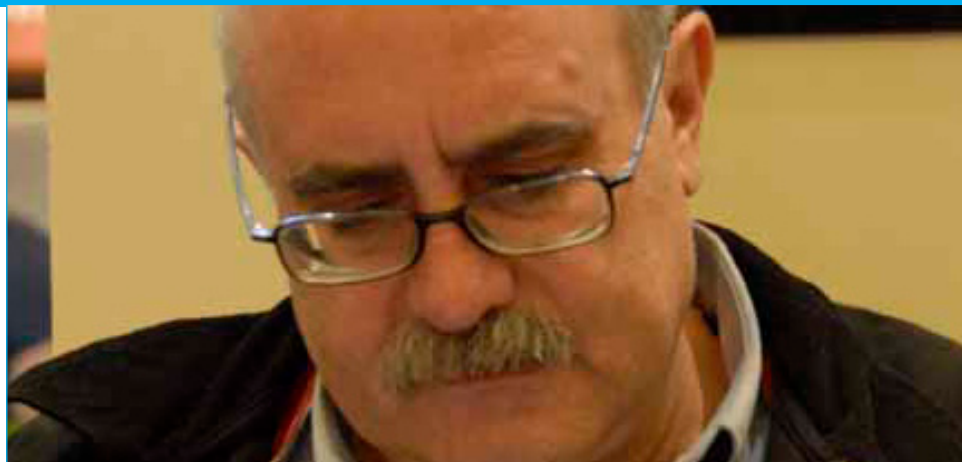
En el presente año se va a repartir un millón cien mil dólares, cantidad que representa un monto histórico. Sin embargo, aunque nunca se había conseguido tanto dinero para el teatro iberoamericano, es una cantidad que necesita aumentar en los próximos años. La máxima ayuda que se da en coproducción es de 40 mil dólares, y para formación y escritura, de 6 a 8 mil dólares.

¿Cuáles han sido las contribuciones y cómo se distribuye el dinero de los firmantes?

Cada país debe poner al menos 75 mil dólares para entrar en el proyecto. Este año las mayores aportaciones las hicieron México (200 mil dólares) y España, el socio mayoritario (800 mil dólares); algunos países sólo aportaron los 75 mil. Si se observa, la distribución ha sido equitativa. Ha sido ejemplar cómo se ha pensado en proyectos transnacionales y no ha habido discusiones nacionalistas. La actitud de México ha sido muy clara, se vieron criterios ligados al rigor del proyecto y a la profesionalidad; todos los que están en este programa creen en un proyecto solidario. Argentina, España y México tienen actualmente un tejido profesional y comercial mucho más fuerte que el de Venezuela o Chile. No me refiero a la creatividad, sino al tejido estructural. El caso de Centroamérica es una asignatura que tenemos pendiente; Costa Rica va a entrar este año y para nosotros va a ser muy importante. Hay lugares como Managua en donde existen sólo dos teatros: una sala independiente que dirige una mexicana que se fue hace muchos años a vivir ahí, y el teatro Rubén Darío, que es el Teatro Nacional. El tejido ahí es muy difícil, pero deseáramos que entrara Nicaragua para que mejorara su teatro; podría ser importante para el futuro. No habría querido decir las aportaciones porque parecería un programa español; sin embargo, España ha entendido perfectamente el plan solidario en el que participa.

Si depende de los gobiernos, ¿cómo logra su independencia ideológica?

Se tienen dinámicas para que no haya factores políticos o ideológicos bastardos. El jurado



©Porfirio Cadillo

evalúa los proyectos con unas tablas. Se ha desarrollado todo un discurso, que no a partir del gusto del jurado sino de valores objetivos —dentro de lo posible—. Por ejemplo, se han presentado muchos dramaturgos importantes mexicanos; sin embargo, sólo han quedado cuatro. Pudieron haber sido ocho, llega un punto en el que no se puede ser objetivo.

¿Cuándo empiezan las convocatorias y a dónde se debe acudir para hacer el trámite?

Las convocatorias son del 28 de enero al 18 de julio. Cada país tiene una sede llamada Antena. En México, el Coordinador Nacional de Teatro del INBA, Ignacio Escárcega, es la Antena. La sede de sedes es en el Ministerio de Cultura, en Madrid. Las ayudas de todos los países van a un fondo común y la ayuda técnica se distribuye posteriormente. Para cualquier información pueden escribir a contacto@iberescena.org.

¿Cuál es el formato ideal de presentación de los proyectos?

Hay una manera muy especial de presentar los proyectos, muchas veces los proyectos se pierden en la retórica. Lo más positivo es que sea claro, concreto, que no se gasten el dinero en *dossier* inflados.

¿Las ayudas funcionan como una beca o como un concurso?

En formación y creación es prácticamente una beca. Entregas un texto o el acta de tutor de que has hecho el estudio. Es un fondo concursable, no es recurrible ni es un subsidio. Es como cuando te presentas a un premio, hay un jurado y el que gana es el que gana. No sustituye a las políticas de los gobiernos; es más, en el caso español si un proyecto tiene una ayuda de Iberescena tendrá más posibilidades de obtener otras ayudas específicas del Estado. Nuestros proyectos tendrán prioridad, son acumulables.

¿Más allá de la solidaridad, de poner en contacto a los países iberoamericanos, qué cree que se creará?

Vamos a ver, tengo tantos años con el sueño de lo interdisciplinario, de lo interétnico, de que una compañía hable los diferentes ritmos y acentos del español —un argentino hable en argentino, un mexicano en mexicano, un boliviano en boliviano— y no se le quiera imponer el “español”. Se abre un nuevo campo, no sé lo que va a pasar. La gente de la danza está acostumbrada a lo interétnico e interdisciplinario, pero nosotros los teatreros no. Por ejemplo, el Festival Fayuca presenta a diez autores y diez directores, y son de España México, Argentina, Bolivia y Rusia. No sabemos qué va a pasar, es una experiencia que he soñado muchas veces pero que no he visto nunca; la tengo teorizada, no la tengo practicada. He hecho talleres interétnicos en países muy complicados como Haití, donde el teatro ocupa un lugar muy marginal en la sociedad, son auténticos militantes. Vamos a ver. Por supuesto depende de una cosa muy importante: que los países sigan aportando el dinero. Yo tengo el problema de no saber qué van a hacer los gobernantes. Está cubierto 2008, 2009 no se sabe. Mi trabajo más absurdo es ése, conseguir el dinero, es el trabajo que más quema.

Nota: Entrevista realizada en el marco del primer Festival Internacional Fayuca: Teatro de Contrabando, que tuvo lugar del 18 al 27 de enero de 2008 en el Centro Cultural Helénico, en México, D. F., en el que se presentaron compañías teatrales de Argentina, España, Rusia, Venezuela y México.

JAVIER SALAS ESCOBAR. Dramaturgo.

EIMUNTAS NEKROSIUS EN MÉXICO*

Fernando de Ita

Hace tiempo no llegaba a México un teatro tan poderosamente sugestivo como el de Eimuntas Nekrosius (Lituania, 1952). Desde los años ochenta en que Tadeuz Kantor presentó en el Festival Internacional Cervantino *La clase muerta*, no se veía en nuestro país la creación de un artista capaz de instaurar un mundo propio en el escenario. Formado en los rigores del instituto Lunacharsky de Moscú, el director lituano mostró los primeros destellos de originalidad en el Teatro Joven de Vilna, y pagó su deuda con el teatro ruso montando a sus clásicos en el Teatro Dramático de Kaunas. En 1998 fundó en Vilna el colectivo Meno Fortas ("Fortaleza del Arte"), para hacer un teatro fuera de los patrones artísticos y los modelos de producción del teatro europeo.

Otelo pertenece a la trilogía de Shakespeare que inició Nekrosius en 1997 con *Hamlet* y

continuó con *Macbeth*. El *Hamlet* fue un acontecimiento dentro y fuera de Lituania porque el personaje es interpretado por un famoso cantante de rock local, Andrius Mamontovas, en un escenario de hielo que se va derritiendo en las cuatro horas y media que dura el montaje. Su versión de *Otelo* fue premiada en diversos festivales europeos, junto con la memorable actuación de Vladas Bagdonas. La ambición del FIC era presentar la trilogía completa, pero sólo se pudo traer la historia del Moro de Venecia que es triturado por los celos.

El teatro de Nekrosius es una conjunción orgánica, artesanal y virtuosa de todos los elementos dramáticos. Se ha dicho que su teatro humaniza a las criaturas literarias de Shakespeare, tal vez porque en sus montajes los actores asumen desde la simplicidad su compleja condición humana. El primer acto de *Otelo* se-

meja un juego de niños, casi pueril, en donde el único adulto es el Moro, quien ya presenta esa fijeza de espíritu que lo llevará a la ruina. Entre la escuela soviética de actuación y el actor santo de Grotowsky, se halla el actor nekrosiano, pleno de expresividad y entregado nítidamente a darle vida a la ficción, vida propia, vida escénica. Esto es lo que seduce en el *Otelo*: la capacidad de hacer real una invención artística.

Dice el director alemán, Roberto Ciulli, que sólo hay dos tipos de teatro: el teatro muerto y el teatro vivo. El teatro lituano contemporáneo tiene una viveza singular, tan ligada a sus raíces, sus mitologías, sus imaginarios colectivos, que siendo profundamente lituano es universal. Eimuntas Nekrosius es un rapsoda de su comunidad: cuenta historias en voz alta, recurriendo al fuego, al agua, al viento, a la tierra como elementos primordiales de su figuración, de su teatralidad. Todo en *Otelo* es orgánico: la actuación, la escenografía, la música, el vestuario, la utilería, el ritmo de la tragedia. Por eso sus imágenes, siendo contemporáneas, son históricas. Vladas Bagdonas es un *Otelo* del siglo XXI, pero su tragedia es tan vieja como los celos. Lo posmoderno en Nekrosius es su espíritu renacentista. En su obra, el personaje de Shakespeare no es el hombre ejemplar, atrapado por la vileza de Yago, que prevalece en los montajes románticos y neorrománticos del siglo XX, sino el ser atormentado del mundo moderno, perennemente insatisfecho, incapaz de entregarse a un sentimiento tan exigente como el amor. En el fondo, lo que hace de este *Otelo* un asesino es su falta de integridad.

No falta el humor en este luminoso y sombrío paisaje humano, cargado —como todo el teatro de Nekrosius— de imágenes simbólicas y elementos rituales que alcanzan el rango de la poesía dramática, casi en extinción en el teatro actual. Lo que asombra en Nekrosius es la utilización de recursos teatrales, como la elocuencia, la sugestión, el simbolismo, que en otras manos resultarían insoportables, mientras que en las suyas expanden la alegoría del texto y dotan a sus metáforas de una vitalidad envidiable.

En una entrevista reciente, le preguntaron al director lituano qué rescataría él para el teatro, y respondió que la envidia, aquella envidia que invade al espectador cuando ve una obra que lo colma de principio a fin. Envidia, eso es lo que logró en mí su versión de *Otelo*, envi-



El grupo lituano Meno Fortas, bajo la dirección de Eimuntas Nekrosius, en *Otelo*. ©Christa Cowrite



©Christa Cowrite



©Christa Cowrite

día por dedicarse al teatro en cuerpo y alma, no sólo como un medio artístico y de vida, sino como un fin para la vida. En Europa hay docenas de compañías subvencionadas que siguen un patrón de trabajo productivista que constriñe la producción artística a metas burocráticas. De algún modo, Meno Fortas se ha salvado de esa uniformidad, creando lentamente sus obras, con el espíritu del teatro laboratorio de los años setenta pero sin el aislamiento que propició, paradójicamente, el teatro de grupo. Primero en Vilna y luego en Rusia, Meno Fortas fue una revelación artística y un éxito de público y de crítica, a pesar de que sus montajes tienen la duración del teatro lírico. En 1985, Arthur Miller anunció al mundo la buena nueva: “Eimuntas Nekrosius es un genio”.

Hombre de pocas palabras, el director lituano se ha convertido en el solitario profeta del teatro europeo. La trilogía de Shakespeare le abrió las puertas de los grandes festivales y los enormes presupuestos. En el 2004 hizo para el Teatro de Madrid *El cantar de los cantares*, y es director invitado de diversas casas de ópera y grandes teatros. El promotor teatral Giorgio Ursini me comentó en Guanajuato que el singular talento de Nekrosius está a un paso de convertirse en una marca, como lo es ya el director canadiense Robert Lepage. Por lo pronto, pudimos ver en México uno de los momentos más logrados de su proceso artístico, un *Otelo* que, siguiendo a Shakespeare hasta las profundidades de su invención dramática, saca a la superficie la fuerza del arte, la penetración del intelecto y el poder de los sentidos, para regresarnos la fe en el teatro como el espacio ideal para celebrar y poner en cuestión al ser humano.

Por la sensación que causó en el pasado Festival Cervantino, será mejor que haga desde ahora su reservación para verlo de nueva cuenta en Guanajuato.

* Artículo originalmente publicado en 35 *Festival Internacional Cervantino*, 2007.

FERNANDO DE ITA. Hombre de teatro.

CICLO DE TEATRO GERMÁNICO

contemporáneo

7 DE ABRIL - 25 DE MAYO 2008
Centro Cultural del Bosque



Montajes

La mujer de antes, Roland Schimmelpfennig

17 de abril al 25 de mayo

Teatro El Granero

Dios es un DJ, Falk Richter

7 al 14 de mayo

Teatro Julio Castillo

Lecturas dramatizadas

El autobús, Lukas Bärfuss

7 y 8 de abril

Salvajes (hombre de ojos tristes), Händl Klaus

21 y 22 de abril

Negro animal tristeza, Anja Hilling

28 y 29 de abril

Año nuevo, vida nueva, Sibylle Berg

6 y 7 de mayo

Cabeza muerta, Gerhild Steinbuch

12 y 19 de mayo

Inocencia, Dea Loher

13 y 20 de mayo

Teatro El Granero

Talleres de dramaturgia

Falk Richter

6 al 10 de mayo

Gerhild Steinbuch

19 al 23 de mayo

EL TRABAJO ESCENOGRÁFICO EN EL TEATRO TAPATÍO

PERSPECTIVAS DE UN ESPACIO EFÍMERO

Rodrigo Cortés Guadarrama

Me parece que un buen espacio escénico se asemeja a la picadura de un mosquito; aun cuando el tiempo de vida es reducido.

La roncha de la escenografía sigue por días en la mente del espectador.

MALLET STEVENS

Algo curioso pasa con el espacio escénico en el teatro tapatío. Parece ser que desde hace 10 años los grupos y compañías teatrales se han multiplicado y han mejorado la calidad de las propuestas. Algunos toman riesgos y se avientan al ruedo con armas suficientes para un buen montaje, muchos experimentan con técnicas teatrales como las de Brook, Lecat, Lecoq, Malevich entre otros, dando como resultado propuestas escénicamente exitosas en algunas compañías; otras, sin embargo, se quedan en el camino con una buena intención pero mal resultado.

En lo que se refiere al espacio escénico en el teatro tapatío, en general no creo que haya un balance lógico entre la distribución material y espacial del escenario con las propuestas dramáticas y actorales. En otras palabras, la escenografía y el concepto espacial no han evolucionado del todo como un concepto esencial para redefinir propuestas teatrales de manera crucial. Al escenógrafo y el oficio escenográfico no se le ha valorado lo suficiente como un apoyo fundamental en las propuestas teatrales, sino que la escenografía en sí se clasifica sólo con una función decorativa, como algo solamente esteticista, como fondo de diversas escenas. Y no me refiero a que el espacio deba estar cargado de elementos escenográficos, sino que, en esencia, la escenografía, en vez de apoyar la psicología del personaje, siendo sintética y concisa, es relegada a la función subordinada de atender sólo las necesidades básicas del personaje. En la ciudad aún no se toma la escenografía como una herramienta esencial con función simbólica para englobar la obra teatral.

El concepto escenográfico va más allá de la visión del espectador. Es parte esencial de la narrativa y las atmósferas que sólo el teatro nos

puede dar, y creo que en Guadalajara hay varios factores que merman la sinergia ideal entre la obra y el espacio:

1. El proceso actoral es aún caprichoso; es un todo y no acepta cosas externas, siendo que en verdad la escenografía resulta parte fundamental de la descripción inicial y el desarrollo psicológico del personaje, de su mente de su esencia. Todo el enfoque sigue siendo el de un proceso creativo en el actor y el personaje.

2. La problemática del gremio teatral, que aunque reducido normalmente hay envidias entre unas compañías de teatro y otras, por lo que normalmente se tiende a abordar de dos maneras el espacio escénico:

- a) Espectacular, que no funciona bien pues en vez de ayudar a la obra, confunde y distrae.
- b) Austeridad del espacio escénico, con la idea de que lo mínimo es lo mejor para el actor; sin embargo, muchas veces se atreven a hacer obras como *Fuenteovejuna** sin ningún apoyo del espacio, ni siquiera algún objeto de referencia, por lo que normalmente la propuesta no es lo bastante fuerte, dejándole toda la imaginación del espacio escénico al público, con la consecuencia de que éste se pierde en el limbo.

3. El factor económico. Normalmente se entiende que los grupos teatrales carecen con frecuencia de capital suficiente para elaborar la obra ideal, y por eso se expresa más la creatividad para idear elementos escénicos que logren ayudar al personaje; estos casos normalmente son los más efectivos en Guadalajara, pero en algunas compañías subsidiadas por el estado o por la iniciativa privada se producen casos como lo siguiente:

- a) Los líderes de las compañías invierten lo mínimo posible en escenografía para quedarse con una buena lana en los bolsillos.
- b) Invierten tanto en una escenografía espectacular y realista que, de nuevo, con ello sólo consiguen distraer y matar el

desenvolvimiento de la obra (el caso de la obra *Extraños*** y fracasan en cuanto a un balance ideal entre lo que se ve y lo que se imagina.

Muchas veces lo que se ve es lo que es en el teatro tapatío, siendo lo que no se ve lo fundamental en una escenografía. Lo visible no es más que la puerta al orden compositivo idóneo del espacio vacío que todos anhelan, donde su función simbólica cataliza el balance sustancial compositivo y metafórico de lo que uno ve con lo invisible, eso es lo que debe tener una buena escenografía. Lo visible ya está procesado e identificado en la mente del espectador. La parte "ausente" del espacio escénico normalmente tiene la esencia de lo que uno busca decir. Y en Guadalajara, en muchos casos, no se ha podido perfeccionar esta relación espacio escénico-actor-espectador.

Creo que se tiene una noción, pero también creo que tenemos que profesionalizarnos más en este oficio. A veces no es la solución traer escenógrafos del Distrito Federal para que nos digan cómo hacerlo; quizás la solución sea complementar el teatro tapatío con el entendimiento honesto de un espacio escénico que a veces o nos da miedo llenar o nos da pavor dejar vacío.

*Puesta en escena de la Compañía Estatal de Teatro que utilizó cámara negra apostándole a la resignificación del espacio por parte de los actores.

**Montaje tapatío que utiliza multimedia y desniveles para el desarrollo de su espectáculo.

RODRIGO CORTÉS GUADARRAMA. Arquitecto y escenógrafo.

LA VIDA ES SUEÑO, EN GUADALAJARA

Alejandro Rozado

En Guadalajara, capital del estado de Jalisco, el teatro ha vivido los rezagos consecuentes del centralismo cultural mexicano; sin embargo, ello ha generado la necesidad de que la comunidad artística se valga por sí misma. La puesta en escena de la obra central de Calderón de la Barca, como “una lectura contemporánea” a cargo de la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, señala que las cosas del teatro están cambiando en la ciudad. He aquí un comentario que corrobora lo anterior.

La vida es sueño, con trescientos cincuenta años de edad, goza —pese a los augurios de la fatua posmodernidad que nos emboba— de vigorosa salud. El metateatro plantea que los hombres no representan las grandes obras sino que éstas viven suprahistóricamente a través de nosotros. En esta ocasión, a través del montaje de Fausto Ramírez, director de la Compañía de Teatro Experimental de la UDEG, Calderón de la Barca decide convertir su gran drama barroco acerca de los límites entre el sueño y la vigilia, la imaginación y la realidad, en una pieza con tintes más shakespearianos, que hacen descolgar al protagonista principal de aquel Siglo de Oro: el Poder. Como si el dramaturgo madrileño, maestro de los autos sacramentales, hiciese otra versión de *El gran teatro del mundo* y sus personajes-esencia. De hecho, no es casual que, bajo el mismo título, don Pedro escribiese dos o tres autos con la misma problemática. Tampoco parece casual —lo presumo— que la puesta en escena de Fausto Ramírez condense en un acto lo que en el drama de Segismundo se expone normalmente en tres largas jornadas: el auto (o acto) sacramental, además de representar alegóricamente valores o entidades abstractas como la Hermosura o el Mundo, se caracteriza precisamente, por concentrar su estructura en un solo acto. El Poder, pues, y finalmente, imponiéndose sobre la Metafísica, el Honor, el Sueño, la Verdad o cualquier otro personaje simbólico: ésa es la lectura decadenista de un Calderón de la Barca paseado por la historia hasta llegar a estos infortunados días.

Con escasos recursos y amplísima creatividad plástica, los aclamados párrafos caldero-

nianos del final de la segunda jornada en voz de Segismundo (“... sueña el que a medrar empieza, / sueña el que afana y pretende, / sueña el que agravia y ofende, / y en el mundo, en conclusión, / todos sueñan lo que son, / aunque ninguno lo entiende”), tan conocidos y en grave riesgo de convertirse en una especie de “*Blowing in the Wind*” del barroquismo español, bajan deliberadamente su perfil en un momento escénico que se resiste a opacar el despliegue teatral de una corte polaca encapuchada al borde de la crisis política o la insurrección popular en favor del conocido príncipe en cautiverio. En efecto, la profundidad metafísica de los versos puntuales de Calderón se aligeran frente a la guerra civil que se desarrolla magistralmente sobre los escasos veinte metros cuadrados del tablado del Teatro Estudio Diana, con solamente el uso de linternas, un megáfono, velas mortecinas y unos cuantos pies de tela que convierten un tenaz campo de batalla en la capa del nuevo tirano vencedor. Quedan atrás las prolongadas tertulias acerca de la imaginación de los precursores barrocos del narcisismo freudiano (“... y la experiencia me enseña / que el hombre que vive sueña / lo que es hasta despertar”); atrás queda también esa suerte de banda de Moebius barroca, en que Calderón de la Barca trenza a la vida en confusas sensaciones ontológicas: si la vida es soñada, con el despertar comienza la embriaguez del dormir.

La obra preferida, siglo y medio después de su estreno, por Goethe y los románticos alemanes, aquella que negara con más hondura el mundo racionalista emergente en Europa, cede aquí el paso de las formas confusas de lo onírico en favor de las crudas figuras de la dominación. El príncipe heredero caído en desgracia, Segismundo, el héroe que avanza intuitivamente con sus cavilaciones hacia su justicia y su libertad, deviene en el nuevo déspota. Porque *La vida es sueño* de hoy carece de héroes: los vencedores declaran retóricas bondades mientras los movimientos escénicos reproducen el *ethos* del horror. ¿El metateatro reproduciendo la perpetuidad del Poder con mayúscula? ¿La única e ineludible verdad? ¿Será lo más íntegro admitir, no sin dolor, que en verdad “toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son”?

Guadalajara,
Noviembre de 2007

ALEJANDRO ROZADO (Ciudad de México, 1954) es sociólogo, psicoterapeuta y crítico de cine. Autor del libro *Tradición y modernidad en el cine mexicano* (U de G, 1991), del poemario *Los gallos no existen y otros poemas* (Molino de Letras, 2003) y del libro de ensayos *La poética de la historia en Octavio Paz* (en preparación). Ha publicado artículos en diversas revistas como *Dicine*, *Tedium Vitae* y *Replicante*, entre otras. (Esta crítica apareció publicada en: <http://www.chilangospaticos.org>)



La vida es sueño, dir. por Fausto Ramírez ©Fotos proporcionadas por el director.

DE ESCOLLOS TEATRALES Y PROGRAMAS CULTURALES

LA MONTAÑA Y LOS GIGANTES

Sergio J. Monreal

I
A veces lo urgente y lo coyuntural nos hace dejar, no digamos sin respuesta, sino sin siquiera formulación, aquellas preguntas fundamentales encargadas de orientar el sentido general de cuanto hacemos y pensamos, y sin las cuales acabamos resignándonos de manera tácita a bailar al superficial son de las circunstancias; así vamos. El histérico empecinamiento promocional de gritar a los cuatro vientos que estamos cambiando el mundo, o al menos muriendo en el intento, socavado por la íntima convicción de que ni siquiera somos capaces de entender con humildad y entereza nuestros brutales azoros cotidianos, nuestras corrosivas zozobras ante una realidad progresivamente inescrutable.

Todos los involucrados, como creadores, críticos o espectadores, con el teatro, solemos asumir a modo de visceral obligación la tarea de reputar inobjetable la pertinencia de nuestra amada disciplina. Y a fin de apuntalar ese axioma rara vez debatido (suena a sacrilegio preguntarse si el teatro sigue siendo esencialmente necesario para la especie humana o si, de manera objetiva, ha dejado de serlo), agrupamos estratégicamente nuestros respectivos arsenales teóricos, formativos y curriculares, reduciendo en el fondo nuestras diversas capacidades de discernimiento a un desesperado ejercicio de autojustificación. Desde las principales luminarias del palmarés, teóricamente conectadas en directa sintonía con las tendencias más *avant garde* del Espíritu (o de sus despojos), hasta el adolescente que procura defender ante la autoridad paterna su inesperada decisión de ingresar a un taller de arte dramático.

Cuándo fue la última vez que oímos a alguien preguntarse qué es el teatro, sin dar por sentada la respuesta antes de abrir siquiera el signo de interrogación. Sin hacer de la renovada duda un acto de prestidigitación con la vista clavada en el espejo de Blanca Nieves (espejito, espejito, ¿quién es el más sabio y el

más bonito?) o en algún *hit parade* (el de los presupuestos y apoyos por disputar, el de la posteridad gremial por conseguir). Sin tener la impresión de que los espesores eruditos cada vez marean más y cada vez iluminan menos (“pero seguro el que estoy mal soy yo, el que no entiendo soy yo, al que le hace falta nivel, formación o ciega fe de adepto para iluminarse con tan elaboradas retóricas, es a mí”). Sin otra tentación que la curiosidad (acaso imposible de satisfacer, más no por ello menos perentoria) que la de realmente saberlo.

¿Cuándo fue la última vez que nos lo preguntamos a nosotros mismos?

II
A diferencia de lo sucedido a lo largo del siglo pasado en el resto de los países de América Latina, para los detentadores históricos del poder político mexicano, luego de aquellas manifestaciones de autoritarismo en las que se reservaba discrecionalmente el uso de la violencia y la ilegitimidad para imponer el orden, la opinión de los sectores intelectual, académico, artístico y cultural no ameritó, en ningún caso, persecución y censura indiscriminadas, sino antes bien una repetida estrategia que alternaba la represión selectiva en los casos que no dejaban más remedio (el exilio de Martín Luis Guzmán, el encarcelamiento de José Revueltas, el golpe a *Excélsior*) con periodos de relativa bonanza institucional para dichos sectores.

Acaso fuera el hecho de que la perpetración de la impunidad lograra consumarse dentro de las reglas de juego de la democracia republicana, lo que orillara al aparato gubernamental a ese tipo de concesiones, innecesarias en el contexto de un golpe militar propiamente dicho. Lo cierto es que la estrategia de control a través de la dádiva terminó de ratificar su eficacia y afinar su eficiencia bajo las reglas de juego de la tecnocracia neoliberal. Las flagrantes huellas del proceso electoral del 88 que llevó a Carlos Salinas de Gortari a la presidencia de

la República, así como la delicada transición histórica que la década de los noventa representó para la vida de la nación (tanto por las álgidas y a menudo imprevisibles recomposiciones internas como por las demandas del nuevo escenario internacional), propiciaron la configuración y aplicación de un paliativo inédito, sumamente efectivo. Tan efectivo, que a casi veinte años sigue conservando intacta su vigencia práctica, a despecho de transiciones administrativas y coloraciones partidarias, elevado al estatus de norma así en el plano federal como en cada uno de los estados. No sólo eso; este paliativo ha logrado que, contadas excepciones aparte, el conjunto de la comunidad de los trabajadores de la cultura en nuestro país haga girar en torno a él, además de sus proyectos creativos, toda ofensiva crítica, asumiéndolo válido por descontado, dejando intacto su fundamento y limitándose a consideraciones operativas. Hoy, en México, nadie parece interesado en advertir que los programas de becas, los fondos de financiamiento y los sistemas de creadores se asientan desde sus bases mismas en la lógica de una política cultural que atenta por principio contra el espacio público y el ejercicio soberano de la cultura. Ante la potencial expectativa del apoyo por recibir, cuestionamientos y censuras tienden a surgir como reproche desencantado y visceral entre las filas de los no beneficiarios, y antes que a los programas en sí (ya no digamos a la configuración histórica de que emanan) se dirigen hacia las dependencias que los instrumentan, a los funcionarios que los ejecutan y a meros detalles técnicos de aplicación (definición de criterios, elección de jurados, aumento de presupuesto, etcétera).

¿Debemos asumir con mera curiosidad folclórica, mera jocosa anécdota, mera paradoja surrealista, el hecho de que las líneas generales de la política cultural que vienen rigiéndonos desde hace veinte años, y que a la inmensa mayoría de los aludidos por ella mantiene tan

conformes (me inconforma que no me den, no que el programa exista) haya surgido del sexenio de Carlos Salinas? ¿Los márgenes de la objetividad reflexiva y de la acción crítica se detienen en la “ecuánime” consideración de que una orientación política asentada en el privilegio del capital y la devastación del derecho ciudadano, en materia de cultura pudo, no obstante, generar lineamientos justos, racionales y democráticos que sólo es necesario eficientar? ¿O el problema queda más allá, exigiendo desenmascarar la auténtica posición que tales lineamientos ocupan respecto de las garantías democráticas, la validez racional y la justicia histórica?

III

En los últimos años, el proyecto neoliberal que iniciara hace un cuarto de siglo como gobierno tecnocrático para finalmente devenir franco estado empresarial, ha implementado como una de sus iniciativas primordiales en materia de cultura la llamada “descentralización”. Defendida por sus usufructuarios como una suerte de apostolado, tal descentralización viene constituyendo en los hechos una llana estrategia operativa de emergencia, implementada para diversificar aquellos frentes presupuestales que garantizan la cooptación mediante la dádiva, dado el adelgazamiento de recursos y la saturación poblacional en los tradicionales cónclaves de élite del gremio cultural.

Dependiendo de la magnitud del compromiso institucional que adeuden, las figuras genéricamente “descentralizadas” para teórico beneficio de la necesitadísima provincia, suelen asumir posturas diversas. Desde la abierta legitimación (de esta o aquella gestión administrativa, de esta o aquella dependencia, de este o aquel funcionario, en tanto remansos de esperanza dentro de la debacle general), hasta la socarrona ostentación de una habilidad y una astucia capaces de encauzar todos los recursos obtenidos hacia fines inequívocamente nobles,

sin importar que hayan surgido de gobiernos, instituciones o programas en modo alguno sospechosos de la inusual nobleza que entrañan la responsabilidad pública y el compromiso histórico.

Y no cabe duda que ambos argumentos podrían resultar dignos de crédito, si no fuera por la flagrante evidencia de que, apenas faltan los presupuestos, los nobles proyectos desaparecen. O se trasladan hacia donde algún erario se muestra propicio para abrirle al apostolado un nuevo horizonte sexenal.

La pálida justificación de que las luminarias “algo dejan” sembrado cuando se van, resulta insuficiente. Lo mismo desde el punto de vista de patrimonios públicos instrumentados que desde el del trabajo cultural realizado. Si para nuestro país la insuficiencia de recursos es una realidad patente en materia de cultura, sólo la irresponsabilidad o el cinismo pueden seguir hurtándose al puntual rendimiento de cuentas y a la aplicación rigurosa y eficiente de apoyos bajo el argumento de que los beneficios culturales no pueden ser cuantificados. Máxime cuando a la hora de reivindicar a golpe de currículum el derecho a tales apoyos, los tabuladores no experimentan ningún conflicto para traducir la excelencia, con toda claridad, a pesos y centavos. No cabe duda de que, en un hipotético futuro, a los trabajadores de la cultura (insertos dentro de un proyecto de nación capaz de convertir la democracia y la justicia en administración soberana de la prosperidad), debería garantizárseles cobrar por su trabajo de acuerdo con universales estándares de dignidad profesional. Dentro de las actuales condiciones de nuestro país, financiar producciones o cobrar funciones de acuerdo con parámetros de primer mundo, sabiendo que serán pagadas por los fondos de entidades federativas en las que el presupuesto mensual de gastos totales para cada casa de cultura no pasa de mil pesos, es una desvergüenza. La excelencia y la dignidad profesional no son categorías abstractas,

sino valores reales que deben situarse en función del contexto histórico específico que las posibilita o las imposibilita.

Porque además los bienes, esfuerzos, espacios y tiempos despilfarrados no están redefiniendo para bien la situación de la cultura en general, del arte en particular y del teatro en específico dentro de nuestro espacio público; ya no digamos redefiniendo para bien nuestro espacio público a través del teatro, el arte y la cultura.

Claro. Siempre podemos achacarle la culpa a la sociedad, refugiándonos en alguna nueva edición de nihilismo “posmo”, diciéndonos que nuestro reino no es de este mundo, conformándonos con los deficitarios “algo dejó” de cada fin de gestión, o soñando con el buen salvaje (ese que, incontaminado de realidad, acatará entusiasmado catequizarse por la buena nueva de la cultura, el arte y el teatro tal y como a nosotros nos gustaría que fueran).

No pretendo responder para nadie qué es el teatro; pero entiendo que hay algo que no es: disimulo. Y que algo esencial y verdadero estaba diciendo Pirandello cuando la muerte le dejó a la mitad aquella fábula donde los personajes de *La Scalogna* les devuelven a los actores el camino real que conduce a la Obra. Aun cuando no quede para ellos más público que los gigantes; aun cuando, lejos de cobrar un precio justo, debamos pagar (acaso con la propia vida) por hacer lo que amamos.

SERGIO J. MONREAL. Escritor michoacano nacido en el D. F. en 1971. Ha publicado dos libros de dramaturgia (*Los ojos perdidos de Mirmidón* y *Como esperando a Godoy*), una novela (*La sombra de Pan*), un poemario (*El manar de la sombra*) y dos libros de narrativa (*La razón de los monstruos* y *El canto de las ranas*). Su obra *Lóreas* forma parte de la antología *Primer certamen nacional de teatro infantil y juvenil 2005-2006*.

SEIS DÉCADAS DE TEATRO UNIVERSITARIO NEOLEONÉS

Hernando Garza

PRIMERA PARTE

En el presente año se cumplen seis décadas de la formación del primer grupo de teatro universitario al interior de la entonces Universidad de Nuevo León, surgido en 1948 con los montajes de *La cueva de Salamanca* y *El retablo de las maravillas*, de Miguel de Cervantes, en el Aula Magna, bajo la dirección del tapatío José de Jesús Aceves, quien manejó el método de Stanislavky.

Este logro fue posible gracias a la iniciativa de impulso cultural, artístico y académico del licenciado Raúl Rangel Frías, entonces director del Departamento de Acción Social de la máxima casa de estudios y quien llegó a ser rector y luego gobernador de la entidad, apoyado por Alfonso Reyes Aurrecochea, promotor de la Escuela de Artes Plásticas, que nació también hace 60 años, y Francisco Zertuche, fundador de la Escuela de Verano, iniciada en 1946.

A la creación de los grupos escénicos, se sumó en las décadas de 1940 y 1950 la serie de conferencias que sobre teatro impartieron en el Colegio Civil, donde nació la UNL en 1933, al igual que el Aula Magna, sede habitual de los montajes escénicos, los autores y directores escénicos como Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Sergio Magaña, Salvador Novo y Julio Prieto.

Cabe señalar que en el mismo año de 1948 se creó el primer grupo teatral de manera independiente: Núcleo Artes Teatral, dirigido por Elisa María Ortiz, que realizó montajes de "teatro de parroquias", pero ésa es otra historia.

La formación de la agrupación de Aceves inició la integración en años siguientes de otros grupos, montajes, escuelas y proyectos, formando a decenas de alumnos que además de convertirse en actores y directores escénicos, construyeron trayectorias, obtuvieron premios, algunos se convirtieron en empresarios y abrieron teatros independientes, promotores culturales y funcionarios organizadores de muestras regionales, universitarias y nacionales.

Algunos de ellos fueron: Anastasio Villegas, Gonzalo Tijerina, Anselmo González Zambrano, Sergio Garza Zambrano, Guillermo Zetina,



Lola Bravo, Julián Guajardo, Minerva Mena Peña, Emma Mírhala Cantú, Luis Martín, Rubén González Garza, Francisco Cordero, Pablo Quiroga, Daniel Dimas, Delia Garda, Enrique Fernández, Óscar Cantú Arreola, Salvador Ayala, Francisco Sifuentes, Sergio García, Rogelio Villarreal, Clemente Monárrez, Javier Serna y otros.

Al marcharse Aceves a la Ciudad de México, Anastasio Villegas se hizo cargo de la sección de teatro de 1950 a 1952, y formalizó el programa académico con clases de técnica escénica, historia del teatro y dicción, además de dirigir *Prohibido suicidarse en primavera*, de Alejandro Casona; *El niño y la niebla*, de Usigli; *La mujer legítima*, de Xavier Villaurrutia, y *Petición de mano*, de Antón Chéjov.

De manera paralela, Gonzalo Tijerina, egresado del grupo de Aceves, fue el director artístico de la Revista Musical Universitaria, que funcionó de 1950 a 1956 y se convirtió en un fenómeno popular, la primera en su tipo en el país y en presentarse en televisión. De la revista surgió Julián Guajardo, quien formó el grupo Teatro Experimental Universitario, en 1956, y estrenó *La danza que sueña la tortu-*



ga, de Emilio Carballido, montaje que obtuvo el primer lugar en un concurso del noreste en Nuevo Laredo y que luego, en Puebla, dentro del concurso nacional, hizo acreedora a la

Grupo de teatro experimental, 1959, dir. de Luis Martín.

Revista musical universitaria, años cincuenta.



La muerte de un viajante, 1962.



Una ciudad para vivir, dir. de Luis Martín.



Viaje de un largo día hacia la noche, 1959.

actriz Emma Mírthala Cantú a una mención honorífica, siendo la primera ocasión que el teatro universitario nuevoleonés participó en un certamen nacional.

Guajardo, quien empezó a dirigir a autores más universales, dirigió a finales de los años cincuenta *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña; *Largo viaje del día hacia la noche*, de Eugene O'Neill, y *Vacaciones*, de Usigli.

Cabe señalar que Villegas dejó Monterrey y Sergio Garza Zambrano se hizo cargo del grupo universitario, de 1952 a 1955, montando *Arsénico y encaje antiguo*, de Joseph Kesselring; *La barca sin pescador*, de Casona; y *Ha llegado un inspector*, de Jason Priestley, y *Otra primavera*, de Usigli. Enseguida, Garza Zambrano dejó la agrupación y Guillermo Zetina lo substituyó y dirigió *El cielo prometido*, de Jorge Villaseñor.

Para 1957, la mayoría de las funciones del teatro universitario se realizaron en el Aula Magna, pero ese año vio nacer, con apoyo universitario, el Teatro La República, de cámara, con la obra *Los desarraigados*, de Humberto Robles y dirigida por Salvador Ayala, y la creación de la Escuela de Arte Dramático de la universidad y el INBA, dirigida por Lola Bravo, discípula de Seki Sano, de la que surgieron nuevas generaciones de actores, como Rubén Orozco, Irma Lozano, Enrique Fernández, José Marroquín, Pablo Quiroga y en segunda generación, Francisco "El Caballo" Rojas, García y Sifuentes, entre otros. Bravo dirigió montajes como *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, y en el teatro El Globo —que funda con otros teatristas de extracción universitaria— *Los justos*, de Albert Camus, entre otros trabajos.

Quiroga dirigió trabajos como *Los cuervos están de luto*, de Hugo Argüelles, y *Los huéspedes reales*, de Luisa Josefina Hernández, con los que se obtuvieron premios en concursos nacionales.

En 1959, al formar el grupo de Teatro Experimental de la Preparatoria 1 de la UNL, Luis Martín actúa en *La prostituta respetuosa*, de Jean Paul Sartre, bajo la dirección de Daniel Dimas, y luego dirigió *El censo*, de Carballido y *Una*

ciudad para vivir, de Ignacio Retes, iniciando así su carrera.

Cabe señalar que para la década de los años sesenta la actividad teatral se multiplicó y en la mayoría de los montajes participaron los teatristas de formación universitaria, ya fuera en el Aula Magna, en el Monterrey del IMSS o en el Teatro José Calderón —fundados en 1962—, en el Auditorio del Condominio Acero, donde Luis Martín estrenó en Monterrey a autores del teatro del absurdo como Samuel Beckett y Eugene Ionesco, en el Teatro del Maestro o el Mayo Universitario.

Esta década vio surgir una ola de teatros de bolsillo, además de El Globo, de la Bravo; El Arlequín, de Luis Martín; El Grillo y La Azotea, por Julián Guajardo, quien con Aceves —en la Ciudad de México— había participado en la creación del teatro de bolsillo El Caracol.

Guajardo dirigió, dentro de la universidad, *Calígula*, de Albert Camus; *Hermosa gente*, de William Saroyan, y *El cuento del zoológico*, de Edward Albee.

Rubén González Garza formó en 1962, en la Facultad de Odontología, un grupo escéni-

co que presentó *Las cosas simples*, de Héctor Mendoza; Francisco Cordero dirigió *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, y *La mala semilla*, de Maxwell Anderson; y se cerró una etapa del teatro universitario al cerrarse el Teatro La República.

FUENTES: *Los albores del Teatro Universitario*, Luis Martín, 1996, Archivo General del Estado; programas de mano varios, biografías de Luis Martín, Julián Guajardo, Enrique Fernández y otros.

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

IMPORTANTES TEATROS DE ZACATECAS SE RESTAURARÁN

Víctor Hugo Rodríguez Bécquer

En este año se ejercerá un presupuesto de 60 millones de pesos para intervenir tres teatros en el estado de Zacatecas. El ejercicio de esta partida económica se destinará principalmente a la restauración y funcionalidad de los siguientes teatros: el Teatro Calderón de Zacatecas, el Teatro Hinojosa de Jerez y el Teatro Echeverría de Fresnillo, municipios del estado.

La Gobernadora Amalia García Medina así lo anunció en la clausura de la Muestra Nacional de Teatro 2007 y la inversión está avalada por el Gobierno Federal, a través de Conaculta.

A más tardar en el mes de mayo se iniciarán los trámites de licitación de obra y la intervención funcional de las salas teatrales.

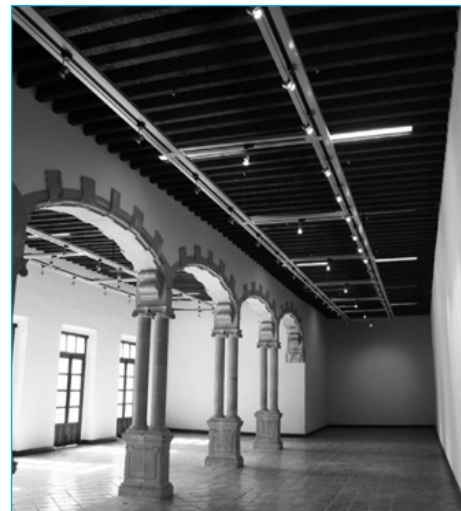
TEATRO CALDERÓN DE ZACATECAS

Construido entre 1891 y 1897, constituye una de las joyas arquitectónicas de la ciudad. Su belleza y ubicación lo hace un atractivo que destaca desde muy diversos puntos de la ciudad, de modo que, además de un espacio de promoción y difusión de la cultura y los nuevos valores artísticos de la comunidad, es un punto de interés turístico donde se presentan espectáculos artísticos y culturales de la región, también nacionales e internacionales. Actualmente lo administra la Universidad Autónoma de Zacatecas.



TEATRO HINOJOSA DE JEREZ

Jerez, tierra del poeta Ramón López Velarde, es considerada una de las localidades coloniales mejor conservadas del mundo; ha sido designado "Pueblo Mágico" y es sede del Teatro Hinojosa, construido entre 1872 y 1878 y cuya estructura es de estilo mozárabe. El recinto es escenario de todo tipo de actividades culturales.



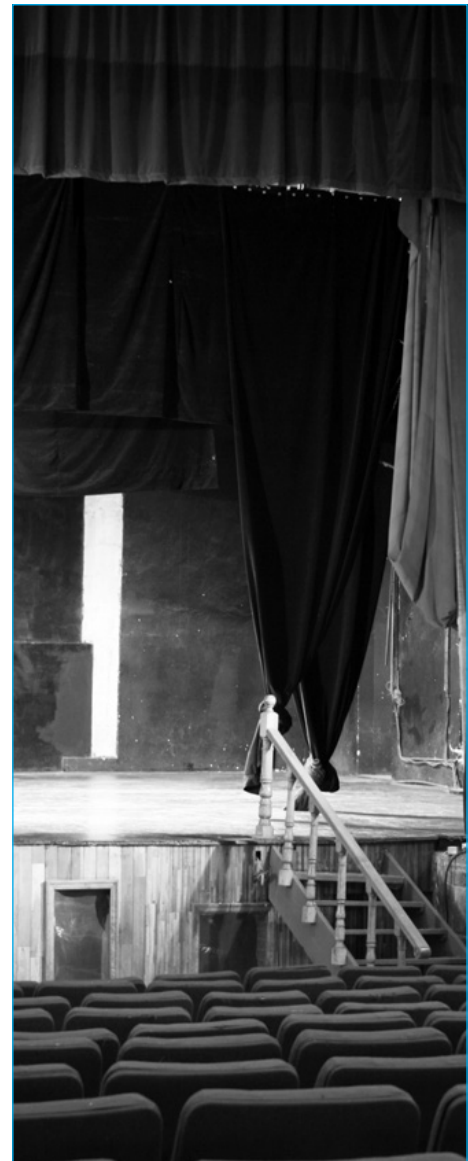


TEATRO ECHEVERRÍA DE FRESNILLO

La ciudad de Fresnillo es la segunda más importante del estado después de la capital, Zacatecas. La construcción de este teatro se inició a mediados del siglo XIX y concluyó a finales del mismo. En sus primeros años se llevaban a cabo en el recinto todas las principales actividades sociales y artísticas del lugar. Actualmente, es sede de conferencias, obras teatrales y toda clase de espectáculos artísticos.



©Todas las fotos son de Édgar Flores



DE LA FORMACIÓN ACTORAL EN SAN LUIS POTOSÍ

Edén Coronado

La construcción del actor, ese suceso infinito, presupone tres elementos indispensables y que son a la vez sustancia y materia prima del oficiante de la actuación: capacidad, intuición y confianza.

Cuando aquí se habla de capacidad, habría que leer poderío ficcional, potencia poética; es decir, aquel sustrato incapaz de ser enseñado por nadie y que definiríamos como la premisa del sentido, ya desde la clarividencia, ya desde la locura (que preconizaba Aristóteles), ya desde aquello que formulamos como el talento nato. Partiendo de cualquiera de ellas, el que se vuelve al proceso de devenir actor, se detiene frente a dos herramientas primigenias, una es la intuición: aquel discernimiento del juicio que radica en el interior del ser. La otra es la confianza, y ésta se podría dilucidar como la manera de llegar, de acercarse al complejísimo y arduo trabajo de formarse en el teatro, puesto que éste es un proceso artesanal —es decir, se concede única y exclusivamente desde la transmisión de la experiencia, en un ejercicio que, por más numeroso que sea el grupo, sucede *tête à tête*, esto es, entre el maestro y cada uno de los alumnos—; si se carece de confianza, por mejores que sean las circunstancias de maestros y alumnos, el proceso es errático de principio, y no es posible que los contenidos y aquello que ha de transmitirse llegue a buen puerto.

Ese elemento poderoso, la confianza, se manifiesta desde el acto de decisión: aquella declaración de la voluntad donde la persona elige para sí un camino en el que, siendo la persona que es, es otro. Sin esta decisión, el actor no puede seguir los pasos ulteriores ni habitará, en suma, el espacio poético de la ficción.

Así pues, la Escuela Estatal de Teatro de San Luis Potosí ha vivido en su corta edad, hay que reconocerlo, un lento proceso del que hoy se comienzan a vislumbrar sus posibles alcances: el de plantearse como el referente de la formación actoral, luego de arduos años de empirismo y formación en *las tablas*. Por ello, partiendo tan solo de su reconocimiento, cabe señalar como principio que se encuentra en una situación no

antes vista y ésta se entiende por el innegable sentido de solidez que las recientes generaciones de egresados poseen en la apropiación de los contenidos de la formación actoral y de la unificación o uniformidad entre ellos; comenzando así un proceso en que han quedado atrás las generaciones demarcadas por la circunstancia del garbanzo de a libra, donde apenas algunos de entre el conjunto lograban la apropiación del proceso y poco a poco fueron poblando —con su miopía a cuestas— la tuerta tierra teatral potosina.

Si lo que nos atañe es el oficio de lo teatral, reflexionar sobre el estado de las cosas de la formación del actor no es ocioso; sin embargo, hay que devolverle al ejercicio su sentido comunicativo. Así pues, el presente texto es más una epístola interna que busca un diálogo al interior de su comunidad por virtud de la voz abierta. Con el convencimiento de la importancia de retomar la mirada sobre estos fenómenos, se propone —antes que nada— convocar la atención sobre lo que sucede con las recientes generaciones de actores, sobre todo para encontrar en su proceso, en sus circunstancias y poderosamente en su causalidad, los elementos que perfilan la concientización de todo aquello que, dentro de la formación actoral que la Escuela Estatal ofrece, puede ser significativo; para bien de ella y de los alumnos, que se vislumbra, podrán seguir arribando al navío del teatro.

Conducidos por Jesús Coronado en el momento de concreción y capitalización del proceso realizado a lo largo de cuatro años, actores como Blanca Cervantes, Elizabeth García, Mauricio Gerling, Gerardo Pardo, Iliana Anaís, Víctor Cuéllar, Jorge Nesme y Yoriko Vizuet —por mencionar algunos nombres—, han alcanzado en sus montajes de graduación los visos suficientes de una teatralidad poderosa y honesta, al tiempo que le confieren a nuestra escena no sólo el aliento fresco del novel intérprete o el encanto de la nueva camada, sino la posibilidad de erigir una población, magra sí, pero sustanciosa de profesionales y latentes constructores del teatro que viene.

A estas alturas, estando las cosas así, se podrán echar las campanas al vuelo; sin embargo, no es el tiempo de hacerlo, aún no.

Cuando asistimos hoy día a la escasa escena local, nos encontramos con el sinsentido brutal de un discurso que pasa en el escenario sin suceder; la falta de rigor es la nota imperante: minutos y horas que muestran la falta de solvencia en el todo conjuntivo de la puesta en escena; es decir, que terminan por ser apenas la puesta en espacio, en voz, en físcico, en tiempo, no más; y cuando

caso se asiste al trabajo limpio y decoroso, resulta que en el corazón de lo que ahí acontece, reconocemos la imitación pobre, la copia de modelos, no importa que sean del colega de junto (aunque tanto se le critique) o de allende las fronteras. En este punto, cabría entonces volver la mirada a los directores; sin embargo, estas líneas se han propuesto hablar del actor y de su formación. Hablemos pues de su responsabilidad artística.

Si el actor es dueño de su capacidad, si en el interior de su ser habita la intuición y si ha vivido la experiencia de la confianza del teatro, ¿dónde ha extraviado su camino?, ¿en que momento ignominioso malbarató su oficio, entregándose al mercado de lo mínimo y abandonó su potencia poética en manos del otro? Si el actor no guarda responsabilidad consigo mismo y su exponerse de la escena, quién lo hará. Y es justo a la luz de un juicio sobre la responsabilidad ética del actor que, volviendo a la reflexión que aquí se ha propuesto, se decanta una pregunta: ¿qué es una escuela?, ¿qué debería ser una escuela?

Cuando no somos capaces de atisbar la propia carencia, menos lo seremos de remediarla; porque si como se dice: el actor, en tanto poeta, sería aquel que guarda una relación entre su poetizar con la penuria del tiempo y su acercarse al abismo, la pregunta es entonces si ese enseñar “acercarse al abismo” es lo que en principio debería regir la formación del actor.

Si insistimos en el sentido de lo poético en tanto desocultamiento de la esencia y del trabajo del actor como ése de ser él, continente de la esencia develada del poema, podríamos pensar que la pregunta ha encontrado su respuesta; sin embargo, una escuela antes que nada es aquello que su circunstancia la hace ser lo que es: sus maestros y no otros, sus alumnos y no otros, los planteamientos que erigen su trabajar constante y no otros, son lo que en principio la hacen ser lo que es, aunque eso no sea la escuela que debería ser.

Para construir otra formación, es indispensable repensar lo que una escuela es, lo que un maestro, un alumno son (tal vez no sólo en el estricto sentido de lo teatral); esto sería, pues, igual a proponer que se repiense el teatro en sí, en su fenomenología, en su sentido poético o no, en su devenir y en su rigor ético. De no ser así, de continuar sin ese ejercicio obligado, en tal situación la pregunta a dejar en el aire debería ser: ¿para qué actores?

EDÉN CORONADO. Actor y director de escena; miembro fundador de la compañía El Rinoceronte Enamorado de San Luis Potosí.



Edén Coronado en *Cantina La Conquista*, de Enrique Ballesté, dir. por Jesús Coronado.
©Archivo de El Rinoceronte Enamorado



Compañía Estatal de Teatro de ZACATECAS

Teatro de cámara

Teatro de calle

Teatro de sala

Parateatralidad



**GOBIERNO
DEL
ESTADO**
2004-2010



**INSTITUTO
ZACATECANO
DE CULTURA
RAMON
LOPEZ
VELARDE**

ESCENA ALTERNA

ENTREVISTA A ANDREA PELÁEZ, FUNDADORA DE CIRKO DE MENTE

CIRCO CONTEMPORÁNEO

Leticia García

¿Cómo surge el interés en nuevas formas de circo y cómo fue en tu propio caso?

La apertura de la primera escuela de circo fue el detonador del proceso de transformación del arte circense: gracias a esta apertura, personas externas a la comunidad circense han podido acceder a una formación escolar con conocimientos que antes se habían transmitido de manera oral o de padres a hijos; así se inicia también la reflexión sobre cómo hacer circo, para qué y para quién.

La primera escuela de circo se abrió en Moscú al terminar la revolución bolchevique, con un plan de estudios que, además de técnicas circenses, incluía temas de humanidades y ciencias. Se formaron ahí gran cantidad de artistas y maestros que luego viajaron por todo el bloque socialista a escuelas que se habían creado en Europa del Este, Asia y Cuba. No es de sorprender que prácticamente en cualquier escuela de circo del mundo hay por lo menos un maestro ruso o formado en esa escuela.

El circo contemporáneo surge en Europa a fines de los sesenta, donde destaca Francia por su desarrollo de escuelas, compañías y espectáculos de circo en los que el interés por el sentido del discurso escénico dio lugar a una mezcla con la danza, el teatro, la música y la plástica. El artista circense contemporáneo comenzó así a desarrollar la capacidad de interpretar un personaje, contar una historia, expresar un sentimiento o conceptualizar una imagen bella desde el punto de vista plástico, además de las habilidades técnicas.

En Latinoamérica, entre los artistas con más alto nivel técnico están los cubanos, brasileños, argentinos y venezolanos; en Norteamérica destacan, por supuesto, los canadienses y estadounidenses, y todos comparten el hecho de contar con escuelas profesionales de circo, cosa que en México hace falta.

En México el nacimiento del circo contemporáneo se ha dado como un fenómeno de contagio por la visita de espectáculos internacionales que han provocado que mexicanos viajen al extranjero en busca de espacios de formación o que se invite a maestros de otras partes del mundo, iniciándose así el intercambio y creación de espacios de entrenamiento y grupos que comienzan a explorar esta posibilidad.

Mi caso fue curioso: estudié primero danza, pero tenía la necesidad de decir otras cosas o moverme de otras maneras, así que inicié la Licenciatura de Coreografía, en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. En mis ejercicios y primeras exploraciones como coreógrafa, utilizaba elementos extradancísticos que casi siempre caían en lo circense; y aunque entonces no era mi idea hacer circo, me gustaba tomarlos como herramientas porque me daban la posibilidad de crear metáforas.

Al terminar la licenciatura, mi primer acercamiento al circo contemporáneo fue en el IV Encuentro de Teatro del Cuerpo, en un taller de artes circenses aplicadas al teatro y la escena impartido por una compañía brasileña de circo contemporáneo. Fue una sorpresa ver que podía hacer cosas en el aire, en el trapecio, en una tela o en una cuerda; y una vez descubiertas las herramientas, las posibilidades son infinitas. Mis inicios en el circo se dieron, pues, justamente desde el punto de vista de lo que puede brindar lo circense a la escena.

Después de tomar este taller, viajé a lugares donde había escuelas de circo y descubrí que este movimiento está muy consolidado; pude ver cualquier tipo de espectáculos o sucesos escéni-

cos relativos a lo circense que te puedas imaginar. Hay un sinfín de combinaciones: desde un concierto de orquesta sinfónica con circo, hasta una instalación plástica con elementos o actos circenses, óperas circo, circo de calle, circo de cámara, en fin, son muchos los caminos que ya se han explorado.

Todo esto lo desconocía, pues la referencia que tenemos en México es el circo tradicional, en el que contamos con una tradición circense muy importante; en Venecia, por ejemplo, me metí a una biblioteca a ver qué tenían en acervos de circo y me encontré con publicaciones donde aparecían artistas mexicanos, sobre todo de trapecio, internacionalmente reconocidos.

Lo que desde hace varios años sí se ha reconocido en nuestro país es la necesidad de incluir en los programas de formación teatral clases de técnicas de circo, como sucede en el CUT —con los hermanos Kaluris, que imparten clases de acrobacia—, en Casa del Teatro —donde Raúl Rodríguez da acrobacia y Leonardo Constantini imparte malabarismo— y en la Escuela Nacional de Arte Teatral —donde Anatoli Lokachtchouk da clases de arte circense—, pues se ha visto que es un elemento importante para que el actor maneje su cuerpo. Yo he tenido varias experiencias dando clases a alumnos de teatro, danza y artes plásticas en el Centro Nacional de las Artes, donde impartí un taller de juegos creativos dentro del Diplomado de Artes Circenses; y fue muy interesante en cuanto a trabajo interdisciplinario. Eso es justo lo que el circo contemporáneo provoca: el encuentro de artistas de diferentes áreas que aportan desde su disciplina para crear un espectáculo único. Y creo que la tendencia hacia la interdisciplinariedad no se da sólo en el circo, es una necesidad de las expresiones artísticas de nuestro tiempo.

Hubo un proyecto en el Centro Nacional de las Artes de crear una escuela de circo, ¿qué pasó con él?

Existe la necesidad de crear una escuela nacional pero no es sencillo, se necesitan instalaciones especiales —por ejemplo, cierta altura que permita la instalación de estructuras—, y eso en principio fue una limitante en el Cenart. Se hizo un primer acercamiento con miras a la creación de la escuela —el Programa de Formación en Artes del Circo y de la Calle—, con talleres, conferencias e intercambios; el siguiente paso fue la apertura del Diplomado en Artes Circenses —donde di clases—, pero finalmente no fue más allá porque no es fácil crear una estructura que sustente una escuela.

Ahora parece que el Gobierno del Distrito Federal tiene la intención de crear una escuela profesional de circo en el FARO de Tláhuac, y está por abrirse —con el esfuerzo de Julio Rebolledo, historiador de circo muy importante en México—,



una licenciatura en artes circenses en la Universidad Mesoamericana de Puebla.

¿Cómo ha sido la respuesta a los talleres que ustedes imparten en Cirko de Mente?

Cirko de Mente es una compañía de la que somos fundadores Leonardo Constantini y yo, y en la que participan otros compañeros más, en ella hemos abierto diferentes talleres que desde el inicio han tenido muy buena respuesta, y cada vez más gente se acerca a ellos. Hace tres años organizamos la primera convención internacional de circo en México —la cual realizamos anualmente junto con otros grupos del país—, y hemos comprobado el creciente interés que existe a nivel nacional.

El espacio que estamos impulsando como centro profesional dedicado al arte circense contemporáneo es la Karpa de Mente, frente al Museo Diego Rivera Anahuacalli. Es un proyecto autosustentable que tiene como objetivo mantener una oferta permanente de talleres para cualquiera que esté interesado en aprender técnicas de circo, desde un nivel *amateur* hasta el profesional, además de que se programan funciones, temporadas, residencias de creación e intercambios con artistas del país y del extranjero. Poco a poco, con la participación y apoyo del Museo y otros compañeros, hemos ido consolidando el espacio y acondicionándolo adecuadamente.

¿Cómo funciona Cirko de Mente como compañía en cuanto a las decisiones y la dirección artística?

A lo largo de nuestra historia como Cirko de Mente, hemos estado rodeados de gente que se ha involucrado en diferentes momentos pero que —por la naturaleza misma del trabajo circense, que hace que la gente se esté moviendo de un lugar a otro—, va y viene; de modo que la base de la compañía somos Leonardo y yo.

En cuanto a la dirección artística, la llevamos básicamente nosotros pero, por ejemplo, en este nuevo espectáculo que vamos a presentar —...*regresa a mis pies*—, la dirección escénica la hicimos Juan Ramírez, que es coreógrafo, bailarín y fundador de la compañía Onírico, y yo. Sí hay, pues, una línea de trabajo, que establecemos tanto Leonardo como yo, pero nos enriquecemos mucho y compartimos esa parte con la gente que participa en los proyectos.

¿Cómo surgió el proyecto Fibonacci?

Fue un proyecto que nos propuso el colectivo Les 7 Doigts de la Main, de Quebec, formado por artistas que estuvieron durante un tiempo en espectáculos del Cirque du Soleil y que después decidieron armar su propia compañía e hicieron una primera obra, *Loft*, con la que de hecho inauguraron el teatro más importante que existe en Montreal para circo; a partir de entonces han tenido mucho éxito. Son muy buenos en términos

artísticos y técnicos, además de que están interesados en el circo como una manifestación que no se limita a los ornamentos y el virtuosismo.

Los conocimos en Guadalajara, en una celebración a la que fuimos invitadas las dos compañías. Al principio se sorprendieron de que en México existiera circo contemporáneo, y al vernos se interesaron en nuestro trabajo, y nosotros en el de ellos: ver una compañía canadiense que no es Cirque du Soleil, que no es Cirque Éloize y que además tiene una propuesta tan distinta de estas otras, fue una maravilla. Nos invitaron a ver su espectáculo y al año siguiente vinieron a hacer una temporada aquí, nos volvimos a encontrar y fue allí donde nos propusieron el proyecto.

Se trata de un proyecto de circo internacional cuya idea es crear un espectáculo con artistas de diferentes partes del mundo en torno al tema de la serie de Fibonacci, sucesión numérica que se relaciona con la sección áurea y con patrones que pueden observarse en la naturaleza como un principio de armonía. La idea era tomar este principio de armonía como una motivación, de modo que cada uno de los participantes, como artistas circenses, expresaran cómo entienden la armonía, relacionada con la belleza y como un principio de creación; es decir, tú como artista mexicano, canadiense o del Polo Norte, cómo entiendes la armonía, cómo creas, qué es lo que haces y por qué lo haces.

Se pretende continuar este año con el proyecto y hacer tres residencias de creación en las que trabajaremos durante dos o tres semanas (por cada residencia) a partir de estos detonadores: la serie de Fibonacci, el principio de armonía, de belleza. Hay una estructura a partir de la que vamos armando el espectáculo y un documentalista que va registrando todo el proceso, va a las sesiones y entrevista a los participantes con el objetivo de hacer un documental de cada residencia que será transmitido por televisión e Internet. Los participantes no son sólo artistas de circo, hay un compositor, músicos invitados, un diseñador de iluminación, un escenógrafo, un vestuarista y videoartistas.

Durante nuestra primera experiencia con este proyecto en el Cenart, en febrero de 2007, la respuesta del público fue increíble, tuvimos llenos totales y se agotaron los boletos antes del estreno. Este año vamos a hacer la siguiente fase y se va a sumar una compañía de circo del Polo Norte. Se trata de una compañía muy interesante, creada por Guillaume Saladin un acróbata de Quebec, de Cirque Éloize, que se fue a vivir al Polo Norte y abrió un centro de formación para la gente que vive allí, que es de la etnia de los inuit; lo hizo a raíz de que el índice de suicidios en la población juvenil estaba creciendo, pensó en ofrecer esta alternativa a los jóvenes y ha funcionado muy bien. Va a ser interesante porque cada grupo aporta la visión de su propia cultura creando a partir, una vez más, del tema de Fibonacci.



En el proyecto Fibonacci proponían modelos distintos de creación, interpretación y relación con el público, ¿es un principio general de Cirko de Mente?

Sí, y se dio de manera natural pues el circo contemporáneo tiene formas distintas de presentarse; puede ser que tenga las mismas temáticas, pero su discurso tiene otras lógicas. Es algo que, sin mucho conceptualizar al respecto, sino como una necesidad vital, se ha dado en lo que hacemos en casi todos nuestros espectáculos. Siempre buscamos relacionarnos con el espectador; incluso en nuestra última obra, que tiene un carácter más de ficción, más que marcar una cuarta pared tratamos de meter al público a nuestro universo.

¿De qué se trata esta obra más reciente?

Se llama *...regresa a mis pies* y está basada en atmósferas de una novela de Paul Auster titulada *El país de las últimas cosas*. Cuando la leí, me dejó muchas imágenes susceptibles de ser teatralizadas. En un viaje reciente a la India, caí en la cuenta de que estos universos que plantea Auster de caos y destrucción de la vida están a la orden del día en cualquier urbe del mundo. La historia de la obra es lo que le sucede a un vagabundo que va en busca de su zapato y se encuentra con otros personajes. La idea es que dentro de todo lo terrible de la vida en las ciudades, también existe una belleza; lo que busca el espectáculo es hablar de nuestra fragilidad y encontrar ahí un principio de esperanza y belleza que a veces no vemos.

Para informes sobre los talleres y funciones de Cirko de Mente, se puede consultar: www.cirkodementemexico.com y www.cirkonconvencionmexicana.com.

Arriba: integrantes de la compañía Cirko de Mente; abajo: Andrea Peláez. ©Andrea López

ARTE MÓVIL-DANZA CLAN

NUEVA PIEL PARA LA ANTIGUA CEREMONIA

José Eugenio Sánchez

Desde su fundación, Arte Móvil-Danza Clan se consolidó como una de las agrupaciones independientes más interesantes de la danza mexicana. El humor, el amor, los sucesos cotidianos son algunos de los temas que la compañía aborda para construir una propuesta auténtica, profunda y divertida que conecta inmediatamente con el espectador.

Su repertorio es extenso y está formado por obras de formatos diversos para distintos foros: coreografías complejas, ágiles e inteligentes, coreos, *gags*, homenajes, instalaciones, un entramado visual donde se pueden mezclar la ciencia o la filosofía con el entretenimiento, sostenidos por una sensible frontera donde la interpretación y el público expanden los parámetros de los significados.

Con el interés de desarrollar productos de calidad, AM-DC ha recurrido a lo largo de su trayectoria a diversas expresiones artísticas realizadas de manera original y exclusiva para sus obras, y se han nutrido de brillantes bailarines, músicos, poetas, artistas, fotógrafos, videoastas y pintores. También han compartido su talento interpretativo para que destacados coreógrafos depositaran su creatividad.

Desde su debut en 1989 con un par de piezas, *Diario de un amor* y *Mientras agonizo*, conmocionaron la escena de la danza nacional con frescura y calidad, tanto en el terreno de la composición como de la ejecución, pero fueron obras como *Hay veces cuando la soledad*, *El alma secreta de las cosas* y *Otros viajes inesperados*, las que hicieron que la compañía compartiera su trabajo en casi todo el país, realizando exitosas y gratificantes giras.

Actualmente Arte Móvil-Danza Clan está integrado por Cristina Garza, David Franco, Ruby Gámez y Judith Téllez, bailarines y coreógrafos que gozan de excelente reputación en el ámbito del arte nacional, han recibido diversos premios y reconocimientos y han sido becados como creadores e intérpretes por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, así como por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León. Judith Téllez y Ruby, además, han formado parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

A lo largo de este último año, AM-DC ha presentado cinco estrenos: *Signos para un al-*

fabeto—original de Franco, Téllez y Gámez—; una serie de 5 piezas cortas: *Geografías del alma*, *Mi hermano no habla*, *Polvo de corazones*, *Toda esa gran luz que nos viene de Oriente* y *Lost Memories*, bosquejos o versiones donde el tema central es la soledad y las dificultades para establecer un universo armónico.

Otra de las obras es *El vestido rojo o la collezione internazionale per la lupita.co*, coreografía de Judith Téllez que constituye una danza comedia basada en la obra literaria de Doris Dorrie y en la vida de varios protagonistas de la alta costura, que se desarrolla en el *pret a porter* y desenmascara los profundos secretos del mundo íntimo de un “famoso diseñador desconocido”, una historia de amor y vericuetos amistosos donde la vanguardia, el buen gusto y la excentricidad, logran ser un accesorio ideal para la felicidad y la tragedia.

Uno de los trabajos que ha marcado un punto climático en el desarrollo creativo de la compañía es *Danzas íntimas*, obra colectiva que, desde distintos lenguajes escénicos, surge alrededor de la mesa del desayuno y conduce a temas que atañen a las diferentes formas de afrontar la sexualidad, las relaciones afectuosas y sus desencuentros. Una reflexión en movimiento del ser humano en los tiempos actuales.

Entre 2 worlds, obra de Judith Téllez basada en la libertad tomando extractos del drama que se vive en la frontera con la migración, los polleros, la violencia, la persecución y la muerte, a pesar de sonar catastrófica, es una coreografía con una visión y un cuestionamiento optimistas de las diferencias entre las naciones y los idiomas y cualquier forma de separación o discriminación.

Su más reciente producción, *Deseos barrocos*, es un oxímoron dancístico, coreografía de David Franco, donde a través del minimalismo, tanto escénico como musical e interpretativo, se presentan diversos conceptos del barroquismo como concepto estético.

Todas estas coreografías y programas forman parte del proyecto *Nueva piel para la antigua ceremonia: Restauración*, apoyado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en el marco del programa México en Escena, a través de la convocatoria de apoyo a Grupos Artísticos Profesionales de Artes Escénicas del FONCA en su segunda emisión, con el cual pretenden presentarse en espacios chicos, formales, cerrados, abiertos, realizando funciones, cursos, talleres, conferencias y otras actividades, como *Danza para tus ojos*, que se realizará en el lugar sede del Clan, el Laboratorio del Movimiento, donde se muestran en ciclos didácticos videos de coreógrafos internacionales así como de obras que la compañía ha realizado a lo largo de su historia.

Por estos días la compañía prepara su viaje a Francia y España para realizar presentaciones, talleres y conferencias en París, Toulouse, Valencia, Huesca y Madrid.

JOSÉ EUGENIO SÁNCHEZ. Poeta, autor de *Physical graffiti* (Visor, Madrid, 1998) y de *La felicidad es una pistola caliente* (Visor, Madrid, 2004). Obtuvo el X Premio Internacional de Poesía de la Fundación Loewe de Madrid y formó parte del International Writing Program de la University of Iowa en 2006. Actualmente es miembro del SNCA.

Deseos barrocos ©Enrique Gorostieta





La Secretaría de Cultura del
Estado de Michoacán
y
El Centro de Producción Artística y
Desarrollo Cultural de Michoacán

En colaboración de



Presentan

Los Locos de Valencia

Una obra de Lope de Vega

Dirección de Rodolfo Guerrero

Adaptación no tan libre de Antonio Zúñiga



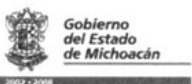
Estreno
13 de febrero 8:00 pm
Foro La Bodega, Morelia, Mich.

20 de Noviembre 871
Centro histórico
tel. 3129912

Temporada: 2008

Morelia, *Foro la Bodega*
Uruapan, *Antigua Fabrica de San Pedro*
Zamora, *Centro Regional de las Artes*

Entrada: \$80.00
(Descuentos a estudiantes,
adultos mayores y maestros)



INSTITUTO QUERETANO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

PREMIO NACIONAL MANUEL HERRERA DE DRAMATURGIA

DÉCIMO ANIVERSARIO 1999 - 2008



GOBIERNO DEL ESTADO DE
QUERÉTARO
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN



Querétaro
es
Mejor

CONVOCA EL GOBIERNO DEL ESTADO
DE QUERÉTARO, A TRAVÉS DEL INSTITUTO
QUERETANO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

Los concursantes deberán enviar una obra de teatro en español, inédita y que no haya sido representada. El tema será libre y la duración efectiva de su puesta en escena no deberá ser menor a cincuenta minutos.

Los trabajos deberán enviarse al INSTITUTO QUERETANO DE LA CULTURA Y LAS ARTES
Andador Venustiano Carranza 4, Centro Histórico, Santiago de Querétaro, Qro. C.P. 76000

BASES GENERALES

1. Podrán participar todos los escritores residentes en la República Mexicana.
 2. Los trabajos deberán presentarse por triplicado, escritos a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta por una sola cara, en letra de 12 ó 14 puntos y engargolados.
 3. Los concursantes deberán participar con seudónimo, adjuntando a su trabajo un sobre cerrado con dicho seudónimo escrito en el exterior, que contendrá su nombre, domicilio, número telefónico y en su caso correo electrónico.
 4. En el caso de los trabajos enviados por correo, se aceptarán aquellos en que la fecha del matasellos de la oficina postal de origen no exceda la del límite de la convocatoria, siempre y cuando llegue con un máximo de diez días después de esta fecha.
 5. El jurado calificador estará integrado por reconocidos especialistas en la materia y su fallo será inapelable.
 6. Una vez emitido el fallo del jurado, se procederá a abrir la plica del ganador y se le avisará de inmediato. Este resultado se divulgará a través de los medios de comunicación, a partir de octubre de 2008.
 7. El participante que resulte ganador podrá asistir al acto de premiación; las instituciones convocantes cubrirán su traslado y su estancia en la ciudad Querétaro.
 8. No se devolverán ni los originales ni las copias de los trabajos recibidos, los que serán destruidos con el objeto de proteger los derechos de autor de los mismos.
 9. No podrán participar: a) obras que hayan sido premiadas en concursos anteriores; b) obras que estén participando en otros concursos; c) obras que estén en espera de un dictamen para su publicación o representación; d) obras que hayan sido puestas en escena; e) obras que hayan sido editadas o publicadas y f) obras de autores que hayan sido ganadores de este mismo certamen en al menos dos ocasiones de emisiones anteriores.
 10. El jurado estará facultado para descalificar cualquier trabajo que no presente los requisitos solicitados por la convocatoria y para resolver aquellos casos no contemplados por la misma.
 11. El premio podrá ser declarado desierto por el jurado, y sus recursos serán destinados, a criterio del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, para apoyar actividades en torno a la dramaturgia.
- La participación en este concurso implica la aceptación de sus bases.

www.culturaqueretaro.gob.mx

La fecha límite para recepción de trabajos será el **viernes 4 de julio de 2008** a las 15:00 horas

PREMIO ÚNICO E INDIVISIBLE
75 MIL PESOS EN EFECTIVO Y DIPLOMA

SER ALUMNO-ACTOR-MAESTRO

Américo del Río

¿Qué me produce este hormigueo en las manos? No lo sé, pero aquí está, recorre todo mi cuerpo; estoy a unos minutos de comenzar la función; el público viene, el corazón late aún con más fuerza. Comienzo el último repaso mental del texto, del trazo, del vestuario, la utilizaré; por más que quiero me es imposible evitar la sensación de que algo falta, o faltará... o fallará. Sin embargo todo está en su sitio. Respiro, sigo alistando el cuerpo y estoy. Como puedo, estoy. El público llega; mi oído me juega la trampa: se aguja para captar aun las mínimas señales de la gente y esto acaba por ponerme más nervioso. Luego un silencio... Y después, sutil pero precisa, una vocecilla de Tiempos Antiguos, quizá la Vocación, me anima y me invita a la aventura y al cumplimiento del deber: agradezco a la Vida este momento; me acerco a mi compañera, Itari Marta, le deseo *mierda* y beso sus manos; me acerco a mi hoy compañero de escena, mi Maestro Jorge Ávalos y le repito lo que es más que un hecho: "un honor, Maestro, un honor". Los tres nos abrazamos y alentamos para saltar al vacío asidos solamente de un tejido de trabajo, pasión y amor cuya resistencia se probará segundo a segundo en el momento mismo de la representación. "Tercera llamada": no hay marcha atrás. Un último "¡mierda!" nos sirve de espaldarazo guerrero. La música comienza, el tiempo se suspende, eterno, justo antes de entrar a escena. ¿Y luego? Luego... el Vacío...

¿Qué me inclina a llevar esta vida? No lo sé, supongo que la Vocecilla Antigua, la Vocación, tan parte de mí como lo son de mi piel su color y de mis manos, su forma. Lo que sé es que no he podido dejar este estilo de vida. Bueno, en realidad tampoco he querido dejarlo. Este Trabajo-Placer-Deber-Vida ha alegrado mi alma durante años, ha articulado mis capacidades e incluso me ha hecho mejor persona. Y es que además de las maravillas propias de la profesión, la Fortuna me ha obsequiado el ejemplo de lo grandes Maestros que me han formado, seres que admiro por su talento, compromiso, ética y humanidad, y que a cada paso que dan regalan enseñanzas invaluablees.

Pero Fortuna da obsequios de todo tipo. Así como me ha dado privilegios, me ha puesto en el camino de una enorme responsabilidad: la de a mi vez ser maestro, la de aspirar a ser

uno de los Grandes, a dar lo que he recibido, a tratar de encauzar a aquellos llamados por la Voz Antigua a sumergirse en el universo de las artes escénicas; obsequio enorme, sin duda, pero lleno de retos.

¿Cómo abordar esos retos? Difícil cosa si se quiere trascender la palabrería y elevar la Palabra. Pienso que como alumno soy comprometido; sin embargo, la perspectiva como maestro me ha despertado potencias antes aletargadas: la sed por aprenderles a los alumnos, más que por enseñarles, obliga a una autocrítica más severa, pero amorosa a un tiempo; activa un deseo de superación constante y aumenta nuestras capacidades de asombro y de respeto por el Otro; agudiza la facultad de diagnóstico, y nos recuerda nuestros ideales, así como las crisis padecidas en las aulas: coloca un espejo frente a nosotros, *nos recuerda quiénes somos*.

Ahora bien, reconozco que, como novel docente, mis contenidos carecen del peso específico que tienen aquéllos de mis Maestros, evidentemente; sin embargo el tiempo y el trabajo nutrirán mis palabras, no me apuro. Pero un buen ejemplo de actitud, ética y trabajo, ingrediente fundamental para articular los conocimientos, ése todo maestro lo puede dar y, por lo tanto, me lo exijo cuando imparto clase; aún no sé si lo logro; trabajo en ello, eso sí. Y también trato de exigírmelo cuando es el turno de dar función, de ensayar, de andar, de pensar, de sentir, de estar... de Vivir; porque cuando se es docente siempre se tendrán alumnos que nos observen atentos, todo el tiempo (al menos así lo hacía yo cuando estudiaba). Se va *impartiendo cátedra aun sin quererlo*. Y al enseñar, la pasión por la Profesión crece a tal grado que fallarle sería deshonesto; por lo tanto, la autoexigencia debe ser mayor.

¿Pero se es maestro sólo cuando se tiene un grupo al cual enseñar? ¿No somos los actores un gremio adicto a *maestrear* con la mano en la cintura?: *¡Qué tal, maestro Fulano! ¡Dónde anda, maestra Mengana!* Sería bueno entonces asumir la responsabilidad real de un Maestro, más allá de esa jocosa jactancia, ya que la docencia nos muestra una certeza: *el ejemplo diario enseña más que las palabras inspiradas, pero poco congruentes*. ¡Venga pues, *maestrémonos* en serio!, porque cada paso que damos es ejemplo para un observador sediento de nortes, y cada observador es a su vez alguien de quien se puede aprender. Así, un compromiso vital que trascienda la inercia

de nuestros propios roles puede llevarnos a la conquista de un aprendizaje-enseñanza infinito como el Tiempo, poderoso como nuestro Arte, generoso como la Vida. Y entonces aspiraremos en cada segundo a ser libertadores de mentes, emancipadores de almas hambrientas de ese poder que sólo da el Conocimiento, y nuestro canto se elevará no sólo en la Escena sino en la Vida, de la que todos somos actores y a la que todos debemos respeto y ofrenda.

Américo del Río en *Touche* o *la erótica del combate*, de Ximena Escalante.
© Roberto Blenda



Así veo las cosas. No hallo otra manera mejor de verlas, aunque la haya, y es, por lo tanto, la que con amor trato de vivir, de compartir a mis alumnos y enriquecer con mis compañeros, agradeciendo siempre a mis Maestros el habérmela inculcado.

AMÉRICO DEL RÍO. Actor y docente de actuación en CasAzul y de combate escénico en la Escuela Mexicana de Combate Escénico. Actualmente actúa en *Hotel Encarnación*, que se presenta en el Foro Shakespeare.

CONVOCATORIA

El Instituto Nacional de Bellas Artes, a través de la Coordinación Nacional de Teatro y el Gobierno del Estado de Chihuahua, a través del Instituto Chihuahuense de Cultura convocan a la comunidad teatral a participar en el proceso de selección de la **XXIX MUESTRA NACIONAL DE TEATRO**, misma que se realizará del 7 al 15 de noviembre de 2008 en Ciudad Juárez, Chihuahua, de acuerdo con las siguientes



MUESTRA NACIONAL DE TEATRO

BASES:

- Podrán participar todos los grupos de teatro del país que decidan inscribir una o más puestas en escena, sin importar el formato, las técnicas empleadas, el tema, ni el público al que las mismas estén dirigidas.
- Los interesados deberán enviar un DVD del o los montajes propuestos para participar, a la Coordinación Nacional de Teatro (Reforma y Campo Marte s/n, módulo A, primer piso, Col. Polanco Chapultepec, C.P. 11560, México, D.F., tel 52 80 87 71, ext. 442; 52 80 55 98 fax 52 80 34 78), así como una carpeta digital a: muestra.nacional.teatro@gmail.com (opcionalmente podrá enviar una impresión de la carpeta anexa a dvd).
- La carpeta digital deberá enviarse en formato .doc o .pps conteniendo los siguientes datos básicos: información sobre la obra, carta de autorización de derechos autorales, programa de mano, especificaciones técnicas del montaje, información para giras y síntesis curricular de los integrantes del grupo.
- El material filmico deberá realizarse con cámara fija a toma abierta, durante una función con público y contar con la calidad suficiente para ser evaluada. La utilidad de este DVD es preseleccionar las obras que podrían ser audicionadas por la Dirección Artística, en la entidad correspondiente.
- La fecha límite para recibir los materiales será el 6 de junio de 2008, a las 18:00 hrs. (hora del centro), para los envíos por correo o mensajería se tomará en cuenta la fecha especificada en la guía de envío.
- No serán admitidos en el proceso de selección aquellos montajes que hayan participado en las muestras nacionales de años anteriores.
- La Dirección Artística de la **XXIX Muestra Nacional de Teatro** estará integrada por: More Barret, Juliana Faesler, Fausto Ramírez y Perla Szuchmacher. En calidad de miembro consultivo, figurará Víctor Hugo Rascón Banda.
- La Dirección Artística audicionará las obras que considere convenientes, por lo que es requisito indispensable que los montajes propuestos puedan escenificarse dentro del plazo comprendido entre la publicación de la presente convocatoria y 31 de agosto de 2008.
- La notificación y/o invitación a participar en el evento se hará llegar a los grupos seleccionados a más tardar el día 5 de septiembre de 2008.
- Las puestas en escena seleccionadas deberán contar con el permiso correspondiente de los autores o en su caso, de la SOGEM.
- La Dirección Artística estará facultada para proponer puestas en escena y sugerir a los organizadores las que considere susceptibles de participar.
- La programación de la **XXIX Muestra Nacional de Teatro** estará conformada de acuerdo con las invitaciones giradas por la Coordinación Nacional de Teatro y el Instituto Chihuahuense de Cultura, sustentadas en el fallo de la Dirección Artística, cuya decisión será inapelable. Los grupos participantes deberán confirmar su participación antes del 19 de septiembre de 2008.
- Los organizadores cubrirán los gastos de hospedaje y alimentación de los integrantes de las compañías participantes durante los días de montaje y presentación de la obra. El director y hasta dos integrantes más de la puesta en escena podrán permanecer durante todo el desarrollo del evento, estando obligados a participar en todas las actividades programadas y compartiendo una habitación asignada por los organizadores.
- Los organizadores invitarán a algunos artistas dedicados al quehacer teatral del país a participar como observadores, a quienes se otorgará hospedaje en habitación compartida, alimentación y boletos para las obras programadas.
- Otros miembros de la comunidad teatral interesados en asistir a la Muestra como observadores podrán hacerlo asumiendo sus propios gastos, para lo cual tendrán la posibilidad de aprovechar los precios especiales en hospedaje y alimentación.
- Las carpetas y los videos recibidos en la Coordinación Nacional de Teatro no serán devueltos.
- Los organizadores resolverán cualquier situación no prevista en esta convocatoria.

Con la finalidad de estimular la reflexión y el ejercicio ensayístico que acompañe el desarrollo de proyectos artísticos y creativos en el ámbito de la escena mexicana contemporánea
EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI
en coordinación con
PASODEGATO, REVISTA MEXICANA DE TEATRO
Convocan al

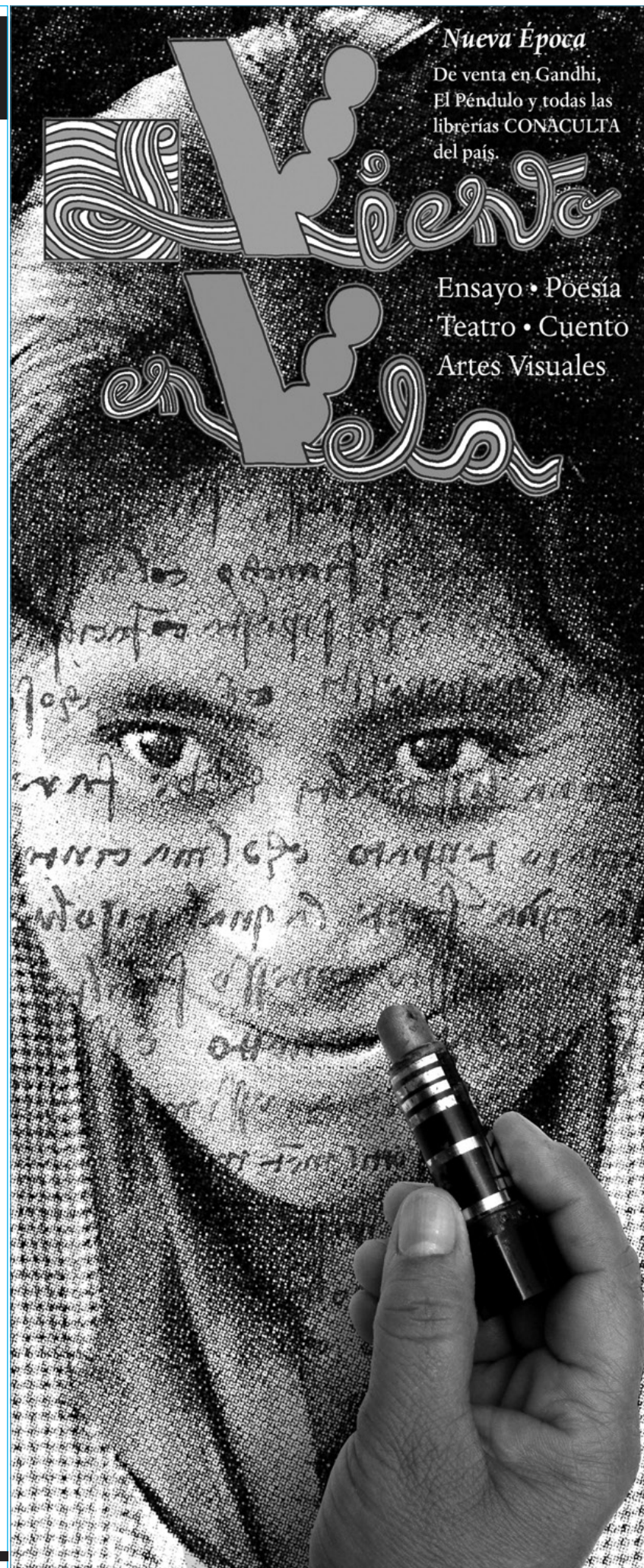
PREMIO DE ENSAYO TEATRAL 2008

De acuerdo con las siguientes bases:

1. Podrán participar escritores mexicanos o residentes en la República Mexicana, con excepción de los trabajadores de las instancias convocantes.
2. El premio consistirá en el pago de **\$20,000.00 M.N.** (veinte mil pesos) y la publicación del ensayo ganador en PASODEGATO, Revista Mexicana de Teatro.
3. Los trabajos deberán estar escritos en español y tener una extensión no menor a 16 cuartillas y no mayor a 24 cuartillas. Los textos se presentarán por triplicado, impresos a doble espacio (letra Arial, 12 puntos) y por una sola cara, en papel tamaño carta. Deberán ser inéditos y no contar con compromisos editoriales previos. El tema del ensayo será libre, siempre y cuando esté relacionado con el acontecer teatral.
4. Los concursantes deberán participar con seudónimo. Adjunto al trabajo, en sobre cerrado e identificado con el seudónimo y el título del ensayo, deberán incluirse los datos del autor: nombre, domicilio, número telefónico y correo electrónico. Cualquier tipo de referencia, leyenda o dedicatoria que pueda sugerir la identidad del autor, causará la descalificación del trabajo.
5. Los trabajos deberán dirigirse a la redacción de PASODEGATO: Eleuterio Méndez Núm. 11, esquina Héroes del 47. Col. Churubusco-Coyoacán. Del. Coyoacán, c. p. 041290, México, D. F., o al CITRU/INBA: Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 5to Piso, Churubusco y Tlalpan s/n, Col. Country Club. C.P. 04220, México, D.F.
6. La fecha límite para la recepción de trabajos será el viernes 25 de abril de 2008. El concurso queda abierto desde la publicación de la presente convocatoria.
7. El jurado dictaminador estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria.
8. Es facultad del jurado descalificar cualquier trabajo que no presente las características exigidas por la presente convocatoria, así como resolver cualquier caso no previsto en la misma. El fallo será inapelable.
9. El resultado se publicará el viernes 23 de mayo de 2008 en la página del CITRU: www.cenart.gob.mx/centros/citru/index.htm

PARA MAYOR INFORMACIÓN COMUNICARSE
DE LUNES A VIERNES
A LOS NÚMEROS
(55) 5688 9232 Y 5688 8756 (PASODEGATO)
ó (55) 4155 0014 (CITRU)
EN HORAS HÁBILES.

*La participación en el concurso
implica la aceptación de estas bases.*





el hombre que fue **DRACULA**

Historia original y texto: Roberto Coria
Edición literaria: Vicente Quirarte
Versión escénica y dirección: Eduardo Ruiz Savinión
Con: Nicolás Núñez, Luis Miguel Lombana
Elena de Haro y Guillermo Henry, entre otros

del 5 al 20 de abril
Sábados y domingos 12:30 hrs.
TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

Autopsia a un copo de nieve
Premio Nacional de Dramaturgia INBA-Baja California 2005



de Luis Santillán
Codirección: Richard Viqueira
y José Alberto Gallardo
Con: Surya Macgrégor
Isabel Piquer y Marijo Fernández

del 4 de abril al 15 de junio
9 y 10 de mayo no hay función
Viernes 20:00
sábados 19:00
domingos 18:00 hrs.
TEATRO SANTA CATARINA
Jardín Santa Catarina 10
Plaza de Santa Catarina, Coyoacán

Ganadores

XV festival nacional de teatro universitario **2007**



TATZ Teatro/ Colegio de Arte Dramático
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
LOS NEGROS PÁJAROS DEL ADIÓS
de Oscar Liera · Dirección: José Avilez
del 12 al 27 de abril

Sábados y domingos 13:00 hrs.
TEATRO SANTA CATARINA
Jardín Santa Catarina 10
Plaza de Santa Catarina, Coyoacán

LOS CERENOS/ Centro Universitario de Teatro
**CUANDO NOS LLAMÁBAMOS BENITO CERENO
O ÉRASE UNA VEZ EN DOS ACTOS**
Autoría y dirección: Alaciel Molas González
del 17 de mayo al 1 de junio
Sábados y domingos 13:00 hrs.
TEATRO SANTA CATARINA
Jardín Santa Catarina 10
Plaza de Santa Catarina, Coyoacán

EL CARRO DE COMEDIAS DE LA UNAM PRESENTA

la COMEDIA DE LOS ERRORES

de William Shakespeare
Adaptación: Alfredo Michel
Dirección: Alonso Ruizpalacios
Sábados 11:00 hrs.
ENTRADA LIBRE



EL PLAYBOY DEL OESTE

de J.M. Synge
Adaptación y dirección: Alonso Ruizpalacios
Domingos 11:00 hrs.
ENTRADA LIBRE

FUENTE DEL CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO
Insurgentes Sur 3000

Bajo la piel de castor

Versión de la obra Der Biberpelz de Gerhart Hauptmann
por Andrés Weiss, Stefanie Weiss y Luis de Tavira
Dirección: Luis de Tavira

del 22 de mayo al 6 de julio
de jueves a domingos
TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

Ofelia o la madre muerta/ Agua

de Marco Antonio de la Parra · de María Morett
Dirección: María Morett

del 18 de abril al 6 de julio
25, 26, 27 de abril y 10 de mayo no hay función
Viernes 20:00, sábados 19:00
domingos 18:00 hrs.
FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

Mujer on the border

Basada en el llanto del verdugo
de Antonio y Javier Malpica
Adaptación: María Muro y Marta Aura
Dirección: María Muro
Con: Marta Aura

del 12 de abril al 6 de julio
26, 27 de abril y 10 de mayo no hay función
Sábados y domingos 12:30 hrs.
FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

TEATRO UNAM

www.teatro.unam.mx



PARA DAGOBERTO GUILLAUMÍN, EN MÍNIMO HOMENAJE*

Francisco Beverido Duhalt

La historia del teatro profesional veracruzano (que ya rebasó la cincuentena) no se explica sin la presencia en su inicio de Dagoberto Guillaumín.

A principios de los cincuenta, el terreno era fértil en más de un sentido, y pudo proporcionar el alimento necesario para el desarrollo de un árbol muy sólido, gracias a que la semilla era también sólida y energética. Porque hacía falta mucha energía, mucho tesón y mucha fuerza para provocar el surgimiento de un bosque que habría de extenderse con el paso del tiempo.

Los conocimientos, las convicciones, el empeño de Dagoberto Guillaumín abrieron el terreno y se preocuparon en cuidarlo, abonarlo, regarlo. El teatro universitario veracruzano profesional no surgió de la nada, pero en un lapso muy breve consiguió frutos importantes. Dagoberto jardinero y Dagoberto semilla consiguieron colocar, en apenas unos años, el nombre de la Universidad Veracruzana en el panorama del Teatro Mexicano.

El primer gran destello fue el estreno de *Moctezuma II* de Magaña en 1953. Corría el riesgo de quedarse en un simple chispazo, en una casualidad. Los estrenos posteriores, desde *Las cosas simples* hasta *La danza que sueña la tortuga* fueron consolidando la robustez del árbol y no sólo el colorido de las flores. Hubo tropiezos, es cierto, pero ya las raíces se habían afianzado sólidamente.

Solidez que resultó evidente con la fundación del Teatro de Cámara, primer espacio teatral de la Universidad en su ciudad sede, y el único durante unos años.

La creación de aquella primera Escuela de Teatro de la Universidad Veracruzana, antecedente de la actual Facultad, fue otro fruto de gran importancia. Por primera vez en nuestro país una Universidad (y una “de provincia”) se proponía un plan de estudios formal para la preparación de los trabajadores del teatro.

Director fundador del grupo de teatro profesional de la Universidad Veracruzana, director fundador de la Escuela de Teatro de la Universidad Veracruzana, delegado del INBA en la zona Oriente (Puebla, Tlaxcala y Veracruz) de 1954 a 1957, dos veces director de la Escuela de Arte Teatral del INBA (en la primera, fundador de la *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, que alcanzó seis números), director invitado de la Comédie de Saint Étienne, director de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, fundador y director hasta el final (a lo largo de 12 años) del grupo Teatro Ambulante de la Secretaría de Educación de Veracruz, estrenó, entre otras, *Silencio, pollos pelones...* y *Acapulco, los lunes*, y aquella memorable *Yo también hablo de la rosa...*, de Carballido, *Escándalo en Puerto Santo*, de Luisa Josefina Hernández, y *Yanga* de Othón Arróniz; miembro del primer consejo editorial de *La palabra y el Hombre* —revista emblemática de la Universidad Veracruzana—; colaborador de las revistas *Política*, *Mañana* y, por supuesto, *Tramoya*; autor de la sección de Teatro del libro *Expresión artística* y del *Curso breve de teatro*, publicado por la Secretaría de Educación de Veracruz; recorrió prácticamente todo el estado con el grupo Teatro Ambulante, a cuyo frente estuvo hasta el último momento (todavía unas semanas antes de su fallecimiento asistió al estreno de su última puesta en escena con este grupo).

Prueba de su tesón, de su entrega, de su pasión y su generosidad no es la medalla “Rafael Ramírez” por treinta años de labor docente recibida en 1983, ni los “Homenajes-en-acción” —que significaron las puestas en escena de *Felicidad* en 1983 (la que mereció un premio de la crítica especializada) o de *Las manchas de la luna* en 2001 (ambas de Carballido y ambas presentes en sendas Muestras Nacionales de Teatro, una en Monterrey y la otra en Guadalajara)—, ni el homenaje que le rindieran al cumplir 50 años de actividad teatral el Gobierno del Estado y la Secretaría de Educación de Veracruz, la Universidad Veracruzana y la Escuela Nacional de Arte



Teatral del INBA en 1998, ni el que le rindieron los jóvenes teatristas en 2006 en la celebración del Día Mundial del Teatro; lo es, más bien, el testimonio de reconocimiento y gratitud presente en quienes fueron sus alumnos, quienes recibieron de él —entre otras cosas— lecciones imborrables de ética, profesionalismo y generosidad, y aquellos a quienes distinguió con su amistad.

El *Hamlet* de Shakespeare, en Xalitic —dirigido por Montero—, *Panorama desde el puente* de Miller o *El relojero de Córdoba* —también dirigidos por Montero—, la *Mariana Pineda* de Lorca —dirigida por Montero—, *Los bajos fondos* de Gorki —dirigida por Julio Castillo—, *Rashomon* de Akutagawa o *Atlántida* de Villegas —dirigidas por Martha Luna—, *Máscara vs. Cabellera* de Víctor Hugo Rascón —dirigida por Pineda—, la *Bernarda Alba* de Lorca —dirigida por Germán Castillo—, o *La visita de la vieja dama* de Dürrenmatt —dirigida por Alberto Lomnitz—, por mencionar sólo unas pocas, se explican y encuentran su raíz en el antecedente de *Todos eran mis hijos* de Miller, *S.F.Z. 33 Escuela* de Díaz y Montero, *El presidente hereda* de Viola, *A ocho columnas* de Novo o *Felicidad* y *La danza que sueña la tortuga* de Carballido.

Por ello, y por todo lo que queda aún por recordar y mencionar, sólo podemos decir, una vez más: “Gracias, Dago”.

*Texto leído en el homenaje ofrecido el 17 de diciembre de 2007 en la Sala Chica del Teatro del Estado, a una semana de su fallecimiento.

FRANCISCO BEVERIDO DUHALT. Actor veracruzano.

El maestro dando indicaciones al grupo Teatro Ambulante. © proporcionada por el autor



ACTO ÚNICO 50 AÑOS DE PRIMER ACTO

José Sanchis Sinisterra

Para quienes están accediendo a la vida escénica española en esta glamorosa década inicial del siglo XXI, e incluso para quienes lo hicieron en las dos últimas del anterior, debe resultarles casi imposible evaluar, imaginar siquiera, la enorme importancia que, en los años oscuros del franquismo y de la lenta transición hacia la democracia, tuvo una modesta revista teatral como *Primer Acto*, tenazmente alentada por José Monleón.



Salvador Távora y José Monleón en la entrega del Premio Max de la Crítica a *Primer Acto*.
©Foto proporcionada por la redacción de *Primer Acto*.

Hoy resulta fácilmente accesible —para quien sienta interés o curiosidad— una ingente masa de información sobre lo que ocurre en el gran teatro del mundo (y en el pequeño); a nuestros escenarios llegan muestras deslumbrantes de la más reciente actividad escénica del planeta, ampliamente promocionada por la “Internacional Festivalera” y sus poderosos mandarines; muchos de nuestros creadores viajan al extranjero, bien como turistas culturales, bien como ávidos aprendices, e incluso —unos pocos— como estrellas invitadas; escuelas del más variado formato, tanto privadas como públicas, imparten formación e información actualizada, a veces en sintonía con las corrientes más avanzadas del arte dramático internacional (a veces, no tanto); pese al cariz a menudo localista y/o chauvinista de algunas políticas culturales autonómicas, existe una

dinámica circulación de actividad y conocimiento entre los diversos puntos cardinales de España. Y las últimas generaciones de *teatristas* tienden a pensar que las cosas siempre han sido así.

ANTE LA ATONÍA MORAL Y ARTÍSTICA

Pero no lo fueron, ni mucho menos, en la España de los años cincuenta, sesenta... y parte de los setenta. Y no sólo por la acción amordazante y esterilizante de la censura (que también); no sólo por las carencias materiales e intelectuales de una sociedad devastada por la guerra y atrofiada por una interminable y vengativa posguerra (que también). Lo que hoy resulta difícil de imaginar para comprender el papel axial, vertebral de *Primer Acto* con respecto al mejor teatro español de aquellas décadas es la *atonía moral y artística* que la vida escénica ofrecía a los recién llegados, jóvenes a menudo inquietos y disconformes, que buscábamos un territorio, no sólo de libertad, sino también de comunidad, de alteridad y de innovación.

Con escasas, esporádicas y casi siempre minoritarias excepciones —a veces de función única—, la vida teatral española de la segunda mitad del siglo XX presentaba, para las nuevas generaciones, un panorama poco alentador, especialmente fuera de Madrid y Barcelona, en ese amplio desierto cultural denominado “provincias”. Más allá de las esporádicas giras de algunas compañías capitalinas y las no menos puntuales aventuras del teatro universitario, la temporada teatral languidecía allí en la rutina, el raquitismo y el más rancio conservadurismo. Pero tampoco en los dos grandes centros urbanos la escena irradiaba mucha vitalidad. Predominaba en sus carteleras una programación complaciente y mediocre, atenta generalmente al éxito comercial y respetuosa con los hábitos estéticos y los prejuicios éticos del público burgués. Tanto las obras como los montajes, por no hablar del estilo interpretativo de los actores y actrices, rezumaban un aroma rancio, como de cosa antigua y obsoleta, vanamente maquillada de superficial actualidad.

Pero la verdadera “actualidad”, lo que ocurría realmente en la vida y en la conciencia de los españoles, las zozobras e inquietudes del sobrevivir cotidiano de la colectividad, el desasosiego de los jóvenes, el amargo rencor de los vencidos, la nostalgia furiosa de los exiliados, los anhelos del pensamiento atenazado y la palabra sometida, la aspiración a otros horizontes... todo eso parecía definitivamente excluido del teatro.

Y, de pronto, en abril de 1957, en un acto único e irreversible, irrumpe una revista que reconcilia el quehacer teatral con el movimiento de la vida y de la historia. A muchos de los que accedíamos al teatro en aquellos años grises, *Primer Acto* nos descubría que ese juego o aventura excitante en el que estábamos iniciándonos era *también* un modo de estar en el mundo, una hipótesis de libertad, un laboratorio de preguntas necesarias, un albergue de encuentros fugaces pero definitivos, una atalaya de inminentes invasiones bárbaras, una exigencia de insatisfacción permanente.

O, dicho en prosa: *Primer Acto* nos indujo —y ha seguido haciéndolo durante cincuenta años!— a amar y respetar nuestra opción artística y profesional (eso que llamamos *teatro*, para entendernos) al proponernos en sus páginas una mirada y una reflexión constantes sobre los aspectos más fértiles de su devenir, señalando todos sus avatares emergentes, descubriéndonos aquellas experiencias foráneas que era preciso conocer para crecer, destacando las tentativas locales que nacían con vocación de futuro, permitiendo los debates ideológicos y estéticos que todo arte alberga en su seno, y sin los que se instalan irremediamente la rutina y/o el dogmatismo, recordándonos siempre el compromiso de nuestro trabajo —más allá o más acá de toda opción artística— con su horizonte comunitario (eso que, para entendernos, llamamos *sociedad*) y, sobre todo, estando presente, con asombrosa ubicuidad, en los cuatro puntos cardinales de un horizonte artístico que sólo puede existir localmente cuando se abre a lo global. Y viceversa.

Quizás hoy, para algunos, esa impresionante tarea vertebradora de *Primer Acto* sólo sea, en el mejor de los casos, una página importante de la historia del teatro español contemporáneo, permeable ahora a innumerables flujos de información, intercambios y modas. Para otros, en cambio —entre los que me cuento—, la labor incansable de Monleón y sus sucesivos, encomiables equipos, aglutinados tercamente en torno a esa entrañable revista, sigue siendo un ariete imprescindible en la renovación moral y artística de nuestra vida escénica, amenazada por nuevos y más tentadores riesgos de banalidad.

Publicado en *Primer Acto*, núm. 320, IV / 2007, pp. 8-9.

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA es dramaturgo y ensayista.

MEDIO SIGLO DE COMPROMISO TEATRAL

Guillermo Heras

Reflexionar sobre la trayectoria de la revista *Primer Acto* es algo más que realizar una acción laudatoria sobre un hecho cultural insólito. En un país como España, donde la valoración de la estabilidad, el compromiso con los discursos plurales y la importancia de salvaguardar la memoria, no es práctica habitual, resulta realmente admirable que podamos celebrar el cincuenta aniversario de una aventura editorial que nació en abril de 1957.

Como ya existen dos publicaciones que recogen la historia de la revista y una antología de sus materiales (me remito sobre todo a la publicación que sacó el Centro de Documentación Teatral en el año 1991) y que recogía la andadura de los 30 primeros años, intentaré acercarme a este aniversario desde una doble óptica, pero siempre personal. Por un lado, la de alguien que formó parte del Consejo de Redacción a mediados de los años setenta, y la del lector fiel a la publicación desde aquellos días lejanos de finales de los sesenta en que hacía teatro amateur, para luego pasar a militar en las filas del teatro independiente. Así, en este tránsito que va desde las experiencias de teatro aficionado, a los años gozosos de Tábano, la experiencia de dirigir diez años el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y ahora la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, la revista me ha proporcionado un extenso, rico y complejo material teórico que me ha ayudado a algo tan fundamental como es obligarme a “pensar el teatro”. Eso que siempre parecía como un pecado, sobre todo cuando inicié mi andadura profesional, donde la mayoría en la profesión apostaba por el practicismo inmediato de las tablas y despreciaba la reflexión teórica como si pensamiento y teatro fueran como el agua y el aceite. Ciertamente que los intelectuales que fundaron *Primer Acto* y luego la generación del “teatro independiente”, dieron un giro radical a esas mezquinas ideas del tardofranquismo.

Es interesante constatar cómo —analizando los diferentes Consejos de Redacción a lo largo de este largo periodo, con los hombres y mujeres de nuestra escena que han escrito artículos, reportajes, entrevistas, notas o críticas— la revista ha tenido una coherencia interna, siempre vinculada a la contemporaneidad del hecho escénico y siempre apostando por mostrar lo más vivo de la escena nacional e

internacional. Además de esa crónica imprescindible, la publicación de textos fundamentales de la dramaturgia mundial más actual y la extensa nómina de obras de nuestros más importantes autores españoles. Y no sólo apostando por los más consagrados e importantes, sino también por los más jóvenes y novedosos. Lógicamente, todo este largo proceso no puede entenderse sin la presencia constante —casi como la columna vertebral de este proyecto, desde su fundación hasta la actualidad— de José Monleón. Su voluntad, su compromiso y su entrega a la causa de la reforma continua del teatro español le ha hecho estar en varios frentes de batalla, pero quizás sea *Primer Acto* su logro más importante como referente imprescindible para varias generaciones.

Muchas veces he colaborado con esta revista pero, con tan sólo 19 años y siendo sólo un alumno de la RESAD, fui admitido a formar parte del Consejo de Redacción de la revista. En aquel año me presentó al Consejo uno de sus colaboradores, que luego dirigiría otro proyecto editorial muy importante, Moisés Pérez Coterrillo, junto al que entonces ejercía de director periodista Santiago de las Heras (otra extraordinaria persona, por desgracia y al igual que Moisés, desaparecidos ambos en plena madurez de sus discursos creativos). Pero era, sin duda, Monleón quien ejercía de gran patriarca y coordinador del proyecto en las reuniones a las que nos convocaba en el desaparecido y entrañable Café Lyon, lugar fantástico para debatir, reflexionar, conversar y conspirar. En aquellas reuniones, a las que yo asistía incrédulo por haber sido admitido y en las que se me encomendaron, además, tareas para ejercer de crítico (mejor no leer demasiado aquellos materiales juveniles), acudían personalidades de la talla de Paco Nieva, Ricardo Doménech, Ángel Fernández Santos, además de los ya mencionados. ¡Qué placer recordar aquellos encuentros! ¡Cuánto aprendí en aquellas tertulias! ¡Por qué ha desaparecido esa costumbre entre las gentes del teatro? Hoy todo es atropellado, e incluso algunas reuniones de Consejo de Redacción en alguna revista en las que suelo colaborar, me parecen ya algo más cercano a un consejo de administración de una tópica empresa, que a un auténtico proyecto cultural y, por tanto, cargado de polémica, debate, cuestionamiento y dialéctica.

De cualquier manera, y más allá de mi relación directa con la escritura en la revista, dos son los factores fundamentales para agradecer

a *Primer Acto* su existencia y su perseverancia. Por un lado, el haberme permitido conocer a tantos y tantos creadores y movimientos del hecho teatral desde que empecé a leerla y coleccionarla a principios de los setenta. En ese momento no se contaba con las autopistas de la información que hoy existen, y por eso sólo podíamos conocer la actividad de los creadores o bien con la presencia directa en sus espectáculos (algo imposible en aquella época, ya que en el interior no se daban las posibilidades políticas y para salir al exterior no se daban las condiciones económicas), o bien leyendo entrevistas, reportajes o artículos de esos protagonistas, editados en las páginas de la revista. Por eso mi memoria emotiva teatral debe tanto a una publicación que me enseñó a soñar con Bertolt Brecht, Meyerhold, Grotowsky, el Living Theatre, Peter Brook, el teatro radical americano, los movimientos latinoamericanos, el Piccolo de Milán, Peter Stein, Ronconi, Grüber o, incluso, el teatro independiente español, a través de esas referencias literarias o las fotos aparecidas en la publicación. Tampoco puedo olvidar la cantidad de textos dramáticos que



José Monleón ©Foto proporcionada por la redacción de *Primer Acto*.

he tenido el placer de descubrir, en esa línea de valentía editorial para publicar materiales que jamás se atreverían las empresas al uso. Por otro lado, por la atención que siempre he prestado a los análisis o críticas que mis actividades como director de escena, actor o gestor —desde las giras de Tábano, los múltiples espectáculos presentados en la Sala Olimpia, sede del CNTE o en las crónicas sobre la Muestra de Autores de Alicante—, y que ha ido sacando periódicamente la revista. Estas referencias han sido siempre para mí un motivo para no quedarme quieto, evolucionar y, de paso, reivindicar el pensamiento como motor fundamental de cualquier actividad escénica.

Publicado en *Primer Acto*, núm. 320, IV / 2007, pp. 12-13.

GUILLERMO HERAS es director escénico.

LA DRAMATOLOGÍA EN ACTO

Miguel Carrera Garrido

La aparición del libro *Cómo se comenta una obra de teatro*, del investigador español José-Luis García Barrientos, supuso un verdadero hito en la teoría del drama, pues lejos de tratarse de un mero manual al uso, constituía todo un tratado acerca de la naturaleza, los entresijos y las implicaciones del fenómeno teatral.

Conciliando la atención al texto y a la puesta en escena, ponía a punto un novedoso y eficaz método de análisis, trasunto de una teoría dramática a la que su artífice bautizó con el marbete de «dramatología». Aunque los cimientos ya habían sido excavados en trabajos anteriores —especialmente en el pionero *Drama y tiempo* (Madrid, csc, 1991)—, sólo con *Cómo se comenta una obra de teatro* culmina el alumbramiento de una teoría fiel a la poliédrica naturaleza del drama, con ambición abarcadora y decididamente centrada en los aspectos distintivos y nucleares del fenómeno teatral.

Dos libros acaban de aparecer que ponen en acto y a prueba la teoría y el método de análisis en cuestión; en ambos despliegan todo su potencial y cobran vida —como las notas de una partitura— los principios de la dramatología.

Nueve análisis de otras tantas obras de teatro —*Muerte de un viajante*, *Equus*, *Luces de bohemia*, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, *El príncipe constante*, *Ubú rey*, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, el espectáculo de Lepage *Le Poligraphie* y la ópera de Monteverdi *La coronación de Popea*—, realizados por especialistas de diversa procedencia conforman *Análisis de la dramaturgia*, volumen cohesionado por la unidad de un método cuya validez y eficacia quedan confirmadas, pero variado en interpretaciones y rico en resultados. De factura meditada y discurso ameno, su lectura resulta obligada no sólo para los teóricos de la escena, sino para todos los aficionados al teatro, que sabrán ver en él uno de los más rigurosos homenajes a la singularidad de tan proteico arte.

El ensayo *El teatro del futuro*, aparecido en las meritorias ediciones de *PasoDeGato*, se ocupa de una de las cuestiones que más interesan tanto a teatristas como a teatreros actualmente: el impacto de las nuevas tecnologías, con el empleo de recursos como la videoconferencia o la realidad virtual, en el porvenir del teatro. Puede que sorprenda hasta qué punto queda acreditada la flexibilidad, la utilidad y hasta la necesidad de los presupuestos teóricos de la dramatología para plantear correctamente y arrojar alguna luz sobre asunto tan peliagudo como el del futuro del teatro. El de los estudios teatrales parece asegurado y fértil, a juzgar por estas lúcidas contribuciones que confirman las esperanzas puestas en la arriesgada y estimulante empresa teórica de García Barrientos.

José-Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2003.

José-Luis García Barrientos (director), *Análisis de la dramaturgia: Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos, 2007.

José-Luis García Barrientos, *El teatro del futuro*, México, Ediciones y Producciones Escénicas PASODeGATO, 2007.

MIGUEL CARRERA GARRIDO. Investigador teatral.



VOCES DE LO EFÍMERO: LA PUESTA EN ESCENA EN LOS TEATROS DE LA UNIVERSIDAD

El teatro universitario ha cumplido con dos grandes tareas desde su comienzo. La primera, formar artistas innovadores y darles la oportunidad de crear sin las presiones económicas del teatro comercial; la segunda, alimentar al público universitario con las creaciones de la propia comunidad. La historia del teatro universitario es larga y fecunda; no parte de un propósito claro, su desarrollo puede parecer caótico, con muchos callejones sin salida, pero hoy día sobrevive creando con fuerza y con profundas raíces, como lo muestra *Voces de lo efímero*.

Desde hace años se había acariciado la idea de un libro como éste. Vicente Leñero, junto con El milagro, presentó un proyecto a la Universidad del cual no hemos vuelto a tener noticias. Según palabras de Luz María Aguilar Zinser, “en estos momentos hay un proyecto del Programa de Apoyo para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza para la realización de un estudio sobre el teatro universitario, que está dirigiendo el doctor González Casanova. Él ha vivido muy de cerca el teatro universitario y tiene un grupo de espléndidos investigadores que van a sacar un libro muy acucioso y académico”. Así, a ella le resultó muy interesante la posibilidad de “un libro que pudiera aportar una primera situación” del poco estudiado *escenario* del teatro de universitario y que no fuera únicamente un recuento de obras, sino realmente la base para próximos estudios más serios, “aparte de toda humildad, no he visto una cosa que tenga esa ambición antes”, señala.

Este libro pudo ver la luz el pasado 2007 gracias a que “Mónica Raya tenía interés de hacer una investigación iconográfica. Ella avisó parte de esa investigación y la otra la hizo la editorial que fue contratada para editar el libro (Espejo de Obsidiana)”. En él se compila la vida del teatro universitario desde 1921 hasta 2007, periodo en el que ha sido, según Luz Emilia Aguilar Zinser, “un espacio con una tendencia muy marcada y sostenida a la renovación, la vanguardia, la invención, el cuestionamiento y el financiamiento; un espacio de expresión para las voces nuevas, más inquietas y críticas del teatro”. El proyecto se hizo con mucha rapidez, en sólo cuatro meses se recopilaron los textos e imágenes de las 350 páginas. “Tuve la colaboración de gente muy generosa y me siento muy agradecida por la participación de los autores de los artículos, que son de un altísimo nivel. Con Josefina Brun estaré eternamente agradecida por su generosidad; lo hizo por vocación.”

Más que un estudio histórico exhaustivo, sus páginas recuerdan el formato del documental, donde se escucha la historia de viva voz de sus testigos. Dividido en dos grandes partes, la primera —coordinada por la crítica teatral, Luz Emilia Aguilar— reúne artículos sobre los precursores, los espacios de creación y los grandes maestros del teatro universitario. Más de veinte plumas participaron en esta creación colectiva, entre ellas las de la propia Luz Emilia Aguilar Zinser, Bruno Bert, Diana Bracho, Josefina Brun, Fernando de Ita, Luis de Tavira, José Ramón Enríquez, Raúl Falcó, Óscar Armando García, Ricardo García Arteaga, Alejandro Luna, Alegría Martínez, Alfredo Michel Modenessi, Rodolfo Obregón, David Olguín, Elsa Pacheco, Víctor Hugo Rascón Banda, Mónica Raya, Jesusa Rodríguez, Bruce Swansey y Miguel Sabido.

Destaca el texto de Josefina Brun, titulado *Poesía en Voz Alta* y *La escena universitaria de los años cincuenta y sesenta*, en el que se transita por los difíciles años en que el teatro universitario comenzaba a gestarse en diferentes espacios, bajo diversas formas artísticas y de producción, y junto con el descubrimiento de nombres como Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, Héctor Mendoza y Octavio Paz. En otro capítulo Bruno Bert desmenuza los montajes más significativos de los años noventa y el cambio ideológico y estético que transformó las puestas posteriores. Para cerrar esta parte del libro se escogió escribir ocho monografías sobre los Premios Nacionales de Ciencias y Artes, “Los grandes maestros del teatro

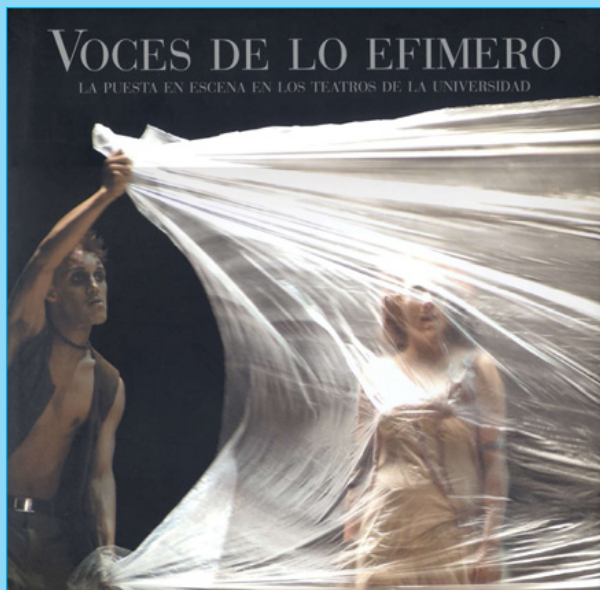
universitario”: Héctor Mendoza, Emilio Carballido, Vicente Leñero, Alejandro Luna, Luisa Josefina Hernández, Ludwik Margules, Juan José Guerrero y Luis de Tavira.

La segunda parte, un estudio iconográfico, nos muestra invaluable fotografías de 70 montajes que recorren de 1964 a 2007. Luz Emilia Aguilar Zinser habla de su trabajo con Mónica Raya: “Escoger las puestas en escena que se presentarían en el libro fue un proceso que discutimos juntas. Se iba a hacer una encuesta a cien personas de la comunidad, pero por razones de tiempo se decidió que la encuesta no se haría. El criterio que definimos entre Mónica y yo fue incluir las puestas en escena significativas en razón de la trascendencia que tuvieron en su momento como novedosas u originales —por la cantidad de público que jalaron y el impacto que tuvieron en la comunidad—, y también en razón de las fotos de calidad que fuera posible conseguir.” Y si bien el resultado es una selección pequeña si se le compara con la producción total de esos años, un recorrido veloz y ecléctico, es revelador, una herramienta muy útil para darse una idea sobre las propuestas estéticas, las influencias y los artistas que han participado en la creación escénica de la Universidad. Ver las fotografías de las obras de ayer nos ayuda a comprender mejor lo que, en vivo, apreciamos hoy en los teatros.

El proceso de elaboración del libro vivió grandes dificultades debido a divergencias entre las dos coordinadoras sobre la naturaleza del proyecto. Cuenta la maestra Aguilar Zinser: “...hubo otra serie de decisiones caprichosas, como que la colaboración de Poesía en Voz Alta era muy larga y Mónica Raya quiso sacarla si no estaba inmediatamente. ¿Cómo no iba a entrar Poesía en Voz Alta sólo porque le parecía muy larga? Decisiones de esa naturaleza me hicieron reflexionar: ella propició el libro, tuvo la idea, consiguió el dinero y le dio impulso para concretarlo, no podía creer que estuviera dispuesta a descabezarlo. En un momento dado, hubo muchas fricciones, se rompió la comunicación y yo me concentré en los textos.”

La crítica cree que “el teatro universitario debe luchar contra la estupidéz, la ignorancia, la desmemoria y el espectacular vacío. Estamos en un punto en el que corresponde a la comunidad universitaria exigir a sus funcionarios, poner un límite, pues los proyectos no pueden prosperar si las personas interesadas, que viven, comen y respiran del teatro, no luchan por el derecho a mantenerlo vivo”.

Es evidente que la Universidad ha sido campo fértil para la creación de nuevos creadores nacionales. Leer la historia de nuestro teatro universitario nos debe hacer pensar en el futuro del mismo, en especial cuando hombres como Emilio Carballido abandonan la sala del Gran Teatro del Mundo. Gracias a estudios como éste podremos continuar con la renovación y la creación en un marco de comunidad y libertad. La vida del teatro depende directamente del contacto con el público, y entre más abierta y variada sea la sala, así también lo será la escena.



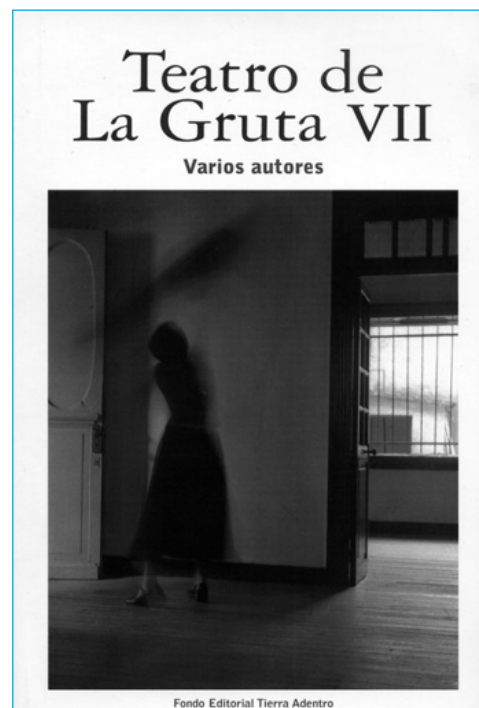
Teatro de La Gruta VII
VARIOS AUTORES

En la séptima emisión del Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo, entre más de cien participantes fueron seleccionados cuatro: Guillermo León, quien ganó el primer lugar con *El Parking Place del deseo*, obra en que el autor aborda los desencuentros de una pareja en el mundo caótico actual.

Las otras tres obras finalistas que incluye la compilación son: *Killer Queen*, de Alberto Sosa; *El puente titubeante*, de Gabriel Rico, y *El secreto*, de Cristóbal Barreto.

“Cuatro miradas que demuestran”, señalan los editores en contraportada, “que lo único que le falta a nuestra dramaturgia es un escenario, público y lectores como usted”.

Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2007.



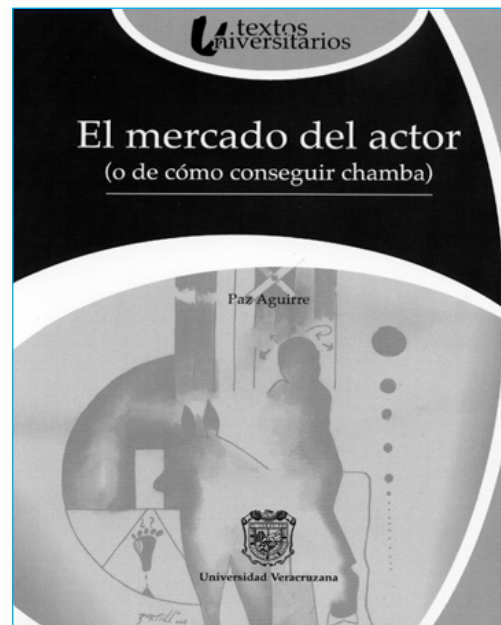
El mercado del actor (o de cómo conseguir chamba)
PAZ AGUIRRE

“Entre la voluntad de crear y la posibilidad de acceder se pierden muchos valiosos talentos para el teatro”, comenta Lucina Jiménez en el Prólogo de esta obra cuya lectura, añade: “puede ayudar a mitigar la incertidumbre del ¿cómo empezar? Y también crear mayor conciencia y sensibilidad respecto a la necesidad de profesionalización de la gestión del trabajo artístico”.

El objetivo principal de la obra ha sido dar a conocer a los estudiantes de actuación los pormenores del mercado laboral en el Distrito Federal. A través de una serie de entrevistas a hacedores del teatro —en las que indagó sobre las condiciones de los *castings*, pruebas de talento y de imagen—, la autora emprendió la investigación que dio pie a este libro, con el que intenta propiciar un cambio en la mentalidad de los actores de modo que sean conscientes de que ellos mismos pueden generar su empleo.

Así, este libro incursiona en un tema poco tratado, abarcando el mercado laboral no sólo del teatro, sino del cine y de la televisión, y proporcionando interesantes *tips* para la autopromoción del actor.

Textos Universitarios, Universidad Veracruzana, México, 2007



La Asociación Cultural A Escena Teatro y La Bicicleta, Grupo Independiente de Artes Escénicas

invitan al

Taller de

Teatro de Objetos

Cupo limitado

Impartido por la
Directora Argentina

Ana Alvarado

* Fundadora del grupo: El Periférico de Objetos

Del 10 al 14 de junio 2008
Puebla, Puebla.

Costo: \$800

Duración: 32 horas

Facilidades de pago:

puedes cubrir el taller en 3 partes: el
15 de abril, 15 de mayo y 10 de junio

El Taller se realizará en las instalaciones
del Centro para las Artes Tetiem

Informes e inscripciones

Tel.: (222) 5.14.87.54

Fax: (222) 4.05.22.27

correo electrónico

aescenateatro@yahoo.com

web: www.aescenateatro.com.mx

Circuito de Teatro Independiente Guillermo Cabello 2008

SUGERENCIAS FELINAS

V MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DEL MERCOSUR
INTERIOR "ATAHUALPA DEL CIOppo"
DEL 9 AL 12 DE OCTUBRE DEL 2008 EN PAYSANDÚ, URUGUAY

Está abierta la convocatoria a elencos de todo Uruguay y países extranjeros a la V Muestra Internacional de Teatro del MERCOSUR, desde el 1 de marzo al 20 de agosto de 2008 (fecha de cierre).

El propósito de la muestra es fomentar la colaboración para la integración de nuestro continente a través de la cultura, particularmente del teatro, y en este sentido dar cabida a los grupos de teatro del interior del MERCOSUR y Latinoamérica, pero sin excluir a invitados especiales de otras partes del mundo, promoviendo el intercambio entre artistas y de éstos con el público.

La muestra se desarrollará en la ciudad de Paysandú, Uruguay, entre el 9 y el 12 de octubre.

Podrán participar: todos los artistas que tengan un espectáculo destinado a adultos y niños en los rubros: Teatro, Títeres, Teatro Danza-Unipersonales, Mimos, etcétera.

Los grupos que aspiren a participar serán previamente seleccionados por un Comité, que enviará invitaciones a los espectáculos que crea conveniente para participar. Se seleccionarán espectáculos para adultos y espectáculos para niños.

Para las condiciones particulares de la convocatoria y los datos y materiales que deben enviarse —así como la dirección—, puede consultarse la siguiente dirección electrónica: http://www.alternativateatral.com/ver_convocatoria.asp?codigo_convocatoria=58858

GAMULTIMEDIA, CON EL APOYO DEL PROGRAMA
MÉXICO EN ESCENA, DEL FONCA, CONVOCA AL DIPLOMADO:
MULTIMEDIA INTERACTIVA PARA LAS ARTES ESCÉNICAS

Se trata de un diplomado teórico-práctico dirigido a artistas escénicos interesados en los procesos de creación y producción de obras escénicas con sistemas interactivos en audio y video.

La duración total del diplomado es de 287 horas, organizadas en tres módulos temáticos:

Módulo I: Música y audio en tiempo real, impartido por Ricardo Cortés Espinosa del 5 de marzo al 25 de julio de 2008 (112 horas en 37 sesiones, martes y viernes de 16:00 a 19:00 hrs.).

Módulo II: Imagen interactiva para artes escénicas, impartido por José Luis García Nava y Eduardo Meléndez, del 3 de septiembre a 12 de diciembre de 2008 y del 6 al 30 de enero de 2009 (112 horas en 37 sesiones, martes y viernes de 16:00 a 19:00 hrs.).

Módulo III: Producción escénica con sistemas interactivos, impartido por Circe Miranda y Gabriel Arteaga, del 25 de enero a 22 de marzo de 2009 (63 horas en 18 sesiones, viernes de 16:00 a 19:00 hrs. y sábados de 11:00 a 15:00 hrs.).

Costos: Si se cursan los módulos por separado: \$ 1,000 de inscripción y \$1,000 mensuales. En el caso de que se cursan 2 módulos consecutivos no se cobrará inscripción del segundo módulo, y si se cursan los 3 no se paga inscripción del módulo, aparte de un 15% de descuento en cada mensualidad del tercer módulo. Se otorgarán becas de hasta el 80% (aplican condiciones).

Informes de lunes a viernes de 10:00 am a 14:00 pm y de 16:00 pm a 20:00 pm en el tel. 015 55793005, en www.gamultimedia.net, y en el correo electrónico: info@gamultimedia.net, o directamente en José Revueltas # 209, Col. Iztaccíhuatl, Del. Benito Juárez, México, D. F.

escuela de escritores
sogem

20 años (1987-2007)

184 premios
nacionales e
internacionales

Diplomado
Creación Literaria en 2 años

Cursos y talleres

Narrativa

Poesía

Dramaturgia

Guionismo en medios

Cursos para niños



Eleuterio Méndez número 11, Colonia Churubuso Coyacán, c. p. 04120, México, D. F.

Teléfonos 5688 0597 y 56941738 extensión 220

escueladescriptores@yahoo.com.mx

Atención de lunes a jueves de 5:00 a 9:00 p.m.

ABRIL / MAYO / JUNIO 2008

PASODEGATO



LA INFAMIA

César Izuri

1

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



LA FE DE LOS CERDOS

Hugo Rodríguez Wirth

2

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



EL JARDÍN DE LAS DELICIAS

Jesús González-Dávila

3

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



LÁGRIMAS DE AGUA DULCE

Irene Chabal

4

Cuadernos de Dramaturgia para Jóvenes Públicos PASO DE GATO



EL REY QUE NO OÍA, PERO ESCUCHABA

Perla Szuchmacher

2

Cuadernos de Dramaturgia para Jóvenes Públicos PASO DE GATO



CURVA PELIGROSA

EDERBERTO GALINDO

3

Cuadernos de Dramaturgia para Jóvenes Públicos PASO DE GATO



JULIO SIN AGOSTO

Camarina Nardo

4

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



TABLE DANCE

VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

5

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



ROMPE-CABEZA

ANTONIO ZÚÑIGA

6

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



SE BUSCA FAMILIA

BERTA HIRIART

4

Cuadernos de Dramaturgia para Jóvenes Públicos PASO DE GATO



MÍA

AMARANTITA LEYVA

5

Cuadernos de Dramaturgia para Jóvenes Públicos PASO DE GATO



TARTA DE MANZANA

Silvia Molina

6

Cuadernos de Dramaturgia para Jóvenes Públicos PASO DE GATO



LÍBRANOS DEL MAL

MANUEL TALAVERA

7

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO

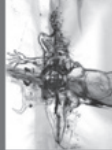


LA SIEMBRA DEL MUERTO

SERGIO GALINDO

8

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



EL ESTANQUE

ROBERTO CORELLA

9

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



POR UNA TEATRALIDAD MENOR
Y
DRAMATURGIA DE LA RECEPCIÓN

José Sánchez Soriano

1

Cuadernos de Pasado Teatro PASO DE GATO



CARTA A UN JOVEN DRAMATURGO

Marco Antonio de la Torre

2

Cuadernos de Pasado Teatro PASO DE GATO



INTERPRETAR ES CREAR

Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor

Luis de Tavira

3

Cuadernos de Pasado Teatro PASO DE GATO



LAS MENINAS

ERNESTO ANAYA

13

PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA OSCAR LIEBA 2006

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



EL NIÑO Y LA VIRGEN

JORGE CELAYA

10

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



UN AÑO DE SILENCIO

RAFAEL MARTÍNEZ

11

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



EL TEATRO DEL FUTURO

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS

4

Cuadernos de Pasado Teatro PASO DE GATO



LA PALABRA ALTERADA Y CINCO PREGUNTAS SOBRE EL FINAL DEL TEXTO

José Sánchez Soriano

5

Cuadernos de Pasado Teatro PASO DE GATO



UNA CONCEPTIVA ORDINARIA PARA EL DRAMATURGO CRIADOR

Mauricio Kartún

6

Cuadernos de Pasado Teatro PASO DE GATO



LÍNEA DE FUEGO

ALEJANDRO ROMÁN

12

PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA OSCAR LIEBA 2007

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



EL CAZADOR DE GRINGOS

DANIEL SERRANO

14

GANADOR DEL CONCURSO DEL LIBRO NOVEMBRE 2006

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



EL VELORIO DE LOS MANGOS

ÁNGEL NORZAGARAY

15

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



EL AMO SIN REINO

Aceleración y desgaste de la puesta en escena

RUBÉN ORTIZ

7

Cuadernos de Pasado Teatro PASO DE GATO



ESPACIOS ISABELINOS

ALEJANDRA LUNA

8

Cuadernos de Pasado Teatro PASO DE GATO



HIMMELWEG

Juan Mayorga

1

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



ALICIA ADORADA EN MONTERREY

ORLANDO CAJAMARCA

2

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO



PASSPORT

Gustavo Ott

3

Cuadernos de Dramaturgia Internacional PASO DE GATO

Las colecciones de CUADERNOS están a la venta en: **librerías Educal,**

OFERTA PASODEGATO
El precio normal de cada ejemplar de las colecciones de CUADERNOS es \$20.00

Durante el trimestre de abril-junio, en la compra de 10 títulos en adelante recibe un 50% de descuento,

Promoción únicamente válida en las oficinas de **PASODEGATO**

Eleuterio Méndez 11
Col. Churubusco
Coyoacán
Del. Coyoacán
c. p. 04120,
México, D. F.
Tels.: 56-88-92-32
y 56-88-87-56

PORQUE EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE...



I FERIA DEL LIBRO TEATRAL

Del libro al hecho

A la memoria de Emilio Carballido

Instituciones culturales, universidades, centros de investigación y editoriales independientes dedicadas al teatro en el país, estarán presentes en el *Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque*, ubicado en Reforma y Campo Marte, Polanco, atrás del Auditorio Nacional (Metro Auditorio).

Presentaciones de libros, lecturas, exposiciones y actividades relacionadas con el arte escénico y sus protagonistas, abiertas al público.

¡Aprovecha grandes descuentos y en tus compras puedes ganar entradas gratis al teatro durante los días de la Feria!

Organiza el Instituto Nacional de Bellas Artes a través de la Coordinación Nacional de Teatro. Visítanos:

www.bellasartes.gob.mx

www.pasodegato.com

teléfono 5281 7923

21 al 25 de mayo de 2008
Teatro Julio Castillo,
Centro Cultural del Bosque

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Cartelera

*Descuento a estudiantes, maestros, Maestros a la Cultura, Sépalo e INAPAM



Exposiciones

BUDA GUANYIN

Tesoros de la Compasión.
MUSEO NACIONAL DE HISTORIA. CASTILLO DE CHAPULTEPEC.
 Sala de exposiciones temporales.
 Marzo-mayo 2008

ANNI Y JOSEF ALBERS.

VIAJES POR LATINOAMÉRICA

Selección de obras de pintura, fotografía, joyería y arte textil, que evidencian la gran influencia de las culturas precolombinas de Latinoamérica y su arte popular, en la trayectoria creativa de esta pareja de artistas, que enriquecieron la corriente abstracta del arte mundial. Proyecto realizado en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The Josef and Anni Albers Foundation.
ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO.
 Justo Sierra 16, Centro Histórico.
 Hasta el 27 de abril



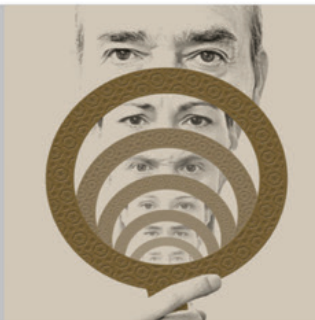
Festivales

24 FESTIVAL DE MÉXICO EN EL CENTRO HISTÓRICO

Del 10 al de 27 abril
 Ópera, música, danza, teatro, conferencias, visitas guiadas, artes visuales, actividades infantiles.
 Boletos a la venta en Benjamín Franklin 176, Escandón.
 Tels. 5276 0145 y 5276 0368
www.festival.org.mx



Programación sujeta a cambios



LA LETRA M

Escrita y dirigida por Berta Hiriart.
 Con Norma del Rivero Jacobo Lieberman, Aracelia Guerrero y Emilio Echeverría. La pedagoga María Montessori yace en el velatorio pero su hijo Mario nos dará a conocer su vida y sus trabajos. A través de él, veremos el inevitable enfrentamiento entre dos visiones de la educación y del mundo.
FORO LA GRUTA. CENTRO CULTURAL HELÉNICO.
 Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.
 Martes, 20:30 horas.
 \$ 120.00* Hasta el 29 de abril

Teatro

DERVICHE

Cuentos sufis para incomodar a los convencionales De Ximena Escalante.
 Dirección: Carlos Corona.
 Con Miguel Flores, Erika de la Llave, Talía Marcela, Carlos Aragón y Miguel Conde.
 Un derviche es un miembro de una hermandad religiosa y ascética sufi. La obra explora sus sentimientos y emociones, inevitablemente desde un punto de vista más femenino que masculino, con una gran carga de violencia física y psicológica.
SALA XAVIER VILLAURRUTIA.
 Centro Cultural del Bosque. Reforma y Campo Marte, Chapultepec Polanco.
 Miércoles, 20:00 horas.
 \$ 150.00*
 Hasta el 21 de mayo

¿QUIÉN TE ENTIENDE?!

Dirección: Alberto Lomnitz.
 Con Haydeé Boetto, Roberto de Loera y Lucila Olalde.
 En una acogedora cocina, tres amigos—dos sordos y una oyente—pasan la noche contando historias acerca de otros tres amigos sordos que vienen en camino.
SALA XAVIER VILLAURRUTIA. Centro Cultural del Bosque. Reforma y Campo Marte, Chapultepec Polanco.
 Jueves y viernes, 20:00 horas; sábados, 19:00 horas; domingos, 18:00 horas.
 \$ 150.00*. Hasta el 27 de abril



Niños

TITERINO CIRCUS TROUPE

Los payasos de La Troupe llegan al mundo del circo, en una mágica fantasía musical con títeres-cirqueros y su original estilo.
 El único circo negro con humor blanco.
TEATRO HELÉNICO. CENTRO CULTURAL HELÉNICO.
 Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.
 Domingos, 13:00 horas.
 \$ 100.00*
 Hasta junio



EL REY QUE NO OÍA, PERO ESCUCHABA

De Perla Szuchmacher.
 Dirección: Adrian Blue y Alberto Lomnitz.
 La historia de dos hermanos, príncipes de un lejano reino, que se quieren mucho hasta el día en que su padre, el viejo rey, muere y sucede que el príncipe primogénito, noble y capaz en todo sentido, es privado de su derecho a heredar la corona por el sólo hecho de ser Sordo.
TEATRO ISABELA CORONA.
 Eje Central Lázaro Cárdenas 445, Tlatelolco.
 Domingos, 13:00 horas. \$ 100.00
 Hasta el 31 de mayo



Premio Nacional de Dramaturgia Óscar Liera 2008

Bases:

1.- Podrán participar todos los escritores mexicanos mayores de edad y residentes en el país.

2.- Los concursantes deberán enviar un libro de obras de teatro en español, inéditas y que no hayan sido representadas, de tema y estructura libre y de cualquier género teatral.

3.- Los participantes deberán enviar un libro no menor de 70 cuartillas ni mayor de 100.

4.- Los trabajos deberán presentarse engargolados en original y por triplicado, impresos, a doble espacio en papel tamaño carta, por una sola cara en letra de 12 a 14 puntos.

5.- Los concursantes deberán firmar sus libros bajo seudónimo. En sobre aparte y rotulado con el mismo seudónimo, enviarán una ficha de identificación que contenga el nombre, dirección, teléfono, correo electrónico y copia de su credencial de elector.

6.- Las plicas de identificación serán depositadas en una Notaría Pública de la Ciudad de Culiacán, Sinaloa. El Notario abrirá sólo aquella que el jurado calificador designe y destruirá las demás.

7.- El concurso queda abierto desde la publicación de la presente convocatoria y se cerrará a las 15:00 horas del día 25 de abril del 2008. Para los trabajos que lleguen después de esta fecha, se atenderá el matasellos de correos, siempre y cuando llegue con un máximo de 7 días después de esta fecha.

9.- Una vez emitido el fallo por el jurado calificador, éste será inapelable y se notificará de inmediato al concursante del libro que resulte triunfador. Asimismo, se dará a conocer por los medios de comunicación, a más tardar el mes de mayo del año en curso.

10.- El premio se entregará en el mes de mayo en el marco del Décimo Segundo Festival Universitario de la Cultura.

11.- Las instituciones convocantes cubrirán los gastos de participación y estancia del autor ganador en la ciudad de Culiacán.

12.- Las instituciones convocantes se reservan el derecho de coeditar el libro ganador y/o la puesta en escena de alguna de las obras que contenga. No se devolverán los trabajos que no resulten ganadores.

13.- No podrán participar:

- a) Libros u obras que estén en espera de un dictamen para su publicación o montaje escénico
- b) Obras que hayan sido puestas en escena.
- c) Obras que hayan sido premiadas en otros concursos.
- d) Obras que estén participando en otros certámenes.

14.- Cualquier caso no considerado en las cláusulas de la presente convocatoria será resuelto a criterio de los organizadores.

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

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

DIFOCUR
Dirección de Investigación
y Editorial
Centro Cultural "Genaro Estrada"
Niños Héroes y Paliza S/N
Centro Histórico
Culiacán 80000, Sinaloa.

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

Ayuntamiento de Culiacán
Instituto Municipal de Cultura
Edificio "Marisa" 2do. Piso
Escobedo No. 21 Pte.
Centro Histórico
Culiacán 80000, Sinaloa.

Mayores informes en:

DIFOCUR
01 (667) 7165833 y 7139931
www.difocur.gob.mx

Universidad Autónoma de Sinaloa
01 (667) 7152111 y 7132521
www.uasnet.mx

Ayuntamiento de Culiacán
01 (667) 7124372 y 7580101 Ext. 1608
www.culiacan.gob.mx

