

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

PERFIL

JOSÉ SOLÉ:

CABALLERO DE LA ESCENA NACIONAL

REPORTAJE ESPECIAL

120 AÑOS

CIRCO ATAYDE HERMANOS

PREMIO DE ENSAYO TEATRAL 2008

CITRU-PASODEGATO

VOCACIÓN ESCÉNICA

Y ÉXODO DEL TEATRO

AGUSTÍN ELIZONDO LEVET

DEBATE

CNT: ¿VUELTA AL PASADO
O REGRESO AL FUTURO?

FERNANDO DE ITA

ESTRENO DE PAPEL

LILITH

MARIO JAIME

DOSSIER



EL CIRCO COMO ARTE ESCÉNICO

OBREGÓN, PICON-VALLIN,
RUFFO, LÓPEZ, FINZI,
OLIVARES, BERNAL, PELÁEZ,
NORMA ANGÉLICA,
CAMPERO, ROBLES,
HERNÁNDEZ, JIMÉNEZ



Fundación
José Payón Serrano, A.C.
**PREMIO
NACIONAL DE
PERIODISMO
2005**


**PREMIO
ANTONIETA RIVAS MERCADO
AMCT 2006**


**FITLA PREMIO
INTERNACIONAL LATINO
THEATRE FESTIVAL OF
LOS ANGELES 2007**


**PREMIO
AGRUPACIÓN
DE CRÍTICOS
Y PERIODISTAS
DE TEATRO
ACPT 2008**

Danza



MIGUEL ÁNGEL. EXPLOSIÓN DE UN AUTORRETRATO

Tándem Compañía de Danza. Dirección: Leticia Alvarado.

En comunión con la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, binomio fundamental para apoderarse del espacio a través de cuerpos sonoros, metáforas de luz, al acecho del creador renacentista.

Viernes 25 de julio, 20:00 horas. Sábado 26, 19:00 horas.

Domingo 27, 18:00 horas

\$ 80.00*

APRICOT TRESS EXIST

Sinha Danse (Canadá). Dirección: Roger Sinha.

Sensual y explosiva mezcla de culturas. Danza de diálogos emocionales. Visión filosófica en movimiento que hace referencia a cosas simples de la vida diaria como árboles, frutas, peces o glaciares.

Viernes 18 de julio, 20:00 horas. Sábado 19, 19:00 horas.

Domingo 20, 18:00 horas.

\$ 80.00*

TEATRO DE LA DANZA.

Centro Cultural del Bosque, Reforma y Campo Marte, Chapultepec.

Teatro



REGLAS DEL BUEN VIVIR EN LA SOCIEDAD MODERNA

De Jean Luc Lagarde. Dirección: Germán Castillo.

Con Ana María González/Pilar Boliver/Bárbara Eibenschutz.

Monólogo en el que se transmiten las reglas que norman la conducta urbana para los diversos rituales de lo que llamamos vida humana.

TEATRO ORIENTACIÓN.

Centro Cultural del Bosque.

Reforma y Campo Marte, Chapultepec Polanco. Tel. 5280 8771

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

domingos, 18:00 horas. Hasta el 20 de julio

Cartelera del ARTE

Julio - septiembre 2008

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

Exposiciones



ARTUR BARRIO

Registros fotográficos, películas, objetos e instalaciones del artista portugués, quien en los años 60 y 70 desarrolló un lenguaje artístico con materiales efímeros y trabajos en espacios públicos con los que criticó los valores del mercado de arte, los museos, los críticos de arte y los medios artísticos tradicionales.

MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO.

Reforma y Gandhi, Chapultepec. Hasta el 24 de agosto

COYOLXAUHQI Y EL TEMPLO MAYOR

Aportes de investigaciones realizadas por el proyecto Templo Mayor a lo largo de tres décadas, desde el descubrimiento del monolito de la diosa mexicana. Se exhiben hallazgos arqueológicos recientes además de poderse apreciar la policromía original de la Coyolxauhqui.

MUSEO DEL TEMPLO MAYOR.

Seminario 8, Centro Histórico. Hasta el 31 de agosto

Y SIGUE... MATA DANDO.

CERÁMICA DE PAQUIMÉ Y MATA ORTIZ

Gráficos y objetos de cerámica provenientes de la zona arqueológica de Paquimé, así como una muestra de piezas de alfarería de la localidad de Juan Mata Ortiz, Chihuahua.

MUSEO NACIONAL DE CULTURAS POPULARES.

Av. Hidalgo 289, Del Carmen, Coyoacán.

Hasta el 3 de agosto



GOBIERNO
FEDERAL

Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



EN UN PRINCIPIO EL CIRCO MIRÓ HACIA NUESTRAS PLAYAS...

El Instituto Municipal de Cultura, Turismo y Arte de Mazatlán y el H. Ayuntamiento de Mazatlán, felicitan al Circo Atayde Hermanos, por sus 120 años de difundir la magia, la osadía, la risa, el encantamiento, el disfrute, el riesgo.

Grupo que iniciara su aventura en nuestro puerto de Mazatlán, el 26 de agosto de 1888, es hoy un icono de la actividad circense. Nos enorgullece que en su paso por tantas latitudes este siempre presente su origen mazatleco, sinaloense.

ENHORABUENA

Lic. José Luis Franco Rodríguez
Director del Instituto Municipal de Cultura Turismo y Arte de Mazatlan

Lic. B.P. Jorge Abel López Sánchez
Presidente Municipal de Mazatlán.



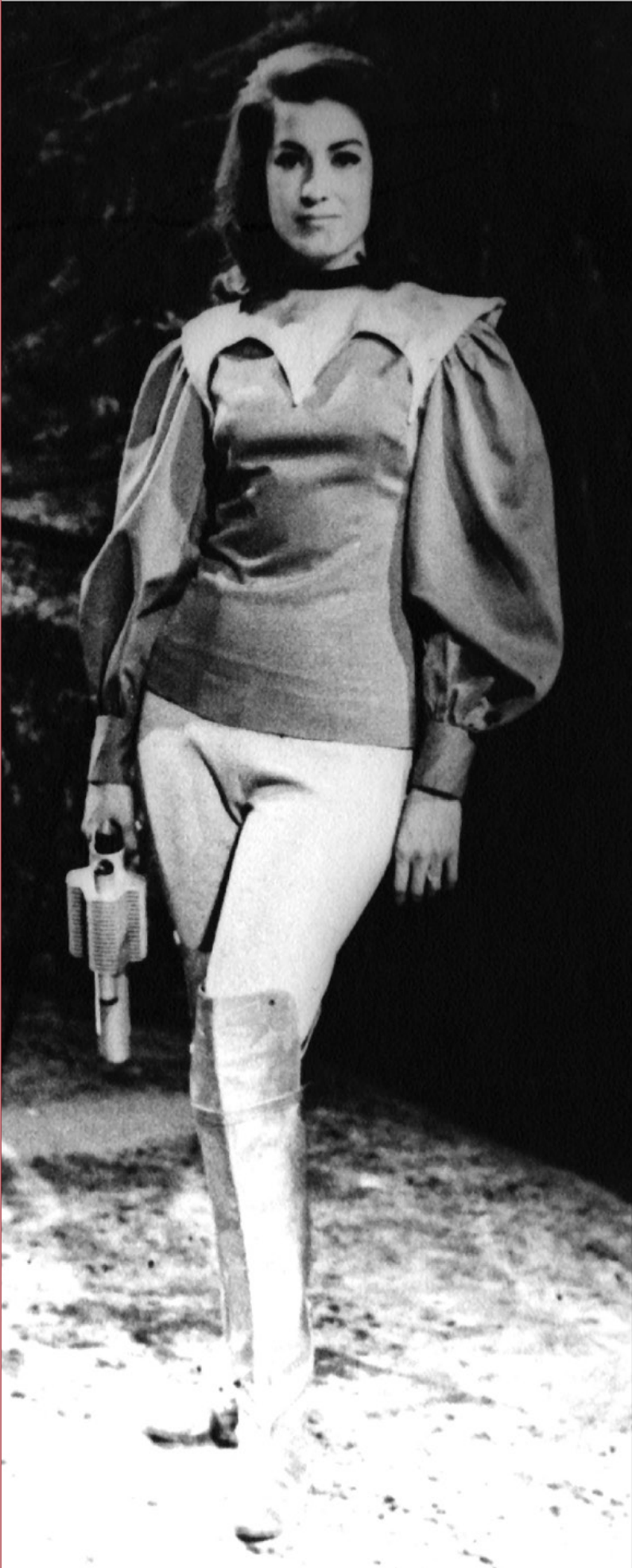
La fiesta del Nuevo Teatro Mexicano en Querétaro



Del 15 al 20 de julio en Querétaro

- *9 Autores
- *Talleres de actuación y dramaturgia
- *Mesas de análisis
- *Miniferia del libro





festival de teatro nuevo león 2008

del 7 al 16 de agosto

en homenaje a la actriz neoleonesa

Ana Martin

Ballet Folclórico

de la Universidad de Guadalajara



Sábados de abril y julio de 2008
20:00 hrs.
Teatro Degollado

Every Saturday of April and July, 2008
20:00 hrs.
Degollado Theatre

www.ballet.udg.mx

Boletos en
ticketmaster.com.mx 3818-3800

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

AÑO 6
NÚMERO 34
JULIO-SEPTIEMBRE, 2008



En portada:
Circo Atayde
Fotografía:
ANDREA LÓPEZ



Recuadro de Dossier:
Equilibrista, temporada
Circo Atayde 2001
Fotografía:
OMAR HERNÁNDEZ

FE DE ERRATAS # 33

En Estreno de Papel, omitimos: El título original de la obra *Después del fin*, de Dennis Kelly, es *After the End*, publicada por Oberon Modern Plays, en abril de 2006. La traducción al español fue realizada con el apoyo del British Council de Chile.

En Perfil, omitimos agradecer el apoyo de Javier Loza en la recopilación de material para los artículos dedicados a José Luis Ibáñez.

- 9 ABREBOCA**
ACREDITADOS ELEFANTES
JUAN VILLORO
- 10 PERFIL**
JOSÉ SOLÉ:
CABALLERO
DE LA ESCENA NACIONAL
ENTREVISTA DE CARLA MÉNDEZ
A JOSÉ SOLÉ
- 13 SOLÉ, SOL, SOLECITO**
ARMANDO PARTIDA
- 14 LOS DETALLES**
QUE HACEN
LA DIFERENCIA
TESTIMONIO DE
IGNACIO LÓPEZ TARSO
- 14 SENSIBILIDAD**
Y SABER
TESTIMONIO DE
LUIS GIMENO
- 15 TRAYECTORIA PROFESIONAL**
TODA UNA INSTITUCIÓN
DEL TEATRO MEXICANO
REDACCIÓN PDEG
- 18 DEBATE**
¿VUELTA AL PASADO
O REGRESO AL FUTURO?
FERNANDO DE ITA
- 20 ENSAYO**
VOCACIÓN ESCÉNICA
Y ÉXODO DEL TEATRO
AGUSTÍN ELIZONDO LEVET
- 27 REPORTAJE ESPECIAL**
UN SIGLO Y DOS DÉCADAS
DEL CIRCO ATAYDE HERMANOS
SERGIO LÓPEZ SÁNCHEZ
- 28 EL CIRCO ATAYDE HERMANOS**
FEDERICO SERRANO-DÍAZ
- 31 EL CIRCO ATAYDE HOY**
ENTREVISTA DE LUIS SANTILLÁN
A ALFREDO ATAYDE
- 34 DOSSIER**
EL CIRCO COMO
ARTE ESCÉNICO
COORDINACIÓN:
FEDERICO SERRANO-DÍAZ
- 36 LA NATURALEZA EN ESCENA**
RODOLFO OBREGÓN
- 38 LA BARRACA DE FERIA**
O LOS HIJOS DEL PARAÍSO
BÉATRICE PICON-VALLIN
- 43 EISENSTEIN: CIRCO,**
MAROMA, TEATRO Y CINE
PATRICIO RUFFO
- 46 CIRCO SOVIÉTICO EN CITAS**
FEDERICO SERRANO-DÍAZ
- 47 ¿QUÉ MÁS BELLEZA**
SE PUEDE PEDIR!
ANDREA LÓPEZ
- 51 INCITAR Y SOSTENER**
DANIELE FINZI
- 53 DRAMATURGIA EN EL CIRCO**
IVÁN OLIVARES
- 55 DEL CIRCO Y LO**
CONTEMPORÁNEO
KAREN BERNAL
- 56 EL CIRCO EXISTENCIAL O**
REFLEXIONES DE CABEZA EN
UNA TARDE DE PRIMAVERA
ANDREA PELÁEZ
- 57 ITINERARIO DE UN SUEÑO**
NORMA ANGÉLICA
- 58 LA ACROBACIA RITUAL**
EN MÉXICO
CHLOE CAMPERO
- 59 LA MAROMA CAMPESINA,**
EXPRESIÓN ESCÉNICA
DE LA MIXTECA BAJA
DEL ESTADO DE OAXACA
LUZ MARÍA ROBLES DÁVILA
- 60 EL CIRCO EN NUESTRAS VIDAS**
JUAN CARLOS HERNÁNDEZ
- 62 EL CIRCO:**
HERENCIA Y FORMACIÓN
LUCINA JIMÉNEZ
- 65 ESCENA JOVEN**
OTRO CIRCO
ARMANDO LIZÁRRAGA
- 68 REPÚBLICA DEL TEATRO**
JALISCO
CAMINO A LAS UTOPIAS
CIRCEE RANGEL
- 69 LA TEATRALIDAD**
EN SU RINCÓN
FAUSTO RAMÍREZ
- 70 MICHOACÁN**
A PROPÓSITO DEL TEATRO
PARA LA INFANCIA...
VARIOS AUTORES
- 72 NUEVO LEÓN**
LOLA BRAVO EN MONTERREY:
PARTEAGUAS EN EL
TEATRO UNIVERSITARIO Y
PROFESIONAL NUEVOLEONÉS
HERNANDO GARZA
- 76 ZACATECAS**
LA RUEDA DEL TIEMPO
VÍTOR HUGO RODRÍGUEZ BÉCQUER
- 80 ESCENA INTERNACIONAL**
40 AÑOS TOMANDO
EL PULSO A LA VIDA TEATRAL
DE IBEROAMÉRICA
OCTAVIO ARBELÁEZ TOBÓN
- 84 PROYECTO PADRE:**
OBRAS DEL TEATRO
SAN MARTÍN DE CARACAS
ALFONSO RAMÍREZ
- 85 AMATAC**
ASOCIACIÓN MEXICANA
DE ARTE TEATRAL, A. C.
PERSPECTIVAS ACTUALES
REDACCIÓN PDEG
ENTREVISTA A OLGA HARMONY
- 85 LEY DEL TEATRO**
JAIME CHABAUD
- 86 DEBATE**
FORO DE CREADORES
ESCÉNICOS INDEPENDIENTES
(FOCRESI)
DAVID PSALMON
- 88 TEATRO MEXICANO**
EN IBEROAMÉRICA
REFLEXIONES SOBRE
EL FENÓMENO
TEATRAL MEXICANO
AMALÁ SAINT-PIERRE
- 89 LA ESCENA MEXICANA**
DESDE OTRAS LATITUDES
JAVIER SALAS
- 91 LIBROS**
- 94 SUGERENCIAS FELINAS**

ESTRENO DE PAPEL

LILITH

MARIO JAIME



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
ASISTENCIA DE DISEÑO GRÁFICO: GALDI GONZÁLEZ
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

FOTÓGRAFOS:
JOSÉ JORGE CARREÓN
CHRISTA COWRIE
ENRIQUE GOROSTIETA
ANDREA LÓPEZ
FERNANDO MOGUEL

FOTÓGRAFOS EN ESTE NÚMERO:
CIRCO ATAYDE, CIRCO SENTIDO, OMAR HERNÁNDEZ,
ANDREA LÓPEZ, CHINO VERA

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. 34, JULIO, AGOSTO, SEPTIEMBRE 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).

EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS ES RESPONSABILIDAD
DE LOS AUTORES.

EL ANILLO MÁGICO DE LA PISTA

Sin reconocimiento oficial como una más de las “artes escénicas”, el circo convive hoy como siempre con las aceptadas como tales en una relación desigual. Federico Fellini reconocía como uno de sus atributos “su impermeabilidad a toda interpretación intelectual” y de ahí deriva que tanto intelectuales como otros artistas de la escena no lo consideran como “hermano mayor”, tan antiguo como el teatro mismo. El empeño de otro Federico, de apellido Serrano-Díaz (coordinador del *Dossier* que incluimos en este número), nos ha impulsado a poner bajo la lupa las artes de circo y su pasado y porvenir en México. Y es que en el circo no se admite la falta de disciplina que sobre el tablado teatral podemos ver pasar con absoluta impunidad, disfrazado de lo que sea (“experimental”, de “búsqueda”, de “grupo”, etc; gastando cualquier término). En el teatro todos —casi sin excepción— nos decimos “profesionales” y rara vez se asume la falta de rigor con auto-crítica y le buscamos mil y un explicaciones al fracaso artístico y/o de público.

En el circo la impostura no sólo se ve sino que también se siente y por eso es inadmisibles, porque las consecuencias pueden ser fatales. Es “la presencia [...] colocada en el límite de su propia destrucción”. No en balde Goethe deseaba para el teatro: “Quisiera que el escenario fuera tan estrecho como la cuerda de un equilibrista: esto les quitaría a muchos ineptos las ganas de subir a escena”. El imaginario de muchos de los grandes del teatro —y del cine— se ha nutrido del circo, y la evolución reciente de éste viene también recuperando mil y un cosas de la teatralidad. Este ¿mestizaje? hace inevitable tender un puente y permitir que una mirada fresca nos permita encontrar el parentesco.

En el número anterior de PASODEGATO nos ocupamos de dar voz a Luis de Tavira sobre el proyecto de refundación de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), uno de los proyectos más ambiciosos y contundentes

en términos de política cultural después de la puesta en marcha del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Y este gesto político y artístico no puede tener unanimitad, como es lógico. Es por ello que —una vez abierta la puerta— el debate continúa. Fernando de Ita cuestiona en estas páginas el modelo elegido para la CNT. La importancia de esta refundación ha movilizado al fin a un gremio aletargado y ha provocado hechos insólitos y extraordinarios, como el surgimiento del Foro de Creadores Escénicos Independientes (Focresi), iniciativa que no se limita a ser reactiva a la CNT (con opiniones divergentes hacia su interior), sino que ha comenzado a organizar las preguntas que todos compartimos en vestíbulos y pasillos sobre el devenir de nuestro teatro y las condiciones de trabajo.

El Perfil de esta edición está dedicado al maestro José Solé, deuda que al fin pagamos para reconocer a un hombre de teatro que —entre otras muchas cosas— ha participado de muchas de las decisiones que han

enriquecido el devenir del teatro mexicano del último cuarto del siglo XX. A este festejo se suma la tristeza de no haber hecho lo mismo con el gran actor Guillermo Gil, fallecido al cierre de esta edición y al que dedicaremos la sección *In Memoriam* del próximo número.

Por último, quisiéramos anunciar tres proyectos que nos entusiasman: la creación —junto con el CIRU y otras instancias internacionales— del Premio Iberoamericano de Ensayo Teatral (cuya convocatoria saldrá a la luz próximamente); la construcción de una Cartelera Nacional Gratuita a través del portal www.pasodegato.com, en la que instituciones, productores privados, grupos profesionales y *amateurs* podrán subir, mes a mes, la información de sus puestas en escena; y el lanzamiento de *Toma, Revista Mexicana de Cine* que verá la luz en el mes de octubre bajo la dirección de Flavio González Mello.

JAIME CHABAUD





ACREDITADOS ELEFANTES*

Juan Villoro

El Siglo de las Luces mostró las asombrosas ideas que se pueden tener bajo una peluca. Algunas triunfaron a tal grado que cuesta trabajo advertir que fueron novedosas. Esa época fecunda, inventora de la enciclopedia y el pararrayos, también alteró la relación del caballo con el hombre.

Como todos los tiempos, el siglo XVIII estuvo lleno de guerras y treguas, esas temporadas peligrosas que aburren a la milicia y fomentan el agotador espectáculo de los desfiles. En una de esas pausas, un sargento inglés se paró sobre el lomo de un caballo y descubrió que podía mantenerse en pie si avanzaba en círculo. Había descubierto los beneficios que la fuerza centrípeta aporta a la caballería recreativa. Fue el inicio del circo moderno; por eso su pista es circular.

Aprendí esto gracias a Federico Serrano, director de difusión del Circo Atayde, que ha emprendido una cruzada para que los malabarismos del hombre y su perro sean discutidos en foros culturales. En Canadá, Francia o Rusia el circo es tema universitario. A pesar de lo mucho que nos gusta que alguien meta su cabeza en las fauces de un león, en México el circo no es visto como género artístico sino como una forma de supervivencia extrema, es decir, como una tradición popular.

Por desgracia, pertenezco al olvidadizo sector de quines sólo saben que les fascina el circo cuando están ahí. Al respirar el aire de la carpa (ese olor a palomitas, aserrín y animales) me sorprende de no haber regresado antes.

El circo es el raro prodigio que damos por sentado. Visitarlo depende menos de las opciones de la cartelera que de la ronda de las generaciones; el nieto descubre lo que el abuelo revive. En México, la dinastía de los Atayde es la principal responsable de que lo insólito se haya convertido en costumbre. El apellido ya es sinónimo de un oficio.

El Circo Atayde dio su primera función en Mazatlán el 26 de agosto de 1888. La historia del país ha entrado y salido de esa carpa. En 1909 Francisco I. Madero celebró ahí un

mitin donde el bostezo de las fieras no merió el proselitismo y acaso compitió en originalidad con el recital que Ramón Gómez de la Serna ofreció en España montado en un elefante.

El circo ha estado tanto tiempo entre nosotros, sus carretelas y su estridente carpa han sido tan ubicuas, que a veces dejamos de tomarlo en cuenta. Es como el mar donde rara vez nadan los lugareños y en cambio atrae a los turistas. Tal vez si el circo viniera de Arabia lo aguardaríamos de otro modo.

Un acto sólo es cultural si se discute. Serrano se ha propuesto que el circo sea materia de estudio y crítica. Normalmente vamos al circo como comemos pan de muerto; es algo que nos toca en el calendario. No hay nada malo en este placer determinado por la rutina, pero se le podría agregar el beneficio

Un acto sólo es cultural
si se discute [...]
Normalmente vamos al circo
como comemos pan de muerto;
es algo que nos toca
en el calendario.
No hay nada malo en este placer
determinado por la rutina,
pero se le podría agregar
el beneficio
de la valoración comparativa.

de la valoración comparativa. Si fuéramos a una reunión donde se hablara de un nuevo estilo de acróbatas no necesitaríamos que nuestra hija nos exigiera un elefante para regresar al circo.

Esta última razón me hizo volver al primordial Atayde. Recuperé el escalofrío de admirar a un acróbata en un columpio y el miedo superior de que un payaso me llevara al centro de la pista. También encontré cambios que hace años nadie hubiera previsto.

Los circos del mundo se han impuesto el principio ético de trabajar con menos animales. Vivimos años imperfectos pero al menos somos conscientes de la depresión de los tigres. El Cirque du Soleil no presenta otra fauna que quienes se contorsionan porque eso les divierte o al menos les permite estar lejos de casa.

Recuerdo el estremecimiento que provo-

caba el armado de la jaula de los leones y al domador que daba la espalda a los colmillos para que ovacionáramos su sangre fría. Años después entendí, por una novela de Eliseo Alberto, el reverso de esta situación: la tristeza de que un león jubilado sea vendido a precio de bicicleta.

En mi regreso al Atayde sólo dos tipos de animales recorrieron la pista: los virtuosos perros y los elefantes, cuyo sentido es mítico: les basta estar ahí para mostrar que eso es un circo y ganarse el pienso.

En el plano de las acrobacias, la tecnología ha llegado en auxilio de la imaginación. Tres motociclistas recorren una esfera a velocidad salvaje. Una hermosa búlgara se sitúa al centro y sonríe con la dicha tranquila de quien recibe una caja de bombones.

Otra novedad es el carácter renacentista de los payasos. Ya no estamos ante el hombre de grandes zapatos, lágrima de carmín y glúteos de globo que caía con estrépito y hacía que su llanto llegara a la tercera fila. Ahora el payaso toca cuatro instrumentos, es un mimo consumado y atrapa palomitas con la boca con la destreza con que una planta carnívora atrapa moscas.

La magia es parte esencial de la renovación. Un ilusionista adiestrado en Las Vegas rebana en dos a su asistente y transforma una hoja de papel en una tormenta de nieve.

El circo sigue luchando contra la fuerza de gravedad. Ya no incluye a las célebres familias de trapezistas, pero un funámbulo se juega la vida sobre una elevada rueda giratoria, recordando al acróbata de López Velarde que trabaja de cabeza como un “cosmógrafo al revés”

Los cambios de repertorio y ritmo —hay algo de *zapping* en las veloces transiciones— hacen que la carpa se llene con dos públicos, el familiar de siempre y los jóvenes de *piercing* que prescinden de la conducción sentimental de los abuelos.

Nuevo y eterno, el circo celebra instantes suspendidos. Eliseo Diego atrapó el misterio en su poema *El equilibrista*: “quien te ha visto ya vio/ toda la magia/ del estar y no estar/ a la ventura/ y el prodigio feliz/ de la memoria”.

En el siglo XVIII un sargento descubrió la astronomía parado en un caballo. De ese hecho queda un símbolo: una pista circular, el perdurable espacio de la fugacidad que llamamos “circo”.

*Texto publicado originalmente en *Reforma*, 18 de enero de 2008. Se reproduce con autorización del autor.

JUAN VILLORO. Escritor.

JOSÉ SOLÉ: CABALLERO DE LA ESCENA NACIONAL

Carla Méndez

Militante teatral y apasionado de los títeres desde la infancia; actor, director, escenógrafo, vestuarista y funcionario cultural, José Solé Nájera es un pilar de la escena nacional. Su historia y logros profesionales se entrelazan con hechos y proyectos insignes del teatro mexicano, como la creación de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) en 1977, la instauración de la Muestra Nacional de Teatro en 1978, la creación del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli en 1979 y la del teatro Titiriglobo en 1980.

Un hombre claro, generoso, siempre dispuesto a compartir sus conocimientos con los demás; un caballero dentro y fuera de los escenarios; mentor y guía para muchos, ortodoxo y poco arriesgado para otros que critican su alta fidelidad y poca experimentación con los textos de autores clásicos como Eurípides, Sófocles, Esquilo, Aristófanes y Shakespeare.

Nació el 28 de julio de 1929, y desde muy pequeño sintió fascinación por los títeres y por el arte dramático, según afirma: “Aún no cumplía 15 años cuando entré a la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes; me admitieron porque en ese entonces no exigían la preparatoria. Carecía de currículum para entrar; sin embargo, el director de mi secundaria —la número 10 de Mixcoac— intervino para que mi amigo y compañero de banca y yo pudiéramos entrar”. Fue así como José Solé, junto con su primer actor de toda la vida —como se refiere a Carlos Ancira— dejaron atrás sus juegos en el teatro de cartón que su abuelo materno, don Daniel Nájera, le construyera con litografías de escenografías alemanas. “Ancira —dice el maestro Solé— fue mi amigo desde el kínder, ambos pertenecíamos a familias que veían mucho teatro, ópera y zarzuela. En la secundaria montamos varias obras de Cervantes y uno que otro sainete que nos recomendaba el maestro de literatura. Definitivamente, mi entrada al mundo del teatro fue cuando entré a la Escuela de Arte Dramático; sin embargo, creo que mi fidelidad y militancia en este arte se debió a un teatro de cartón de un metro de embocadura que mi abuelo construyó, con \$1,200 pesos de los \$2,000 que me ganó comprando un billete de lotería”.

Lejos estaban aquellas tardes de marionetas de 1939, cuando a finales de los años cuarenta José Solé dio inicio a su preparación académica, bajo la batuta de insignes maestros como Clementina Otero de Barrios, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. Un periodo muy prolífico para el teatro mexicano ya que dentro de las aulas de la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes depuraban su talento reconocidos actores como Ignacio López Tarso, Virginia Gutiérrez, Beatriz Aguirre, Héctor Gómez, Luis Gimeno, Miguel Córcega, Raúl Dantes, Carlos Ancira, Silvia Pinal y el mismo José Solé.

También discípulo de André Moreau, René Dupuy y Julio Prieto, este protagonista

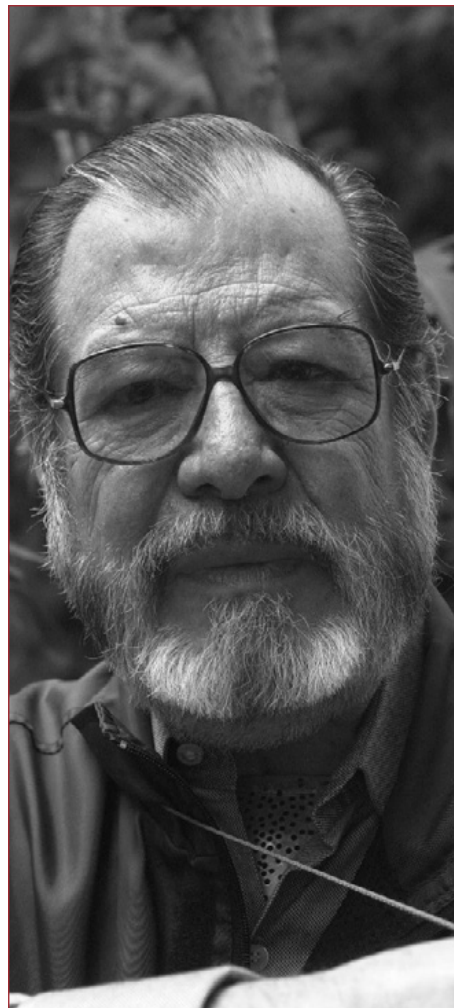
de la escena nacional dio inicio a su carrera profesional en 1950, arrojado en las tablas por la Compañía Mexicana de Comedia, dirigida entonces por Julio Villareal y Xavier Villaurrutia. En ese mismo año se fue de gira a Centro y Suramérica con la compañía de José Cibrián.

Tres años antes de su partida al viejo continente en 1956, Solé obtuvo su primer reconocimiento como teatrista profesional con el montaje *Los años de prueba*, de María Luisa Algarra, bajo la dirección de Jorge Landeta; sin embargo, expresa que una de las etapas que más disfrutó como actor fue su trabajo dentro de la Compañía de María Tereza Montoya y Ricardo Mondragón, quienes le transmitieron la entrega y la pasión volcánica con la que se debe hacer teatro:

“Ricardo Mondragón, sin ser un director surgido de la academia, tenía el conocimiento del trazo y la cadencia escénica; su esposa, doña María Tereza Montoya, me inculcó la disciplina casi militar dentro del teatro, donde la formación del batallón se asignaba desde las primeras lecturas de la obra, pues los lugares eran colocados de manera descendente: el director de escena encabezaba la mesa, los primeros actores ocupaban los lugares cercanos al director y después seguían los actores de carácter (edad adulta), los segundos actores o antagonistas, la dama y el actor joven, hasta llegar a los galanes.”

Silvia Pinal y Solé fueron los primeros en saltar a los escenarios profesionales. De hecho, después de concluir sus estudios en la escuela de teatro y trabajar con la compañía estable de Bellas Artes, Solé se fue a estudiar junto con Alberto Almazán y otros compañeros a Francia, donde se instruyó en dirección escénica con René Dupuy.

Además de su preparación bajo la batuta de Moreau, Dupuy y Prieto, este decano teatral estudió con Reger Simon gracias a una beca otorgada por el ITI-UNESCO en 1955. A su regreso a México —comenta José Solé— “venía seducido por el teatro del absurdo, era el género en boga en Francia, razón por la que los montajes de teatro clásico que se hacían en esa época me parecían poco interesantes, sin saber que con el transcurso del tiempo y una casualidad me ubicarían como



José Solé (2004). © Fotografía de Christa Cowrie.



©Archivo INBA, CITRUI.

un director de teatro clásico, sobre todo griego, cuando en los hechos puedo demostrar que he dirigido todos los géneros teatrales, desde el clásico pasando por el infantil y las comedias musicales, incluida la ópera”.

En su opinión, en 1957 el teatro mexicano aunque contaba con la sensibilidad de teatristas como Wagner o Ricardo Mondragón, tenía la frescura de la intuición, pues no existían directores surgidos de la academia, como Héctor Mendoza o Luis de Tavira. Y dice respecto al teatro de entonces: “Mis críticas hacía el teatro de aquella época radicaban en los montajes de teatro clásico que, como decíamos en mis tiempos, no eran *ni chicha ni limonada*, pues no se apegaban fielmente al libreto: es decir, no respetaban la línea estética de teatro clásico ni deconstruían el discurso o la historia de manera experimental”.

Por este motivo, a finales de los años cincuenta le encargaron una obra de Eurípides y así empezó a abordar un género donde, asegura, siempre buscó respetar la estética y el tono, de tal suerte que ese género se volvió muy fructífero para su carrera. Sin embargo, reconoce que muchas de estas puestas en escena no han sido favorecidas por la crítica especializada.

Al respecto, el maestro Solé declara: “Me señalan acremente por ortodoxo, pero lo hago con el objetivo de proyectar de dónde venimos y no como una simple repetición o

copia como aseguran algunos. Siempre he considerado que no es necesario montar a Shakespeare en *blue jeans* y pistola, lo mismo que a los griegos, pues se pierde la esencia y la mitad de la historia; desde mi punto de vista, el teatro refleja al ser humano de una época específica. Mi trazo escénico tiene una sola razón de ser: mostrar a las nuevas generaciones los orígenes del teatro”.

Con todo y críticas, su trayectoria e interpretación del lenguaje universal se ha convertido en un referente de este género dramático, un testimonio del quehacer escénico del país que generalmente es incluido en reseñas, memorias y títulos editoriales que dan cuenta del devenir teatral en México, como *Decenio de Teatro 1975-1985* de Malkah Rabell y *Así es el teatro* de Alegría Martínez.

Asimismo, la multifacética carrera de Solé ha sido reconocida en 43 ocasiones, como actor, escenógrafo, vestuarista, director de televisión, director teatral y con diversos premios honoríficos.

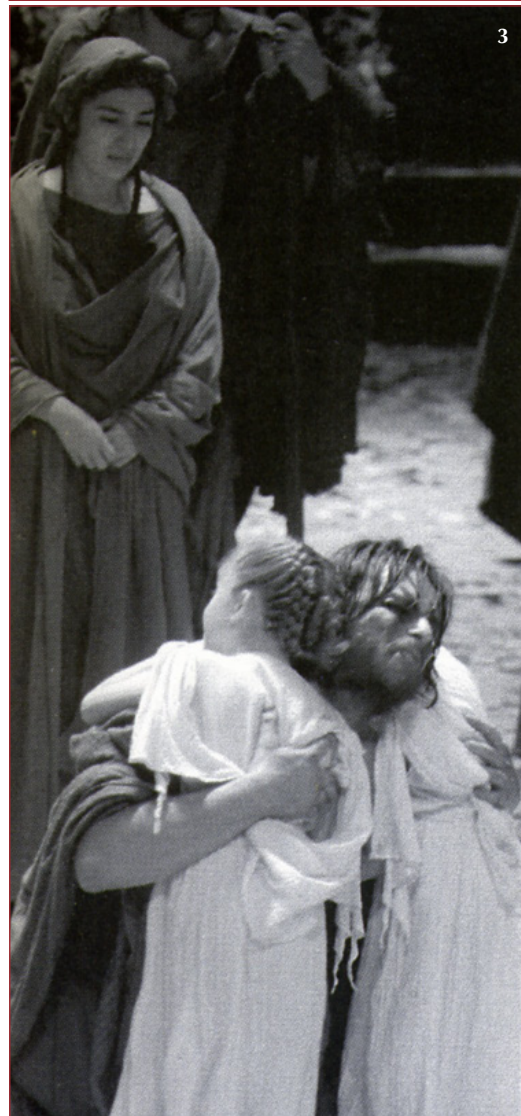
Algunos de los reconocimientos que ha recibido son el trofeo Seki Sano al mejor director otorgado por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro con la obra *Las troyanas* de Eurípides, en 1964. En 1966, la Asociación Mexicana de Críticos y Cronistas le otorgó el premio como mejor director de Teatro por la obra *Medea*, de Eurípides; asimismo el Consejo Británico lo premió por la dirección de *La tempestad* de Shakespeare y, un año después, lo designaron mejor director extranjero por *Medea* y por *Los visitantes del sueño*, de Hugo Argüelles, en Cuba. El más reciente premio fue en 1996 por *Otelo*, de Shakespeare, otorgado por la Agrupación de Periodistas de Teatro.

Como funcionario se le reconoce su etapa al frente de la Escuela de Teatro del INBA, donde además de promover una reforma en el plan de estudios, gestionó la creación de la CNT en 1977, e instrumentó la Muestra Nacional de Teatro a través de concursos y festivales regionales en todo el país en 1978. Asimismo, un año más tarde inaugura el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, conformado con títulos donados por importantes personajes como Alfonso de María y Campos, Celestino Gorostiza, Parada León, entre otros directores, escenógrafos y actores; y con aportaciones sociales y privadas promueve la construcción del Titiriglobo, donde muchos amantes de este género teatral pudieron desarrollarlo y disfrutarlo por algún tiempo. En 1980 gestiona además la compra de la colección de títeres de Rosete Aranda.

En 2005 formó parte del llamado Proyecto Shakespeare que la CNT presentó en diversos



2



3

©Coordinación Nacional de Teatro.

©José Jorge Carreón.

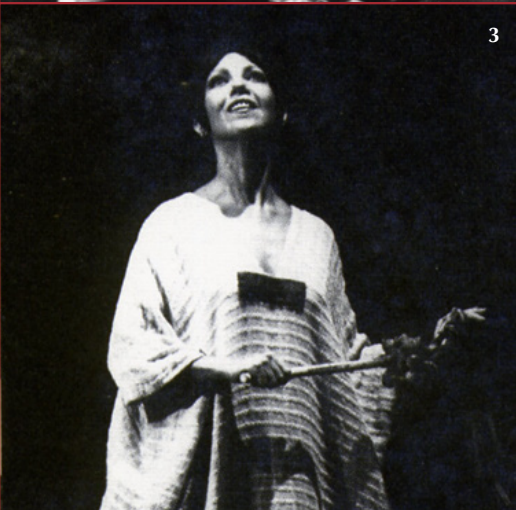
Foto 1: *Andrómaca*, de Racine, dirigida por Solé en 1984. Foto 2: *Así en la tierra como en el cielo*, de Hochwalder, dirigida por Solé en 1979; y Foto 3: *Edipo rey*, de Sófocles, dir. por Solé en 2000. (Las fotos 2 y 3 fueron tomadas del libro *Compañía Nacional de Teatro, Memoria gráfica 1972-2002*, investigación, selección e introducción de Jovita Millán, INBA, México, 2003.



1



2



3

Foto 1: José Solé y Marta Zamora.

Foto 2: *La muralla china*, de Max Frisch, dirigida por Solé en 1980.Foto 3: *Moctezuma II*, de S. Magaña, dir. por Solé en 1982.Foto 4: *Doce hombres en pugna*, de Reginald Rose, dirigida por Solé.

(Las fotos 2 y 3 fueron tomadas del libro *Compañía Nacional de Teatro, Memoria gráfica 1972-2002*, investigación, selección e introducción de Jovita Millán, INBA, México, 2003.)



4



José Solé (a la derecha) actuando en *La hora soñada*, de A. Bonacci, dirigida por Víctor Moya en 1953. ©Archivo INBA, CITRU.

escenarios, en cuyo marco el maestro Solé dirigió *Sueño de una noche de verano*.

De ese tiempo comenta el maestro José Solé: "Fue un época en la que las autoridades eran más sensibles hacia la cultura, es una pena que en la actualidad la partida para el Instituto Nacional de Bellas Artes cuente con un presupuesto menor al que yo manejaba hace 14 años más o menos".

José Solé es uno de los directores que más trabajan; generalmente tiene una o dos piezas en cartelera. Recientemente, se acaba

de estrenar en México, en el Centro Cultural Helénico, su puesta en escena de la famosa obra *12 hombres en pugna*, de Reginald Rose, con la participación de un elenco de excelentes actores, encabezados por el primer actor Ignacio López Tarso.

CARLA MÉNDEZ. Periodista cultural. Egresada de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, de la UNAM.

SOLÉ, SOL, SOLECITO

Armando Partida

A sí es como se refieren a José Solé muchas de sus admiradoras fieles. Asimismo, muchos directores, actores, escenógrafos, creativos —como ahora se dice—, al igual que subalternos, cuando tuvieron trato con él como director de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA —las varias veces que lo fue—, o como director de alguna puesta en escena, o simplemente como compañeros de oficio o conocidos del ambiente teatral, siempre se dirigieron a él como Pepe, y se mostraban sonrientes y radiantes después de haber sostenido una simple charla con él o celebrado una reunión de trabajo, aunque Solé no les hubiese concedido o aprobado proyecto alguno.

Aún hoy, al encontrarse uno frente a José Solé, lo que salta de inmediato es la seducción que emana su personalidad, su caballerosidad —poco habitual en la cultura nacional masculina—, que se ha ganado los suspiros femeninos y la buena disposición de sus demandantes interlocutores, cosa que logra no gracias a falsas palabras o promesas, sino a su tacto, a la suavidad de su carácter, a su *savoir-faire* y a su *savoir-vivre*, en los que se doctorara en Francia como alumno *bien élevé* no sólo en las artes escénicas.

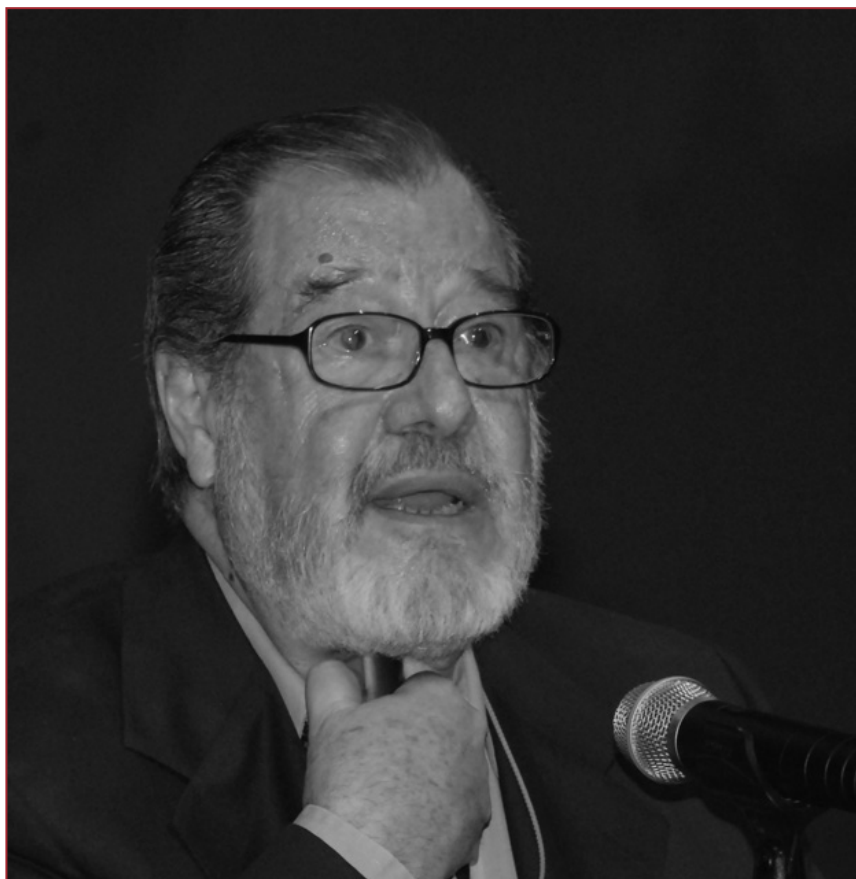
Amadeo (*Amadée*, 1954), una de las obras menos conocida de Ionesco, cuya imagen del enorme y atemorizante cadáver que amenazadoramente invadió poco a poco el escenario del Teatro Orientación en 1960, sería la carta de presentación de lo aprendido en París, además de la estética del absurdo, que le permitió efectuar una lectura escénica y dirección de actores alejadas del cliché en que se convertirían posteriormente las “farsas” del absurdo, cuya complejidad y originalidad escénica ya había sido detectada por Novo al escenificar *Esperando a Godot*.

Si bien el público teatral de los años sesenta lo identifica con la tragedia griega gracias a su labor de divulgación con un pequeño grupo que inició también a su regreso de Europa —donde se saturó de la visión de los clásicos con las nuevas experiencias de escenificación que presenció allá—, muy pronto se le asociaría con los griegos gracias a su visión de director de escena, escenógrafo y actor.

Mas Solé no sólo domina un amplio diapasón estético, sino que además es un hombre de teatro de fuertes contrastes ya que gracias a ese *savoir-faire*, que le caracteriza, no teme lanzarse al tradicional Teatro de Boulevard, donde se siente como pez en el agua, al igual que en el teatro clásico, gracias a su dominio como director, a su don de saber relatar escénicamente cualquier género dramático o estilo.

Sin embargo, uno de los aspectos más importantes de su persona es su coraje y entereza, que le han permitido enfrentar situaciones que a otras personas las habrían derrumbado, corroborándose así el carisma que lo caracteriza.

ARMANDO PARTIDA. Profesor investigador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM; sus publicaciones se centran en la dramaturgia y la puesta en escena nacional, en particular de la segunda mitad del siglo XX.



José Solé © Benjamín Bernal.



José Solé en un ensayo de *Sueño de una noche de verano* (1971), Teatro Jiménez Rueda. © Archivo INBA, CITRU.

LOS DETALLES QUE HACEN LA DIFERENCIA

Ignacio López Tarso

Conozco a José Solé desde que yo era alumno de la Escuela de Arte Teatral del INBA, hace casi 60 años. Él era de una generación anterior a la mía, estaba en el último año y yo en el primero. De nuestro trabajo juntos, recuerdo *Llegaron los López*, en la que yo actuaba con Marga López y donde pude conocer la minuciosidad del trabajo de dirección de Pepe Solé; en esta obra había una escena en la que yo entraba borracho y me acuerdo con cuánto detalle trabajamos la escena.

Pepe Solé y yo hemos coincidido en otras obras sólo en el sentido de que son obras que en algún momento yo hice, como *Edipo rey* —en el Seguro Social, dirigido por Retes—, y que Solé montó más tarde con otro actor. Cuando vi el *Edipo Rey* dirigido por Pepe Solé me pareció estupendo, con detalles que me hubiera gustado haber aprovechado cuando nosotros la hicimos años atrás. Tiempo después, vi también dirigida por él *Sueño de una noche de verano*, donde trabajaba mi hijo Juan Ignacio dirigido por Solé, y pude ver un trabajo de dirección muy minucioso, muy exacto, pues conoce muy bien a los actores y con él se realiza un excelente trabajo de mesa, una muy buena preparación.

Solé ha abarcado en su trabajo muy diver-

sos géneros: ha hecho tragedia, comedia, melodrama, y más. Ahora estamos en los ensayos de *Doce hombres en pugna*, que en México nunca se había hecho y es una obra muy interesante y difícil, pues integra a doce caracteres fuertes y ha tenido ya muchas versiones, en cine y en teatro. En ella el trabajo de Pepe Solé, con su minuciosidad de siempre, abarca la coordinación de todo: la actuación, el ves-

tuario, las luces... pues el director de teatro debe estar involucrado en todos los aspectos, mucho más que un director de cine. Así es el trabajo de Solé.

IGNACIO LÓPEZ TARSO. Primer actor de teatro, cine y televisión.



©Foto cortesía del Centro Cultural Helénico.

López Tarso y José Elías Moreno en *12 hombres en pugna*, dirigida por Solé (2008), Teatro del Centro Cultural Helénico.

SENSIBILIDAD Y SABER

Luis Gimeno

José Solé y yo estudiamos en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes, donde tuvimos maestros como Clementina Otero, André Moreau, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Fernando Torre Lapham, entre otros. Él era de los alumnos avanzados y mientras nosotros seguíamos estudiando, él enseguida se conectó profesionalmente y empezó a trabajar como actor.

Años después, fui dirigido por él y puedo decir que, para mí, es el mejor director que ha tenido, tiene y tendrá México; es muy difícil que surja otro director como José Solé, pues la trayectoria que posee no se compara con la de nadie. Nadie se ha atrevido a montar *La orestíada* completa para la Universidad, que se presentaba en tres turnos con intermedios para que la gente tomara café y de la que el pintor Arnold

Belkin comentó que era la mejor obra de teatro que había visto en su vida. Cuando montó *Las troyanas*, fue el montaje más taquillero del año, por encima de las producciones comerciales. En cuanto a la respuesta del público, crítica y premios, fue la obra más exitosa, al grado de que se hizo una película —de la que tengo una copia— en la que se logró una extraordinaria transcripción al lenguaje cinematográfico.

Hasta la fecha, siempre que me llaman para participar en una obra, lo primero que pregunto es quién va a dirigir, y si me dicen que es José Solé, acepto de inmediato. No es por el afecto

y la amistad que tenemos de tantos años, sino porque nos entendemos muy bien, y los elogios que pueda hacerle son consecuencia de su trabajo. Le han criticado que a veces dirige comedias u obras comerciales que no tienen gran valor, pero quiero que me digan de alguien que haya dirigido tanto *Levántate a las siete* como *La orestíada*. José Solé posee una gran habilidad y sensibilidad para manejar a sus actores, sabe cómo hacer que entiendan el personaje que van a interpretar. Por lo general arma perfectamente sus elencos y sabe explicarles cuál es la profundidad del personaje; sabe desmenuzar el trabajo del actor de acuerdo con sus posibilidades y siempre hace que el actor tenga éxito con su personaje. Desafortunadamente, no veo que surjan directores de su nivel, y es de esas personalidades del arte no valoradas aún. Siempre he dicho que si yo tuviera los medios, le pondría una cámara enfrente y le diría que platicáramos de teatro isabelino, teatro griego y un sinfín de temas en los que no hay una persona más capacitada que él.

El teatro es un arte en el que todo mundo se siente capacitado para dirigir o actuar, pero no todos tienen el rigor y la disciplina necesaria; y el mismo medio va desechando a ese tipo de personas; sólo los que tienen la capacidad continúan y a José Solé no lo mueve nadie. En una ocasión José Solé estuvo propuesto para recibir el Premio Nacional de Ciencias y Artes, había un grupo que lo apoyábamos y nos molestó mucho que no se lo dieran, pues no se tomó en cuenta su trayectoria. José Solé está desaprovechado, culturalmente hablando.

Con todo, es agradable trabajar para el maestro Solé porque toma su trabajo muy en serio pero no es de los exaltados, es muy correcto. Cuando algo no le parece, sólo da palmadas. Ninguna obra dirigida por Solé estará mal dirigida, trátese de comedia, farsa o tragedia; pues si no está a gusto con lo que va a hacer, prefiere rechazarlo.

LUIS GIMENO. Primer actor de teatro, cine y televisión.

TODA UNA INSTITUCIÓN DEL TEATRO MEXICANO

Redacción PdeG

Después de estudiar teatro en la Escuela de Arte Teatral del INBA y pintura en La Esmeralda, se inicia como actor de Teatro Universitario.

1950 Ingresa al teatro profesional en la Compañía mexicana de comedia, con Julio Villarreal y Xavier Villaurrutia como directores y realiza una gira por Centro y Suramérica con la compañía José Cibrián trabajando en el Teatro Maipú, en Buenos Aires.

1951 Realiza giras por la República Mexicana con la compañía Virginia Fábregas, la Compañía Felipe del Hoyo y la Compañía Ernesto Vilches.

1952 Realiza trabajo televisivo, en Canal 4, Compañía Nacional de Autores (Teatro Ideal).

1953 Trabaja como actor con diversas compañías: Fernando Soler, Pedro López Lagar, Unión Nacional de Autores, Nadia Haro Oliva.

1954 Premio al mejor actor del año por la obra *Los años de prueba*, de María Luisa Algarra, bajo la dirección de Jorge Landeta.

1955 Recibe la Beca ITI-UNESCO para realizar estudios con Reger Simon.

1956 Recibe una beca del gobierno francés para realizar estudios de dirección escénica con René Dupuy, en París, Francia

1957 A su regreso a México, trabaja como actor en las siguientes compañías: Caracol, José de Jesús Aceves, Capilla, Salvador Novo, Teatro Reforma IMSS, Charles Rooner, IFAL, André Moreau, Electricista, Her-

bert Darién, Arbeu, Ignacio Retes y Seki Sano; y realiza una gira por la Unión Soviética, China y Rumania como jefe de foro del Ballet Contemporáneo.

1958 Trabaja como actor con las compañías de María Tereza Montoya, Enrique Rambal, Verdaguer y en varios programas de televisión.

1959 Dirige teatro universitario con el Grupo Tespis: *A ninguna de las tres*, de Fernando Calderón.

1960 Empieza a alternar las carreras de actor y director.

1961 Trabaja como director en el Patronato de Teatros del Seguro Social. Trabaja como productor en el departamento de teatro del INBA.

1962 Recibe beca de Century Co. para estudiar iluminación teatral con Lee Simonson en Washington D. C.

1963 Dirige *Gideon*, de Paddy-Chayefsky, y recibe beca para estudios de escenografía en Praga con Ladislav Vichodyl.

1965 Dirige *La tempestad*, de Shakespeare, y *Peer Gynt*, de Ibsen.

1966 Dirige *Medea* para TV, con dirección de cámaras de Luis de Llano y escenografía de Julio Prieto. Dirige *El burgués gentilhomme* de Molière y *Macbeth* de Shakespeare, así como las óperas *La traviata* y *Madame Butterfly*.

Es nombrado director de la Escuela de Teatro del INBA.

1968 Dirige *Los pequeños zorros*, de Lillian Hellman, y *Medusa* de Emilio Carballido.

Es —según palabras del propio Solé— “honrosamente cesado” de

su cargo de director de la Escuela de Teatro del INBA por su participación en el movimiento estudiantil.

1970 Dirige las óperas *La traviata* y *Norma* en la Ciudad de México.

1972 Dirige la comedia musical *Aleluya, brava gente* y es invitado por el gobierno búlgaro para dirigir *El Gesticulador* en el Teatro Estudio de Sofía, Bulgaria.

1973 Dirige *Contigo pan y cebolla*, de Gorostiza, en Cataluña.

1974 Como director invitado, realiza el montaje de *Twelfth Night*, de Shakespeare, en el Festival de San Diego, California.

Con el Instituto Helénico, dirige *Hipólito*, de Eurípides.

1975 Es nombrado agregado cultural de la Embajada de México en Moscú.

1976 Es invitado por el Teatro Universitario de la Universidad de Lumumba y dirige *Contigo pan y cebolla* en una versión folclórica mexicana con estudiantes latinoamericanos.

1977 Regresa a México para hacerse cargo de la Dirección de Teatro del INBA.

Dirige, con el Instituto Helénico, *Electra*, de Eurípides.

Ve coronados sus esfuerzos para la creación, mediante decreto presidencial, de la Compañía Nacional de Teatro del INBA.

1978 Crea la Muestra Nacional de Teatro y entra al Instituto Internacional de Teatro ITI-UNESCO, y se organiza el Centro Mexicano de Teatro.

1979 Durante su gestión se inaugura el CTRU, con la donación de las bibliotecas de A. María y Campos, Celestino Gorostiza, Parada León y de actores, directores y escenógrafos.

1980 Dirige *Así en la tierra como en el cielo*, de Hochwalder, y *Mocetzuma II* de Sergio Magaña.

Gestiona la compra para el INBA

de la colección de títeres Rosete Aranda y en su gestión se construye el Teatro Titiriglobo.

1981 Gracias a su gestión, se reconstruye el Teatro El Galeón y se crea el Centro de Experimentación Teatral.

1983 Funda el Taller Anual de Verano para realizadores y técnicos teatrales con la colaboración de los gobiernos de Gran Bretaña, Francia, Italia y Estados Unidos, donde los mejores realizadores y jefes técnicos de los teatros nacionales de cada país imparten cursos de sastreía teatral, teñido y textura de telas, reciclaje de materiales, construcción de armas y armaduras, máscaras, mecánica de foros, iluminación, atrezzo y escenografía.

1984 Dirige *Antígona*, de Sófocles, en el Instituto Helénico.

1988 Dirección, diseño de escenografía, vestuario y música, para el Instituto Helénico, de *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides; y diseño de vestuario y escenografía para la puesta en escena de Héctor Azar de *Las Bacantes*.

1990 Dirección de la ópera *Tosca* y *Sansón y Dalila* en México; y *Madame Butterfly* en Houston, Texas.

1991 Dirección conceptual y escénica de *Carmina Burana* para el Festival Cervantino y el INBA.

1992 Es nombrado Coordinador Nacional de Teatro del INBA.

1993 Dirige y diseña el vestuario de la ópera *Electra*, de Richard Strauss.

1995 Dirige diversos espectáculos teatrales, entre ellos: el musical *La mujer del año*, y *Otelo* con la Compañía Nacional de Teatro.

1998 Dirige *Edipo Rey*, en montaje de la Compañía Nacional de Teatro.

2002 Crea la Compañía Estatal de Teatro de Puebla; dirige *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en dicha Compañía.



El alcalde de Zalamea, dir. por Solé en 1995.
© Archivo Mónica Serna; foto tomada del libro *Compañía Nacional de Teatro, Memoria gráfica 1972-2002*, INBA, México, 2003.

2003 Dirige *Las troyanas*, de Eurípides, en la Compañía Estatal de Teatro de Puebla.

2004 Dirige *El burgués gentil hombre*, de Molière, con la Compañía Estatal de Teatro de Puebla.

2005 Dirige *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, con la Compañía Estatal de Teatro de Puebla.

PREMIOS

COMO ACTOR

1950 Mejor actor durante las Fiestas de la Primavera, en *Arlequín, siervo de dos patronos*, de Goldoni.

1952 Premio como revelación del año otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT) por *Las cosas simples*, de Héctor Mendoza.

1954 La AMCT le otorga el premio al mejor actor del año por *Los años de prueba*, de María Luisa Algarra, dirigida por Jorge Landeta.

COMO DIRECTOR

1959 Premio como mejor director del año otorgado por la AMCT, con *Antígona*, de autor Jean Anouilh.

1961 Recibe el premio de mejor director del año de la AMCT, con la obra *Amadeo*, de Ionesco.

1963 Mejor director del año, premio otorgado por la AMCT, con la obra *Juego de reinas*, de Gressieker.

1964 Premio Seki Sano al mejor director, otorgado por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro (UCCT), por *Las troyanas*.

1966 Mejor director, premio otorgado por la UCCT, por *Medea*, de Eurípides; así como distinción del Consejo Británico por su trabajo de dirección en *La tempestad*, de Shakespeare.

Recibe premio de la televisión de Atenas al mejor programa extranjero por la versión de *Medea* para televisión.

1967 Recibe diploma otorgado por el Ministerio de Cultura de Epidauró, Grecia, por su labor en pro de la cultura griega.

1969 Recibe el premio por el mejor espectáculo nacional en la Olimpiada Cultural con *Los pequeños zorros*, de Lillian Hellman.

1970 Diploma al mejor director extranjero por *Medea* y *Los visitantes del sueño*, otorgado por el Instituto Cubano de Cultura.

1971 La AMCT le otorga el premio al mejor director del año por *La dama de las camelias*, de A. Dumas. Recibe el Premio de El Heraldo por *Aleluya, brava gente*, de Yaya Fiastrí.

1977 Recibe distinción de *El Sol de México* por *Electra*, de Eurípides, y el Gran Premio de Honor de la AMCT por su trayectoria.

1980 Premio como mejor director por *Así en la tierra como en el cielo*, otorgado por la AMCT.

1981 Recibe de la UCCT el premio a la mejor dirección por *Así en la tierra como en el cielo*, de F. Hochwaller.

1984 Recibe el premio al mejor director por su trabajo en *El alcalde de Zalamea*, por parte de la AMCT por la UCCT.

1985 Premio por mejor escenografía y vestuario de la obra *La muralla china*, de Max Frisch, otorgado por la Asociación Mexicana de Teatro y premio a la mejor dirección, escenografía y vestuario por *Andrómaca*, de Racine, otorgado por la UCCT.

1986 Premio como mejor director, por *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, otorgado por la AMCT.

1987 Premios de tres asociaciones por la dirección, escenografía, vestuario y música en *La orestiada*, de Esquilo, producida por la UNAM.

1994 Recibe el Gran Premio de Honor de la Agrupación de Críticos y Periodistas de Teatro por su labor como promotor, productor, diseñador y director.

1996 Premio Seki Sano como mejor director con *Otelo*, de Shakespeare, otorgado por la Agrupación de Periodistas de Teatro.

COMO DIRECTOR DE TELEVISIÓN

1965 Recibe el premio al mejor programa extranjero, por *Medea*, de Eurípides, otorgado por Radio Televisión Griega.

COMO ESCENÓGRAFO Y VESTUARISTA

1985 Premio a mejor escenografía y vestuario con la obra *La muralla china*, de M. Frisch, otorgado por la AMCT.

1986 Recibe el premio a la mejor escenografía y vestuario con *Andrómaca*, de Racine, otorgado por la Agrupación de Periodistas de Teatro.

1987 Mejor escenografía y vestuario con *La orestiada*, otorgado por la AMCT, UCCT y Agrupación de Periodistas de Teatro.

DISTINCIONES

1967 Distinguido, en Atenas, Grecia, con la Orden de San Jorge por su labor en pro de la cultura griega.

1977 La AMCT le otorga el Gran Premio de Honor, por su trayectoria.

1978 Recibe la Condecoración al Mérito Artístico de Bulgaria.

1985 Distinción otorgada por la Secretaría

de Educación Pública y la Presea Quetzalcóatl como servidor público distinguido.

1991 Distinción de la Academia de Artes de Moscú, por su labor teatral; y Premio Ollantay, nuestros maestros, otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), de Caracas, Venezuela.

1994 Gran Premio de Honor, otorgado por la Agrupación de Periodistas de Teatro por su labor como productor, diseñador y director.

1995 La Academia Mexicana del Humor, A. C., le otorga el Premio La Sonrisa, como mejor director de teatro.

1996 La Unión de Periodistas de Teatro le otorga la Estrella de Plata por la dirección de *Otelo*.

Héctor gómez, Isabel Quintanar y José Solé. ©Benjamín Bernal.



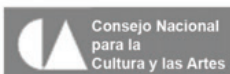
Saraband

de:
Ingmar Bergman

Puesta en Escena de:
Ignacio Ortiz

T e a t r o
X a v i e r
Villaurrutia
Centro Cultural
del Bosque

A partir del
21 agosto 2008
Jueves y Viernes:
20:30 hrs.
Sábados:
19 horas
Domingos:
18:00 horas
Boletos en taquilla
y Ticketmaster
Participa en:
www.saraband.com.mx



CRISIS

modelo para armar

de Antonio y Javier Malpica

A partir del 27 de Julio. Domingos 13:30 Hrs.
Cooperación Voluntaria Consciente.



Foro Shakespeare.
Zamora # 7, Col. Condesa Tel. 5553-4642

¿VUELTA AL PASADO O REGRESO AL FUTURO?

Fernando de Ita

El proyecto de Luis Fernando de Tavira para darle vida propia a la Compañía Nacional de Teatro ha despertado adhesiones y rechazos, desilusión y esperanza, motivación y desencanto, ira y beneplácito, siendo más, hay que decirlo, las voces que dicen sí, que las que dicen no. En un país polarizado en tantos temas, no es de extrañar que las tribus teatrales se jalen de las greñas a favor y en contra del *Proyecto Tavira*, aunque con más compostura que los legisladores en general, y los del PRD en particular.

Ave de tempestades, maese Tavira ha mostrado en este lance una cara desconocida: la democrática. Está escuchando a sus semejantes como tales, como si en verdad pudieran modificar su punto de vista. No me atrevo a juzgar si se trata de una estrategia política o de una nueva sensibilidad, porque el corazón de los hombres es insondable. El hecho es que se está dirigiendo a la comunidad para convencerla de que su proyecto es noble, desinteresado, paradigmático, y absolutamente necesario para lograr el sueño de los fundadores del teatro nacional: una identidad.

Aunque de manera profusa, confusa y rabiosa, el director, maestro y ensayista Rubén Ortiz, también se ha dirigido a esa compleja comunidad de estudiantes y profesionales del teatro, para gritar que ése es el problema, que ya no puede haber una sino muchas identidades en el teatro mexicano. El también director de teatro, José Antonio Cordero, ha dicho en diferentes micrófonos que hay una propuesta pero no un verdadero programa en el *Proyecto Tavira*, de manera que no se puede discutir a fondo el tema con este vacío. Los *macehuales* del teatro que se vienen reuniendo a iniciativa, y en la sede del Teatro sin Paredes, han puesto el tema en su agenda sin pronunciarse en pro o en contra de la refundación de una Compañía Nacional de Teatro, en un país —mejor dicho, en un territorio— en el que el 90 por ciento de los habitantes nunca ha presenciado una obra de teatro.

No quiero decir, como Jean Paul Sartre, que el arte no tiene sentido mientras haya un niño con hambre, sólo quiero señalar lo reducido que es en nuestra sociedad el tema

de la cultura y, en esa proporción, el tema del teatro. Es un pleito gremial en el que ya hay un vencedor, eso es cierto; así que sólo aspiro a discutir qué tan buena, o tan mala, es la victoria.

Tendremos una Compañía Nacional de Teatro en la que su promotor, su refundador, su artífice, su director artístico no podrá ejercer, en la letra, la dictadura sino la meritocracia del teatro. A todas luces, los beneficiados del *Proyecto Tavira* son los actores. ¿Alguna queja? Primero no, luego sí. Me explico. Si alguien, en el teatro, merece un apoyo, es el/la comediante que ha dedicado su vida al teatro. La lista es larga. Tenemos actores, actrices formidables que merecen la dignidad de una tumba canónica, como los reyes del teatro. Lo digo sin ironía, y no menciono a nadie porque sería injusto olvidar a

[...] ¿por qué de nuevo una idea dominante en lugar de un concepto plural de representación nacional de una disciplina artística? Con todas sus modificaciones, el *Proyecto Tavira* es la continuidad del centralismo artístico que dio pie a la fundación, en México, de la Compañía Nacional de Teatro.

uno solo de ellos. Quienes escojan a los primeros faraones de la CNT saldrán, sin duda, con la pena de haber elegido a B en lugar de C. Ellos serán los eméritos del sistema. Este sistema de compensaciones comienza a resquebrajarse en la segunda, la tercera y hasta la cuarta categoría, porque hasta el momento de entregar esta nota, había más de 500 solicitudes para formar parte de los mandos y la tropa de un presupuesto que algunos sitúan en los 130 millones de pesos para lo que resta del sexenio, mientras las autoridades del CNCA lo ponen mucho más bajo, pero en privado, no en público.

Que un actor aspire a vivir del teatro es tan legítimo como que un taquero quiera vivir de sus tacos. El problema es que hay un chingo de taqueros y un solo puesto de tacos. Esto es lo que discuten los guerrilleros del taco escénico, que se puede, pero no se debe, dar las nalgas por hambre. Tienen toda la razón; que sea por vicio o por desprecio,

como diría Albert Camus, quien además de ser filósofo, dramaturgo y premio Nobel, fue portero de fútbol.

El problema es otro: ¿por qué de nuevo una idea dominante en lugar de un concepto plural de representación nacional de una disciplina artística? Con todas sus modificaciones, el *Proyecto Tavira* es la continuidad del centralismo artístico que dio pie a la fundación, en México, de la Compañía Nacional de Teatro. No me puedo detener más de un párrafo en el tema, pero como lo ha mencionado Rubén Ortiz, hay un regreso al fundamentalismo cultural de 1972, cuando Héctor Azar funda la CNT, en la presidencia de Luis Echeverría: por mandato, por decreto. Luis (de Tavira) discurre que se entrevistó con más de 400 personalidades del teatro nacional, dando dos opciones: o son muy pocos los que importan en una decisión ya tomada, o una vez tomada la decisión, el resto no importa.*

Abomino del asambleísmo que llevó al Sindicato de Actores Independientes —para mencionar la rebelión histórica de los actores mexicanos— al fracaso. Lo que objeto es el paradigma, el modelo que eligió Luis Fernando de Tavira para darle a su país un referente artístico, porque viene del pasado, no del futuro. El *Proyecto Tavira* refina pero no modifica el concepto de un cuerpo artístico que reproduce la jerarquía dominante. Lo dice él mismo: “¿si hay una Sinfónica Nacional, si existe una Compañía Nacional de Danza, por qué no una de teatro?” Por eso, por la entelequia que representan estos ensambles del siglo XIX en el siglo XXI, porque no estamos en Alemania sino en México, donde el peso del Estado, de la burocracia, del sindicalismo, males endémicos en contra de los que maese Tavira ha luchado, determinan la realidad del proyecto.

PASO DE GATO le ofreció a sus lectores, en su último número, un extraordinario dossier sobre la maravillosa diversidad del teatro en lengua inglesa. Cuando lleguemos a ese nivel de exposición de nuestro teatro, Luis y yo estaremos muertos. Mientras tanto, volteo la mirada, inducido por Rodolfo Obregón, a la página 42 de la revista, titulada: “El teatro en Escocia”. He ahí el modelo que maese Tavira debió consultar antes de proponer el paradigma inglés: un teatro descentralizado, sin jerarquías históricas o institucionales, al servicio de los artistas o los grupos independientes que han demostrado su valía; como

un referente, sí, pero de la diversidad de un país, de una nación, de una República del Teatro. Cito:

[...] 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 reclamos 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.

Para honrar la rectitud de mi argumento, agrego de inmediato que llegar a esta conclusión le costó al teatro escocés 90 años de discrepancias. Pero añadido al instante: una cosa es repetir la historia, otra aprovechar su enseñanza. No queremos de nueve décadas de discusión para concluir que una compañía nacional de teatro —los escoceses utilizan las minúsculas para referirse a su teatro nacional—, de un país periférico como el nuestro, no debe ser centralista, jerárquica, ni *referente* a otra cosa que no sea a la dificultad de hacer teatro fuera de los canales oficiales. Por dios —también con minúsculas—, 130 millones de pesos son migajas ante los 300 mil millones de pesos que invierte la federación, los estados y los municipios alemanes en el teatro. Pero esa misma cantidad es una fortuna descomunal ante el presupuesto que tiene la federación, los estados y los municipios mexicanos para el teatro. Aunque el discurso oficial diga lo contrario, lo real es que crear, desarrollar y mantener este nuevo *talanterio* le costará a ese teatro nacional en ciernes, un huevo, y la mitad del otro.

¿Qué es mejor para el teatro público de México, llegar tarde al pasado o aventurarse en el futuro?

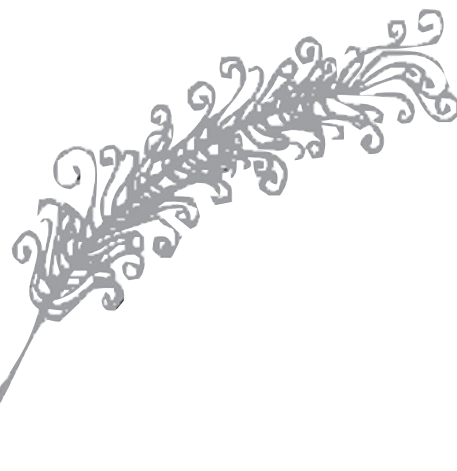
Para concluir, debo repetir lo que me dijo el director de esta revista: "Para presentar su proyecto, Tavira no ha insultado a nadie, en cambio, a él lo han denostado, sin esgrimir argumentos". Condeno esa actitud. Aspiro a discutir la idea de un teatro nacional que nos represente a todos.

*A todas luces, este es un modesto homenaje a los 70 mayos de Monseñor Monsiváis.

FERNANDO DE ITA. Hombre de teatro.

escuela de escritores

sogem



Diplomado
Creación Literaria en 2 años

Cursos y talleres

Narrativa

Poesía

Dramaturgia

Guionismo en medios

184 premios
nacionales e internacionales

Cursos para niños



Eleuterio Méndez número 11, Colonia Churubuso Coyoacán, c. p. 04120, México, D. F.

Teléfonos 5688 0597 y 56041738 extensión 220

escueladeescritores@yahoo.com.mx

Atención de lunes a jueves de 5:00 a 9:00 p.m.

VOCACIÓN ESCÉNICA Y ÉXODO DEL TEATRO

PREMIO DE ENSAYO TEATRAL 2008*

Rubén Ortiz

Spongamos que un premio de ensayo teatral fuera sintomático. Que un espacio oficial para pensar el teatro y ayudar al teatro a emitir pensamientos pudiera decirnos algo; pudiera, en este caso, mostrarnos las inquietudes del teatro mexicano cuando se piensa a sí mismo en el año 2008. ¿En qué piensa?, ¿cómo lo piensa?, ¿desde dónde lo piensa?

Recordemos, primero que Alfonso Reyes hablaba del ensayo como del “centauro de los géneros”, del pensamiento que mueve la pluma con elegancia: la reflexión y la literatura en una sola criatura. Así que para hablar de este premio tendremos casi que sacar, de entrada, a la literatura de en medio. Poca. Revuelta. Apenas algo: temblores. Pues la mayoría de los trabajos recibidos se mostraron en tres jergas: la opinión inmediata embarrada de lirismo innecesario; el academicismo fastuoso desapegado de la vida común de la escena (y de la vida en general); y la reflexión urgente que esboza ya un estilo.

Sobre la reflexión, sin embargo, quedan cosas importantes por decir. Gran parte de los trabajos recibidos, a mi ver, expusieron dos malestares fundamentales. El primero es con respecto al estado de las cosas. Y las cosas no andan nada bien en el teatro mexicano a decir de los que se atreven a pensarlo; ni dentro ni fuera de la escena, ni para quienes se están formando ni para los que intentan algo fuera de ciertos cánones. Está claro, en esos ensayos, que hay un “ellos” que ejecutan un teatro agónico, que se reparten los lánguidos dividendos, y que han desligado, incluso, la pedagogía de la contingencia; por otro lado, el “nosotros” se mueve desde el conocido muro de las lamentaciones hasta la formación de un plural que opone al actual estado de cosas, propuestas y dinámicas más horizontales en cuanto a políticas y estéticas. Tal como el emblemático ensayo que obtuvo el primer lugar.

El segundo malestar está muy cerca del primero; diríase que es su complemento. Es la inquietud con respecto al espectador: ¿qué se hace con él?, ¿quién es?, ¿cómo relacionarse nuevamente con él?, ¿cómo fue que se perdió? Aquí hubo ensayos muy interesantes acerca del espacio escénico como matriz creativa del encuentro con el espectador. Estos ensayos eran lo mismo históricos (sobre personajes que han pensado el espacio) que proyectivos (¿qué puede contener el espacio escénico del porvenir?). Es claro, en estos textos, que no hay teatro posible sin una reflexión sobre el lugar del espectador en el juego teatral, y parece que reflexionar sobre este lugar nos llevaría a otras dinámicas de relaciones más fructíferas. No importa si este reflexionar viene de la filología, la historia, la teoría teatral o la especulación ficcional.

De manera que es cierto —parecería decir el diagnóstico—, que está despuntando tal reflexión, aunque el yo que escribe estas líneas cree que la reflexión sobre la escena generalmente no puede sobrepasar la calidad de lo que la escena misma reflexiona frente al espectador. A tal teatro, tal ensayo. Éste incluido.

* El jurado de este premio estuvo integrado por EDGAR CHÍAS, DAVID HEVIA y RUBÉN ORTIZ.

Agustín Elizondo Levet

Hace algunos años, cuando estudiaba el segundo año de la carrera de actuación, el maestro nos pidió a cada alumno escenificar un poema. Yo elegí un haikú clásico japonés que hablaba sobre la luna llena.¹ El reto consistía en desarrollar una imagen dramática o una acción escénica individual, en medio o al cabo de la cual, el “actor” pudiera decir el poema utilizándolo para detonar el sentido de esa pequeña ficción. El maestro ya nos lo había advertido desde el principio: escenificar un poema es siempre un pleonismo, resulta redundantemente absurdo, porque la poesía ya tiene su propia escena, la cual —o así lo quise yo entender— es la invisible del alma. Sin embargo, el ejercicio era un recurso didáctico para enfrentarnos por primera vez con el problema de dotar de sentido teatral a un texto escrito sobre papel, utilizando materialmente nuestra voz y nuestros gestos.

Uno a uno se fueron sucediendo nuestros ejercicios, sin yo poder decir que el intento de alguno de mis compañeros haya resultado digno de acordarse de él. El mío resultó de los más desafortunados, con todo y que dentro del grupo era yo, probablemente, el único en tener una relación especial con la poesía. Quiero decir que, hasta donde sé, era yo el único que antes de entrar a la escuela de teatro, tenía las raras costumbres de comprar y leer libros completos de poesía, así como de escribir ocasionalmente poemas.

Para preparar mi ejercicio, estuve releendo a algunos de mis poetas favoritos, pero solamente me inspiraron algunos textos muy breves de García Lorca (creo que del *Poema del Cante Jondo*) y los haikús de los japoneses. No pude resistir la tentación de elegir uno de estos últimos, aun cuando una vocecita en mi interior me decía que el reto era desmedido.

Para empezar, ¿qué situación dramática podía corresponder a un haikú? Más que un ejercicio literario, este género era usado por los poetas zen como una especie de técnica de afinación de la percepción, donde el escritor no busca regodearse líricamente en sus propios sentimientos, sino fundirse con un instante de la naturaleza, capturando en diecisiete sílabas una imagen vibrante y precisa de ella. El “yo” desaparece en dicha imagen, anulando la separación entre “adentro” y “afuera”, y eviden-

NOTA DE LOS CONVOCANTES

Debido a que el ensayo notificado como ganador —“A favor del espectador”, de Christian Emmanuel Rivero Ramírez— no cumplió con uno de los requisitos enunciados en la convocatoria del Premio de Ensayo Teatral 2008, coordinado por el CITRU y PASODEGATO Revista Mexicana de Teatro, los organizadores han decidido, de conformidad con el jurado, entregar el premio al ensayo “Vocación escénica y Éxodo del teatro”, de Agustín Elizondo Levet.

ciando el sentido budista de que todo es Uno y existe una armonía absoluta en el Universo.

Lo único que se me ocurrió fue vestirme con botas de explorador y chamarra de gamuza: mi personaje era un montañista que acababa de conquistar la cima más alta de alguna cordillera nevada, desde la cual contemplaba en el horizonte la salida de la luna llena y entraba en un éxtasis japonés. La acción escénica consistía simplemente en cortar y acomodar las ramas para preparar una hoguera, al cabo de lo cual el personaje, exhausto, se sentaba a descansar frente al fuego imaginario. En ese momento uno de mis compañeros encendía el interruptor del foco (no contábamos para estos ejercicios con reflectores ni luces profesionales), y se iluminaba mi luna amarilla fabricada con papel de china, la cual envolvía al foco atorada del techo con un gancho. Entonces yo, “extasiado”, decía finalmente el haikú y ahí terminaba la escena, se hacía el *oscuro*.

Por supuesto, ahora que recapitulo el ejercicio completo —desde su preparación y la elección del poemita hasta la resolución escénica— no puedo evitar sonreír con distancia ante la previsible frustración del resultado. No sólo estaba completamente fuera de mis capacidades actorales el entrar ¡y transmitir! voluntariamente un estado de éxtasis, sirviéndome tan sólo de la pequeña acción de preparar la leña para una hoguera y de mi poco entrenada imaginación; sino que, además, la estructura misma del ejercicio lo hacía desconcertante y hasta casi ininteligible para los espectadores, y el hacer aparecer una luna de papel de china diciendo un poema sobre la luna llena, lo volvían ilustrativo a un nivel francamente humorístico. Algún sentido habría tenido el intento si cuando menos yo hubiera asumido todo este aspecto fársico involuntario de mi ficción. Pero me tomé el tono “extático” muy en serio y el resultado escénico fue muy parecido a nada.

¿Porqué no pude prever lo que desde el principio resultaba tan evidente? Creo que la presión de preparar una escena en poco tiempo, así como mi inexperiencia “dramatúrgica” y el poco dominio que por entonces yo tenía de mis nervios cada vez que el maestro de actuación nos pedía resolver un ejercicio como aquel —basado por completo en nuestro “mundo interno”, por así decirlo— dan buena parte de la respuesta. No creo que expliquen toda mi ceguera ante la desproporción del reto que estaba asumiendo al llevar a cabo la escenificación arriba descrita. Había algo de compulsivo

en la manera como preparé ese ejercicio, que me hacía aferrarme a aquella primera y desafortunada idea.

No puedo sino pensar que en el origen de mi compulsión había también algo positivo, acaso una intuición soterrada pero igualmente profunda, que tiene que ver con lo que yo esperaba y sigo esperando (a oscuras) de este oficio nuestro que se llama comúnmente “arte escénico”.

* * *

El teatro es actualmente un lugar clave para pensar el sentido del “arte”, aun cuando la producción escénica resulta al mismo tiempo de muy mediana relevancia respecto al capítulo actual de la “historia del arte”. Acaso lo único que lo vuelva imprescindible para poner en él la atención, intentando avizorar signos del tiempo presente y porvenir a través de lo que acontece en su escena, sea el ambiguo estatuto del *artista escénico* —ese *outsider* tolerado por la Iglesia universal de la percepción y la normalidad—. Como en otras épocas, si al actor se le tolera es porque, circunscrito dentro de su escenario, se vuelve inofensivo en su calidad de signo o sintaxis. Presta su imagen y sólo termina sabiendo él mismo de su propio ser. Consecuentemente, la tesis que aquí va a intentar sostenerse supone que la única posibilidad de cultivar entonces una *vocación escénica*, es el movimiento de *éxodo* hacia fuera del estatuto convencional o establecido del teatro. El actor que de alguna manera no lleva a cabo una huida del teatro, está en peligro de terminar como funcionario del teatro en tanto departamento ya tradicional del Estado. Lo cual no es sino decir que la rebeldía inherente al quehacer escénico no puede circunscribirse al trabajo en las tablas como tal, a la innovación *técnica* ni mucho menos a la “pasión” o vehemencia puesta en ese trabajo. Sobre todo el artista de escena (quien como tantas veces se ha dicho, tiene a su propia persona por creadora, instrumento y creación final, todo al mismo tiempo), es incapaz de salvar su vocación frente a las exigencias de su presente, mientras no caiga en la cuenta de que necesita recrear su propia vida desde el inicio.

Aquí no se está aludiendo, obviamente, al asunto de la *calidad* artística, poco importan para el caso los adjetivos “bueno” o “malo” referidos al actor. Excelentes actores hay en el medio del teatro establecido y los seguirá habiendo hasta que dicho medio deje de ser, no digamos ya una *inversión* del Estado, sino una *concesión* estratégica de él, un gesto de condescendencia hacia el sector social que porta la máscara cejuda de la Cultura. Lo que peligra a más corto plazo no es la buena actuación, sino el sentido de la escena como *vocación* y, con ello —esto complementa la tesis que aquí ha comenzado a plantearse—, la única particu-

laridad que sigue prestando alguna relevancia al arte escénico en el siglo *xxi*, gracias a la cual el teatro, como lenguaje, no se ha vuelto absolutamente autorreferente, un monólogo solipista que sólo dice algo a quienes lo hablamos. Vocación como llamado a entregarse de quien, a pesar de la ligereza de los tiempos, no halla acaso un medio menos grave de *usarse*.

Por supuesto, se reafirma aquí que, frente a la fotografía, el cine, la televisión y las nuevas técnicas electrónicas de comunicación, el arte escénico sigue siendo dueño de un *secreto* gracias al cual, en el mundo contemporáneo, puede hacer algo que ningún otro lenguaje o arte podría. El riesgo está en que dicho secreto o “magia” pueda no estar garantizado por el simple estatuto de teatro *en tanto oficio*, sino emanar del sentido vocacional de la escena que tiende a debilitarse. Por demás, no hay ningún secreto verdaderamente grande que no instaurar una *vocación* —un *llamado* a develarlo—, y no hay vocación auténtica sino ahí donde el llamado viene de lo desconocido o secreto (en su acepción religiosa original, *vocación* es llamado de Dios como absolutamente Otro o trascendente).

* * *

“*Éxodo*” va a utilizarse aquí en el sentido del filósofo italiano Paolo Virno, en su trabajo para aludir a un fenómeno sociopolítico inherente a la fase actual del capitalismo. Si en sus primeros momentos la producción capitalista se obsesionó con la producción de objetos-mercancías, en función de lo cual expropió la totalidad del tiempo de la clase trabajadora (es decir, toda su vida o fuente de acción), desde hace varias décadas la situación ha cambiado. En los procedimientos productivos posfordistas, manufacturar objetos ha dejado de ser la finalidad última y única del trabajo, pues éste ha comenzado —en pro de una nueva y mayor dimensión en la producción— a asumir sobre todo la tarea de “modular (más que variar o intensificar) la *cooperación social*, es decir, el conjunto de relaciones y de conexiones sistémicas que constituyen ahora el auténtico *‘pilar principal de la producción y la riqueza’*. Una modulación tal consiste en prestaciones lingüísticas que, lejos de dar lugar a un producto acabado, se agotan en la interacción comunicativa determinada por su propia ejecución”.²

En el mundo laboral de hoy, vigilar y coordinar se han vuelto entonces tareas anteriores y más importantes que simplemente fabricar; en tal contexto “la ‘presencia del otro’ es, al mismo tiempo, instrumento y objeto del trabajo: es por esto por lo que los procedimientos productivos requieren siempre un cierto grado de virtuosismo y se asemejan a verdaderas *acciones políticas*”.³ Precisamente, si la reflexión

de Virno es relevante para la circunstancia presente del arte escénico (sobre lo cual volveremos abajo), es porque el autor encuentra una similitud de los procedimientos posfordistas no solamente con acciones políticas, sino sobre todo con la naturaleza de las artes interpretativas (las del músico instrumentista, el bailarín, el actor; es decir, cualquiera cuyo oficio comporta inherentemente rasgos escénicos o requiere para realizarse de la presencia del otro).

¿Pero qué es entonces el *éxodo* del que habla Virno? Desde por lo menos los años sesenta del siglo pasado, cada vez son más las personas que se dan cuenta: existe hoy una abundancia tal de posibilidades respecto a lo que puede hacerse para vivir —actuando autónoma y colectivamente—, que sólo hace falta perderle un poco el sabor al confort moderno para decidirse a no depender exclusivamente de un salario asegurado ni otorgarle más a nadie el estatuto de *jefe* sólo porque está mejor acomodado en el espectro socioeconómico. Dicha Acción colectiva es, por supuesto, siempre improvisada, pero ya la idea de improvisación sugiere —al lado del riesgo, que juega en ella un lugar más bien estimulante— una buena probabilidad de concretar un resultado sorpresivo siguiendo una partitura. De acuerdo con Virno, la gran ventaja para la resistencia presente es que por primera vez en la historia del capitalismo, *hay* ahora una partitura a interpretar y la posibilidad de ganar tiempo para imprimirle ritmo propio a esa improvisación de acciones autónomas conjuntas. Dicha partitura emergería a partir de lo que en la teoría contemporánea se conoce como *general intellect*, término que alude a la posesión —por parte de las multitudes— de un saber práctico que implica una destreza lingüística y comunicativa, a favor de una asertividad de las personas para manejarse a sí mismas en el contexto de la convencionalidad laboral y social, asumiendo un lugar cada uno en las tareas de modulación propias de la nueva dimensión del trabajo (podría concebirse como una técnica actoral para ejecutar correctamente un rol dentro del teatrillo de las responsabilidades convencionales del mundo laboral).

Aunque el *general intellect* se generó a raíz de las complejas exigencias del mundo del trabajo posfordista, el *éxodo* del que habla Virno se ha hecho posible porque nada le impide a este *general intellect*, cobrando la dimensión de partitura,⁴ poder ser usado también *fuera* del mundo y ritmo laborales; improvisando y coordinando con su guía aventuras colectivas de carácter autónomo, autogestivo, liberadoras por tanto de las energías de los individuos y de los ritmos “naturales” de los colectivos, quie-

nes pueden así aproximarse a una deserción del mundo laboral subsumido en la lógica de explotación capitalista. Con todo, para Virno dicha fuga desobediente o deserción no implicarían ninguna irresponsabilidad, en tanto para nada liberan al sujeto de la acción sino exactamente lo contrario: lo apremian a un hacer afirmativo, “sensual y operativo para el presente” en esa medida, con el cual no se evade el conflicto en que se estaba anteriormente sino se le aumenta y en tal medida se le confronta: “el conflicto se entabla a partir de lo que se ha construido huyendo, para defender relaciones sociales y formas de vida nuevas, a partir de las cuales ya se está construyendo experiencia”.⁵

En la analogía de Virno, entonces, el mundo del Trabajo ocupa el lugar de Egipto o la esclavitud, del cual la multitudes deciden escapar dispersándose en un desierto de posibilidades de Acción, algunas de las cuales han de concretarse si se van a encontrar (construyéndolos) islotes o pedazos de una tierra prometida. Trabajo y Acción aparecen como opuestos en cierto sentido, como por demás ya aparecían en el pensamiento del propio Aristóteles —nos recuerda Virno citándolo—: “El fin de la producción es diferente de la producción misma, mientras que éste no podría ser el caso en lo que atañe al fin de la acción: porque la conducta virtuosa es un fin en sí misma”.⁶

La idea de *virtuosismo* —puede verse ya— es la clave del modelo de acción esbozado por Virno. En su acepción clásica, la acción virtuosa es aquella que no persigue un fin extrínseco, busca la “buena vida” en el doble sentido griego: ético y político. De ahí se derivaría indirectamente la idea de un virtuosismo artístico del “intérprete”, quien necesita un “público” ante el cual ofrecer la “bondad” de su ejecución, del mismo modo como el hombre que actúa necesita manifestarse en presencia de otros. Entre las condiciones de la acción política y las del arte escénico, existe entonces un isomorfismo esencial. El intérprete de música, el bailarín, el actor, necesitan tanto como el activista o el político, *para hacer su trabajo*, lo que Arendt llama un “espacio de estructura pública” ante la presencia de otros.

Virno revela así el interés especial que tiene la figura del artista escénico para analizar el devenir del mundo del trabajo en la era posfordista. Podría incluso tomarse como prototipo del trabajador asalariado en general, pues “el virtuoso trabaja (es incluso el trabajador por excelencia) no a pesar de, sino precisamente porque su actividad evoca la práctica política”.⁷ Como no produce ninguna “obra”, el trabajo del artista escénico se emparenta con aquel tipo de acción realizada sin ningún fin

extrínseco, preocupada solamente por hacerse ella misma virtuosa.

Mas evocar la práctica política es precisamente lo que hace actualmente el trabajo asalariado en general, porque aunque la producción de mercancías siga siendo una de sus prioridades, lo es tal vez más —como se clarificó arriba— el participar en la modulación de la cooperación social, mediante una ejecución virtuosa del *general intellect*, es decir, de la facultad comunicativa y asertiva en las relaciones sociales laborales. ¡Y este virtuosismo puede igualmente ponerse al servicio del éxodo o estrategia de fuga para combatir la lógica dominante del capital, improvisando virtuosamente acciones multitudinarias capaces de construir experiencias inéditas!

* * *

Con todo el panorama abierto a partir de la reflexión de Virno, resulta desconcertante y paradójico constatar el adormilamiento en que permanece el arte escénico específicamente en nuestro medio. ¿No podría esperarse que fueran los actores y bailarines quienes encabezaran el movimiento de éxodo hacia la liberación de las ataduras laborales convencionales, siendo ellos el “modelo” del “trabajador sin obra” en el siglo XXI? Y sin embargo, los artistas de la escena mexicana tienden en su mayoría a buscar adaptarse a las condiciones de trabajo establecidas desde la oficialidad. Cuando no reina la apatía política, el “activismo” en el medio suele quedar atrapado en un paradigma ya caduco de Acción. Los esfuerzos de algunos “colegas” de organizarse como “gremio” para desenterrar los “derechos” que desde la corrección política cabe exigir a las instituciones correspondientes, estableciendo incluso una vigilancia sobre el uso del presupuesto estatal dedicado a la cultura, e intentando restablecer nuestra interlocutoriedad perdida respecto a las decisiones de política cultural, no son para nada despreciables; de hecho, son completamente necesarios para mejorar nuestras “condiciones de trabajo”, pero insuficientes a largo plazo e ingenuos si no suman otras estrategias capaces de trascender la lógica sindical del *merecemos*. Entendámoslo: el problema de fondo está más allá de los manejos adecuados o inadecuados, justos o injustos, de nuestras instituciones culturales (en nuestro país hay todavía funcionarios de cultura con voluntad política y horizontes suficientes, por eso no ha dejado de valer, afortunadamente, la pena restablecernos como interlocutores); pero lo insoslayable es el destino empresarial de los Estados nacionales en la era actual de globalización, el cual día con día va quedando más cínicamente desenmascarado. En tal contexto, resultará cada vez más inverosímilmente histriónico el gesto de promover al arte escénico como “valor

nacional”, y aun cuando ésta sea todavía una convicción para algunos, la lucha desde ella comenzará irremediablemente a sumergirse en el tono fársico e infructuoso ya característico de la política articulada desde el Estado.

Si la lucha del “gremio” escénico comenzara por abandonar toda pretensión y recobrar la plena sencillez en la visión de las cosas, podría acaso esperarse algo de ella. El quehacer escénico es un valor humano, básicamente porque el acto de mostrarnos ante los demás y reflejarnos en ellos, es un rasgo esencial del modo de ser humano, condición de cualquier ética y política. La vocación escénica se aparece entonces simplemente como un fractal de la vocación humana como tal (decía un maestro que el artista escénico no es sino un “ser humano profesional”). En esta medida, quienes hemos asumido dicha vocación podemos y debemos retribuirle y potenciar su valor esencial, pero eso no se lograría haciendo discursos acartonados acerca de la “dignidad” de nuestra profesión en tono sindical. Aun cuando merezcamos sin duda tener acceso a una vida buena a través de nuestro oficio, cada vez será más insuficiente para conseguirlo el pugnar por nuestros derechos laborales y exigirlos ante las instancias del Estado.

El acto mismo de quien asume una vocación no puede coincidir, por su propia naturaleza, con una actitud que espera recibir paternalistamente del Estado aquello que merece. No porque la idea de vocación entre a jugar en la lógica del sacrificio (como por demás probablemente sea), sino sobre todo porque connota esencialmente el sentido nómada de aventura para responder a un llamado intrínsecamente *misterioso*.

En este sentido, el estatuto de *profesión* (y profesión *universitaria*) adquirido por el arte escénico en el último siglo, aunque aparentemente lo asciende a un rango superior al de simple *oficio*, probablemente provoque cierta interferencia lingüística para sintonizar la idea de *vocación* escénica. Uno se profesionaliza en el contexto de las jerarquías establecidas (los valores conocidos), dentro de las cuales se es después de varios años reconocido y retribuido de manera especial justamente como “profesionista”. En cambio, atender una vocación implica dejar al menos en un segundo plano las jerarquías establecidas, prestando primordialmente atención a la voz interiorizada del llamado vocacional que solamente puede hablar un lenguaje simbólico, misterioso, y en todo caso fundar nuevos valores inéditos.⁸

Al lado de la lucha por defender ante las instituciones las condiciones de nuestro oficio o profesión, la *vocación* escénica en la actualidad no podría conservar su voz dejándose circunscribir dentro del juego que se le plantea

desde el Estado (de las cosas). Las estrategias de fuga que propone Virno en su teoría del *éxodo*, podrían resultar mucho más propicias para potenciar y dar espacio a una voz vocacional (además de prácticamente eficaces para conquistar fines concretos). Equivaldrían a incorporar entre nosotros una nueva lógica de acción para desenvolvernos en nuestro quehacer, donde en vez de tener por primer axioma aquello que merecemos (funciones bien pagadas en El Galeón, seguro médico, incluso que tal o cual director me reconozca y llame a trabajar, por ejemplo), nos rija la idea de sobreabundancia. Sí merecemos funciones bien pagadas, seguro médico e incluso ser reconocidos cuando hayamos trabajado lo suficiente, pero nada de eso nos es indispensable para realizarnos. La sobreabundancia existe, no es sólo una idea, tampoco está realizada: precisamente es sobreabundancia de oportunidades y posibilidades. Sobre todo quienes hemos tenido el privilegio de estudiar o desarrollar un saber escénico —y el término “saber” quiere aquí trascender por mucho el nivel técnico, metodológico y estrictamente artístico—, estamos preparados para responder colectivamente al nuevo panorama sociopolítico que desde la circunstancia internacional comienza a imponerse, donde el sentido de alerta, la capacidad de trabajo coordinado, la imaginación enfocada a visualizar la realización de posibilidades autónomas y autogestivas de vida, la destreza para improvisar una acción conjunta planificada siguiendo una partitura común, comienzan a jugar un papel esencial en la resistencia.

¡Es preciso desertar del teatro! En primer lugar de aquel “teatro” en cuya esencia dice Alain Badiou que está implicado el Estado o funciona como instanciación de la política articulada desde él: “‘teatro’ que satisface, de las significaciones establecidas, un ‘teatro’ al que no le falta nada, [que] aboliendo el azar, provoca en aquellos que odian la verdad una satisfacción convivencial”.⁹ Este “teatro” es reconocible para Badiou porque sus espectadores “están marcados por un signo de identidad, llámesele de clase o de opinión”,¹⁰ no son la Multitud de que habla por ejemplo Virno.

Y en cierto sentido tal vez haya también que desertar del Teatro en general, en cuanto que en su escena, necesariamente, “la revolución es asunto de fracaso o de éxito, por tanto de muerte o de vida, y la política se encuentra allí en eclipse con relación a sus categorías existenciales. El teatro aborda, no la política, sino las conciencias inmersas en el *estado de la política*. El teatro se haya confirmado en su vocación estatal por esta exposición del procedimiento revolucionario, exposición (*état-lément*) cuyo héroe es la producción visible. El teatro ha abordado siempre la revolución como un mito,

que dicho sea de paso, no prueba que lo sea, sino que lo que en ella *no* lo es no puede tampoco representarse”.¹¹

Hay que abandonar el teatro para fundar un *otro arte escénico*, en el mismo sentido en que hoy día los movimientos sociales multitudinarios e internacionales, comienzan a jugar a una *otra política*,¹² dando completamente la espalda a la farsa que desde la tv y los medios, los partidos políticos y el Estado pretenden hacer pasar por la *única* política. Como ha visto Virno, la estrategia no resulta evasiva: duplicar los escenarios es aumentar el conflicto y la confrontación conquistando una posición aventajada, pues nada hace sudar tanto a Goliath como que David ya no quiera jugar con él a las patadas y prefiera, tranquilamente, tejer su propia di-versión con seres de otro cuento. Así mismo, pelear porque nada asfixie los modos de vida inéditos que puedan comenzar a florecer, resultará todavía más necesario y tonificador que exigir se respeten los “derechos” y “prestaciones” que desde lo ya “constituido” supuestamente nos corresponden.

* * *

A continuación, algunas sugerencias más puntuales sobre lo que pueda significar emprender el *éxodo* del teatro para ir fundando un *otro arte escénico*:

En lo que atañe a lo intrínsecamente artístico, en su anudamiento necesario con lo ético y lo político:

I. En primer lugar, abandonar el teatro pudiera a veces querer decir literalmente, abandonar aquellos lugares que se llaman “teatros” y son propiedad del Estado o de un empresario a quien hay que pedir permiso, justificar el propio trabajo y de acuerdo con su agenda, calendarizar malabarísticamente las funciones. Desde siempre, ha habido un arte escénico que se apodera de los espacios públicos, pero en la contemporaneidad —incluso antes que Brook planteara como las tres *únicas* condiciones del teatro a uno que hace, uno que mira y un *espacio vacío*—, los templos escénicos de concreto resultan cada vez menos *indispensables*. Ni se está haciendo aquí un voto a favor del “teatro popular” (quién sabe a qué se contraponga ese término ni qué pueda significar tal contraposición), ni se está devaluando la función de los teatros, ni tampoco se está vanalizando el sentido mágico del espacio llamado *escena*. Simplemente estamos recordando que cualquier departamento, bodega, jardín, azotea o plaza pública puede convertirse en un escenario, y aun cuando la escritura escénica de un montaje exija condiciones muy especiales, la flexibilidad y no aprehensión respecto a los “espacios asignados” será en adelante la estrategia para quienes nos identificamos con la aventura de construir un *otro teatro*. En este caso, “abando-

nar los teatros” es sólo una manera de hablar, en estricto sentido no hay por qué dejar de usarlos definitivamente, lo que rechazamos de una vez y para siempre es la idea del estatus artístico-social como variable asociada al uso de estos recintos sagrados (ni Bellas Artes, ni El Granero, ni el vagón del Metro hacen a nadie artísticamente superior).

II. Si lo anterior tiene que ver con las posibilidades de *espacio escénico*, en segundo lugar un *éxodo* del teatro exige —como en la teoría actual está de moda decir— abandonar el teatro de la *representación* para abrir un *teatro de la presencia*. Desde que Guy Debord escribió *La sociedad del espectáculo*, estamos más claros que *cualquier* representación del mundo queda automáticamente subsumida en la política dominante, cuya macroestrategia desde el siglo xx consiste en mercantilizar cada aspecto del mundo convirtiéndolo en *espectáculo*, ante el cual el espectador —el cliente— debe quedar pasmado, encantado, sus reacciones entramadamente determinadas. Un *otro arte escénico* no puede ya intentarse haciéndolo enarbolar un discurso, pues eso sería todavía representar, oponer al discurso mercantil otro discurso, cuando aquél, sublimado en el gran espectáculo del Mundo, “instaló una falsificación sin réplica”. “En realidad, no importa tanto oponerse sino diferenciarse. Se trata de reintroducir diferencias. Si el teatro puede a veces aparecer como alternativa, no es como discurso, sino como práctica, práctica humana, empezando por la más evidente: la práctica de la alteridad. [...] No se comunica un discurso para decir: ‘no es cierto, el ser humano no es fundamentalmente egoísta’, más bien se *practica* otra cosa que el egoísmo, se *practica* un ser humano diferente”.¹³ Un teatro de la presencia sería aborrecible para el espectador-élite de clase o de opinión, quien sólo quiere entretenerse viendo la confirmación de sus seguridades. Un teatro de la presencia, sí está hecho en cambio para una multitud o un colectivo (de individuos), dispuestos a ser interpellados verdaderamente por un actor, de quien la “virtud central no es entonces técnica, es ética. Es preciso mantenerse constantemente *de este lado* de la búsqueda de un efecto, porque todo efecto presume que la imitación es simple, que dispone de un objeto. Es necesario mantenerse al borde del vacío, al borde del precipicio, contra el cual tranquiliza invocar, precisamente, el poder de los efectos. Hay que ser en todo instante *singular*”.¹⁴

III. No en vano se han estado prefiriendo arriba los términos “abandonar el teatro” para construir un *otro arte escénico*, e intencionalmente el presente escrito no ha querido

centrarse en el “actor de carácter” sino discutir en torno a *la vocación escénica en general*. Abandonar el teatro para dedicarse a *otro arte escénico* podría también decirse, en un momento dado, en sentido inmediato. ¿Dejar el teatro para dedicarse en adelante a la danza o al más “vanguardista” arte del *performance* o del *happening*? ¿Porqué no, en la medida en que eso pudiera acercarnos más a un arte de la presencia sin representación? Es lo de menos: para nada resulta casual que en nuestro medio se haya puesto recientemente de moda el así llamado “teatro del cuerpo”, pero el nombre es un pleonismo porque evidentemente no hay teatro sin cuerpo, y solamente las culturas occidentales (como ha observado Barba) hacen una división tajante entre teatro y danza, esquema que en el medio contemporáneo pierde rápidamente su razón de ser. Más bien, la expresión “*otro arte escénico*” alude a la inagotabilidad de formas posibles en cuanto a la realización de la vocación escénica. Formas ya existentes o por inventarse de “practicar la alteridad” —en términos de Jacques Fred—, de diversas maneras escénicas. Por ejemplo, la danzaterapia o alguna modalidad de teatroterapia, son también terrenos donde alguna vocación escénica podría quedar colmada. El artista escénico no necesita definirse por dar funciones, sino más en general por haber desarrollado un saber corporal que le permite expresarse ante otros de manera poderosa y extraordinaria. ¿No está su realización sencillamente en usar y compartir dicho saber en cualquier contexto?

Vinculado a esto último, otras sugerencias para el *éxodo* concernientes a las posibilidades que la vocación escénica tiene de articularse con la realidad nacional:

IV. Obviamente, el movimiento de *éxodo* del teatro avanzará hacia la producción escénica autónoma y autogestiva, hacia el “teatro independiente”. Una imagen paradigmática al respecto: en el Japón de los años setenta, la segunda generación de bailarines de *butoh* organizaba verdaderas *comunidades*, donde el trabajo en el campo era la condición y el recurso para el entrenamiento y el trabajo escénicos.¹⁵ No se vive en México de vender funciones, pero se vale entonces soñar con todo desde ahora: compañías de teatro que son a la vez cooperativas y mantienen un café ecológico, centros de formación escénica donde se cultiva y cosecha la tierra para sobrevivir, grupos que funcionan como verdaderas microempresas pero donde la prioridad no podría ser de orden laboral, sino artístico y formativo. Lo que a este respecto ya no puede estar permitido es no soñar, dándonos el lujo de conformar la vocación escénica únicamente al día a día, y

consecuentemente volviéndonos susceptibles de un oportunismo irresponsable.

V. Abandonar el teatro podría ser también abandonar la Capital, el De Efe, desmitificar la supuesta “centralización de la cultura”, repoblar la provincia de teatro. Que hay que vivir en la ciudad para comer el pan escénico de cada día es una ilusión. La materia prima del teatro está en cada rincón donde hay seres humanos. Mientras los artistas urbanos se quejan del desempleo, el más vasto trabajo por hacer está en provincia, dentro de las ciudades menores y los pueblos de toda la República. En cada comunidad y hasta ranchería, hay oportunidades de trabajo que pueden aprovecharse encontrando formas de intercambio; son bastantes y el trabajo inagotable.

VI. Como ya quedó claro, la estrategia de fuga del teatro no es la invitación a romper o despreñar toda relación con la “cultura oficial” ni con las instituciones culturales, sino a complejizarla. Apuntar hacia la producción escénica autónoma y autogestiva no es renunciar a los apoyos y oportunidades que desde el Estado, por obligación, están ahí para ser usados por los artistas escénicos. Al contrario, quien ha emprendido el *éxodo* tiene más que nadie la obligación de pedirlos y usarlos para lograr sus metas. Ya no está en la posición de quien permanece en la lógica sindical del mundo laboral, al acecho de cualquier beca o proyecto de montaje que le dé para pagar una renta, susceptible por tanto de un oportunismo irresponsable. Esta última actitud sólo puede ver la cara más desencarnada y abstracta de lo posible, “no la oportunidad de algo, sino la oportunidad sin contenido, semejante a la que se perfila ante quien juega a juegos de azar”.¹⁶ “Mientras que el trabajo asalariado entiende lo posible como una lluvia de átomos, infinita e indiferente, la actividad a la que aquí aludimos lo configura siempre y únicamente como un *mundo posible*”.¹⁷ El proyecto de un *otro arte escénico*, efectivamente, sólo puede inscribirse en la agenda secreta de “otro mundo es posible”. Un mundo abarca bastantes aspectos, la vocación escénica tiene múltiples vías de realización; por eso, en vez de reducir el horizonte de oportunidades, el movimiento de *éxodo* lo acrecienta también en cuanto a la relación con lo instituido (por ejemplo: puede haber algún proyecto escénico que dadas sus características merezca tener apoyo no solamente de Conaculta, sino también de la Sedesol —por decir algo— u otro que merezca ser apoyado por el Instituto Mexicano de la Juventud, etcétera).

¿Pueden parecer ajenas, desconcertantes e incluso aberrantes algunas de las sugerencias anteriores para buena parte de los artistas escénicos de nuestro medio? Probablemente sí, el atrevimiento de plantearlas aquí querría ser una sutil provocación, pero después de todo,

son sólo *sugerencias* lanzadas al aire. Tuvimos la fortuna de formarnos con maestros que nos transmitieron el nivel de entrega vital que el quehacer escénico demanda. Nunca como ahora estuvimos tan convencidos de ello y, sin embargo, es esa misma convicción la que nos lleva a desertar de jugar al teatro como nos enseñaron, y a buscar trastocar los parámetros con que se mide una “carrera escénica”. Si se mira con atención, la gente que en nuestro país ha podido abrir brecha a la aproximación de un lenguaje escénico propio y auténtico (piénsese en un Margules o un Gurrola), vivieron su carrera en el teatro como la verdadera construcción de un mundo posible.

La idea de *vocación escénica* no es puro romanticismo. Si bien es cierto que hay todo un espectro en las motivaciones de quien elige formarse y dedicarse al arte escénico (cuando se derivan de una decisión libre), abarcando desde carencias afectivas que inconscientemente buscan los aplausos para subsanarse, la tan humana necesidad de autoafirmarse mediante el reconocimiento público y alguna dosis de fama, la rebeldía de quien no se adapta a los cauces de expresión permitidos por la sociedad, el simple gusto y diversión inherentes al oficio, la búsqueda de experiencias pico a través de la creación de ficción (la escena como adicción a la euforia, adrenalina y endorfinas segregadas en el acto de exponerse, íntimamente inclusive), hasta el sentimiento de estar colmado y el deseo consecuente de *dar-se*; al final de este espectro, siempre queda algo de misterio cuando retrospectivamente se analiza el sentido de una carrera escénica. Al menos es así desde la experiencia personal de quien escribe, pero alguien solía decir también, románticamente: “uno no elige al teatro, el teatro es quien lo elige a uno”. La idea de *vocación* apela a dicho aspecto misterioso del quehacer escénico, pero al mismo tiempo (como decía Gurrola) implica despertar a que *el teatro no elige a nadie porque no existe*, existo yo que puedo elegirme a mí mismo, y si puede hablarse de teatro es porque *el teatro soy yo*,¹⁸ siempre yo en la alteridad o en mi proximidad con los otros.

Por tanto, las siguientes y últimas sugerencias de *éxodo* son relativas a la resignificación y revalorización de la vocación escénica, en un intento por blindarla frente a la tendencia a su disolución:

VII. La vocación escénica no tiene que ver esencialmente con la *profesionalización* —como ya se insinuó—, es *la vocación humana misma* escenificada y puesta así bajo lupa. Es preciso dejar de asumírnos a nosotros mismos como los expertos del estar en escena (atletas de la presencia o de la percepción que muestran sus proezas a quienes no han desarrollado tal capacidad), y comenzar a ubicarnos simplemente como los maestros de ceremonias de

la fiesta llamada teatro, los anfitriones. Nadie como Augusto Boal ha sido precursor en este salto de paradigma. Como se sabe, en las distintas modalidades de su “teatro del oprimido” desarrolladas en Brasil aproximadamente a partir de la década de 1970, la separación misma entre actores y espectadores —que desde Aristóteles supuestamente definía al teatro— queda estructuralmente abolida. En el teatro de Boal ya sólo queda lugar para *espectadores*,¹⁹ quienes se turnan los roles en escena y deciden “democráticamente” el rumbo de la trama. (En el “teatro foro”, por ejemplo, Boal permite a cualquiera de los asistentes al acontecimiento sustituir a los actores anfitriones en la Acción, y proponer desde el escenario cambios de decisiones en los personajes, modificando radicalmente la trama y usando así el teatro como laboratorio social de acción, donde la gente de verdad se entrena para tomar decisiones en el mundo. El “teatro invisible”, por su parte, infiltra su ficción en los espacios de la realidad, orillando a los *espectadores* —quienes no saben que son tales— a accionar, otorgándoles una experiencia vital de dimensiones no tanto estéticas sino éticas y políticas.) Como éstas, Boal ha seguido desarrollando modalidades de teatro por el estilo, abriendo brechas que se profundizan actualmente en todas partes del mundo, incluido México aunque en ocasiones muy contadas y esporádicas. Schechner ha dicho de Boal que “ha conseguido lo que Brecht soñó: crear un teatro útil que resulte entretenido, divertido e instructivo. Es una clase diferente de teatro, una especie de terapia social: centra la mente, relaja el espíritu y proporciona a las personas una nueva perspectiva para su propia situación”.²⁰ Una consecuencia obvia de este cambio de paradigma para la vocación escénica: ésta no sólo está llamada a esperar el momento de la función, cuando el público comenzará espontáneamente a llenar la sala, sino también a rastrear contextos ávidos del bálsamo escénico. Boal trabajó inicialmente en las *favelas* de Sao Paulo, hizo teatro en las cárceles y en los hospitales psiquiátricos, como tantos otros artistas lo han estado haciendo antes o después. Como organizador de fiestas, el artista escénico debe abrir bien su escucha para oír donde la fiesta está garantizada porque es absolutamente necesaria y requerida. ¿No dice el actor de sí mismo que su oficio demanda sensibilidad y generosidad? Si el teatro es también la práctica de la alteridad, hay que ir a hacerlo también allí donde los otros son todavía *más otros*: verdaderos *alterados*, anormales, criminales, *outsiders*, oprimidos.

El ejemplo de Boal es la demostración fáctica de la posibilidad de un *éxodo* del teatro para fundar un *otro arte escénico*: en el caso de “teatro del oprimido”, eso se lleva a cabo literalmente, *ónticamente*. Si suprimimos en la es-

tructura del acontecimiento teatral la diferencia básica de función entre quienes se especializan en ofrecer su ser en acción y quienes ofrecen su mirada, entonces ya se está jugando otro juego, tienen cierta razón quienes afirman que el teatro del oprimido ya no es teatro. Sin duda, el resultado es estructuralmente ya un *otro arte* (incluso lo que en él quedaría de “artístico” se diría en un muy otro sentido). ¿Cómo podría estar justificado seguir nombrándolo “teatro”, como por cierto Boal insiste fieramente en que puede y debe nombrarse? La idea de una vocación escénica (que se juega en lo ético antes que en lo artístico), es lo único que permite doblar el nombre del teatro, encontrar en este caso un nuevo “doble del teatro”. Es uno y el mismo “artista escénico” quien hace uno y otro teatro (Boal mismo ha seguido haciendo teatro “normal” paralelamente a sus incursiones en el teatro del oprimido), se entrena de la misma manera, profundiza en el mismo saber relativo a su cuerpo, a su voz y a su interior, que es al mismo tiempo el conocimiento de su naturaleza humana y de su absoluta singularidad, en Acción.

VIII. Por supuesto, una vía ideal para dar realización a la estrategia de *éxodo* sería emprender la aventura de Boal de manera multitudinaria: un panorama donde cada vez más de entre nosotros acudiéramos espontáneamente a construir experiencias escénicas con sectores marginados del sistema, o simplemente a hacer talleres de teatro con gente que no se dedica de lleno al oficio ni tiene la menor pretensión artística, pero por alguna razón está ávida de expresión escénica. Pero si eso nunca sucediera, aun así es posible revalorizar y resignificar la vocación escénica de la manera como se está haciendo aquí. Incluso en el teatro “normal”, cuando no se sirve al Poder, se practica irremediablemente la alteridad. ¿Sobre qué se configura cualquier “montaje escénico”, si no sobre relaciones cara a cara, presentes en un mismo espacio, entre cuerpos y rostros humanos particulares y expresivos (si se quiere, de “actores” y “espectadores”)? Cualquier tipo de ficción o producto teatral imaginario es, por consiguiente, necesariamente más que un *espectáculo* (incluido —a su pesar— aquel teatro que sirve al Poder): en tanto sólo puede tomar cuerpo de la proximidad entre seres humanos, está *montada* sobre una “relación” cuyo ámbito ya no es el de la estética —ni siquiera el de la pura mirada cognoscente e imaginativa—, sino el ámbito *táctil*, de resonancia cara a cara, entre la piel de uno y la de otro. Consecuentemente, la significación de un acontecimiento teatral no se circunscribe a la significación de su *puesta en escena* (en tanto discurso repetible y articulado en un *espectáculo*), sino por el contrario, dicha significación toma toda su significancia y determinación de un acto performativo con carácter extraestético, social, erótico,

ético, político, ejecutado en la proximidad con los otros. En este sentido moderado, la realización del *éxodo* podría ser una cuestión relativa simplemente a la performatividad del artista. El *éxodo* se llevaría a cabo, sencillamente, en la medida en que un número suficiente de “artistas escénicos” depuraran suficientemente su presencia en escena, sus motivaciones para estar ahí (¿“tan sólo” un cambio de actitud?), erradicando a un grado suficiente los mecanismos de defensa que puedan interferir su recta intención de ofrecer(se) (en una) fiesta. Si los escenarios mexicanos se llenaran repentinamente de “actores santos” grotowskianos, con eso podría ya hablarse del advenimiento de un *otro arte escénico*. ¿No equivale a decir que la única condición para ello es que haya suficientes buenos actores? Pues de alguna forma sí y, sin embargo, vale la pena plantear todo esto por varios motivos: por ejemplo, proponer el término *ofrenda* como alternativo al de *función*. “Dar funciones” es cosa de profesionales, mientras *ofrendar* es instanciar una respuesta al llamado escénico vocacional. Aquí no se promueve ningún altruismo escénico, mucho menos se está proponiendo que el actor debería no cobrar por hacer su trabajo. Él da su arte y recibe a cambio dinero (economía de intercambio), pero al mismo tiempo *ofrenda su energía*, cuyo valor es inconmensurable en términos de identidades. La energía ofrecida en escena se *pro-paga* ella sola al expresarse en la alteridad, no necesita retribución porque entra a jugar en una economía inversa a la del intercambio y del capital (economía ritmada de la fiesta, del derroche, de la naturaleza como *Physis*). Las dos economías tienen lugar paralelamente en el acontecimiento teatral, el cual es al mismo tiempo una “función” y una “ofrenda”.

IX. Además, en lo que llevamos dicho ya está más que implicado que la *virtud* del artista escénico *de vocación*, no puede circunscribirse a su técnica ni a su arte (como sería por ejemplo en el caso imaginario de un virtuoso del piano, pero inepto para desenvolverse en la vida cotidiana). El virtuosismo escénico (aquello a lo que pretende orientarse cualquier proceso de formación actoral o dancística) se aparece ahora sólo y simplemente como un canal del virtuosismo requerido para vivir bien (aunque “vivir bien” pueda significar algo distinto para cada uno). Si la vocación escénica es un fractal de la vocación humana como tal, no hay dos virtuosismos, sino un mismo proceso que entra a jugar de maneras diferentes de un lado y del otro de la frontera del trabajo escénico. El *éxodo* podría equivaler también a estar alertas y abandonar de una vez todos aquellos centros de formación escénica o grupos establecidos

que niegan la irremediable “dialéctica” entre la ejecución escénica y el desenvolvimiento en la vida cotidiana, al dejar de promover una dimensión *vital* en su pedagogía o procesos creativos. En cada escuela puede haber buenos y malos maestros, de lo que se trata aquí es de ser selectivos en cuanto a las visiones y procedimientos pedagógicos o creativos de cada centro de enseñanza, institución o grupo establecido.

X. ¿Cuál es esa única *virtud* que se juega al parejo en la vida y en la escena, aunque modulada de distinta manera? En principio: la *práctica de la alteridad*, que es política sólo en *virtud* de lo ético, y en específico de una *ética de la singularidad* (como se sugería más arriba en una cita de Alain Badiou): estar dispuestos a ser completamente singulares, incluso aceptando la excomunión de la Iglesia universal de la normalidad y de la Percepción, pero siempre en proximidad y en exposición a un testigo, a un otro. Sólo desde nuestra singularidad irremplazable es posible la responsabilidad *cara a cara* ante el otro. Más que ocuparse de la ética y política en el sentido griego o tradicional (lo cual tampoco estaría mal), este virtuosismo vital exige adueñarse de la propia singularidad, a través de un trabajo *alquímico* continuo e interminable de *depuración de la energía personal*:²¹ conciliar los procesos conscientes e inconscientes, las energías masculinas y femeninas, lo rojo y lo azul de las venas y de las arterias, para ir desactivando los mecanismos de defensa que inhiben o conflictúan la singularidad absoluta de nuestro ser y la capacidad de responder auténticamente desde ella. El privilegio de quienes sentimos correr en nuestra sangre una *vocación escénica*, es tener en nuestras manos una posibilidad de asumir sistemáticamente (y por tanto con más claridad que el común de las personas) este proceso alquímico de depuración de la energía personal individual.

Cuando los circuitos establecidos del arte escénico ya no den lugar a este trabajo de alquimia, la vocación escénica necesitará abandonarlos y buscar o crear otras formas. Nuestra última sugerencia de *éxodo* tiene que ver con la imagen de Antonin Artaud, aborreciendo el teatro europeo y escapando a la sierra tarahumara para encontrarse con el conocimiento chamánico del antiguo México.²² Llama la atención contrastar ese gran interés no sólo de Artaud, sino también por ejemplo de un Grotowski o un Barba —quienes en su momento vinieron igualmente a confrontarse con el mundo huichol, por ejemplo—, frente al poquísimo peso que estos referentes tienen en el “medio” escénico mexicano. En todo caso, esta última

sugerencia de *éxodo* hacia un *otro arte escénico*, no propone “reencontrarnos” con unas tradiciones que ni siquiera nos pertenecen en sentido estricto, sino abandonar la tendencia a considerar la historia del teatro y la danza europeos como *único* parámetro del arte escénico que nos corresponde, y entender que las tradiciones chamánicas del antiguo México son también un referente imprescindible para hallar formas escénicas de trabajar con nuestra energía personal.

El *éxodo* no mira hacia el pasado sino hacia el por-venir, configurado como tierra prometida o mundo posible. Aunque tenga su lado de cierto la idea artaudiana de que el artista escénico (Aratud se refería más en específico al director de teatro) hace las veces de chamán en las sociedades modernas, la vocación escénica será en adelante una vocación *mutante*. Toda tradición pasada o contemporánea nos sirve y nos estimula solamente como un referente más, para inventar cada vez un nuevo *otro arte escénico*, donde nosotros en tanto *mutantes* (ni indígenas, ni europeos, y quizá dentro de algún tiempo, incluso sin nacionalidad), podamos usar y ofrecer escénicamente nuestra energía antes de que ella nos destruya.

¹ El haikú es un género de origen japonés; suelen ser poemas de tres versos y diecisiete sílabas sobre la naturaleza y sus ciclos. En su versión japonesa, el primero y tercer versos tienen cinco sílabas cada uno, mientras que el verso del medio tiene siete sílabas. Los haikús de otras lenguas, suelen hacer variaciones sobre dicha estructura e incluso tocar otros temas.

² Paolo Virno, “Virtuosismo y revolución”, en *Virtuosismo y revolución*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003, p. 94.

³ *Ibid.*

⁴ Respecto a esto, especifica Virno: “[...] el Intellecto-en-general [o general intellect] sólo constituye una “partitura” en sentido amplio. No se trata desde luego de una composición específica (las “Variaciones Goldberg” de Bach, por ejemplo), interpretada por una persona cuyas competencias no permiten comparación alguna (Glenn Gould, por ejemplo), sino, precisamente, de una simple *facultad*, e incluso de la facultad que hace posible toda composición (así como toda experiencia)”, Virno, *ibid.*, p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁶ Citado por Virno, *ibid.*, p. 93.

⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁸ Vinculado a esto, dice Alain Badiou: “En la época cadauca de la autoridad sindical se ha intentado mostrarnos al actor como un ‘trabajador’ de los más corrientes, preocupado por la formación profesional y las primas de rendimiento, confrontado a la dura realidad del coste de la vida, sustituible en todo, incluso en las oficinas de las centrales sindicales, por un empleado de banca. François Regnault ha escrito sobre la aberración de esta imagen cosas definitivas. La excomunión está más próxima a lo real del actor:

cualquiera percibe que el actor, incluso fuera del calor y del instante de la escena, acredita una irremediable singularidad, percibe que él no puede hallarse en lo mediocre del lazo social, que participa de un procedimiento de excepción, que su oficio no es oficio, que su identidad no es la de ningún carné, que su belleza se sustrae a los simples encantos de la naturaleza, que su voz es diferente a la palabra, y que sus gestos proceden de un sitio distinto al del aprendizaje del niño”, *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*, Editorial Librería Ágora, Málaga, 1993, p. 70.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹² No sólo nos estamos refiriendo aquí a la *Otra Campaña* de la sociedad civil mexicana, a la cual convocó el EZLN desde hace un par de años, sino a múltiples movimientos que en todo el mundo desertan de los escenarios políticos “oficiales” sin abandonar el ímpetu para la acción colectiva autónoma.

¹³ Jacques Fred, “Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo”, en *Revista Rebeldía*, núm. 36, octubre de 2005, p. 63.

¹⁴ Badiou, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵ Experiencias, en este caso, llevadas al extremo, comunidades similares a verdaderos campos de concentración comunistas.

¹⁶ Virno, “Ambivalencia del desencanto”, en *op. cit.*, p. 50.

¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸ Juan José Gurrola gustaba de hacer esta afirmación “ególatra”, que encontramos también en sus memorias publicadas recientemente.

¹⁹ “Espectadores” es un término acuñado por Boal para aludir a los asistentes a cualquier acontecimiento de “teatro del oprimido”, quienes dejan de ser sólo espectadores o sólo actores y se ven orillados a ser las dos cosas al mismo tiempo, siendo interpelados directamente por la estructura de la “puesta”. Boal lo utiliza en buena parte de sus obras.

²⁰ Citado en contraportada de Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores*, Alba Editorial, Barcelona, 2002.

²¹ Es nuestro maestro Diego Piñón quien nos ha enseñado a pensar en estos términos; expresamos nuestra gratitud.

²² Nadie como Artaud llevó tan lejos (a pesar de sí mismo) el movimiento de *éxodo*, es decir, hasta el grado de exiliarse de su propia cordura. Pocos meses después de terminado el viaje con los tarahumaras, fue encerrado en un hospital psiquiátrico en Francia.

AGUSTÍN ELIZONDO LEVET. Egresado del Foro Teatro Contemporáneo, actualmente vive en Tlalpujahua, Michoacán, donde prosigue su formación escénica en Butoh Ritual Mexicano, centro de *butoh* fundado por Diego Piñón. Está preparando un montaje de *El jinete de la divina providencia* de Liera, con el apoyo del programa estatal Jóvenes Creadores, y trabaja en la creación de un taller de teatro para internos del Centro de Prevención y Readaptación Social de El Oro, Estado de México.

REPORTAJE ESPECIAL

UN SIGLO Y DOS DÉCADAS DEL CIRCO ATAYDE HERMANOS

Sergio López Sánchez

...y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán por donde soplan ráfagas de nombres.

GILBERTO OWEN, *Al espejo*

Resulta extraño que un circo, destinado por naturaleza a una perpetua vida errante, posea un lugar determinado de fundación y una fecha precisa para datar su origen. La idea resulta aún más extraña cuando la compañía en cuestión se forma con personas que ya eran artistas de la pista desde muchos años antes de la efeméride establecida. EL caso es, pues, que la empresa circense mexicana más antigua celebra este año ciento veinte años de funciones. Según la tradición, el Circo Atayde Hermanos se fundó en Mazatlán el 26 de agosto de 1888.

Como veremos adelante, esta fecha es meramente simbólica y su elección sucedió *a posteriori*, cuando a la familia le llegó la hora de preguntarse cuándo y dónde había comenzado la gira que, después de doce décadas, parece no tener fin. Uno de los antecedentes, quizá el más antiguo, de esta compañía se remonta a 1872, cuando el patriarca Francisco Atayde solicitó licencia para dar una temporada de funciones en la Plaza del Progreso, de Guadalajara. Ya desde entonces los Atayde eran artistas itinerantes.

Un año y medio antes de la fundación mazatleca, en enero de 1887, encontramos al Circo Atayde trabajando en la capital de Colima. Conformaban entonces la compañía los hermanos Aurelio, Manuel, Margarita, Refugio y Andrés Atayde Guízar, hijos todos de Francisco Atayde y Patricia Guízar. En octubre del mismo año la familia se encontraba en Tepic y después, en febrero de 1888, en Mazatlán. Esta última temporada en el puerto sinaloense, seis meses antes de la fecha tradicional de fundación, ha movido a duda y polémica. Continuando su peregrinación, a fines de mayo encontramos a los Atayde en Culiacán y, a principios del siguiente mes, en Guaymas, dando funciones en la plaza de toros de don Celso Vizcaíno.

A partir de este momento hay varios sucesos que tienen que ver con la próxima fundación del circo. En el puerto sonoreense, la prensa se refería a esta empresa como "la compañía de circo de los señores Flores y Atayde." En ese orden: en primer término el apellido Flores y en segundo el Atayde. De esto se deduce que el socio mayoritario era el señor Flores. Ésta es la primera y única mención, en la documentación recopilada, de este socio de los Atayde.

El domingo 10 de junio, también en Guaymas, sucedió una desgracia cuando trabajaba en las alturas el niño Refugio Atayde. La barra del trapecio se quebró, el acróbata cayó al suelo y se fracturó una pierna. El niño fue atendido de inmediato por el médico Figueroa pero, a pesar de todo, falleció el viernes 15. Los restos de Refugio descansan hasta hoy en el viejo cementerio guaymense. La temporada se cortó de tajo. Faltaba un mes y medio para la fundación del circo. No hay noticia de estos artistas durante dos meses, hasta que los reencontramos trabajando en la Plaza del Carnaval de Mazatlán. Esta temporada inició, según la tradición, el 26 de agosto y el único reporte periodístico disponible informa que el término de la temporada —inusualmente exitosa pues duró tres meses— sucedió el 25 de noviembre.

Acerca de esta temporada fundacional, existen en Mazatlán varias versiones. La primera dice que la empresa se creó después de

la escisión entre empresarios. Y esto no es dudoso, pues a partir de este momento ya nada se sabe del señor Flores, a quien vimos asociado con los Atayde en Guaymas. Otro motivo para fechar el arranque de la nueva empresa, es que fue durante esta temporada y en esta ciudad cuando Aurelio Atayde casó con la maestra Elena Arteché, originaria de Pánuco, un mineral ubicado al sur de Sinaloa.

De manera vertiginosa se sucedieron, uno tras otro, tres sucesos de la mayor importancia para la familia: primero, el fatal accidente de Guaymas que ocasionó la primera defunción que se registra en la familia; después, el cisma entre los hermanos Atayde y el empresario Flores que dio pie a que los ya viejos cirqueros crearan una nueva empresa con su apellido. Finalmente, en medio de una larga y exitosa temporada, el matrimonio de Aurelio con Elena, cuyos hijos vendrían a aumentar el número de artistas de la compañía. Esta espiral de acontecimientos marcó la vida de los circenses quienes, tal vez sin saberlo, iniciaban una nueva etapa como familia y como empresa.

No alcanzo a divisar qué tan lejos estaba el horizonte que imaginaron aquellos fundadores ese domingo de agosto. Lo que sí vislumbro es que nunca sospecharon que doce décadas después sus descendientes continuarían en la pista sembrando asombros y cosechando aplausos. La gira se volvió perpetua y abarcó Europa, Centro y Sudamérica. En algún momento en el extranjero, durante las primeras décadas del siglo xx, se hizo necesario dar sentido a la aventura interminable. Hubo que señalar un lugar específico en el mundo para fijar el nacimiento de la vida errante, recontar las andanzas, repasar en la memoria los caminos recorridos y volver a los míticos orígenes para vislumbrar los derroteros del futuro. En la familia persistía imborrable una querencia por *Mazatlán*, cariño difícil de explicar pero fácil de entender. El Circo Atayde Hermanos —se decidió— fue fundado el domingo 26 de agosto de 1888, en la República Mexicana, en el estado de Sinaloa, en la ciudad y puerto de Mazatlán, precisamente durante una función en la Plaza de toros del Carnaval.

SERGIO LÓPEZ SÁNCHEZ. Investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, del INBA.

EN EL CIRCO

A Luisa

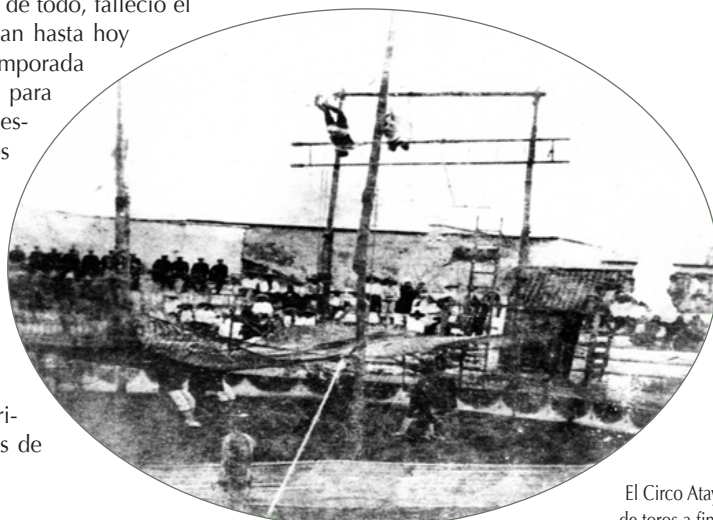
Cuando la alegre banda resonaba
Y la tarde luciente sonreía,
Llegaste a la espaciosa gradería
En que la muchedumbre se agitaba.

Al mirarte pasar se alborozaba
Aquel mundo que en ti reconocía
La reina que la fiesta presidía,
Y el regocijo popular colmaba.

Y después, los aplausos y el estruendo
Que levantara el arrojado artista
Con los prodigios de valor tremendo
Que le inspiraba tu serena vista,
Todo, Luisa, me estuvo allí diciendo
Que la gloria contigo se conquista.

FABIÁN

El Correo de la Tarde, Mazatlán,
lunes 9 de abril de 1888



El Circo Atayde en una plaza de toros a finales del siglo XIX.
©Archivo Circo Atayde

EL CIRCO ATAYDE HERMANOS

Federico Serrano-Díaz

Para ser modernos de verdad tenemos antes que reconciliarnos con nuestra tradición.

OCTAVIO PAZ

El 26 de agosto de 2008 el Circo Atayde Hermanos cumplirá 120 años de actividades ininterrumpidas; ninguna compañía de artes escénicas en México tiene semejante trayectoria.



Hasta el día de hoy, los espectáculos del Atayde siguen inscribiéndose en la más pura tradición del circo clásico, nacido en su versión moderna en 1768, cuando un sargento del ejército inglés descubrió que gracias a la fuerza centrífuga un hombre puede permanecer de pie sobre el lomo de un caballo mientras éste galope en círculo, espectacular hallazgo

científico que dio origen al anillo mágico de la pista como espacio privilegiado y específico de las artes circenses, al que poco a poco fueron incorporándose numerosas hazañas realizadas por acróbatas, malabaristas, saltimbanquis, además de otros actos con diversas especies amaestradas: leones, elefantes, osos, focas, panteras, perros, dromedarios, etcétera.

La voluntad del Circo Atayde Hermanos por preservar la tradición no obedece simplemente a una conservadora elección arqueológica estética o escénica, sino a un principio de fidelidad, de respeto a la historia y a sus antepasados, a la inmensa responsabilidad de ser depositarios de una herencia prestigiosa y viva, de ser los guardianes de muchos aspectos de un imaginario familiar y colectivo. El circo tiene su identidad, su cultura, sus raíces y su memoria; así como tiene también su porvenir.

Un auténtico espectáculo de circo reposa sobre ciertos elementos constitutivos fundamentales: la doma de caballos y otras especies animales, la acrobacia (aérea o de piso), los juegos malabares, la poesía y comicidad de los payasos, las contorsiones y el equilibrismo, actos básicos de las artes circenses —cuyas variables son incontables: el eje de la selección y el de la combinación, como lo señaló para la operación poética Roman Jakobson— que se presentan bajo una carpa que alberga en su centro una pista circular como espacio escénico. Según Federico Fellini, un atributo fundamental de las artes de circo es su impermeabilidad a toda interpretación intelectual.

El Circo Atayde está obligado a renovarse, pero debe hacerlo desde la perspectiva de la continuidad; modernizarse sin traicionarse, reinventarse sin negar su historia; revolucionar el circo en nuestro país abriéndose a propuestas novedosas, pero preservando su memoria universal y su legado histórico; reconociendo e impulsando, por otra parte, el desarrollo en México de nuevas expresiones escénicas inspiradas en las artes de circo vinculadas directamente con el teatro, la danza o los espectáculos de calle, porque el circo es un arte vivo, en permanente evolución y abierto al mundo, a la investigación física, a las grandes mutaciones



de la tecnología: aparatos que deben subrayar el prodigio del arte de domadores y acróbatas.

El Circo Atayde dio su primera función el 26 de agosto de 1888. En el origen de la aventura está Aurelio Atayde Guízar, abuelo de la actual generación de empresarios y artistas, quien siendo muy niño, escapó de su casa para ir a trabajar a un circo; más tarde Aurelio convenció a sus otros hermanos de acompañarlo a fundar su propia compañía: así nació el Circo Atayde Hermanos.

En 1909, en la carpa del Circo Atayde, se llevó a cabo un mitin antirreeleccionista encabezado por Francisco I. Madero, en la ciudad de Mazatlán.

Después de vivir durante la Revolución Mexicana aventuras difíciles de imaginar hoy en día, y de llevar por primera vez el espectáculo circense a muchos lugares de la República, la familia Atayde decidió embarcarse rumbo a Centro y Sudamérica, en una gira que duró 20 años, periodo durante el cual el Circo Atayde pasó por un sinnúmero de experiencias extraordinarias, ligadas a la itinerancia propia de la vida del circo: grandes triunfos de crítica y de taquilla, fracasos, incendios de carpas, conatos de naufragios, terremotos, decesos, nacimientos de niños, etcétera.

En 1927 los hermanos Aurelio, Patricia y Andrés Atayde Arteché, miembros de la segunda generación, se presentaron exitosamente en varias ciudades europeas con un número hasta entonces inédito en el viejo continente, que consistía en volar desde la primera barra hasta la tercera, haciendo dos vueltas y media en el aire sin propulsarse desde la segunda; gracias a esta proeza, Andrés Atayde Arteché figura en el libro de récords Guinness. En aquel entonces los Atayde eran reconocidos como los mejores barristas del mundo.

Después de 20 años de ausencia y de haber recorrido prácticamente todo el centro y sur del continente americano —desde Guatemala hasta Tierra de Fuego—, el Circo Atayde volvió a presentarse en México el 15 de febrero de 1946, en una carpa instalada en la esquina de las calles Niño Perdido y Fray Servando Teresa de Mier. El recibimiento que dieron los habi-



tantes de la Ciudad de México a la familia Atayde, después de tantos años, fue memorable.

Desde entonces hasta la fecha, a lo largo de 62 años consecutivos, el Atayde ha ofrecido al público mexicano una temporada anual por toda la República.

Grandes artistas de Ucrania, Suecia, Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Hungría, Perú, Cuba, Canadá, China, Suiza, Bulgaria, Kenia, Argentina o México —entre muchos otros países—, han encontrado en el Circo Atayde un lugar donde expresar su arte, más allá de lenguas y fronteras, para gozo y asombro del público mexicano.

Millones de espectadores, cientos de actos, artistas y animales, miles de metros de tela y cuerda, toneladas de aserrín, tensión, risas y asombro se han dado cita en la pista del Circo Atayde Hermanos durante más de un siglo; son ya varias las generaciones de mexicanos que han crecido presenciando sus espectáculos.

En 1998, en ocasión de su 110 aniversario y su primera gira por la Unión Americana, el periodista estadounidense Kevin Baxter, del prestigioso diario Los Ángeles Times, escribió: “En México, donde el apellido Atayde es sinónimo de circo, el Atayde Hermanos debería ser considerado patrimonio nacional, como la poesía de Octavio Paz o las películas de Gabriel Figueroa”.

En el verano de 2004, el Atayde fue distinguido con la presea Pista de Oro, el más importante reconocimiento a nivel mundial, otorgado por el Festival Internacional de Circo de Montecarlo. Y en cuatro ocasiones consecutivas (2004, 2005, 2006 y 2007), las producciones del Atayde han sido nominadas al Premio Internacional Lunas del Auditorio Nacional, en la categoría de Mejor Espectáculo Familiar.

Por otra parte, la dirección de la empresa firmó en julio de 2005 un convenio con el Conaculta, a través del Centro Nacional de las Artes (Cenart), con objeto de preservar, revalorar y desarrollar las artes de circo en México. En septiembre de 2005 se inició en el Cenart y las instalaciones del Atayde el Diplomado “Hacia una Construcción Metodológica de las Artes de Circo”; a pesar de que esta iniciativa

no ha prosperado, debido a la poca sensibilidad de las autoridades, se sentaron las bases para lo que algún día será la Escuela Nacional de Artes de Circo, cuya creación es en verdad impostergable. Hace falta un espacio de conservación y de vanguardia, de aprendizaje, de investigación, de experimentación, en el que se vincule a las artes circenses con las demás formas

de expresión escénicas. Nuestro patrimonio es tan rico que, incluso, podría desarrollarse un programa de rescate de los actos acrobáticos que ejecutaban los antiguos mexicanos antes de la llegada de los conquistadores españoles, y que en la actualidad han desaparecido. Paradójicamente, la recuperación de esos actos pondría a México en un lugar de vanguardia en el panorama mundial del circo; de modo que en este momento, lo más revolucionario en el dominio de las artes circenses es recuperar una gran cantidad de actos tradicionales que nadie practica hoy en nuestro país, y en ningún otro.

Por otra parte, durante el verano de 2005, se formalizó el programa *El Circo Atayde Hermanos en la Comunidad*, con el apoyo de la Fundación para la Protección de la Niñez; hasta la fecha, más de treinta mil niños y adultos mayores en situación precaria han podido asistir a los espectáculos del Atayde de forma totalmente gratuita.

La historia del Circo Atayde Hermanos está todavía por escribirse; en la actualidad la empresa está dirigida por Andrés, director general; Alberto, director artístico, y Alfredo, gerente general. La cuarta y quinta generación Atayde se encuentra en proceso de formación para tomar el relevo y llevar adelante una tradición que comenzó a trabajar en el siglo XIX, continuó a lo largo de toda la pasada centuria, y enfrenta ya los grandes retos escénicos y tecnológicos del siglo XXI, para preservar y renovar en nuestro país las artes de la pista.

El Circo Atayde Hermanos, siendo el más antiguo del país, se propone ser el más joven de México: siempre nuevo, siempre diferente.

¿Quién no recuerda el estribillo?: “¡Vamos, vamos, vamos, al Circo Atayde Hermanos...!” Pero cabe preguntarse: ¿qué es el circo?

El circo es la forma más pura de espectáculo y ocupa un lugar privilegiado entre todas las expresiones escénicas, porque es eminentemente visual —por lo que no sufre de las barreras del lenguaje y en consecuencia resulta universal— y se dirige a cualquier público, sin distinción de edad, cultura o tradiciones. El cir-

co es el arte de la proeza y del asombro, de la precisión, de la magnificencia de los cuerpos. El círculo de la pista es el lugar mágico donde se dan cita la risa y la sorpresa, la habilidad, la inteligencia, la elegancia del gesto y el sueño: volar, convivir armónicamente con los animales; dominar la gravedad, la velocidad o la materia, desafiar el peligro y las leyes de la física, sin trucos, computadoras, realidades virtuales o efectos especiales...

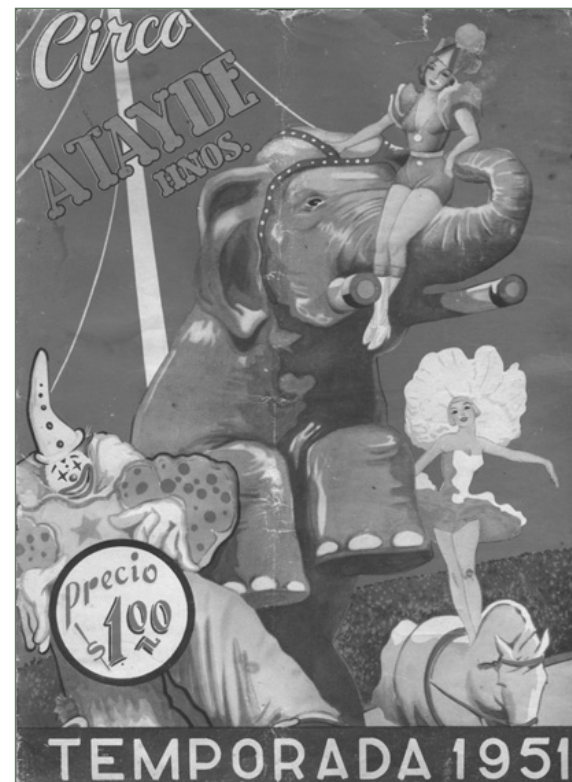
El circo es, finalmente, el lugar en donde lo insólito y lo imaginario se vuelven una aventura real, posible, visible, cotidiana.

En el siglo XXI, que sin duda será el de las grandes realidades virtuales generalizadas, fomentar la cultura del circo significará impulsar la cultura del asombro y de la imaginación. Y el asombro y la imaginación son, junto con el lenguaje, las manifestaciones más altas del hombre ante sí mismo.

EL ENCUENTRO DE CIRCO JOVEN

El Circo Atayde Hermanos ha decidido correr riesgos abriendo su espacio a las propuestas del llamado circo contemporáneo. ¿Cuántas compañías establecidas ofrecen su prestigio, sus instalaciones y su *savoir faire* a los jóvenes?

Desde 2004 la pista del Atayde recibe el Encuentro de Circo Joven, evento por el que han pasado las compañías y los ejecutantes más importantes de la pista emergente: Circo de Mente —Andrea Pelaéz, Maximiliano Torandell, Leonardo Constantini—; Circo Sentido —Karen Bernal, Tanya Cervantes—; el colectivo de





4

payasos La Troupe —Ana María Moctezuma, Malcom Méndez—; Los Cirkóticos, Los Destrapados, el dúo inglés The Sprokets, la Pimpolina, Otro Circo —el colectivo de Armando Lizárraga—, entre varios otros; la mayoría de quienes ha vivido por primera vez la experiencia, bajo carpa, de la pista de 360 grados.

Un caso sobresaliente es el de Raúl Zamora Franco, Rulo; artista que se ha fogueado en el Zócalo de Coyoacán, y que después de su presentación en el IV Encuentro, ha pasado a formar parte del elenco de la compañía, como payaso en monociclo.

El Circo Atayde busca talentos nacionales, para incorporarlos a sus temporadas regulares. Sin embargo, el divorcio que existe entre el circo clásico y el circo contemporáneo es real: una gala para una boda privada proporciona más dinero a los jóvenes que trabajar en quince funciones semanales del Circo Atayde. El circo contemporáneo vive, y sobrevive bien, de organizar cursos y participar en eventos corporativos. Si un espectador quiere asistir a una función de este tipo de espectáculos, no lo encuentra fácilmente en cartelera. El nuevo circo, desafortunadamente, aún no tiene una presencia significativa en el mundo del espectáculo en vivo.

Se inventan anécdotas, conceptos: el circo se ha convertido en un arte especulativo. Del otro lado, existen compañías, como el Circo Atayde Hermanos, que se proponen conservar la tradición, presentando espectáculos modernos, que interpelen a públicos de todas las edades, fomentando la cultura del asombro.

Nadie se sorprende de que el Ballet Kirov dance *El lago de los cisnes*, con una coreografía de hace 100 años; las cultas masas de nuestra sociedad se precipitan y agotan los boletos, de semejante manera que adquieren las localidades de la misma partitura bailada por la compañía de Pina Bausch, cuyas bailarinas se retuercen de manera entusiasta sobre el piso. Al circo no se le concede esa oportunidad; se desdeña su expresión clásica.

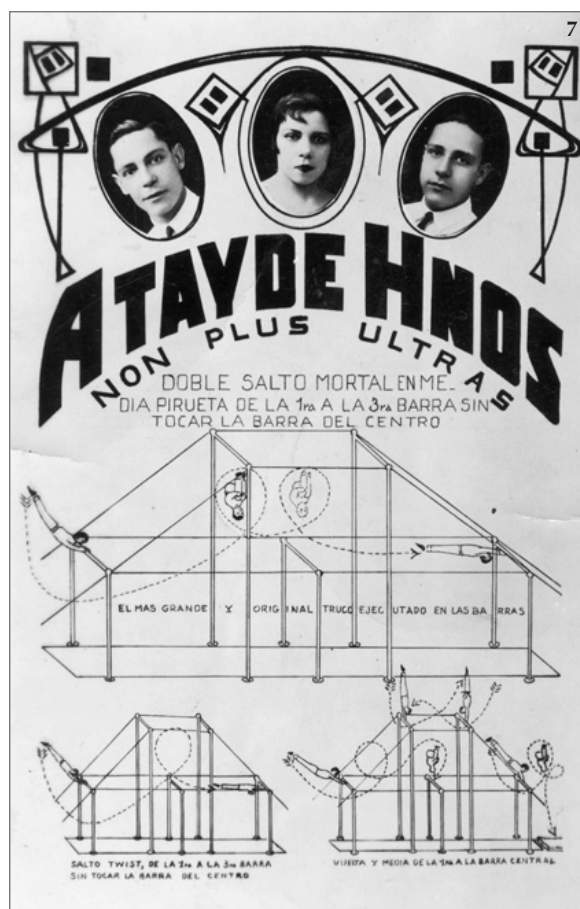
El circo en México es un reto; es tan importante resguardar el patrimonio como fomentar la creación. Si en México se diseña una política cultural que considere al circo como un arte escénico, se dará el gran paso que sitúe a este arte milenario, ancestral y con un porvenir inmenso, como lo que realmente es: patrimonio cultural de la humanidad. Y México es un país privilegiado en la materia, aunque la ignorancia de nuestros funcionarios culturales no lo reconozca, hasta la fecha. La moneda está en el aire.



5



6



7

FOTO 1: Familia Atayde Guízar (fines del siglo XIX). ©Archivo Circo Atayde.

FOTO 2: Aurelio, Patricia y Andrés Atayde Arteché (hacia 1921-1922). ©Archivo Circo Atayde.

FOTO 3: Familia Atayde Arteché. Al centro, Aurelio Atayde Guízar (hacia 1925-1926). ©Archivo Circo Atayde.

FOTO 4: Bogotá, Colombia (1928). ©Archivo Circo Atayde.

FOTO 5: Celeste Canestrelli de Atayde, en la Arena México (1976). ©Archivo Circo Atayde.

FOTO 6: Los Albertos (Alberto Atayde Guzmán), Arena México, 1966. ©Archivo Circo Atayde.

FOTO 7: Postal publicitaria (1927). ©Archivo Circo Atayde.

El Circo Atayde Hermanos presentará su nueva producción del 120 Aniversario a partir del 4 de julio en la Carpa Astros. Para mayores informes: www.circoatayde.com

FEDERICO SERRANO-DÍAZ. Cineasta de formación. Investigador y promotor de las artes de circo, ha organizado numerosas exposiciones y publicado diversos artículos sobre el tema.

EL CIRCO ATAYDE HOY

Luis Santillán

En vísperas del 120 aniversario del Circo Atayde Hermanos, Alfredo Atayde, nieto de su fundador y gerente general del circo desde 1975, relata en esta entrevista cuál ha sido la evolución de su espectáculo a lo largo de los años para ofrecer al público un circo de calidad y acorde a los tiempos, con lo mejor del circo tradicional, de nivel internacional y un interés constante de renovación.

¿Qué buscan al montar un espectáculo de circo?

El espectáculo de circo está enfocado a divertir a la familia entera, a asombrar a públicos de todas las edades; no se persigue más que eso. No tenemos pretensiones intelectuales por dar algún mensaje, por llevar al público a un lugar preconcebido; el circo es un arte puro, en el que no caben las ideologías. Se trata sencillamente de divertir al público, pero con cierta sensibilidad, con cierto gusto, de tal forma que, por ejemplo, el público infantil empiece a adquirir con estos espectáculos una sensibilidad o un gusto estético que se pueda desarrollar en su vida futura.

Muchas veces el circo es la primera experiencia de un espectáculo en vivo que tienen los niños, y a veces el circo al que asisten, desgraciadamente, es malo, con un pésimo gusto y un trabajo descuidado. Sin duda, a los niños les gusta de todas maneras porque tienen la mente abierta a cualquier novedad, se sorprenden, son inocentes; pero qué mejor si descubren algo que les deje una semillita, que siembre algo de buen gusto, de sensibilidad. Nosotros pensamos que eso es algo que podemos aportar a través de un espectáculo de circo.

Para hacer el espectáculo, necesitamos conformar dos horas de diversión a través de las disciplinas circenses. El formato es parecido al del *music hall* europeo: actos individuales que conforman un todo y que tratamos de hilvanar, de darle congruencia a través de un ritmo, de forma que haya un principio, un intermedio y un final. La idea es que todo se vaya combinando: la altura, la emoción, el peligro, la risa, la doma de animales, el arte de la acrobacia; que los actos vayan teniendo sus climas, sus momentos de serenidad, de emoción, de risa. Éste es el ritmo que buscamos, y que al final la gente salga contenta, a gusto, que se haya divertido. Eso buscamos, nada más: el asombro de la gente.

Se considera que el circo es sólo para el público infantil, ¿qué tan cierto es?

En México sí está muy arraigada la idea de que el circo es para niños; incluso existe la idea de que un adulto no puede admitir que va al circo porque le gusta, siempre tiene que decir: “voy al circo porque llevo a mi hijo”; pareciera que para el adulto es penoso decir “voy al circo porque me gusta”. A lo mejor admitirlo puede interpretarse como infantilismo. Es algo muy raro porque definitivamente al público mexicano le gusta el circo, pero se pone a los niños como pretexto. Hay un cierto prejuicio porque, desgraciadamente, se considera al circo como un espectáculo menor, no sé porqué. Puede ser que los mismos empresarios lo fomenten, pues hay muchos circos que sí denigran el espectáculo, que son malos, funciones hechas con poco rigor.

¿Cómo definiría el estilo del Circo Atayde Hermanos?

En la época de mi padre y de mis tíos, se combinaron dos formatos, el europeo y el norteamericano. El circo europeo es un circo de una sola pista, en el cual se le da mucha importancia al aspecto artístico, donde se trata con gran seriedad el arte circense; el formato norteamericano, en cambio, hizo que el circo fuera más rápido, un poco más extravagante, más de imagen, con más movimiento y más luces, quitándole un poco la elegancia. Lo que hicieron los hermanos Atayde de la generación de mi padre fue combinar ambos estilos, mantener

una pista pero sin hacerlo tan serio, porque nuestra manera de ser como latinos no es tan seria; darle ese aspecto

alegre del circo americano y combinarlo con la elegancia europea, con una sola pista, cierta seriedad y dando realce al acto circense; pero junto con esa rapidez, esa fluidez, esa extravagancia del circo americano. Ése ha sido el éxito del Circo Atayde Hermanos.

En el Circo Atayde Hermanos se eliminó la figura del presentador, ¿a qué responde esa decisión?

Nos dimos cuenta de que en los circos mexicanos se ha abusado del maestro de ceremonias, a menudo se habla demasiado en los circos. Por otro lado, vimos que dentro del ambiente circense internacional y en el circo nuevo, como el Cirque du Soleil, se ha eliminado ese elemento porque se considera que el espectáculo mismo debe tener un ritmo, una secuencia que muestre lo que está pasando, y si esto se logra, la locución está de más. El espectáculo por sí solo lleva al público adonde debe ir.

Es un experimento que venimos haciendo desde hace casi cuatro años. Empezamos a probar, al principio con cierto miedo, pues no sabíamos si el público lo aceptaría debido a que está muy acostumbrado a que el locutor pida el aplauso y al final diga que ya se acabó la función. Así que empezamos a probar y para nuestra sorpresa el público lo ha aceptado perfectamente bien. Éste ha sido un acierto, y somos el único circo mexicano que no usa locutor.

La primera vez que dejamos de usar un maestro de ceremonias presentamos a un personaje que era un trovador, sacado del teatro. Nos estamos nutriendo de elementos teatrales como es la tendencia hoy, integrándonos también al teatro; así debe ser ahora, pues la glo-



© Ricardo Ramírez Arriola

balización también ha alcanzado las artes. Para este personaje del trovador, nos inspiramos en un espectáculo callejero que vino al Centro Nacional de las Artes, y lo integramos con algunos elementos mexicanos, aunque fue ideado por un grupo canadiense llamado Ángeles de la Calle. Era un teatro de calle con elementos circenses, y en el que había un personaje que era el trovador y lo fuimos a ver; nos llamó la atención y pensamos que ese personaje podía integrarse al circo para tratar de hilvanar los diferentes actos sin hablar, y eliminar así al maestro de ceremonias.

¿Es una constante el acercamiento a otras manifestaciones para alimentar el arte circense?

Siempre estamos pendientes de lo que pasa en otras manifestaciones artísticas, nos gusta mucho el teatro musical, la música clásica, los espectáculos de vanguardia, y esto contribuye a que en la producción de nuestros espectáculos se vaya manifestando otra sensibilidad. No estamos metidos nada más en el circo todo el tiempo, y eso al final se refleja en el espectáculo. Consideramos que hoy día hay una interrelación importante entre las artes y que debemos estar nutriéndonos de todo lo que está pasando.

¿Cómo se contratan los elencos?

Por ejemplo en Europa y en Las Vegas, hay agencias artísticas que tienen catálogos de artistas de circo; y en algunos países —como Cuba y Rusia— tienen escuelas de circo que manejan sus propios catálogos. Constantemente los estamos viendo y cada año nos renovamos. No se realizan *castings* porque el acto de circo ya está hecho, el artista de circo en sí es una pequeña empresa.

¿Cuál ha sido la experiencia en el Encuentro de Circo Joven?

En México la mayoría de los artistas del circo tradicional son gente de circo, que viene de familias con tradición circense. Con el nacimiento del circo nuevo, han surgido jóvenes que se dedican a hacer actos de circo pero de una manera diferente a la del circo tradicional. El primer Encuentro de Circo Joven surgió de una idea de Federico Serrano y mía para que estos muchachos que están haciendo circo se presentaran en una pista de circo. Ya vamos para el V Encuentro, que se realizará en agosto de este año.

Los encuentros se llevan a cabo durante nuestra temporada para que, si les interesa a los jóvenes, tengan esa experiencia; así lo hicimos el primer año, aunque no sabíamos si les interesaría, pero hubo una muy buena respuesta y cada año ha sido mayor la participación, han llegado artistas incluso de Inglaterra e Italia. La experiencia ha sido muy buena porque ellos aprenden de nosotros y nosotros de ellos. A partir de esa experiencia hemos contactado gente que ha trabajado con nosotros y que le da frescura al Circo Atayde Hermanos.

¿Cómo ve el futuro del circo clásico?

El circo nuevo, el circo tipo el Soleil, está retomando las raíces del circo clásico; la última edición del Soleil (*Kooza*, 2007), por ejemplo, está conformada por actos de

circo tradicional, no contrató ningún acto

de su fábrica de artistas, sino sólo actos de circo tradicional, en una pista de circo tradicional, sin seguridad, y está teniendo mucho éxito. ¿Qué está pasando?, que el Soleil, que fue el que vino a innovar con todo este cambio en el concepto del circo, está retomando el circo tradicional, y en buena medida se debe a que un conocedor de circo valora más en un trapecista el hecho de que haga sólo un salto mortal a que haga cuatro vueltas con seguros. La gente que trae seguros puede hacer maravillas, pero es gracias al seguro.

Por otro lado, la tan mencionada crisis del circo clásico en cuanto al uso de animales ya tiene diez o quince años y no han dejado de presentarse, y posiblemente seguirá haciéndose, aunque ahora existen más restricciones. Lo cierto es que se ha desatado una campaña en contra de la presentación de animales, pero no es claro si en realidad es por la defensa de los animales o si hay intereses de por medio de carácter comercial. En Europa, al menos en todos los países de Europa occidental, excepto Inglaterra, todos trabajan con animales; y actualmente los circos tienen que cumplir con muchísimas normas en cuanto al cuidado de los animales, lo cual me parece desde luego correcto. De hecho, en el Circo Atayde todos nuestros animales están registrados en Semarnat y hay una supervisión constante de la Profeco; todos tienen sus chips y tenemos que presentar reportes semestrales. La gente pide el circo con animales, eso es definitivo, por lo menos aquí en México.



©Diego Upegui Henao.

LUIS SANTILLÁN. Dramaturgo, director y monstruo en entrenamiento.

EL FÉNIX PRODUCCIONES

PRESENTA:

Penito ANTES DE Juárez

de Edgar Chías

CON GUILLERMINA CAMPUZANO
Y ESTEBAN CASTELLANOS

ESCENOFONÍA: RODOLFO SÁNCHEZ ALVARADO

ILUMINACIÓN: CÉSAR PIÑA

DIRECCIÓN ARTÍSTICA: ESTEBAN CASTELLANOS

GRAN ESTRENO
NACIONAL

VIERNES 13 DE JUNIO 20:00 HRS.

FORO DE LAS ARTES

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
(RIO CHURUBUSCO Y TLALPAN COL. COUNTRY CLUB)

JUEVES Y VIERNES, 20:00 HRS.

SÁBADOS, 19:00 HRS. Y DOMINGOS, 18:00 HRS.

RESERVA TUS BOLETOS EN TAQUILLA Y TICKETMASTER

AGRADECEMOS A MEZCAL BENEVÁ Y A FUNDACIÓN CULTURAL
BBVA BANCOMER SU APOYO PARA ESTE ANUNCIO



DISEÑO GRÁFICO Y FOTOGRAFÍA: FELIPE LARA

DIRECCIÓN ESCÉNICA ESTEBAN CASTELLANOS Y EDGAR CHÍAS / ESCENOFONÍA RODOLFO SÁNCHEZ ALVARADO

ILUMINACIÓN CÉSAR PIÑA / DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA FELIPE LARA Y ESTEBAN CASTELLANOS / VESTUARIO MARTÍN LÓPEZ BRIE / DISEÑO GRÁFICO Y FOTOGRAFÍA FELIPE LARA

DISEÑO SITIO WEB IGNACIO LÓPEZ CASTELLANOS / COMPOSITORA BELIT PRIETO / HUEHUETL MIXTECO TRIBU / COORDINADORA DE PROMOCIÓN LAURA DOMÍNGUEZ ALVAREZ

ASISTENTE DE DIRECCIÓN RODOLFO GALINDO / PRODUCCIÓN EJECUTIVA ERANDI MEJÍA

Contacto: www.elfenixproducciones.com Teléfono / Fax 55389489 México D.F.



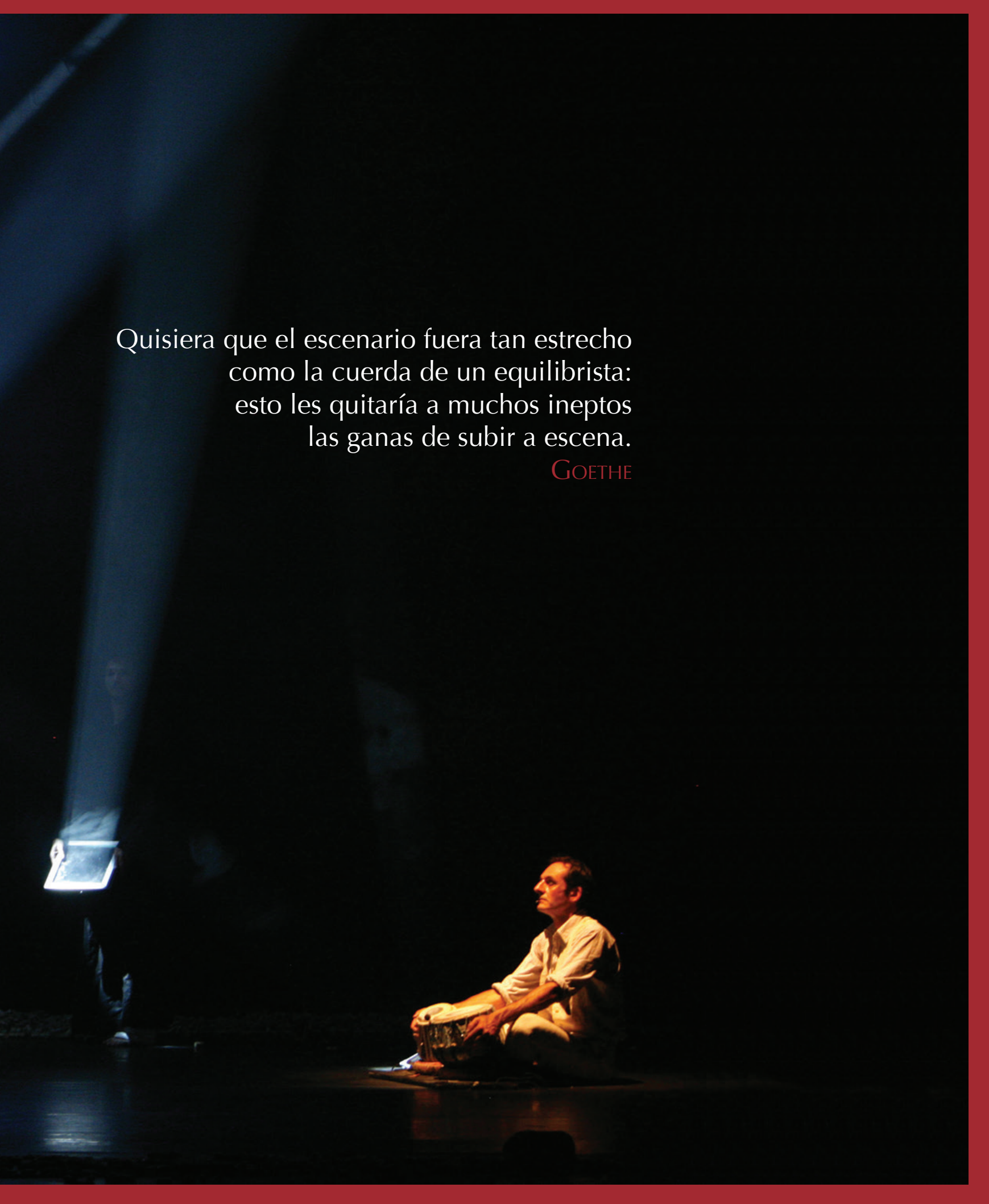
Nebbia, dir. por Daniele Finzi, Cirque Eloize (2008).
©Foto proporcionada por D. Finzi.



DOSSIER



EL CIRCO COMO
ARTE ESCÉNICO



Quisiera que el escenario fuera tan estrecho
como la cuerda de un equilibrista:
esto les quitaría a muchos ineptos
las ganas de subir a escena.

GOETHE

LA NATURALEZA EN ESCENA

Rodolfo Obregón



Circo Alayde. ©Andrea López.



©Andrea López.

La estructura circular de la pista circense remite naturalmente al ruedo taurino y al charro, al corral donde se doma o se da cuerda al caballo, al palenque —que, según Alejandro Luna, es el auténtico teatro mexicano—; pero también a la estructura del teatro isabelino: hay que oler la tierra, la paja y la madera en la reconstrucción londinense de The Globe para sentir cuán cerca está el teatro de la arena donde peleaban perros con osos.

Más allá de cerrar todas las salidas a la fiera —aquellas que la ficción acota para el actor— o de exhibir por sus cuatro costados al fenómeno que emparenta al circo con las teatralidades de la barraca de feria, el efecto circular —el infinito y la repetición presentes en toda conducta ritualizada— debe entrañar secretos propios de etólogos y misterios que inquietan a las neurociencias.

En el círculo de aserrín pervive, pues, la huella fresca de la naturaleza, el impulso vital que la cultura fue sofocando con su sofisticación, ¿evolutiva? No en balde fueron los vanguardistas, esos “profetas retrospectivos”, quienes anticiparon un arte del porvenir mientras revivían sus orígenes rituales en la pira de la tradición inmediata, quienes fijaron su atención en el ojo agigantado de la pista circular en busca de la naturaleza perdida para el teatro.

De Meyerhold a Castellucci, pasando desde luego por Reinhardt, Gropius, Kantor y la Mnouchkine, los artistas teatrales procuraron y procuran retomar del circo el impacto de un arte donde la presencia es colocada en el límite de su propia destrucción, donde la investigación de la conducta va aparejada al desafío de las leyes naturales que realizan acróbatas y trapecistas, así como aquellos que se enfrentan a la inestable paradoja de una fiera domesticada. En la feria y sus fenómenos, los escrutinadores del comportamiento, a la manera del merolico preconizado por Georg Büchner en *Woyzeck* o de los casos descritos por Oliver Sacks y llevados a escena por Brook, observan cómo la naturaleza suele revelar más claramente sus secretos cuando se comporta de un modo aparentemente caprichoso.

Si el teatro ha recuperado, gracias al intercambio con estas tradiciones afines, la concentración en su verdadera materia de estudio: la naturaleza del actor, el circo ha recurrido en tiempos más recientes a los avances

de la puesta en escena y al gusto extendido por la teatralidad dentro de la sociedad del espectáculo, dando lugar a circos de enorme impacto visual y una sofisticación completamente contraria a las miserias nómadas que deslumbraron, entre muchas otras miradas artísticas del siglo xx, a un Federico Fellini.

Son entonces estos circos de finales del siglo que se ha ido y principios del que corre, circos con matriz y sucursales, con sedes fijas, con laboratorios y escuelas, los que enfrentan ahora el riesgo de su desnaturalización. Peligro al que habría que sumar los ataques de grupos ecologistas y ligas de defensores de los animales que suelen ignorar —en su desprecio por cuanto es humano— las tradiciones culturales, pero sobre todo, la importancia de las funciones que éstas satisfacen en la mente y la emoción del hombre; para no hablar, en el ámbito de una sociedad obsesionada por “lo saludable y lo correcto”, de las evidentes violaciones a los derechos humanos que implicó siempre la exhibición de los fenómenos de feria, o los riesgos consustanciales al oficio y a un entrenamiento que debe realizarse desde la infancia y que, con frecuencia, requiere de severas transformaciones corporales.

Así el animal, que dio origen tanto al teatro como a la pista circular, tiende a desaparecer de un circo que abandona también sus dispositivos escénicos tradicionales; y con él, desaparecería la posibilidad de comparar aquello que nos arraiga a los terrenos del instinto con todo lo que es fruto del aprendizaje en un contexto dado.

De aquí la fascinación de una forma artística como la del Teatro Zingaro francés, cuyos espectáculos firmados por Bartabás rehúyen la clasificación de “circo ecuestre” y proponen más bien la de un “teatro con caballos”.¹ En todos ellos reaparecen las características de su fundacional *Ópera ecuestre*: la confrontación de dos culturas (caucásica y berebere, en este caso) a través de su música y sus juegos a caballo, a la que se suman las acrobacias ecuestres, una demostración de la doma que toma el carácter de un diálogo improvisado entre caballero y montura, y la estructura narrativa por medio de una serie de imágenes teatrales donde suelen aparecer otras especies (gansos, burros y hasta un camello).

La presencia de los animales sobre la escena y los elementos naturales (una cascada en

la que los caballos, liberados del jinete, van a bañarse, en su más reciente creación: *Batuta*) aporta un gran soplo de vitalidad y nos colocan de entrada en las antípodas de cualquier naturalismo. Como sucedía a manera de atractivo espectacular en el melodrama del siglo XVIII y como sucede hoy día al intro-

ducir un elemento verdadero en un contexto de ficción o de artificialidad como lo es el escenario, esta práctica más bien nos conduce de inmediato a los terrenos de lo esencial y al carácter extraordinario de la vida.

En el desarrollo de la fascinante dinámica del espectáculo, el animal (que nunca dejará

DOSSIER



EL CIRCO COMO ARTE ESCÉNICO

de ser animal) es sometido a los caprichos del hombre para mostrar el contraste entre su instinto, siempre agazapado y la violación de su naturaleza que significa una conducta antropomórfica. Sin embargo, en el diálogo entre ambas criaturas emerge una característica no menos atractiva: las dimensiones simbólicas que el hombre ha dado a las bestias y la profunda esfera afectiva que satisface en su convivencia con las demás especies.

Son experiencias como ésta las que reconcilian al circo con el teatro y al arte con el devenir del mundo. Y las que, en un terreno absolutamente personal, han servido para reconciliar las dos pasiones que marcaron mi ser. Así, después de estudiar diez semestres de medicina veterinaria, quien esto escribe dio el salto mortal al mundo del escenario. Salto inexplicable y desgarramiento aparentemente irresoluble hasta tiempos muy recientes en que un pariente cercano me ayudó a reconstruir el puente que tendió mi afición taurina (“si nuestro teatro tuviera el nervio de una corrida de toros”, clamaba en el desierto español don Ramón barbas de chivo). Al fin y al cabo, la muerte ritualizada del animal —*tragedia*— que conduce al hombre a su reencuentro con lo sagrado y a su reintegración en el flujo de la vida, es la única forma de sacrificio que muestra algún respeto por su víctima.

¹ Para información sobre este teatro véase www.zingaro.fr

RODOLFO OBREGÓN. Director de escena y maestro de actuación. Actualmente es director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

LA BARRACA DE FERIA O LOS HIJOS DEL PARAÍSO

Béatrice Picon-Vallin

Traducción: Laure Riviere

Los severos defensores de las motivaciones psicológicas en el teatro deben comprender que hay tanto arte en el salto de un artista de variedades como en cualquier monólogo de un actor de tragedia o comedia noble.
V. SOLOVIEV¹

La utopía de la “barraca de feria” iluminó periódicamente la mente del teatro a lo largo del siglo XX. Las tablas llanas de Copeau, el *balagán* (“barraca de feria” en ruso) meyerholdiano, la barraca de feria de Kantor, el campamento de Tanguy y sus seguidores actuales. Este fogón subversivo contaminó también al cine, desde *Enfants du paradis*, de Carné, hasta *La Strada*, de Fellini, pasando por Kosintsev, Bergman, Kusturica o los ágiles tablados itinerantes del *Molière*, de Mnouchkine. Alejados de los terciopelos rojos y las maderas doradas de los edificios a la italiana, los buscadores de oro del teatro reivindicaron la áspera madera o la lona tosca, los oropeles disperejos; mientras en ellos el lodo de los caminos remite metafóricamente al azul del cielo y a una libertad anhelada con ansia, imagen dual de la condición humana. Paralela a los fastos de la “obra de arte integral”, esta utopía es la “pequeña vía” que menciona Cocteau en *El gallo y el arlequín*, o la que fue pintada por Chagall en las paredes del Goset, el teatro judío de Moscú.

EL BALAGÁN Y EL TEATRO RUSO

La barraca de feria
Chapoteante, lodosa y negra
La carretera se adhiere a la niebla.
Una carretilla que bambolea, rueda,
Deslavada, mi barraca de feria.

De día Arlequín parece
Aún más pálido que Pierrot.
En la sombra, Colombina viste
Sus harapos cosidos con retazos...

¡Tiren, tinieblas resonantes!
¡Actores, hagan su trabajo,
Que la verdad errante
Se convierta en dolor y claridad!

El alma secreta se ha podrido,
Hay que llorar, cantar, andar,
Y que en el cielo de mis coplas,
Se vuelvan a abrir los senderos trillados.
ALEXANDR BLOK, 1905



Meyerhold con el traje de Pierrot que usó en su puesta de *La Barraca de feria* de Blok.

Balagán es una palabra de origen tártaro que en ruso nombra a la barraca que se levanta durante los días festivos en las ciudades y pueblos, y en la cual se presentan “cosas” extraordinarias. Durante el siglo XIX se presentaron ahí todas las artes del espectáculo, desde el “teatro del mono” (domadores de osos, exhibición de fieras, peleas de animales) hasta el “teatro mágico” o teatro maravilloso (prestidigitadores, ilusionistas, hipnotizadores, autómatas, exhibidores de fenómenos), pasando por el “teatro mecánico” (panoramas, dioramas, *raiok*²), atracciones de feria (carruseles, columpios, ruedas de la fortuna, volantines, montañas rusas), demostraciones de la habilidad y fuerza humanas (malabaristas, funámbulos, gimnastas) y, finalmente, el teatro dramático, ejecutado por actores o marionetas.

Mientras en el teatro burgués se diferencian los géneros, el “teatro de *balagán*” —que se desarrolló a partir de las pantomimas de los cómicos italianos de gira por Rusia— conserva una forma sintética (espectáculos cortos, de cinco a diez números) e incluso se encarga de fusio-

narlos de forma aún más estrecha, gracias a que los actores son también acróbatas, funámbulos, ilusionistas, tragafuegos, payasos, Fregoli. Las presentaciones de los “dramas de *balagán*” se llevan a cabo en un entorno cacofónico, en medio de la música de organillos, los chirridos del carrusel, los disparos, las bromas y el vocerío de los presentadores, las respuestas de la muchedumbre curiosa y los gritos de los vendedores. A finales del siglo XIX este teatro de *balagán* se enfrenta al desprecio de la *intelligentsia* liberal que se dedica en ese entonces a crear “teatros populares”. Hechos por las clases superiores para las clases inferiores, estos teatros presentan de forma didáctica e higiénica (lucha contra el alcoholismo) la comedia realista rusa, interpretada por actores profesionales más o menos capacitados y por aficionados con una motivación moderada, sin abandonar de hecho las pantomimas y los cuentos de hadas propios de la feria, pero embelleciéndolos. Estos espectáculos gratuitos hacen una competencia desleal a los *balaganes*, cuantimás cuando en Petersburgo a finales del siglo XIX, por ejemplo, el poder zarista, temeroso de los excesos populares, les asigna un lugar muy apartado del centro de la ciudad, donde se establecían hasta entonces. Estos factores van marginando al *balagán*, aplastado por una cultura que impone, vigila, censura. Las barracas desaparecen; el circo, que en ese mismo tiempo se estabiliza, recoge a muchos de sus actores mientras el resto emigra hacia los parques de atracciones.

Suplantado por teatros pretendidamente populares, el *balagán* agoniza por un lado, mientras por otro resurge con la visión estética de artistas interesados en esas figuras exóticas, con una óptica “retro”, historizante, estilizada: y así renace en los lienzos de los pintores del grupo Le Monde de l’Art. Pero reaparece también en los escenarios de los teatros fijos, donde su irrupción engendra escándalo: chillidos y abucheos acogen el estreno de *La barraca de feria* de Alexandr Blok, puesta en escena por Vsevolod Meyerhold en el Teatro Vera Komissarjevskaja de Petersburgo en 1906. Meyerhold frecuentó durante toda su infancia los *balaganes* de Penza, su ciudad natal, y éstos lo marcaron profundamente. Entraron en su obra con la “pequeña fantasía” de Blok³ y pronto aparecen en todos sus espectáculos, sobre todo en los años veinte, con sus marionetas de tamaño humano, sus malabaristas orientales, los kalmuks mudos con su serpiente amaestrada, los músicos de organillo acompañados de un loro, o los volantines sobre los cuales vuelan los jóvenes...

El poeta Blok advierte perfectamente el valor

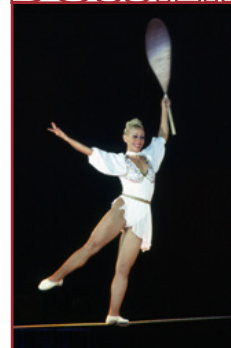
subversivo de este recurso del *balagán* cuando escribe a Meyerhold:

Cualquier *balagán*, y el mío como los otros, trata de ser un ariete que abra brecha en el estancamiento: el *balagán* abraza, va al encuentro, da extraños y perversos apretones en la materia inerte como si se sacrificara por ella. Entonces, esta necia y obtusa materia cede, empieza a confiar, avanza sola hacia sus abrazos. Aquí debe sonar “la hora del misterio”: se engaña la materia, se debilita, se somete, y en este sentido acepto al mundo —el mundo entero con su necedad, su rutina, sus colores muertos y secos— con el único objetivo de engañar a esta vieja y demacrada bruja para rejuvenecerla: en los abrazos del bufón, del actor de feria, el viejo mundo mejora, rejuvenece y sus ojos se transparentan.⁴

sólidos, profesionales, tanto en lo referente al viejo oficio del actor como a la nueva figura del director de escena (composición, estructura del espectáculo).

Brevidad y contrastes, profundidad y concisión, fragmentación y precisión.⁷ El teatro de feria penetra el fondo de las cosas y los fenómenos para expresarlos con imágenes despejadas del “bullicio absurdo” de las palabras de los autores contemporáneos, epígonos de Hauptmann o de Chéjov.⁸ Lo grotesco es el procedimiento favorito del teatro de feria e irrigará el teatro ruso de investigación y de vanguardia, el de Meyerhold, Eisenstein, la FEX (Fábrica del Actor Excéntrico) y muchos más.

DOSSIER



EL CIRCO COMO ARTE ESCÉNICO

el maestro de una misteriosa travesía”, “contrabandista que cruza fronteras prohibidas”: de ahí la importancia de sus “entradas”—, como el acróbata que “emerge más allá, en una nueva región del ser”,¹¹ el actor es un aparecido, un “resucitado de entre los muertos”.¹² La referencia a la barraca de feria es metafísica y es también histórica. El concepto abarca a la *commedia dell’arte* de los Sacchi, al teatro de El Globo, al *ridotto* veneciano, los tablados del arrabal de Saint-Germain, o el circo: el *balagán* es la memoria del “teatro teatral”,¹³ ese mundo cuyas leyes son fundamentalmente distintas a las de la vida cotidiana y del cual la escena contemporánea, al convertirse en una cultura libresca, olvidó la forma.

Vida/muerte: una de las tensiones centrales de lo grotesco que Meyerhold define como “la quintaesencia de los contrarios”.¹⁴

El simbolismo europeo se apasionó por el teatro de marionetas, en el cual la habilidad del manipulador hace brotar la vida de un pedazo inerte de madera tallada. Pero cualquier pareja de contrarios —bello y feo, animal y humano, trágico y cómico, sórdido y sublime, ligero y vulgar, maravilloso y fársico, ridículo y misterioso, fantástico y cotidiano, animado e inanimado, masculino y femenino— puede asociarse en las visiones grotescas de la barraca, visiones vinculadas con la ambivalente percepción carnavalesca que se refugió en un montaje de ritmo rápido que profundiza lo cotidiano otorgándole un nuevo nivel de experiencia al combinar lo extraño y lo familiar, que desliza lo uno hacia lo otro de forma viva y sutil, como en los grabados de Jacques Callot, uno de los maestros obligados de la barraca de feria meyerholdiana.

Darle un sentido unívoco al *balagán* sería un error, puesto que para seguir viviendo, ser funcional y fecundo, éste necesita libertad y gratitud. Luego, para todos los reformadores de la escena, para Craig o para Fuchs, la barraca de feria sigue siendo sinónimo de baúles que guardan los secretos perdidos de la técnica del actor, del cuerpo expresivo, de la palabra mu-



Circo Atayde. ©Chino Vera.

La primera puesta en escena de *La barraca de feria* funciona como una bomba y sus esquirlas desgarran por mucho tiempo los escenarios de Europa.⁵ El *balagán*, reencarnado en el ámbito artístico bajo diversos avatares —como poema (de hecho Blok intituló así dos de sus poemas), obra, espectáculo, instrumento de lucha contra la verosimilitud escénica, contra el teatro académico con su “vana saturación”, contra los clichés del teatro simbolista— y dado que supo reunir, confrontar, asociar, juntar en los terrenos de la feria a múltiples géneros y tradiciones nómadas, se convertirá progresivamente en el pensamiento meyerholdiano en un concepto de trabajo que globaliza de forma sincrética las formas menores de la cultura del espectáculo (circo, *commedia dell’arte*,⁶ cabaret, *überbrettel* alemán, pantomima), priorizadas y consideradas como fuerzas vitales, necesarias para reconstruir el teatro del porvenir sobre cimientos

INQUIETANTE EXTRAÑEZA

¿Acaso la meta de lo grotesco en el teatro no es mantener permanentemente en el espectador una actitud doble para con la acción escénica que se desarrolla a través de movimientos contrastados?⁹
MEYERHOLD

Al principio del siglo y conectado con un romanticismo de tipo hoffmaniano, la pobre barraca de feria es un islote de las maravillas dentro de una sociedad monótona donde avanza la industrialización: por medio de la magia del gesto, la jerga se convierte en brocado, “los tapetes son como el oro y el mar. Los trapos que componen los vestuarios de los actores son como el viento y las alas”.¹⁰ Los artistas de teatro se exhiben con los atavíos de los saltimbanquis —tanto Meyerhold como Craig, al principio del siglo, interpretaron a Pierrot bajo su gorro de borlas—. Como el payaso —que según Jean Starobinski es “el que viene de otro lugar,

sical, de la máscara. El malabarista, el funámbulo, el acróbata son modelos para el actor dramático, un freno a la pegajosa mediocridad de la “cómoda parlante”: “La pantomima le cierra el pico al retórico que tiene su lugar en un púlpito, no en el teatro. El malabarista afirma el valor autónomo del juego del actor: expresividad del gesto, lenguaje del cuerpo y del movimiento, no sólo en el baile sino en cualquier situación escénica”,¹⁵ escribe Meyerhold en 1913. Y en otro sitio añade: “Los actores son malabaristas de la escena”.¹⁶

EL ELOGIO DE LA PROEZA TRIUNFANTE

Dónde aprender este arte:
¿crear y vivir con audacia?
En su casa, señores del circo.¹⁷
MEYERHOLD

El circo no es sólo el espectáculo más popular.
También es el más aristocrático y heroico.
[...] Es el teatro de la belleza
y de la fuerza plásticas y visibles
que no se discute. [...] El circo es el único teatro
que exige perfección.
[...] En el circo, la mediocridad corre el riesgo
de romperse el cuello en cualquier momento
—¡deliciosa perspectiva!— mientras que
en los demás teatros, donde se acomoda
¡con ese aire que ya conocen!,
[...] no se arriesga a nada en absoluto”.¹⁸
J. BARBEY D’AUREVILLE

Cada periodo histórico del siglo XX, incluso cada creador, hace hincapié en un aspecto diferente del *balagán*, según sus diversas necesidades artísticas. En el manifiesto “¡Viva el malabarista!” (1920), verdadera oda al *balagán* —esta vez despojado de toda el aura romántica del artículo “La barraca de feria” (1914)—,

el teatro que Meyerhold anhela está ya más cerca de un circo pensado desde la perspectiva de la hazaña deportiva que de la magia de las máscaras. Otros tiempos: por su forma dinámica, el gusto por el riesgo, la flexibilidad y habilidad del cuerpo humano que vence todos los obstáculos, este teatro incita a la acción, a la lucha, y da al espectador una carga de energía para la vida difícil que le espera. Si antes de 1917, el “teatro de feria” llevaba por corolario una ligereza incisiva, una síntesis moderna de las formas, un rechazo de toda verbosidad, una virtuosidad corporal y la magia de las misteriosas metamorfosis, la “cirquización” —en ese entonces se inventa la palabra *cirkizacijsa* en ruso— reivindicada por toda la escuela meyerholdiana, exalta ante todo en las artes del circo un “alegre sanatorio” (según la expresión de Iouri Annenkov), un verdadero baño de juventud, alegría y heroísmo para la escena. Para algunos se trata de inyectarle al teatro las “esencias vivificantes”¹⁹ del circo. En noviembre de 1920, Meyerhold sugiere instalar trapecios en el escenario para que trabajen en ellos algunos acróbata, de tal forma que “toda la esencia de nuestro teatro revolucionario nos recuerde, a través del cuerpo del acróbata, que nos alegramos porque estamos luchando”.²⁰ Es lo que hará en 1922 en *La muerte de Tarelkine*. Mikhail Bakhtine nos demostró desde entonces que el cuerpo del acróbata que salta y sale ileso de la caída es sinónimo de un renacimiento.

Al fundar la Comedia Popular (1920-1922), Serguei Radlov contrata a muchos artistas de circo como actores y no como maestros:²¹ los acróbata volatineros Serge y Taurek, los payasos Georges Delvari, Bob, Pavel Alexandrov, los transformistas Alexon y Hernán, el malabarista Takashima, el equilibrista Carloni, actúan

al lado de algunos actores, entre los cuales se encuentra la mujer del poeta Blok. El objetivo de Radlov no es transformar el circo en teatro o viceversa, sino sintetizar ambos tipos de artistas y crear un género unificado, hacer un “teatro-circo” con textos nuevos que utilice las técnicas de uno y otro, el factor común de la improvisación, los roles y la relación con el público, “ese nervio de la comedia expulsado del teatro por nuestro naturalismo: el actor no debe responder alegremente a la voz del espectador. La vida del teatro se encuentra sin embargo en el diálogo que ahora se refugió en el circo”.²²

“Nosotros esperamos el renacimiento del teatro de feria. Ya es hora de que el actor vuelva a tener una vida errante”, escribe Meyerhold en diciembre de 1920. Las numerosas giras del Teatro Meyerhold en la URSS, todavía poco estudiadas, sin duda tienen que ver con esta necesidad de una vida errante. Sin embargo, sí se ha hablado ya de la autonomía a la que tiende la escena constructivista; la cual, como en el espectáculo Blok de 1914 donde Meyerhold retoma por tercera vez *La barraca de feria*, desarrolla un dispositivo portátil, independiente de la caja escénica, fácil de transportar, un dispositivo inspirado en la espontaneidad de la calle, en la marejada de la ciudad en construcción.²³

Los malabaristas de naranjas invitados para el espectáculo Blok y los lanzadores de cuchillos reclutados para la revista de agitación *Una ventana con vista al campo*, atestiguan la permanencia del *balagán*, a veces trasladado íntegramente a la escena meyerholdiana. Las recurrencias del fenómeno son multiformes y polisémicas. Atañen al contenido y a la forma, a la ideología y la tecnología del espectáculo, a la escritura (Nikolai Foregger, como Radlov, crea textos con una dramaturgia basada exclusivamente en la acción, utiliza personajes-máscaras contemporáneos, una dramaturgia elaborada sobre un argumento y una composición paradójica, y utiliza el “montaje de las atracciones” antes de que Eisenstein lo teorice) tanto como a la actuación (sabemos que el entrenamiento biomecánico recurre al estudio de los *lazzi* y al trabajo circense, y cuánto importa la habilidad largamente desarrollada para manipular cualquier tipo de objetos).

Dentro del proceso de cirquización propia de los inicios de los años veinte, la figura del payaso —el que sabe hacer que la gente ría de cualquier cosa, que es maestro en varias especialidades y practica tanto la hazaña como la antihazaña— se vuelve progresivamente esencial. Meyerhold propone a todos sus alumnos-actores ver al payaso excéntrico como un “manual”. La irrupción en escena de la irreverencia, de la alegre subversión que se logra por medio de esta figura, expresa una nueva rela-



Circo Atayde. ©Chimo Vera.

ción con el mundo. El famoso payaso-acróbata Vitali Lazarenko interpreta a uno de los diablos del *Misterio Buffo* de Maiakovski,²⁴ puesta en escena por Meyerhold en 1921. Eisenstein pretende introducir al menos cinco figuras de payasos en su corrosiva adaptación de *Hasta el más sabio resbala*, sobre el clásico de Ostrovski, que diseña en 1923 ayudándose de instrumentos dramaturgicos relacionados con la *commedia dell'arte* (funciones de los zanni, construcción de lazzi): “puro *balagán*”,²⁵ anuncia.

Rápidamente, el personaje cinematográfico inventado por Chaplin se convierte en el modelo absoluto para los vanguardistas rusos y europeos. Todas las artes de Europa se “balaganizan”²⁶ con el entusiasmo que provoca el hombrecito mercurial, la materialidad de su actuación precisa y antipsicológica, sus gestos no descriptivos sino funcionales. Vagabundo subversivo, hijo de las ciudades, de las tablas y las carreteras, este personaje reúne, igual que Meyerhold, Eisenstein y los demás, la extrema modernidad con la profunda comprensión de las tradiciones del espectáculo. Una paradoja esencial para captar la siempre huidiza modernidad...

LA BARRACA DE FERIA DE TADEUSZ KANTOR

Escenario, barraca de feria, mundo vacío como la eternidad donde la vida se enciende sólo un instante, como una ilusión.

Miserable barraca.

En la entrada, un viejo Pierrot decrépito con el rostro pintado bañado en lágrimas: busca en vano a su Colombina que regresó a su pobre posada hace mucho tiempo.

[...] Teatro informal, Teatro Cero, Teatro Imposible, Teatro de la Realidad Degradada, Teatro Viaje, Teatro de la Muerte, en alguna parte del segundo plano estaba siempre esta vieja Barraca de Feria.

[...] todos esos calificativos sólo la protegían de la estabilización oficial y académica

[...] porque mi teatro siempre ha sido una barraca de feria, el verdadero teatro de la Emoción.²⁷

KANTOR

Tantas cosas unen a Kantor y Meyerhold: por supuesto, la graciosa silueta del estupendo Charlot; por supuesto, la estremecedora presencia de los maniqués que aparecieron al final del *Revizor* en 1926.²⁸ Pero el acercamiento más fecundo es ante todo el concepto de “barraca de feria”. Barraca pobre, más gris aún luego de su recorrido por una historia siniestra, donde esta vez marionetas y maniqués dominan el “escenario-pista” del teatro.²⁹ Y los “harapos cosidos de retazos” de la *Barraca de feria* de Blok, revisitados por Kantor, perdieron sus colores, volviéndose vagamente curtidos, teñidos por el pesado polvo del tiempo, el viaje, el exilio, la muerte. Deterioro de todo aquel

color que la época de las utopías políticas había logrado conservar, desgaste del dispositivo constructivista por la cantidad de sufrimientos y humillaciones humanas, por una deflagración emocional potente y construida, y en la cual la estructura grotesca que articula la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado en la pareja actor/maniqué, tiene un lugar estratégico. El teatro de Kantor es una *commedia dell'arte* del final del siglo xx, después de los campos de exterminio, donde en cada espectáculo volvemos a encontrar los mismos roles (soldado, novia, gemelos, rabino, etc.); y remite al viejo teatro *yiddish* que hacía circular por la “zona de residencia” de Europa central y oriental temas y figuras dramaturgicas —los desfiles de feria, las rondas y deambulaciones por el escenario—, personajes y músicas.³⁰ El actor kantoriano es un saltimbanqui cosmopolita, un cirquero sin virtuosidad precisa, que abandonó su juventud, su infancia con muñecas de ojos de vidrio, pero que, aun habiendo perdido la sonrisa, manipula “los gags, las técnicas de los juegos populares, la mistificación”,³¹ manipula accesorios para trucos, del mismo modo que juega con las palabras y los sonidos.

“El teatro de feria es eterno. Sus héroes no mueren nunca. Sólo cambian de cara y adoptan formas nuevas. [...] El teatro de feria es eterno. Y aunque sus principios hayan sido exiliados temporalmente del recinto del teatro, sabemos que están sólidamente impresos en los manuscritos de los verdaderos escritores de teatro”,³² escribe Meyerhold desde 1913. En él, como en Kantor, el lenguaje de la barraca de feria no excluye al texto, pero la palabra no es más que “un trazo sobre el bosquejo del movimiento”.³³ El lenguaje del *balagán* es el lenguaje al “pie de la letra”, por ende el del movimiento y la imagen, lenguaje que regenera la relación

Circo Atayde. ©Chino Vera.



DOSSIER



EL CIRCO COMO ARTE ESCÉNICO

actor/espectador procurándole emociones activas que penetran las barreras de cualquier educada indiferencia.

¿RENACIMIENTO DE LAS BARRACAS DE FERIA?

Desde el primer Magic Circus hasta el Théâtre du Soleil, el teatro siguió volteado hacia el circo, tomando prestado su espacio, sus mitologías, sus personajes, e incluso a sus artistas que a veces se convierten en actores. Los préstamos pueden ser puntuales (fragmentos, citas, entrenamientos, etc.), pero también puede tratarse de una referencia más global, de orden existencial. Contrariamente a las ideas avanzadas por Meyerhold en 1919 —“el circo no debe reconstruirse con principios ajenos a él”, “los artistas de circo no tienen nada que aprender de los actores ni de los directores de escena del teatro dramático”, los reformadores de la pista no deben soñar con un circo-teatro sino con una “formación común para el actor y el artista de circo” después de la cual cada quien elegirá su camino, distinto uno del otro—,³⁴ el circo por su parte ha cambiado al teatralizarse parcialmente, y los “nuevos circos” perturban con su fuerza las fronteras entre la pista, la calle y el escenario. En el espectáculo *Oú ça?* del circo Ici, el extraño Johann Le Guillerm ejecuta números con un virtuosismo irrisorio, limitando la pista a unas pequeñas tablas colocadas sobre botellas donde busca el equilibrio, y avanzando a pequeños pasos sobre los cuellos de botella alineados con unos pesados zuecos de madera completamente inapropiados para semejante ejercicio... En su carpa miniatura, que crea una gran proximidad con el público, construye una auténtica dramaturgia sin palabras, basada en el manejo de las acciones, su burla y su repetición en espiral. Dramaturgia enigmática que causa asombros, fisuras, cuestiona, toca en lo hondo. En lugar del triunfo gratuito del hombre sobre la materia que se da en la hazaña espectacular, él teje una serie de pequeñas y asombrosas conquistas, las de un ser despojado pero astuto e inquietante en su voluntad de sobrevivir. Pocos Hamlets o Estragones dotados de la palabra resistirían mucho

tiempo frente a este funámbulo grotesco, este payaso-ave, dueño de todas las artes de la pista a las cuales podemos añadir las artes plásticas y la música, que describe con sus miradas, sus gestos y movimientos el combate de cada uno contra el peso del mundo, que es también el peso de cada quien. Los directores de escena lo entienden y, como Jacques Lasalle, pueden exclamar después de haber visto su actuación: "Es todo aquello que sueño ver en el escenario [...]. Tal vez el mejor actor que vi este año." Otro tiempo, otros modelos.

Sin duda, ahí se encuentra un índice de novedad: en este artista completo y esta obra



de teatro de feria donde se concentran todos los géneros, todas las artes, los registros; o en el hecho de que circo, teatro, cabaret se asocian en lugares como el campamento. Bajo la carpa, el teatro filosófico y la danza;³⁵ en la barraca, el cabaret; en el tonel, un Kafka revisado por la magia de los fenómenos, la mirada desde lo alto y las marionetas. En Praga, instalado a la salida del inmenso Palacio de las Exposiciones que recibía la IX Cuadrienal de Escenografía en mayo de 1999, el campamento ofreció una salida de emergencia para los teatros en crisis —pero como decía Meyerhold, ¿acaso la crisis no es la prueba de salud del teatro?— y sus grandes formas exhibidas hasta el infinito dentro de la exposición. Propuso algunas alternativas escenográficas y mucho más: al proponer, en el contexto mismo de un recinto de feria, a diferencia de las instituciones de piedra, una sucesión de *balaganes*. De aquellos que marcaron tanto la historia del teatro del siglo xx y que vuelven ante nosotros con su ligereza primigenia pero como recargados, revestidos de la importancia que les otorgan

los inventores de la escena moderna. ¿Quizá dispuestos a acoger, a mezclar las imágenes, enriquecidos por el conocimiento de las aventuras del cine de feria? Hoy más que nunca, tenemos que revisar la historia de los terrenos de feria...

¹ V. Soloviev, en *Zizn iskusstva*, 12 de nov., 1920.

² Especie de caja perforada provista de lentes de aumento por los cuales los espectadores miraban una sucesión de imágenes y más tarde fotos que comentaba un presentador-comentador.

³ Para ser precisos habría que hablar de su puesta en escena de *Acróbatas* de F. von Schönthan, en 1903, pero aquí sólo se trata de mencionar a grandes rasgos esta historia.

⁴ A. Blok, "Carta a V. Meyerhold, 22 de diciembre de 1906", en *Sobranje socinenji*, tomo 8, Moscú, 1963.

⁵ En noviembre de 1923, Georges Pitoëf monta *La barraca de feria* con su propia traducción, aún inédita, puesta en escena en la cual actúa Antonin Artaud. Y Kantor habla de un "Café de Europa" donde se sentaría en un rincón con Essenine, Witkiewicz, Maiakovski y Blok, en *Théâtre/Public*, núm. 95, 1990.

⁶ G. Apollinaire lleva en 1913 a Meyerhold —éste se encuentra entontes en París para montar *La Pisanella* en el Teatro de Châtelet— al Circo Medrano, y le manda a Moscú su libro *Le Théâtre italien*, París, L. Michaud, 1910.

⁷ Cf. V. Meyerhold, "El teatro de feria", en *Ecrits sur le théâtre*, tomo 1, Lausanne, L'Âge d'Homme.

⁸ El Autor, personaje de *La barraca de feria*, es presentado como "el caballero de la materia", "su ideólogo".

⁹ "El teatro de feria", *Du Théâtre*, en *Ecrits sur le théâtre*, tomo 1, *op. cit.*

¹⁰ V. Meyerhold, "La barraca de feria" (1914), en *Ecrits sur le théâtre*, tomo 1, *op. cit.*

¹¹ *Retrato del artista como saltimbanqui*, *Les Sentiers de la création*, Skira-Flammarion.

¹² V. Meyerhold, "La barraca de feria", *op. cit.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Del Teatro*, en *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*

¹⁵ "El teatro de feria", *Du Théâtre*, *op. cit.*

¹⁶ "Les Gloses du Dr Dapertutto", en *Ljubov'k trem appel'sinam*, núms. 4-5, Petersburgo, 1914.

¹⁷ V. Meyerhold, "Viva el malabarista", en *Du Cirque au théâtre*, bajo la dir. de C. Amiard-Chevreil, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

¹⁸ J. Barbey d'Aureville, "Le Cirque", en *Théâtre contemporain 1881-1883*, Stock, 1896.

¹⁹ K. Derjavine, "L'Acteur et le Cirque", en *Zizn iskusstva*, 1920, núm. 413.

²⁰ Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, *op. cit.*, tomo 2.

²¹ Tal fue también el caso del Estudio de la calle Borodine, dirigido por Meyerhold antes de la revolución y del cual fue alumno Radlov.

²² S. Radlov, "De lo cómico y del público", en *Novye vedomosti*, 1918, núm. 39.

²³ Habría también que hablar aquí de la irrupción real o metafórica de la gente de teatro en la pista a todo lo largo del siglo. Meyerhold habla del proscenio como de "esta maravillosa plataforma", "parecida a una arena de circo completamente cercada por los espectadores" (*Ecrits sur le théâtre*, tomo 1, *op.*

cit.), pero no monta ningún espectáculo en un circo. ²⁴ La última obra de Maiakovski, *La gran limpieza* (1930), tiene como subtítulo "Drama con circo y fuegos de artificio".

²⁵ S. Eisenstein, "Notas preparatorias, 5 de noviembre de 1921", en *Kinoveceskie zapiski*, Moscú, 1998, núm. 39.

²⁶ El entusiasmo sigue vivo: ver entre otros a Ph. Decouflé, en "Le Cirque contemporain. La piste et la scène", *Théâtre aujourd'hui*, núm. 7, CNDRP, 1998.

²⁷ *Le Théâtre de la mort*, textos reunidos y presentados por D. Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977. Versión en español: *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1984.

²⁸ Es imposible desarrollar en el marco de este artí-



culo la problemática del actor-marioneta.

²⁹ *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*

³⁰ Cf. B. Picon-Vallin, "Kantor et le théâtre Yiddish".

³¹ T. Kantor, *Leçons de Milan*, Acte Sud Papiers, 1990.

³² V. Meyerhold, "El teatro de feria", *Du Théâtre*, *op. cit.*

³³ *Idem.*

³⁴ V. Meyerhold, "El renacimiento del circo", in *Ecrits sur le théâtre*, tomo 2, *op. cit.*

³⁵ La Compañía Maguy Marin bailó ahí.

* "La baraque de Foire ou les enfants du paradis", se publicó originalmente en *ArtPress*, núm. 20, 1999. Se reproduce con autorización de la autora.

BÉATRICE PICON-VALLIN. Directora de Investigación en el CNRS de Francia y profesora en el CNSAD. Especialista en constructivismo y particularmente en la obra de V. Meyerhold.

EISENSTEIN: CIRCO, MAROMA, TEATRO Y CINE

Patricio Ruffo

Sergei Mihailovich Eisenstein fue por primera vez al circo siendo un niño de 7 años. Lo llevó María Elksne, su nana campesina que lo puso en contacto con el pueblo y sus costumbres, a una edad en la que las impresiones se graban para toda la vida. El fervor con que el pueblo creyente se tomaba la religión, lo dejó marcado, lo mismo que el rito pagano del circo que, aunque no era religioso, también era una experiencia extática colectiva.

Eisenstein le contó esta primera experiencia con el circo a la inglesa Marie Seton, biógrafa y amiga, quien escribió:

El espectáculo llevó a Sergei a un mundo nuevo que parecía estar más allá de toda lógica. Estaba conciente de la intensidad de su preocupación y de quienes lo rodeaban, temió que el equilibrista cayera hacia la muerte, pero no pudo apartar su mirada. Sus emociones se intensificaron hasta que le pareció que él mismo estaba comprometido en esas extraordinarias proezas de equilibrio bajo las luces enneguedoras.¹

El hecho de que una atracción de circo pudiera llevar a una audiencia a un nivel de éxtasis colectivo tan total, fue algo que nunca olvidó. Lograr este tipo de fenómeno extático sería uno de los principales objeti-

vos de todo su trabajo escénico y cinematográfico: mantener y cautivar la atención del espectador a través de todo tipo de recursos dramáticos y cinematográficos.

El otro personaje circense que lo cautivó fue el payaso. Este personaje, de mucho arraigo en la tradición rusa, se vio reflejado en su vida de otra manera. Los maravillosos payasos de los circos ambulantes rusos fueron una clave para liberarse de complejos infantiles. “Había un payaso del que no me pude olvidar”, le contó a Marie Seton, “era pequeño, con una enorme cabeza coronada con una peluca de cabellos erizados que hacía cabriolas y adoptaba desplantes grotescos con completa libertad [...] Sergei sintió que estaba hecho de la misma sustancia que el payaso. Si pudiera cambiar de sitio con ese payaso, imaginaba que habría de liberarse de su timidez y escapar de su soledad”.² Sin embargo, como han revelado sus diarios personales —aún inéditos— su infantil temor al ridículo, lo hizo ocultar esta fascinación por los payasos.

He amado a los payasos desde la infancia y siempre me he sentido un poco avergonzado por esto. Mi padre también amaba el circo, pero a él le impresionaban mucho los campeonatos hípicos y los caballos entrenados de William Trucci. Yo hacía lo posible por ocultar mi pasión por los payasos y le hacía creer que yo también estaba terriblemente interesado en los caballos.³

Cuando se liberó de su padre y se convirtió en artista, su identificación con los payasos emergió. Le gustaba usar la ironía y burlarse de los convencionalismos. Con frecuencia buscaba que su imagen pública tuviera una carga irónica, como lo muestra la gran cantidad de fotografías de ciertas épocas felices en las que improvisaba una pequeña escena cómica como lo haría un payaso, como símbolo de irreverencia y agudo ingenio. En una aparece en cuclillas con un largo y espinoso cactus que sale entre sus piernas semejando un enorme falo. En otra, invierte los papeles de hombre y bestia al montar un burro sobre su lomo, o disfraz a la cámara como ametralladora y finge dispararla vestido de revolucionario mexicano. O en el famoso retrato

Sergei Eisenstein en la década de 1920.
© Archivos de *Art of Cinema*.

DOSSIER



EL CIRCO COMO
ARTE ESCÉNICO

de Agustín Jiménez, en el que sostiene junto a su rostro, como un reflejo suyo, una calavera mexicana de azúcar llamada Doly.

Fueron las calaveras festivas mexicanas de la obra de José Guadalupe Posada las que lo hicieron soñar con ir a México. Se divertía enormemente con esos esqueletos, más vivos que los vivos que beben tlachique en francachelas de calaveras, bailan el jarabe tapatío, comen gorditas de maíz, tocan el tololoche y hasta se matan unos a otros. Las calaveras festivas mexicanas, juguetes y golosinas de niños, con ojos de oropel multicolor salpicados de diamantina, con la sonrisa amplia y profundamente irónica de la muerte, le deben haber parecido algo así como la quintaesencia de todos los payasos.

Julia, su madre, era una mujer frívola y refinada. Hija de una familia culta de Riga venida a menos que había aceptado casarse con el judío alemán converso, Mihail Eisenstein, un ingeniero y arquitecto exitoso, disciplinado pero estafalario y con gustos de nuevo rico. El matrimonio se disolvió bajo escándalos de adulterio. “Mamá es sobresexual”, escribiría más tarde, “y papá minus sexual”. Siendo un niño solitario en un hogar disfuncional y problemático, se refugiaba en el cariño de María Elksne y en su imaginación que desplegaba en su juego favorito: el circo. Maxim Strauch, su compañero de juegos durante los veranos en Riga recordaría: “Nos entusiasmos con el circo. Hicimos funciones completas en el jardín y ambos hacíamos todos los papeles incluyendo a los animales [...] En 1914 fuimos separados por la guerra y nos perdimos de vista durante unos seis años”.⁴

Strauch y Eisenstein se volvieron a ver en 1920, en Moscú, para seguir jugando al circo, aunque ya como profesionales. Sergei llegaba del frente occidental, aún indeciso en cuanto a terminar su carrera de ingeniero civil, interrumpida por la revolución de 1917 o seguir su pasión por Japón y dedicarse a estudiar su idioma y su escritura. Sus superiores en el Ejército Rojo habían apro-



vechado su gran talento como dibujante y le encargaron pintar los trenes con plástica propagandística de la revolución.

No conocía a nadie en Moscú, pero el azar lo llevó a encontrarse de nuevo con Maxim Strauch y tomar un camino distinto al que imaginaba. “Caminamos toda la noche por Moscú. Compartimos nuestras experiencias pasadas y nuestras ilusiones para el futuro. Estábamos todavía muy interesados en el espectáculo y en el teatro [...] Esto fue lo que nos llevó al *Proletkult*”.⁵

El *Proletkult* intentaba revolucionar la vieja estructura cultural burguesa, y una de sus prioridades era difundir la cultura entre la clase proletaria. Aquellos que tenían inquietudes artísticas podían expresarse a través del teatro, la poesía y la literatura. Las personas con alguna formación eran bienvenidas. Eisenstein presentó sus dibujos a las autoridades culturales que, al ver la gran calidad plástica de sus trazos, le asignaron el puesto de diseñador y codirector de escena.

Su primer trabajo fue en la adaptación escénica tipo *agit poster* de la novela *El mexicano*, de Jack London, que dirigía Valeri Shmishlayev. “La escenografía y el vestuario de *El mexicano* derivaron del circo y en su forma más clara se lo veía en el estilo de su vestimenta —bolsuda y rellena— con lo cual muchos de los personajes parecían ser payasos. Muchos de los movimientos de los actores reflejaban lo que Sergei Mihailovich había visto en el circo.”⁶ En *El mexicano*, el protagonista es un colaborador de la causa maderista que se dedica a reunir fondos organizando peleas de box. Tal vez fue un intento por lograr una comunión entre público y espectáculo al estilo del circo, lo que llevó a Eisenstein a hacer que el escenario fuera un ring (anillo), que también es un circo

(círculo), con el público a su alrededor para simular una función de box real. Esta idea rompía una de las reglas básicas del teatro, la separación entre el teatro y la vida. Con esta innovación nació el director Eisenstein.

Aunque había una gran apertura a las ideas innovadoras en esos primeros años de la revolución, en el *Proletkult* predominaban dos propuestas de teatro que no encajaban en su concepción personal de espectáculo. “Esto es imposible”, escribió a su madre en enero de 1921, “existen aquí dos tendencias específicas que físicamente no puedo soportar, *l'art proletaire quand meme*, y después el sistema Stanislavski”.⁷ La interiorización del personaje que proponía Stanislavski, no coincidía con su noción de teatro. A él le interesaba el teatro de vodevil, la comedia del arte y, por supuesto, el circo. Lo que quería expresar en el escenario requería de movimiento escénico y esto lo encontró cuando se inscribió en el Colegio Técnico de Teatro de Vsevolod Meyerhold, la leyenda viva del teatro innovador ruso. Meyerhold menospreciaba los sistemas de actuación basados en la vida interna del actor. Para él, el movimiento era la expresión de la emoción que se materializaba en las funciones motoras. Con esta idea creó la “biomecánica”, técnica actoral basada en la construcción analítica del movimiento corporal en el espacio. Su primer trabajo ahí fue la escenografía de *El gato con botas*, de Ludwig Tieck, y una vez más recurrió al tema circense. Llenó el escenario de cables de acero, trapecios y anillos de malabarista, pero estos elementos escénicos no se integraban a la trama, eran solamente un decorado. Los actores jamás los tocaban y su trabajo pasó desapercibido.

Cuando en 1924 se separó de Meyerhold y de su escuela, el *Proletkult* lo nombró director de una *troupe* itinerante de once actores, entre los que se encontraban Grigori Alexandrov, que se convertiría en importante colaborador y Maxim Strauch, su amigo de la infancia. Lo primero que hizo fue desechar el sistema Stanislavski al que estaban acostumbrados sus actores y lo suplantó por las técnicas de la biomecánica de Meyerhold. Además, los envió a un circo para que estudiaran las distintas técnicas de acrobacia. Esto lo hizo no sólo para que aprendieran suertes circenses que incorporaría a sus puestas en escena, también era muy importante la disciplina que exigían del actor. Como él mismo lo expresó más tarde en su particular estilo barroco: “La perfección de destreza, fuerza, autocontrol,

poder de voluntad y audacia que da brillo al circo será siempre una expresión de un deseo natural por el más completo desarrollo de las cualidades que están en la esencia de nuestra naturaleza física”.⁸

Trabajaban de nueve de la mañana a nueve de la noche, y en épocas de ensayos se quedaban hasta la media noche, perfeccionando sus movimientos escénicos y sus números circenses, como lo recuerda Strauch:

En nuestra primera tarea teatral en el *Proletkult*, nos dedicamos enteramente al estudio de los métodos empleados por el circo y los acróbatas del pueblo; los actores fascinados por el circo, desarrollaron un gran amor y una pasión por obtener la mayor precisión en su trabajo; esto les enseñó a abominar el descuido en el arte.⁹

La idea de un teatro acrobático respondía también a una discusión muy recurrente en esas épocas revolucionarias sobre el futuro del circo. La tradición del circo ruso era muy antigua y muy popular entre el campesinado y el proletariado, que gozaban de las emociones intensas y simples provocadas por trapecistas, malabaristas, domadores y payasos. Pero dentro de los cánones revolucionarios marxistas, el circo era un espectáculo escapistista que apartaba al trabajador de la tarea de construir la revolución.

Dentro de esta gran apertura encabezada por Anatoly Lunacharski, escritor bolchevique nombrado Comisario de Educación Popular, Eisenstein pudo incorporar su pasión por el circo a sus ideas escénicas, reunidas en su teoría del “montaje de atracciones”. Su objetivo era asestar golpes en la psique del espectador, para conducirlo a estados determinados que abrieran su conciencia hacia la resolución y significado final de la obra. Eisenstein dio una definición de ésta en un número de 1923 de la revista *Lef*, que, entre otros, la editaba el poeta Vladimir Maiakovski:

La atracción es todo momento agresivo que hay en el teatro, es decir, todo elemento suyo que ilumine en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyan en su experiencia; todo elemento que pueda ser verificado y matemáticamente controlado para que produzca ciertos choques emocionales [...] Estos choques proporcionan la única oportunidad de percibir el aspecto ideológico. Es el único medio por el que es posible la conclusión ideológica final.¹⁰

Aunque quizás Eisenstein se movía en un mundo de ideas demasiado elevado para que lo comprendiera un pueblo sin educación ni cultura, su intención era clara: el



Fotografía de 1931 donde Eisenstein se hizo retratar disfrazando la cámara de ametralladora.

público obrero no necesitaba cavilaciones intelectuales, una pirueta circense los cautivaba y los llevaba a seguir la trama.

Con la puesta en escena de *Un sabio*, de Alexander Ostrovski, en 1923, el montaje de atracciones y la pasión por el circo que lo acompañaba desde la infancia encontraron un amplio cauce. Eisenstein concebía la obra como una comedia de máscaras escondida bajo el disfraz de un teatro naturalista. El detonador para cautivar al espectador residía en los números circenses capaces de provocar una poderosa atracción de la atención. Los personajes —oficiales zaristas y comerciantes moscovitas— vestían trajes electrificados de payaso, dentro de una estética futurista, con ecos de la comedia del arte, el *music hall* y el estilo de pantomima de Charles Chaplin. Uno de ellos llevaba un par de focos en los pezones que se encendían en los momentos de pasión, Grigory Alexandrov trepaba por las cuerdas con una máscara negra, dos focos verdes relumbaban bajo sus ojos. El escenario, ubicado en un antiguo salón de baile zarista, tenía la forma de una pequeña pista de circo, y los actores entraban por un telón a rayas, un símil de una carpa de circo. El piso era acolchonado, había anillas, barras horizontales, caballos de cuero, alambres, un trapecio alto colgaba en el centro, una gran caja permitía a los actores desaparecer, para reaparecer en alguna de las cuerdas o en las butacas. Entre dos mástiles de circo colgaba una cortina que servía de pantalla de cine para la proyección de un corto cinematográfico; algunos de los personajes ingresaban al escenario montados en camellos. Todas las emociones contenidas en la trama se expresaban en desplantes corporales de cirquería. “La tendencia se desarrolló no sólo de una actuación a base de efectos, sino también de actos acrobáticos reales. Un gesto se expandía hasta la gimnasia, la ira se expresaba mediante una voltereta, la exaltación mediante un *salto-mortale*, el lirismo en el mástil de la muerte.”¹¹ La escena principal, en la que el protagonista Glumov, representado por Grigori Alexandrov, seducía a la esposa de su tío, se hacía guardando equilibrio sobre el alambre tenso. Este número circense clásico reflejaba la situación de extremo peligro en que se encontraba el pícaro Glumov. Todos estos estímulos circenses eran acompañados por efectos sonoros, manchas de colores, olores que se esparcían entre las butacas y hasta salvas de fuegos artificiales que explotaban debajo de algún asiento. La efectividad de cada una de estas “unidades de atracción” residía en la manera en que eran combinadas a lo largo de la obra. Eisenstein ordenaba su producción como si realizara

un experimento de conductismo, usaba el impacto emocional de los números circenses para estimular y conducir los reflejos condicionados del proletariado.

El pequeño corto (primera película de Eisenstein), titulado *El diario de Glumov*,¹² era también de corte circense. Mientras que Maxim Strauch e Iván Pyreb representaban payasos, el enmascarado Grigori Alexandrov subía por la torreta del edificio para saltar desde la altura a un auto en movimiento, pero la escena fue considerada peligrosa y no se realizó.

La mayoría de los críticos la consideraron una obra innovadora, otros pusieron en duda el carácter revolucionario de esta propuesta de teatro acrobático; les parecía demasiado sofisticada y cuestionaban su utilidad como formadora del hombre en el socialismo. Uno de ellos escribió: “El circo es más antiguo y más cercano al pueblo que el teatro que fue importado mucho después por occidente. Por tanto, el arte revolucionario, procurando algo nuevo, se ajustó a la antigua tradición de la bufonada popular”.¹³

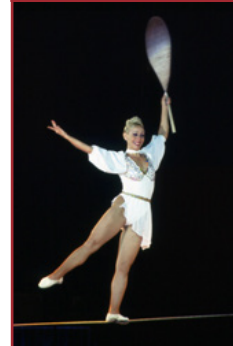
Eisenstein había tomado un curso de realización cinematográfica con Lev Kuleshov antes de realizar el cortometraje *El diario de Glumov*, que dirigió ayudado por el famoso cineasta Dziga Vertov.

Lev Kuleshov se consideraba, antes que nada, un mago del cine. Había descubierto que la unión de dos imágenes cinematográficas inconexas provocan un significado en la mente del espectador, es él quien les da un sentido: un hombre que mira y un niño producen ternura, el mismo rostro y un ataúd, dolor, si la segunda imagen es una mujer provocativa, lujuria. Eisenstein vio en el llamado “efecto Kuleshov” enormes posibilidades creativas. Se podía alterar el orden y contar una historia de múltiples maneras, incluso al revés. Esto lo influyó mucho en la concepción escénica de *Un sabio*, montada en varias plataformas escénicas superpuestas, en las que los distintos temas dramáticos se desarrollaban confrontándose unos con otros, muy a la manera del montaje cinematográfico. “¿De dónde provino mi experimento de montaje cinematográfico en las escenas de *Un sabio*? [...] Creo que ante todo debemos dar crédito a los principios básicos del circo y el *music hall*, por los que tuve un amor apasionado desde mi infancia”.¹⁴

Todos estos experimentos escénicos presagiaban el paso inevitable, cuando “de ser un tigre criado con la leche del teatro, de repente logré probar la sangre de la libertad cinematográfica”.¹⁵ “La carreta se rompió en mil pedazos y su conductor fue a dar al cine.”¹⁶

Eisenstein se convirtió en una especie de malabarista de la imagen, un mago ilusionis-

DOSSIER



EL CIRCO COMO ARTE ESCÉNICO

ta que concebía y preparaba la composición de sus obras con el rigor de un artista circense. El montaje de atracciones, inspirado en los números de circo, encontró en el cine un lenguaje idóneo. Todo estaba por hacerse en ese arte que apenas cumplía treinta años y que incorporaba a todas las demás artes.

¹ Marie Seton, *Sergei Eisenstein, una biografía*, Fondo de Cultura Económica, 1986. p. 46.

² *Ibid.*, p. 27.

³ Ronald Bergan, *Sergei Eisenstein. A Life in Conflict*, The Overlook Press, Woodstock-Nueva York, 1999.

⁴ Marie Seton, *op. cit.*, p. 30.

⁵ Maxim Strauch, “Encuentros”, *Iskusstvo Kino*, núms. 1 y 2, Moscú, 1940.

⁶ Marie Seton, *op. cit.*, p. 46.

⁷ Oksana Bulgakova, *Sergei Eisenstein. A Biography*, Potemkin Press, Berlín-San Francisco, 1998, p. 24.

⁸ Sergei M. Eisenstein, “El cine en relieve”, *Penguin Film Review*, núm. 8, Londres 1949.

⁹ Maxim Strauch, “Encuentros”, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰ Revista *Lef*, núm. 3, Moscú, 1923.

¹¹ Sergei M. Eisenstein, *La forma del cine*, Siglo XXI Editores, México, 1995.

¹² Este cortometraje puede verse en: http://www.dailymotion.com/video/x1ug8h_dnevnik-grumova_fun

¹³ René Fulop Miller y Joseph Gregor, *The Russian Theatre*, citado en Mary Seton, *op. cit.*

¹⁴ Sergei M. Eisenstein, *La forma del cine*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵ Sergei M. Eisenstein, *Memorias inmorales*, Siglo XXI Editores, México, 1988. p. 42.

¹⁶ Sergei M. Eisenstein, *La forma del cine*, *op. cit.*, p. 15.

PATRICIO RUFFO. Coautor del documental *El círculo eterno* y autor del guión de largometraje inédito *La mejor película jamás vista*, ambas sobre la experiencia fílmica de Sergei Eisenstein en México en 1931-1932.

CIRCO SOVIÉTICO EN CITAS

Federico Serrano-Díaz
(Selección de textos)

En 1975 la Editorial Progreso, de Moscú, publicó el libro *El circo soviético*,* compilación de artículos de diversos autores, escritos entre los años sesenta y principios de los setenta; la recopilación estuvo a cargo de A. Litovski con traducción al español de F. Pita. Presentamos algunos fragmentos de tres textos incluidos en el libro, particularmente significativos en cuanto a la relación entre el circo y el teatro, y la función del director para la “puesta en pista”.

El trabajo en el circo descansa más en la capacidad física del hombre que en la técnica. Los aparatos sólo sirven para hacer ver la destreza, el vigor y la resistencia de los artistas. Ya Lunacharski, refiriéndose al circo, lo definió como “espectáculo extraordinariamente veraz de la fuerza y la destreza humanas”.

G. Titov, “Un arte admirable”, 1962

En los debates y polémicas que se entablan en torno al arte teatral contemporáneo, muy pocas veces se habla del circo y de los procesos que se operan actualmente en su arte. Esto es un error de todos nosotros. Si se penetra atentamente hasta el fondo de estos procesos, veremos la indudable vinculación entre el circo y el teatro; veremos que, en algún sitio, las vías de desarrollo de estas artes discurren muy cerca una de otra. Más de una vez he podido persuadirme de ello [...]

[...] Yo he compartido la alarma y la admiración con todos al ver las admirables acrobacias en el aire de los gimnastas [...] En su inverosímil trabajo, hay maestría e intrepidez, ingravidez y gracia que cautivan. Sin eso no existe ni puede existir el circo. Pero eso no es todo. Con ello no acaba el arte circense.

Fijense bien en la labor del *regisseur* [director de escena]: verán ustedes cómo trata de ensanchar el marco habitual de la representación tradicional, cómo se rige, no por normas superficiales, sino por los profundos principios artísticos del arte circense.

[Al] pensar en la fuerza del circo, en sus inmensas posibilidades [...], la principal de ellas es su poder de síntesis.

En el circo cabe toda sintetización: en esto estriba su naturaleza. El convencionalismo es para él un huésped deseado, con la interesante particularidad de que en el circo lo convencional lo percibimos como realidad. De ahí la extraordinaria amplitud y variedad de medios expresivos capaces de transmitir audaces pensamientos y de dar rienda suelta a la fantasía. De ahí el anchuroso campo para crear imágenes de elevada heroicidad y buida farsa, imágenes patéticas y palpitantes. No en vano en el más me-

diocre programa atemperan el constante peligro de muerte y la payasada despreocupada, cándida, osada. En esta combinación se refleja la propia vida. No olvidemos que también los artistas geniales—Shakespeare, Dante, Goethe— siempre utilizaron la asombrosa fuerza del contraste de lo superior y lo inferior. La muerte y la sonrisa. En esto residen asimismo los profundos y seculares puntos de contacto del circo y el teatro.

Sin embargo, no vayan a pensar ustedes que yo quiero convertir el circo en teatro, privarle de su propia especificidad.

El circo puede crear espectáculos, pero nunca se transforma en teatro. El circo debe evitar sin falta el enclaustramiento de la acción, la excesiva prolijidad de la imagen, la habitualidad, todo en lo que se encierre el peligro de reducir la sintetización. Diríamos que el circo salvaguarda la inviolabilidad de la fuerza de sintetización que ha legado al teatro. Y mientras el teatro procura a veces enmascarar su arte escénico, su “teatralidad”, con la naturalidad, el vigor y el realismo, el circo no oculta nunca con nada que él es el propio arte. Con nada que no sea una gran maestría de interpretación, elevada a la absoluta perfección.

Hay que conservar, cuidar, todas estas cualidades. Pero combinadas asimismo con una auténtica base artística dramática, en la que hay una profunda idea y brillantes imágenes.

Es indudable que también la música es necesaria en la representación circense, pero no de manera alguna como elemento ilustrativo [...]

[...] ¡El circo necesita la palabra! ¡Una magnífica dramaturgia escrita! Más no hay que contraponer nunca la palabra a la pantomima. En la pantomima reside igualmente la fuerza secular del circo, y es evidente que puede ser no menos expresiva que la intervención hablada. Claro está, siempre que la pantomima nazca de una profunda idea. No es casual que Charles Chaplin surgiera del circo [...]

N. Ojólópkov, “Audacia y fantasía”, 1963

Muchos Aficionados al circo desean comprender verdaderamente en qué consiste la profesión de director de escena en el circo, conversan con los directores de escena, escriben cartas, piden que se les explique cómo se crean los espectáculos circenses, las pantomimas, los números, las atracciones, y cuál es el papel del director de escena en todo esto.

[...] La aparición del director de escena en el circo se produjo cuando esta manifestación del arte empezó a interesar a los hombres de teatro. En la búsqueda de nuevas formas de arte escénico, destacados directores teatrales comenzaron, ya en los primeros años de la revolución, a emplear los más diversos géneros del arte circense. El número de circo empezó a difundirse en espectáculos teatrales de Meyerhold, Tairov, Ojólópkov, Eisenstein y otros.

Entonces se inició una verdadera vinculación artística entre los directores de escena y el circo. Se encariñaron con el espléndido, brillante y popular

arte circense y empezaron a experimentar, a buscar algo nuevo en la creación de las representaciones circenses. En el *music-hall* que hubo en Moscú durante algún tiempo aparecieron interesantes espectáculos. Inspirados escritores y poetas de nuestro país crearon obras para el circo. Entre ellos. Mayakovski, Bedny, Afinoguénov, Romashov, Ilf, Petrov, Katáev, y Erdman.

[...] En la representación circense todo ha sido calculado por el director de escena: desde la composición de los números de cada género circense hasta el carácter de los intermedios cómicos de los payasos que, en general, están rigurosamente supeditados a los números inmediatos del programa. Téngase en cuenta que del desarrollo de cada número y de los chistes de los *clowns* entre ellos dependen el ritmo, la plenitud de la acción, la armonía y la expresividad artística de toda la representación. Éste es, pues, el papel del director de escena en la representación circense.

[...] El *regisseur* del espectáculo circense, como el de cualquier pieza teatral, opera con un material dramático: el guión del espectáculo, y labora sobre su realización. De acuerdo con el escenógrafo y el compositor, determina la representación artística del espectáculo. Trabaja con los artistas para crear las figuras escénicas, decide la *mise en scène*, dirige los ensayos con decoraciones, regula los efectos de luz y lo coordina todo en los ensayos generales.

La labor del director de escena en la creación de pantomimas se ve complicada por las peculiaridades específicas del género. En el curso de la acción, el director de escena debe mostrar los rasgos del carácter de los personajes de la pantomima, valiéndose de los medios expresivos no sólo teatrales, sino también propiamente circenses.

Y, en fin, ¿cuál es el papel del director de escena en los números aislados de los que se compone la representación circense?

Existe la idea de que esos números los crean los propios artistas. En esa idea hay un fondo de verdad. Dudo que exista un arte representable con tan rica variedad de géneros como el circo. Cualquier número es la expresión de un género de tecnología extraordinariamente compleja, cuyo dominio exige un gran trabajo creador y mucho ingenio. Para crear un número circense interesante, el director de escena debe conocer la naturaleza del género dado, representarse cómo será el futuro número, determinar exactamente su composición y seleccionar con acierto a los artistas que hayan de hacerlo.

No puede haber un director de escena que conozca a la perfección lo específico de todas las disciplinas circenses y posea cualidades de *regisseur* para todos los géneros. Nuestros directores se especializan en algunos de ellos, experimentan audazmente y, en unión de los artistas, crean nuevos matices. [...]

Maestría profesional, buen gusto, fantasía y dotes de organización: todo esto, necesario para el director de escena en el teatro, también es indispensable en el circo.

N. Zinóviev, “El director de escena en el circo”, 1960

* A. Litovski (comp.), *El circo soviético*, Editorial Progreso, Moscú, 1975.

¡QUÉ MÁS BELLEZA SE PUEDE PEDIR!

Andrea López

En una tarde grisácea y lluviosa,
entré por primera vez,
con el corazón bajo el brazo
y mi sombra esculpida en la neblina.
Mientras atravesaba la cortina de ilusiones
que bajaban por el cuello,
se construían interminables puentes
por los sueños, y en cada rincón un fiel amigo
esperaba contar su historia.
Mis alas se quedaron en el camino...
aquí no se necesitan alas para volar.

Para aquellos que miramos el arte de la escena a través de la lente, en el teatro o en la carpa de circo se descubre un universo lleno de riqueza visual que nos permite acceder a un mundo de detalle, a un cortejo de luces que danzan con el actor. La fotografía escénica te permite reconstruir el camino recorrido por otro artista y volverlo un instante eterno, ambos como modos de reinterpretar la vida.

En las artes escénicas se exteriorizan emociones para existir, y el espectador toma algún punto que lo provoca y que se vuelve parte de sus propias emociones; como dice Merleau-Ponty: "experimento la sensación como modalidad de una existencia general, ya entregada a un mundo físico que crepita a través mío sin que sea yo el actor".

El mundo escénico se percibe con una visión limitada a ciertos horizontes donde los sentidos acceden a él y hacen existir lo sensorial. La sensación se convierte en una estructura de conciencia donde cada sentido contiene una parte única; la experiencia abre la puerta a una nueva forma de percepción donde modifica el estado emotivo, surgen sensaciones corporales, estímulos, etc. La evocación que ofrece la escenografía y la iluminación transforma el espacio en una representación plástica, mágica e irreal que, en combinación con el actor en escena, el vestuario, el maquillaje y la utilería, hacen del universo escénico un mundo de matices visualmente sugerente y cargado de infinitas utopías.

La fotografía permite capturar instantes de estos otros instantes o secuencias de imágenes que crean un espectáculo. Uno, como artista visual, recolecta los momentos que más lo han cautivado y todo empieza cuan-

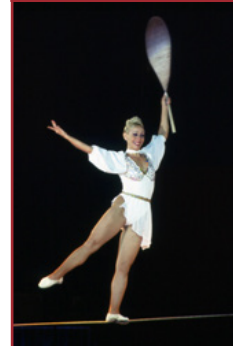


©Andrea López.



©Andrea López.

DOSSIER



EL CIRCO COMO ARTE ESCÉNICO

do la emoción encuentra, en este camino, su propio camino.

Con una extraña fascinación, el circo te envuelve en el universo visual que fabrica: una máquina de imágenes que atrapan lo irreal, el misterio, el simbolismo, la imagen-poesía, imágenes que se hacen reconocibles como un lenguaje visual que aborda un arcoiris de infinitas posibilidades perceptivas, poderosamente sensoriales y de interpretación. La imagen circense contornea la nostalgia, desafía los horizontes, vaga por lo imaginario, accede a los confines de lo ilusorio. Así, el circo es ese lugar donde todo es posible: el territorio de la ensoñación.

El circo es un espectáculo visual en el que, con el paso de los años, ha aumentado el aspecto de teatralidad. En el circo tradicional los actos no tienen una continuidad argumental ni visual: existe un presentador que te lleva de un acto a otro; en cambio, en el circo contemporáneo hay un hilo conductor y las imágenes siguen una sucesión y tienen una función poética.

El circo tradicional se dibuja colorido y polvoriento en la pista de aserrín, con un horizonte de elefantes y el asombro como manto. La carpa de lona gruesa cada tanto nace en un instante en el terreno vacío, los viejos *campers* con kilómetros recorridos, los tigres con mirada buena dentro de su jaula y los vendedores de algodones que recorren por última vez los pasillos antes de comenzar la función. Y ahí está, el viejo y entrañable circo con sus actos de magia, trapecistas con la ilusión eterna de dominar la gravedad, bailarinas con grandes adornos en la cabeza y pequeños trajes, la mirada melancólica del payaso, el domador, los penachos rojos de los caballos colgados junto al establo.

Para caminar en este mundo del circo tradicional, podríamos detenernos a mirar el Circo Atayde Hermanos, nuestro circo, el circo que los mexicanos llevamos entrañablemente en el corazón y en los recuerdos. Un circo que es recordado por sus colores,

por la preservación de la tradición circense y familiar. Cierro los ojos y puedo verme llegar a la pista, al lugar donde nace la sorpresa, la risa, el desafío. Luego está la nave de los animales, que guarda la complicidad en la mirada entre Alberto Atayde y sus caballos; los camellos que te escupen a la lente si te acercas demasiado, la posición de Ríos cuando suena el silbato porque es hora de comenzar la función.

Lo que hay aquí no podrá verse en el circo contemporáneo, donde hay una magia distinta pero igualmente entrañable; en él algunos se han sacudido las carpas para entrar a los teatros, pues ahora buscan contar una historia integrando todas las artes como propuesta de nuevo lenguaje y despliegue creativo. El circo contemporáneo va labrando un nuevo estilo, fértil en nuevas pautas estéticas de multiplicidad espacial y cromática, pero que adquiere una unidad y un fin estético y visual más depurado, donde la propuesta escénica dota de un hilo conductor y de un tratamiento plástico al espacio.

Como referencia de este nuevo circo, están las creaciones circenses de Daniele Finzi Pasca, profundamente poéticas y humanas, que nacen del recuerdo transformándolo en imágenes, instantes de vida, como en una fotografía, que nos hacen creer en cosas reales que en realidad son abstracciones que se

funden con el tiempo en instantes melancólicos, de añoranzas y esperanza. La indudable belleza de sus creaciones hace de sus espectáculos un lugar donde el alma encuentra consuelo y abrazo. Si tuviera que describir en pocas palabras, de manera visual, las creaciones de Daniele, diría que son espectros de luz y detalle hechos poesía donde la escena guarda un sitio a la sutileza. En las obras de Daniele, el aspecto visual es uno de los elementos más importantes de sus espectáculos. El hecho de que su forma de iniciar la creación de una obra circense o teatral sea a través de imágenes fijas hace que el resultado tenga un preciso cuidado del detalle en absolutamente todos los cuadros escénicos, con la virtud, además, de que esas imágenes adquieren movimiento y van contando una historia.

Finzi dirige una trilogía para Cirque Eloize, una de cuyas obras, *Nebbia*, habla del cielo, y respecto a la cual él comenta: "hay pueblos que no conocen el verde porque viven en el desierto; hay otros que no saben qué es el océano; pero todos tienen un cielo, quizá por esto me he ocupado de hablar sobre él". En *Nebbia*, Finzi crea un espacio como aquellos lugares en la montaña donde la neblina transforma la percepción, las formas, donde la luz es pálida, difusa y la realidad se transforma, se acerca más a los



©Andrea López.



©Andrea López.



©Andrea López.

sueños. En *Nebbia* el cielo desciende como un manto que protege nuestros sueños. La iluminación baja contornea la neblina como una poesía melancólica, ligera, que evoca los recuerdos, la vejez, el invierno, la humedad, la muerte de manera cálida.

En las artes escénicas, el circo ha sido desde sus inicios un precursor de lo visual; pero al final, tradicional o contemporáneo, el circo está lleno de grandes historias que se construyen con pisada ligera; el escenario o la pista se convierten en inmensidades llenas de sueños donde la mirada tropieza con la magia. Aquí, el hombre vuela, es héroe y poeta. ¡Que más belleza se puede pedir!

ANDREA LÓPEZ (Ciudad de México) ha explorado a través de la cámara fotográfica el mundo de las artes escénicas desde hace una década. La obra de Andrea ha creado un nuevo universo del arte escénico y ha obtenido reconocimiento a nivel nacional e internacional. Ha presentado alrededor de 50 exposiciones en importantes galerías y teatros de México, Argentina, Rusia, Italia, Suiza, Alemania, Bulgaria, Rumania, Turquía, Estados Unidos y Canadá.

MUESTRA ESTATAL DE TEATRO 2008

homenaje a EMILIO CARBALLIDO

Teatro Ocampo, Foro La Bodega y Foro La Capilla, así como en el Teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social "Stella Inda", y en espacios alternos del 16 al 29 de junio del año en curso.

Morelia, Michoacán

Mayores informes en las oficinas del Departamento de Teatro de la Secretaría de Cultura de Michoacán, ubicadas en el edificio de Isidro Huarte #545, Col. Cuauhtémoc, o comunicarse al (01 443) 3 22 89 00 ext. 127

También puedes escribir a
scscénicas@michoacan.gob.mx, scteatro@gmail.com.

© Héctor Herrera



Instituto Queretano de la Cultura y las Artes y Espektros Presentan:

Autopsia a un copo de nieve

de Luis Santillán

Premio Nacional de Dramaturgia 2005
INBA - Baja California

Dirección
Omar Alain Rodrigo

Con :
Patricia Reséndiz
Miguel Loyola
Diana Lara

ESTRENO 1 DE MARZO 2008
VIERNES Y SÁBADOS 8:30 pm.
DOMINGOS 7:30 pm.

ADMISIÓN: \$100.00 PESOS

50% de descuento a estudiantes, maestros e INAPAM

Teatrino del Museo de la Ciudad

Promoción y ventas: 442 142 52 72

angelainmaculada@hotmail.com



**MUSEO
DE LA CIUDAD**

Ex-Convento de Capuchinas
Guerrero N° 27 Nte
Centro Histórico



INCITAR Y SOSTENER

Daniele Finzi

De niño siempre quise ser gimnasta y soñaba con ir a las olimpiadas, inclusive participé en algunas competencias. A las primeras sólo iban a verme mi papá y mi mamá. A mitad de una competencia quise huir y me consolaron diciéndome que sólo era la emoción, aunque en realidad yo no estaba hecho para ser un gran gimnasta. Fabrizio era uno de mis entrenadores y un apasionado del circo. Cuando formó el primer grupo de acróbatas cómicos en mi sección gimnástica, me atacó una pasión bestial por el teatro que ha sido como un virus del que nunca te curas; por eso me hice clown. Años después, llegué a las olimpiadas aunque por otro camino.

Para la ceremonia de clausura de las Olimpiadas en Turín, me gustó la idea de hacer que un esquiador volara. Quería suspenderlo en el centro del estadio sin cuerdas o cables que los sostuvieran: quería que volara. Pensamos en construir una hélice gigante, capaz de crear una corriente que lo impulsaría a 230 kilómetros por hora. A diferencia de lo que planeamos, aquí no habría redes de protección para contener una posible caída, a lo mucho contaríamos con colchones neumáticos. Prácticamente, debía encontrar artistas capaces de equilibrarse a dieciocho metros de altura calibrando su posición con diminutos movimientos corporales, capaces de mantenerse siempre en los límites de esa corriente de aire para no precipitarse al vacío. No tuvimos mucho tiempo para probar; de hecho, la turbina se terminó de construir y se probó sólo un mes antes de la ceremonia.

La acrobacia es un arte antiguo. Todos, de niños, intentamos mantener el equilibrio sobre una barda; todos intentamos saltar de un punto a otro en la banquetta. La acrobacia representa el continuo reto de la realidad, reto que renovamos cada que nos sostenemos en el aire unos instantes más de lo imaginable. Creo que los acróbatas son en cierta forma la respuesta humana a las visitaciones angélicas. Los dioses envían extraños mensajeros alados y dialogamos con ellos inventando figuras capaces de desafiar las leyes de la gravedad.

A cinco días de la ceremonia, todavía no

lográbamos volar lo suficientemente alto. Tuvimos problemas técnicos y de seguridad y además no encontrábamos la forma adecuada para iluminar el espectáculo. La idea era crear una columna de luces en el centro del estadio, pero en esa columna se perdían las referencias espaciales y no estaríamos seguros mientras volábamos a grandes alturas.

Cada año se registran nuevas marcas: el hombre corre más rápido, salta siempre más alto, se levanta del suelo y regresa después de una serie cada vez más impresionante de giros. Los gimnastas están hechos de una materia elástica —como la de las pelotas—, giran y aterrizan en una viga de un palmo de ancho con el peinado perfecto y sin una

DOSSIER



EL CIRCO COMO
ARTE ESCÉNICO

y permanecen durante larguísima minutos mirando al suelo. Yo comienzo mi trabajo con los acróbatas justo donde los gimnastas terminan el suyo. Me ocupo de lo que pasa cuando la vida pesa sobre los hombros y el hombre se encuentra mirando al suelo. Me ocupo de la fragilidad, de la sensualidad que se esconde detrás de los errores, del gesto que es una invitación al baile, lo que pensamos que es la emoción y es simplemente la búsqueda de la belleza.

En la ceremonia de Turín había tantas imá-



gota de sudor; y se detienen y esperan con la vida suspendida en espera de un juicio, pendientes de los números en el tablero y de un cálculo que determine su clasificación. Ríen, lloran, saludan al público, o bien se sientan

genes complejas para organizar, casi dos mil quinientas figuras en escena, un mar creado con un gran telón de cerca de 5,000 metros cuadrados que debería desaparecer en unos pocos segundos, cuatrocientos vestuarios,

©Andrea López.

juegos pirotécnicos y miles de otras diabluras. Teníamos a nuestra disposición diez días en el estadio para montar el espectáculo: cada minuto contaba, cada minuto perdido era una pequeña tragedia, así que, cuando comenzó a nevar nos vimos aquejados por un tremendo dolor de cabeza. Pero la nieve, por otra parte, nos obligó a detenernos y comenzar a razonar, a comunicarnos. Me sentí volando con los acróbatas, y esperamos a que la nieve terminara de caer; la nieve que todo lo cubría y hacía impracticable el enorme escenario y hablamos de la vida.

Vengo de un teatro íntimo, he hecho espectáculos imaginados para un solo espectador y generalmente trabajo manteniéndome a un lado de los actores, me pongo junto a ellos y los dirijo acariciándolos, susurrando en sus oídos los detalles más pequeños. Vengo de un teatro donde la proximidad y el roce son elementos indispensables para establecer el extraño diálogo que instalo con los actores, un diálogo hecho de frases enigmáticas, de construir detalles con los hombros, hecho de abrazos que te conmueven. Cuando dirijo un espectáculo paso la mayor parte del tiempo sobre la escena siguiendo a los actores, justo detrás de ellos, los dirijo como si fuera su sombra. Los tomo de la mano y les ayudo con pequeñas e imperceptibles indicaciones.

Cuando nevó en el estadio, y la nieve era casi tanta que era improbable continuar los ensayos, me senté con mis acróbatas a hablar, con calma, sobre la vida, y nos dimos valor mientras nos calentábamos las manos con una taza de té hirviendo, y nos hicimos confidencias, nos dijimos que habría sido maravilloso volar tan alto que tuviéramos



©Andrea López.

como fondo las llamas de la antorcha olímpica.

La razón por la que me pongo siempre a dos pasos de los actores cuando dirijo no es otra que la de darles valor, los incito y los sostengo, les tomo la mano ayudándolos a hacer frente al desafío de cada gesto, de cada palabra. Bailar en la escena es un tanto cuanto peligroso, los actores a veces lo olvidan, los acróbatas no se permiten olvidarlo, cada paso en falso puede provocar una caída, huesos rotos, ligamentos desgarrados, cada paso en falso es un salto al vacío. Me meto entre los actores para olerles el miedo, para sostenerlos y conservarlos, para mantenerlos vigilantes, precisos y legibles.

Creo que la clave de mi forma de pensar

el teatro se resuelve en pocas palabras: nostalgia y ligereza. Nostalgia porque siempre relato el deseo de volver a casa, y ligereza porque sobre la escena me gusta ver a los actores que pueden hacer tempestades, reír o morir con delicadeza. Amo a los actores gato que no hacen ruido cuando se mueven y pueden sorprendernos asestando golpes emocionales siempre impredecibles, que de cualquier forma son como los quiroprácticos del alma humana.

Sobre la escena es necesario ponerse en peligro, se deben bailar cosas profundas, hundirse en viajes interiores, empujarte al peligro y por lo tanto tener el coraje para ver la cara del miedo.

El día de la ceremonia de clausura de las Olimpiadas de Turín, cuando llegó el momento, cuando la turbina arrancó, en la columna de viento, mis acróbatas voladores lograron suspenderse y mantenerse en las alturas, siempre muy, muy alto. Habíamos imaginado que era posible ver volar en el centro del estadio a un esquiador y ahí estaba el esquiador, en la mitad de la noche, iluminado por miles de encendedores que los espectadores prendieron y con la llama olímpica quemándole la espalda.

Así es como dirijo mis espectáculos: invento un peligro y entonces me pongo a un lado de los acróbatas, como hago con los actores, como hago con los clowns, me meto entre ellos para darles coraje, los incito y sostengo, y permanezco a su lado como su propia sombra.

DANIELE FINZI. Actor y bailarín, es fundador de la compañía de Teatro Sunil.



SOBRE LA FUSIÓN DE CIRCO Y TEATRO

DRAMATURGIA EN EL CIRCO

Iván Olivares

La dramaturgia se extiende a nuevas vertientes escénicas, y el circo, la danza y los performances son algunos de los lenguajes en los que está encontrando cabida. Los cirqueros, los bailarines y los performers están recurriendo a los dramaturgos para ordenar sus experimentaciones.

Las actuales formas escénicas de algunas compañías circenses son el resultado de la fusión entre el lenguaje del circo y el teatral, donde ambas manifestaciones se han beneficiado de tomar elementos una de la otra.

Los primeros creadores, ajenos al circo, que llegaron a esta fusión fueron los directores teatrales, seguidos de los coreógrafos y los diseñadores; después han empezado a emigrar dramaturgos, pues diversas compañías los buscan para estructurar sus espectáculos.

Una de las diferencias de esta fusión con el circo tradicional es que la primera relata una historia, mientras que el segundo posee una estructura de exposición de cuadros ligados por un elemento conductor. Las historias creadas tienen un origen completamente visual y auditivo consagrado a la música, pero sin el uso de la palabra hablada. Diferentes expresiones artísticas que actualmente se están renovando necesitan del creador dramaturgo para elaborar una dramaturgia de la imagen o del silencio.

Algunos creadores definirían este trabajo como parte del guionismo; sin embargo, al tratarse de un evento escénico, y no difundido a través de medios electrónicos, se mantiene dentro del dominio de la dramaturgia.

¿Cómo escribir estos espectáculos? Regresemos al origen de esta fusión: el circo produce vértigo, asombro, ensoñación, admiración, identificación, reconocimiento del dominio sobre la bestia, sobre la animalidad, sensación de peligro; por su parte, el teatro tradicionalmente hablando, despierta conmiseración, reflexión, identificación y el interés por atender una serie de acontecimientos que conforman una historia. La combinación produce nuevas sensaciones no experimentadas antes, cercanas al sueño

y la magia, que han asegurado la afluencia de público a este tipo de expresión. El espectador siente una renovación de lo que conocía como arte escénico, se permite maravillarse ante las increíbles capacidades de sus congéneres, y si durante ese desarrollo se cuenta una historia, se contacta nuevamente con su curiosidad.

El espacio es ahora distinto, se fusiona la horizontalidad del teatro con la horizontalidad y verticalidad del circo. En el teatro casi siempre sentimos la sensación de que todo está sujeto al piso, tiene un sustento en los pies; en el circo, en cambio, el aire es el sustento. Los artistas del circo tradicional se convierten en personajes que pueden volar y poner en juego su vida.

Por otra parte, la atmósfera satisface la contemplación de un mundo imaginario. Aún proponiendo un espectáculo realista, las acciones físicas de los intérpretes se convierten en mágicas. Ocultamente, se manifiesta la sensación del recuerdo todo el tiempo de la representación. Por eso no hay animales en estos primeros experimentos, se trata de

DOSSIER



EL CIRCO COMO ARTE ESCÉNICO

volver a lo humano o, en su caso, lo sobrehumano.

¿Cómo construir una dramaturgia para el circo-teatro? La primera gran diferencia es la simultaneidad. Ciertamente que en el teatro se ha manifestado, pero en el circo-teatro es indispensable. El dramaturgo lanza varias líneas que corresponden a cada personaje y luego las teje dentro de un lenguaje de acciones físicas que condensan la acción dramática: una polifonía de evoluciones de personajes a lo largo del tiempo y el espacio.

La dramaturgia de la imagen, o del silencio, se construye a partir del discurso de acciones físicas, objetos y significación de los elementos de la puesta en escena, además del discurso musical. Se trata, pues, de un oficio que se confunde o se acerca muy peligrosamente al del director, pero que debe mantener su independencia en la actitud crítica y analítica del ordenamiento del todo, del drama.

¿Cuál es la estructura entonces? Sin repetición no se logra esta dramaturgia, pero no



Circo Sentido, intérpretes Rafael Hernández, Alfredo Morales y Jorge Díaz. ©Lorant Voros.

una repetición idéntica, sino a partir de la variación, como en las formas contrapuntísticas de la música. Así son las primeras manifestaciones del arte musical occidental que evoluciona hacia la creación de la armonía.

El ejecutante de circo está sólo, debe tener una concentración máxima en su evolución para salvaguardar su vida; aun trabajando en pareja, su concentración en sí mismo está al máximo. Es ésta otra gran diferencia con el teatro, en donde lo que más importa es la interrelación de los personajes. El circo-teatro se está apropiando del recurso.

¿Cómo escribir la dramaturgia del circo-teatro?: robando la estructura de columnas a los guionistas y poniendo de un lado la descripción de la imagen y en el otro la descripción de lo sonoro. Otra posibilidad es la narración o la escritura poética; o una forma como la de las obras de teatro sin palabras, a la manera de Beckett.

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos de la estructura del espectáculo del circo que se conservan o desaparecen en la fusión con el teatro? La estructura de exposición de cuadros, ligados por la presencia de un conductor se convierte en la búsqueda de una anécdota. En un principio abundaron



Circo Sentido, *Stephan Choiniere y Karen Bernal*. © Silvestre Mejía.



las propuestas a partir de la estructura tragicómica, es decir, el viaje de un personaje como camino iniciático. Esos espectáculos presentaban la trama como la alternancia entre “actos circenses” y transiciones de origen teatral.

La naturaleza de los actos circenses de estos espectáculos se manifiesta en tres características principales: la relación con un aparato —como puede ser un trapecio, aro, telas o zancos—; la relación con un objeto —como en el caso de los malabares— y, la última, las rutinas que requieren únicamente la presencia humana, por ejemplo, de clowns, pulsadas, acrobacias.

Los clowns han fusionado desde siempre el quehacer actoral con el circense, creando su propio lenguaje, y le han otorgado a esta nueva dramaturgia elementos para estructurar las historias del circo-teatro: la relación entre exposición y pausa, la creación de gags, la exhibición del ridículo, el juego de identificación y distanciamiento, y el manejo del ritmo, entre los más importantes.

El circo-teatro es una expresión que cuenta con muchos adeptos. A la gente le gusta ver este tipo de espectáculos, en los que hay una fusión del actor con el cirquero y que, por otra parte, constituye otro campo laboral para dramaturgos entrenados en la manifestación de su arte sin palabras.

Humanamente, conservamos nuestro deseo de que nos cuenten historias, y si es con la espectacularidad del circo, nos deja embobados con las capacidades asombrosas de otro ser humano entrenado para volar o hacer volar.

Este artículo no hubiera sido posible sin la colaboración de Gerardo Curiel, clown, y la experiencia de trabajo con Circo Sentido.

IVÁN OLIVARES. Profesor de la UAEH y dramaturgo becado por el Centro de Autores Dramáticos de Québec. Dirige actualmente un espectáculo para Circo Sentido.



Encuentro de Circo Joven. ©Andrea López.

DEL CIRCO Y LO CONTEMPORÁNEO

Karen Bernal

No habría posibilidad de reelaborar una cosa según el deseo si el mundo fuera cerrado, lleno de hechos fijos e, incluso, consumados. En lugar de ello, hay simplemente procesos, es decir, relaciones dinámicas, en las que lo que ha llegado a ser no se ha impuesto totalmente. “Lo real es proceso”, y éste es la mediación muy ramificada entre presente, pasado no acabado y, sobre todo, futuro posible.

ERNST BLOCH, *El principio de la esperanza*

Hay quienes afirman que el circo contemporáneo es tal vez sólo una forma de nombrar a la natural evolución del circo, donde —a través de la necesaria extinción de algunos valores y manifestaciones del arte y la humanidad— se le abre paso al cambio y nacimiento de nuevos valores y manifestaciones. El arte es por excelencia la manifestación de una expresión de conciencia. Aun sin las palabras, el circo es como ese grito sin sonido, acrobático y siempre abismático, donde el hombre hace interpretaciones de sí mismo, de sus necesidades y hasta de sus caprichos.

Expresiones como *nouveau cirque* y circo contemporáneo han dejado de ser acontecimientos eventuales para consolidarse como nuevas manifestaciones artísticas que cuestionan la continuidad de lo tradicional y los códigos distintivos que hacen que este espectáculo siga siendo circo. Pero, como nos dice Ernst Bloch, “lo real es proceso”, lo real se conforma de relaciones dinámicas entre lo que fue, lo que ha llegado a ser y ese futuro posible en el que las cosas serán, indudablemente, de otra manera.

Ante el cambio, existen dos tendencias principales: por un lado, la vital necesidad de encontrarse ante algo “nuevo”, “diferente”, la sed de lo desconocido, un anhelo luminoso de expandir nuestras capacidades; o, por el contrario, el apego a lo conocido: situaciones, modos, y resoluciones concretas donde encontramos “virtualmente” esa bendita sensación de estabilidad, conoci-

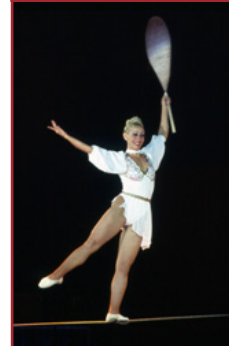
miento y seguridad. El circo, como muchas otras ramas del arte y el conocimiento, vive eternamente vibrando entre estas dos tendencias. Se habla mucho de que el circo contemporáneo, a diferencia del tradicional, es más interdisciplinario, que lo caracteriza la mezcla y la fusión. Pero a mi parecer el circo es y ha sido, por excelencia, el centro de reunión de todas las artes. Lo que es cierto es que cada vez se generan más formas de expresión y tecnologías que evidencian dicha interdisciplinariedad, dentro de la cual el teatro y la dramaturgia van ganando cada vez más terreno sobre la pista. Los actos del circo de nuestro tiempo ya no se centran en la utilización virtuosa y transgresora de la técnica; su preocupación está en “gestar acción” a través del movimiento. Parecen predominar las ganas de “contar historias”, haciendo un uso cada vez más consciente del efecto emocional que las hazañas acrobáticas producen en el espectador. La técnica es asumida y es ahora reinventada en acción. También hay que resaltar que otras disciplinas artísticas han acudido, cada vez con más insistencia, a la utilización de técnicas circenses, generando una simbiosis que no puede pertenecer ni a un arte ni a otro, sino a la sumatoria y al encuentro, en un siglo donde la adición de las partes tiene mucho más fuerza e importancia que la clasificación de las mismas.

Las necesidades que han motivado a otras expresiones artísticas también recientes,



Delirium, Cirque du Soleil, Karen Bernal. ©Andrea López.

DOSSIER



EL CIRCO COMO ARTE ESCÉNICO

como el teatro físico, la danza-teatro —o incluso la moda del Spa, lo orgánico, y lo natural—, parecerían tener que ver con las razones que alguna vez vieron nacer a la danza *butoh*, al final de la Segunda Guerra Mundial, con la bomba de Hiroshima y Nagasaki. Reivindicarse ante lo terrible, hacer un alto, volver a vernos cuerpo adentro y cuestionarnos sobre lo que es verdaderamente importante. Hay sed de belleza, de dar valor a las cosas simples, de “estar”.

Por otro lado, es digno de notar que se ha ido gestando un circo que ya no es siempre necesariamente familiar, sino que se dirige cada vez más a un público adulto, ya sea por la complejidad metafórica de la creación, los temas que se abordan o incluso, en el caso de las grandes producciones, por lo costoso y elitista de sus taquillas. También hay que decir que, con las nuevas generaciones, el circo está de regreso en las calles y las plazas, principalmente en Europa, donde el sistema cultural y político les permite desarrollarse. Asimismo, está en el teatro y en espacios alternativos, en el día de la danza y en festivales de música. El circo ya no sólo se remite a la carpa, aunque este lugar siga siendo su templo sagrado, en el que todo artista, contemporáneo o tradicional, cae rendido bajo el milagro y la energía de su cúpula.

Paulatinamente, se ha modificado la presencia de los artistas en el escenario, en una búsqueda y experimentación, desde la barroca acumulación de personajes fantásticos —como en la primera generación de espectáculos de Cirque du Soleil— hasta el extremo opuesto, donde sólo la anulación de la fantasía nos permite re-encontrar al hombre mismo como persona y personaje central; ahí donde, con absoluta apariencia ciudadana, podemos ver un hombre que o bien camina por la calle o sobre la cuerda floja.

KAREN BERNAL. Directora del colectivo Circo Sentido.

EL CIRCO EXISTENCIAL O REFLEXIONES DE CABEZA EN UNA TARDE DE PRIMAVERA

Andrea Peláez

Despertar sabiendo que lo que te espera es volar, se parece más a despertar en un sueño que a una posible realidad; sin embargo, la vida se manifiesta misteriosamente y nos sorprende a cada instante.

De niña tuve muchas fantasías respecto a mi futuro, imaginaba que sería astronauta o bióloga, la ciencia era un universo fascinante en el que me encantaba sumergirme. Un poco más grande, la historia y la literatura me inquietaban, pero siempre en mi espíritu de infancia y adolescencia hubo una excéntrica flama que se me escapaba en forma de arrebatos saltarines, histriónicos o dancísticos. Así, llegó el momento de decidir qué estudiar profesionalmente, y la decisión estaba entre el teatro o la danza; finalmente, la necesidad de moverme y educar al cuerpo para hacerlo con sabiduría inclinó la balanza hacia la danza. Inicié la carrera con el deseo de interpretar en el amplio sentido de la palabra, que contiene al universo de la teatralidad. Las inquietudes no se detuvieron ahí, y quise componer con los cuerpos, crear con mi propio lenguaje, entonces inicié mi búsqueda en la coreografía. Recurrentemente, investigaba en ámbitos que se salían de lo habitual en ese momento, me intrigaban los objetos, el movimiento fuera del piso, la palabra, la música creada en la escena, el video interactuando con los cuerpos. Los experimentos abundaron y de pronto, sin saber qué fórmulas químicas se combinaron, un día me descubrí subida en un trapecio.

Recuerdo ese momento con claridad, fue exactamente como cuando Alicia atraviesa el espejo y descubre que de ese otro lado, lo

que era derecha ahora es izquierda y lo que era arriba ahora es abajo. Después vino un universo completo por descubrir: el circo como manifestación artística contemporánea.

Desde aquella vez en que atravesé el espejo a la fecha, no dejo de maravillarme por la riqueza y diversidad de búsquedas que existen en el circo contemporáneo; casi cualquier combinación exótica que se nos pueda ocurrir entre circo y arte se ha hecho, está haciéndose o ya está en la mente de alguien en algún lugar; y sin embargo no hay fin, seguirán surgiendo experimentos nuevos que nos sorprenderán una vez más, dejando claro que la imaginación es inagotable cuando vuela.

El circo es un arte que, como el teatro o la danza, se hace en comunidad, se funda en el compartir y en la corresponsabilidad que impone la escena; se manifiesta como ente vivo en el momento presente e irrepetible en que espectador e intérprete se encuentran. Pero hay que añadir dos ingredientes, que lo diferencian y lo convierten en lo que yo llamaría un arte extremo: la trashumancia y el riesgo de muerte.

El circo contemporáneo, hijo de la posmodernidad, es un híbrido que conserva las enseñanzas más antiguas surgidas del reto del hombre, la mujer, el niño, el hermafrodita, el enano, el deforme... frente a lo imposible, mientras mantiene también el profundo sentido de inclusión y comunidad, e integra el deseo de encarnar las pasiones humanas, los conflictos existenciales, los mitos, tragedias y abstracciones del artista de nuestros días. Es un arte ecléctico que surge como carga inyectora de vida y que replantea ética y estéticamente la ancestral necesidad expresiva de los seres humanos.

Se pueden decir muchas cosas y, sin embargo, todo cobra real sentido en la experiencia íntima de la escena, cuando se suspende la respiración como un reflejo instintivo y salvaje del cuerpo ante el peligro latente, cuando un suspiro liberador se escapa ante la casi imposible belleza, equilibrio, ritmo y formas que la composición de los cuerpos y los objetos pueden lograr, o cuando la boca explota en carcajadas ante la inteligente y estúpida ironía del personaje encarnando las incongruencias humanas. Sólo entonces se puede sentir la conjunción y potencia de este nuevo circo que ha entendido la tragedia de la extinción de las especies animales y por lo tanto no participa del tráfico; que no cosifica al cuerpo femenino

pues sabe que la mujer es mucho más que un objeto de deseo para vender, y que se organiza en compañías, grupos o colectivos con el objeto de crear y no bajo la lógica de la industria del entretenimiento.

A tres semanas de partir al Polo Norte, lugar que nunca imaginé visitar, me descubro sentada en las gradas de una colorida carpa rodeada de árboles, flores y pájaros, en medio de la ciudad más grande y contaminada del mundo, oasis y sede de locuras compartidas entre los que creemos en la importancia y pertinencia de hacer circo en México. En este fértil espacio, pienso en las redes extraordinarias que se establecen por medio del circo, como el proyecto de colaboración que estamos a punto de continuar entre artistas de Canadá, México, Francia y E.U. para crear un espectáculo que será presentado en dos lugares completamente distintos: Igloolik, la segunda comunidad más al norte en el planeta, en una época del año en la que no existe la noche pues el sol rodea el horizonte, y Montreal, uno de los epicentros del arte circense contemporáneo, donde la infraestructura y tecnología desarrollada para tales efectos es casi de ciencia ficción.

Al analizar los alcances y trascendencia de proyectos como éste, así como las condiciones y desarrollo del circo en otros países, resulta evidente la urgencia de contar con escuelas y espacios profesionales en México, en donde los artistas desarrollen al más alto nivel sus capacidades y propuestas. Esta ardua labor ha sido iniciada pero sigue haciendo falta que las instituciones asuman la responsabilidad que les toca en este sentido.

Mi mente viaja y me lleva a pensar en el devenir histórico, en cómo los seres humanos llegamos a los lugares más insospechados y creamos códigos con conocimientos que dan cuenta de nuestra existencia en el mundo, que son y serán expresados en formas maravillosas, siempre cambiantes, gracias al infatigable instinto creativo, que ojalá sea capaz de equilibrar y detener a ese otro igualmente potente instinto destructor que nos consume.

Así, a muy poco tiempo de experimentar volar en una piedra suspendida sobre el hielo polar, puedo decir, sin miedo a equivocarme, que todo es posible, que hay que hacerlo, que está por venir...

Mayo de 2008

ANDREA PELÁEZ. Directora artística y fundadora del Circo de Mente.

Andrea Peláez en *Regresa a mis pies*, espectáculo de Circo de Mente. ©Andrea López.



ITINERARIO DE UN SUEÑO

Norma Angélica

Desde muy niña conocí el circo y desde entonces pensé —y sigo pensando— que se necesitan agallas para ser “artista de circo”. Tal vez ya presentía que iba a vivirlo, paladearlo, sudarlo y memorizarlo en la piel. ¿Cómo? Tenía que actuar en el circo algún día para miles de personas, escuchando los gritos y los aplausos constantes, con risas y exclamaciones de todas las edades.

Imagino que en la vereda profesional de cada actor aparecen personajes, directores o compañías que inspiran, renovando las metas creativas individuales; para mí, desde querer interpretar *Antígona*, a la reina Elizabeth o convertirme en actriz de Julio Castillo o de Peter Brook, hasta participar en algún espectáculo de Cirque du Soleil —sin importar la secuencia—, son sueños que se cumplen, sobre todo si cada día trabajo en ellos sin dejarme amedrentar por las apariencias o las contradicciones del “ambiente artístico”.

Así fue como, un 10 de mayo, el regalo de madres llegó desde Montreal, Canadá. A las 9:00 de la mañana me presenté a la primera audición que hizo Cirque du Soleil en México para actores.

La audición, el casting, me creó una sensación de impacto en el estómago, donde se detuvo la actividad sensorial, sólo al principio, porque me obligué a caminar hacia una de las pruebas de más estima y exactitud que nunca antes había experimentado... ¡Grandioso!

Lo que sucedió después de ese impredecible *casting* —del cual, por razones de confidencialidad del propio contrato con Cirque du Soleil, no puedo describir ni en cuanto a los ejercicios ni requerimientos técnicos e interpretativos— fue: ser aceptada como actriz de su banco de artistas, el cual comprende acróbatas, *clowns* y bailarines de todo el mundo; a partir de entonces, cada día esperaba esa llamada que confirmaría mi participación en alguno de sus 16 espectáculos activos en todo el mundo.

La actividad inició después de tres días de negociación, en Montreal, Quebec, Canadá, el 23 de agosto del 2007.

Cuaderno de notas:

- Friday 31 august 2007.
- Camión 7:45 a.m. Puerta de la residencia, transporte al ensayo; practicar con Don Rieder (*trainer of action*), bajar la

plataforma: “No abras sin control los pies y cuida las rodillas”.

- Todos los días tengo 15 minutos para practicar; debo subir por las escaleras (atrás del escenario) y bajar por la rampa frontal hacia el proscenio.
- Hablar con marionetistas, presentarme; hablar con ellos de mi personaje y la relación con sus perros.
- Viernes de 14:00 a 15:00 horas, prueba de vestuario.
- Fotos de 13:00 a 13:30 horas. CANCELADO.
- Sesión de entrenamiento con Don Rieder: 10:30.
- ¡¡¡Arthur, the flying Russian bars boy has an accident!!!

Al cabo de un mes, se había montado endeblemente el primer acto del show, mi aparición se determinó en la penúltima escena del primer acto, con “Chief and Mama”, los perros principales de la Shaman; a continuación, algo de lo que serían mis notas simples de secuencia escénica y algunos comentarios sobre los ensayos:

SEGUNDO ACTO

- Llegamos al Norte, a Wintuk (Wimpy, Jimmy, Shaman, and 6 dogs).
- Mis perros y yo festejamos (canción: “Arrival to the North”).
- Sombra de la niña (Shaman conoce a la sombra y disfruta la confusión).
- Llamado al pueblo del norte: “Noyooooo-lllo, nic it kta”.
- Donas, giros, la bienvenida.
- La luna y la chamán.
- Pelea contra las sombras y gigantes de hielo (coreografía conjunta: sombras, Wimpy, dogs, gigantes, Chaman) límites de espacio específicos.

Compartir en otra región del planeta lo mío, lo que más amo hacer, enaltecida por el privilegio, fue algo adorable y armonioso; incluso si hubo algún momento en que no lo disfruté fue igualmente grandioso por todo lo que me ha enseñado y porque me ha puesto a prueba.

Toda la producción trabaja desde el primer ensayo: cada técnico está en su sitio, cada ingeniero o creativo, cada intérprete o acróbata, todos los *coaches* y sus asistentes, camarógrafos y coreógrafas; en cada ensayo hay más de 120 personas reunidas, creando, comiendo, dormitando y entrenando durante diez horas o más.

Wintuk. ©Foto de Richard B.



La temporada en el teatro WaMu del Madison Square Garden se estrenó el 2 de noviembre de 2007, reportando 110 presentaciones en un periodo de dos meses y medio, 12 cada semana, en la ciudad del espectáculo: Manhattan, Nueva York.

Wintuk tiene localidades agotadas y una venta de *souvenirs* constante, pero con un *catering* que, pasados dos meses, ya nada me sorprendía en cuanto a la comida (soy “hija de la tortilla” y no podía evitar suspirar por unas enchiladas verdes o unos tacos de suadero, ¡mmmmm!).

La táctica óptima, personalmente adquirida para los días de función es: comer, después de comer una siesta de 25 minutos, luego calentar en fisioterapia, recorrer el escenario por abajo, para desear “merde” a los amados “marionetistas”, colocar la pequeña botella de agua que consumo todas las funciones durante la única salida de 4 minutos que tengo en el segundo acto.

La disposición era siempre de alegría; sigue un *show* más, y está tan bien planeado que al llegar el “Go”, todos listos: 4,600 personas en el público, 48 acróbatas y actores, 38 técnicos y *managers*, obtenemos la energía suficiente para llevar juntos “nuestra función”.

Continúo en el banco de actores de la compañía Cirque du Soleil; tengo mucho que aprender y disfrutar de ellos, así como entregar con maestría y exquisitez lo propio, pues atesoroso —y por eso mismo cuido y respeto— toda una vida de sostener la dicotomía maravillosa que nos permitimos los actores cuando, en el escenario, pensamos en presente activo pero creyéndonos otro, y actuamos dándole pensamiento y forma al otro (el personaje).

NORMA ANGÉLICA. Ha participado como actriz con directores como Julio Castillo, Johann Kresnik, Harald Clemen, Ludwik Margules, David Olguín, David Psalmon, Boris Schoemann y Alicia Martínez, entre otros. Tiene una trayectoria de más de 35 años como actriz y profesora, ha ganado en dos ocasiones la Beca de Intérpretes del FONCA y ha recibido premios por su actuación en cine.

VOLADORES Y MAROMEROS QUE DESAFÍAN EL COSMOS

LA ACROBACIA RITUAL EN MÉXICO

Chloe Campero

Caracomaco, señor de Zacapú...
llegó al medio del patio a dormir
con su leña donde estaba el madero muy largo
por donde descendían los dioses del cielo...

JERÓNIMO DE ALCALÁ, *Relación de las ceremonias
y ritos y población y gobierno de los indios
de la Provincia de Michoacán*, cap. XXII, 112

Los pueblos mesoamericanos siguen compartiendo prácticas culturales como la *Danza del volador*. En México la ejecutan etnias como la totonaca, teenek, ñañhu y nahua, todas habitantes de la región del Totonacapan. En Centroamérica, es sobre todo practicada entre los mayas quichés de Guatemala, aunque en El Salvador y Nicaragua tiene también vigencia. Si bien es difícil determinar dónde se originó y cuáles fueron los procesos de su dispersión, se sabe que dicha acrobacia ritual se remonta al menos al año 600 a.C.; es decir, se ha practicado por más de 2,500 años.

Los voladores son llamados en totonaco, *kgosni*, que significa “volador”; en nahua, *cuauhtapanque*, que significa “los que vuelan con la ayuda de un mástil”; en teenek, *bixom t’iiv* o “danzantes gavilán”, y en otomí, *rataxöni*, “los que vuelan”.

Los quichés de Guatemala relacionan esta danza, que llaman *Aj K’oy*, con los monos que “vuelan” por las ramas de los árboles y los aires, y que se comunican con los dioses a través del árbol de la vida. Su variante consiste en que siguen participando solamente dos voladores, representados por ángeles que se acompañan de música de marimba, y

el personaje del mono que es el caporal.

En Nicaragua ha sido conservada por los indígenas chorotegas y nicaraos con el nombre de *Comelagatoazte*.

En el otro extremo, en la latitud norte, se encuentran en San Luis Potosí los voladores teenek, que se dicen llamar *Bixom T’iiv* o danzantes gavilán —ave con atributos solares—. Al subir al palo, el caporal lleva un guajolote joven, cuyas plumas, que son símbolo del águila, son ofrendadas al Sol. Los voladores teenek portan un gorro cónico de color rosa y con su danza se comunican desde los cielos con *Muxi*, “Señor del Mar”; *Maamlab*, “Señor del Trueno”, y *Miim Tsaabaal*, “Madre Tierra” y el Dueño de la Vida, vinculado con la naturaleza, la vida espiritual y el cosmos.

Para pueblos como el ñañhú de Puebla e Hidalgo, los seis voladores acompañan las fiestas del carnaval. En lo alto del mástil se encuentra *Nenzá*, figura femenina que baila y silba su flauta para identificarse con los pájaros solares y para fertilizar la tierra.

LOS MAROMEROS

Al parecer, la práctica de los *maromeros*, acróbatas y equilibristas viene de la época prehispánica. En diferentes esculturas y figurillas se representa a individuos en posiciones corporales difíciles. Desde el preclásico temprano, hace 4,000 años, varias figurillas de Tlatilco muestran las habilidades de contorsión de algunos individuos. Lo mismo puede observarse en algunas lápidas y esculturas olmecas de la costa del Golfo. El Popol Vuh, libro sagrado de los mayas, hace referencia a las destrezas mágicas y corporales de los gemelos divinos, Hunapú e Ixbalanque, quienes aprovecharon sus artes para



divertir y luego engañar y derrotar a los señores del inframundo.

Los juegos de acrobacias y equilibrio han estado presentes en gran parte de los grupos indígenas del país, dedicándolos a los santos patronos de cada pueblo. Este arte es combinado con cantos y chistes en voz de un importante personaje: el payaso, quien muchas veces usa la lengua materna. Actualmente, el arte de los acróbatas maromeros ha venido a menos y ha sido ya casi olvidado. En comunidades del norte de Veracruz ha desaparecido prácticamente, aunque aún los podemos observar en algunos carnavales indígenas y fiestas patronales en estados como Oaxaca, Guerrero, Puebla y Chiapas. En el sur de Veracruz, los payasos y maromeros sólo están presentes entre los zapotecos y en los pueblos mazatecos y chinantecos reacomodados en los llanos de Playa Vicente.

MAROMEROS DE SANTA TERESA CIRCO, MAROMA Y TEATRO

Un columpio hecho de dos palos de árbol de 12 metros y un alambre de acero de equilibrio sujetado a 3 metros de altura por dos maderas en forma de tijera en ambos lados; dos dientes de ajo (por aquello de las malas vibras y del mal de ojo); la bendición de su patrona Santa Teresa y por último una banda de viento. Todo esto para que cada mes de octubre, los maromeros zapotecos de Santa Teresa, del Municipio de Santiago Xochiapan, Veracruz, dejen en ascuas y alegren el corazón de su comunidad, que los observa saltar al son del brincadillo, en las alturas, equilibrándose con una caña de oate de 7 metros de largo.

CHLOE CAMPERO. Comunicóloga, desde hace ocho años se dedica a la producción cultural en Papantla, Veracruz.

©Fotos proporcionadas por la autora.



LA MAROMA CAMPESINA, EXPRESIÓN ESCÉNICA DE LA MIXTECA BAJA DEL ESTADO DE OAXACA

Luz María Robles Dávila

TRADICIÓN ANTECESORA DEL CIRCO

La tradición de la maroma tiene lugar actualmente en la región sur de México, particularmente en el área de las mixtecas de los estados de Puebla, Guerrero y Oaxaca. En Puebla y Oaxaca, existen áreas privilegiadas de expresión de este arte en la Mixteca Baja de ambos estados y, en el caso de Oaxaca y Guerrero, con presencia hasta la Costa Chica. También en Guerrero, las maromas se presentan en la montaña, entre tlapaneos y nahuas, justo en los límites con la Mixteca Alta de Oaxaca.

Variantes dancísticas del arte de los saltimbanquis y volantinos, tanto de origen europeo como prehispánico, continúan presentándose en las fiestas de los pueblos del sur: La *Danza del volador* y la *Danza de los maromeros* son reminiscencias del arte acrobático de la esquila giratoria y funambulístico respectivamente, adoptadas y defendidas por las comunidades hasta el día de hoy.

Las maromas mixtecas están integradas por niños, jóvenes, adultos y aun ancianos indígenas y mestizos. Los “mayores” casi siempre son los payasitos que guardan la memoria lírica de la maroma, es decir, el arte de versear:

Los grupos están integrados por actores de

afición cuyo espectáculo, en la actualidad, incluye partes de verso y prosa (pantomimas e intermedios) y trabajo de altura. Las viejas artes del juego de salón, como la gimnasia y los forzudos, se han perdido o simplemente no las atestiguamos. El arte de la honda o despeñe es una acrobacia poco realizada; aquel lanzamiento de cierre de la participación de los acróbatas y trapecistas desde la cúspide del cuadro, en caída libre, acompañados por dos pendones —uno con la imagen de la virgen y el otro con los colores de la bandera de México— se ve cada vez menos en el espectáculo de los maromeros. Pocos se aventuran a realizar este acto.

De igual modo, las partes de bailado en parejas tampoco se realizan y la participación femenina se lleva a cabo como apoyo en pantomimas e intermedios, a la manera de interlocutoras del primer gracioso. La participación de las mujeres en la actualidad está adquiriendo el giro del *clown* callejero o animador de fiesta.

El segundo gracioso o payaso *segundero* permanece a la manera tradicional: no es un patito a la manera de la carpa, es eco e interpelación de los diálogos del maestro.

Por supuesto, el gracioso o payasito continúa siendo el corazón del espectáculo con sus versos y chistosas. La mayoría de los graciosos que llegamos a conocer personalmente en la Mixteca Baja, también dominan o dominaron el arte del vuelo. Un dato in-

DOSSIER



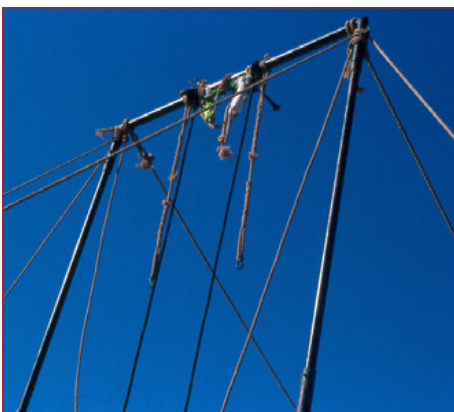
EL CIRCO COMO
ARTE ESCÉNICO

terezante es que la mayoría de los versistas son hablantes del español, es decir, en su mayoría mestizos. En el caso, por ejemplo, de los maromeros de la Costa Chica, el personal que conocimos de Jamiltepec, siendo hablantes de mixteco, sólo el maestro payaso, don Enésimo, dominaba a la perfección su segunda lengua; en contraste, los artistas más apegados al uso de su lengua materna, eran diestros en el vuelo, el funambulismo y el trapecio.

Pese a la pérdida de ciertas suertes y partes del espectáculo, la maroma sigue regocijando a su público y cumpliendo un papel fundamental en las noches en que se presenta; no compite con el sonido de la feria, tampoco con el fragor de la música que anima el baile, y no compite porque siempre hay un espacio para su presentación: un patio, el ruedo de algún jaripeo, un solar y hasta una cancha.

La continuidad y persistencia de la maroma se debe al celo lúdico de los mixtecos y a su orgullo étnico, que demuestran la vitalidad festiva y la capacidad simbólica y práctica que tienen para preservar sus tradiciones pese a todo y todos. Es la capacidad de organización y lucha cotidiana y política lo que sustenta la existencia, felizmente hasta nuestros días, de la maroma campesina y sus versistas de la escena.

LUZ MARÍA ROBLES. Investigadora del Área de Estudios Documentales del Centro Nacional de Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU-INBA), es autora de la investigación documental *Versistas de la escena: la maroma campesina*, que contiene material multimedia, en un CD, con información y registros, en diferentes soportes, del fenómeno de la maroma en la zona; así como un DVD con un documental realizado en 2003 en que se registran las danzas, juegos pirotécnicos y convite con que inicia la tradición de la maroma en el Barrio del Rosario, Tezoatlán de Segura y Luna, en la región mixteca de Oaxaca.



EL CIRCO EN NUESTRAS VIDAS

Juan Carlos Hernández

Pareciera que la gente espera la temporada del año (casi siempre indefinida) para recibir con asombro las novedades, la espectacularidad y el colorido del circo; que cuando la carpa se instala, el ambiente cambia con el solo hecho de su presencia en un barrio, convirtiéndose en albergue de sueños, muchos de ellos relacionados con el deseo de fugarse (por lo menos en la imaginación), con la necesidad de descubrir nuevos horizontes o simplemente de evadirse de la realidad cotidiana, “Porque la fantasía ayuda a sobrevivir”, como dice Martha Sánchez, psicóloga de Machincuepa.

El circo está presente también en el lenguaje popular en forma de metáforas, basta mirar la cotidianidad, en la que, por ejemplo, las amas de casa dicen que “hacen malabares con los gastos” o “aprenden a domar a su marido y a los niños”; por otra parte, los jóvenes reconocen que “se encuentran en la cuerda floja”, al referirse a la incertidumbre de su vida, o los niños quieren proyectarse y “volar como trapeceistas”. También existen frases que han desvalorado al circo al utilizarlas para ejemplificar el caos, refiriéndose a éste como un “circo”.

Estas frases hacen alusión al circo como ejemplo gráfico para comprender la complejidad de la vida y puede deducirse que el circo cumple una función social (desde la perspectiva de la psicología social) y está presente como uno de los símbolos de la estructura profunda del imaginario colectivo a través de la manera en que las personas transmiten su experiencia del mundo en forma de metáforas.

LA ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL

Machincuepa Circo Social, A. C. nace en 1999, y uno de sus primeros aprendizajes lo tiene al reconocer que en las comunidades urbanas no sólo hay problemas, sino también recursos: representados por su gente, las familias, los grupos sociales, las redes, los actores comunitarios y, especialmente, los jóvenes. La infraestructura de la comunidad, por pobre que sea, también es un recurso: sus calles y andadores, los centros deportivos y sociales, las escuelas, las parroquias. Otro de sus recursos más valiosos es el ciclo

cultural, la organización natural de la comunidad para la realización de eventos, ya que en ellos, los símbolos, ritos y mitos, especialmente estructurados en las fiestas tradicionales, sirven para dar sentido de identidad mediante procesos de identificación y proyección. Un ejemplo: a las preguntas fundamentales de los barrios de ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, las fiestas responden: somos *este* pueblo, *esta* comunidad,¹ *estas* personas. Las fiestas permiten a las redes verse ante un espejo y “descubrirse”.²

Este modelo parte del hecho de que existe una cultura urbano-popular, donde en lo popular hay una carga de lo tradicional, y en lo urbano, una carga de “modernidad” y “posmodernidad”, originada de la dinámica misma del proceso de urbanización. La cultura popular-urbana no es una síntesis de lo tradicional y lo moderno, sino una interacción compleja de éstos y otros niveles.

CUANDO EL CIRCO SOCIAL LLEGÓ AL BARRIO

En toda intervención debemos preguntarnos: ¿cómo hacer que los símbolos, ritos y mitos se rescaten y tengan vigencia?, ¿cómo lograr que no sea cultura muerta, sino que le diga algo al joven sobre los problemas que está viviendo y le dé identidad? La identidad se logra cuando uno tiene conciencia histórica: de dónde viene, cuáles son sus valores, cuál es nuestro proyecto histórico, nuestra utopía.³

Optimizar las expresiones y símbolos de la comunidad para promover valores que estuvieran presentes en cada una de nuestras acciones, significó un desafío en la intervención del circo social, ya que nuestra misión pretende contrarrestar los mecanismos expulsivos de la comunidad, los cuales incluso ponían en situación vulnerable nuestro proyecto.

Los primeros años en que se exploró la intervención a través del ciclo cultural, facilitaron la presencia del proyecto en la comunidad y la identificación de los actores comunitarios. Esta primera experiencia también ayudó a Machincuepa a comprender los mecanismos y reglas comunitarias, las cuales sabíamos que había que tener en cuenta para no coludirnos cuando se tratara de reafirmar el poder de algunos grupos dominantes —como el de los varones, quienes ejercen mecanismos de control y manipulación a través del festejo del Día de las Ma-

dres y el Día del Niño; o la Iglesia, la cual ejerce mecanismos de control a través de las festividades religiosas—. Entendimos entonces que el ciclo cultural rige el espacio-tiempo de las comunidades y se da en un sistema de significaciones y sentidos codificados y expresados por símbolos, ritos y mitos. Una de sus principales funciones es la de producir un contexto de seguridad (previsibilidad, control, identificaciones-proyecciones).

En este contexto, el circo social utiliza su estructura de algarabía para insertarse en momentos estratégicos de la festividad para convocar, proyectar (espectáculos circenses, presentaciones artísticas, etc.) y crear vínculos.

LA VIOLENCIA VS. EL CIRCO SOCIAL: A DOS DE TRES CAÍDAS

Los primeros talleres de circo social tenían que detenerse cada 30 minutos porque surgían entre los jóvenes mecanismos de violencia: peleas físicas, agresiones verbales, acciones de exclusión y discriminación. Éstas eran tan recurrentes que evidenciaron su presencia en el tejido de las relaciones cotidianas del barrio: en las calles, las familias, entre los vecinos y en las escuelas.

La pregunta fue entonces: si las comunidades tienen entre sus mecanismos de control la violencia, ¿cómo podría el circo social construir un espacio de seguridad? La respuesta la encontramos en el enfoque pedagógico de los talleres de circo social, es decir, en lo que sucedía en el día a día dentro de los espacios de trabajo con los jóvenes,



©Foto proporcionada por el autor.

ya que éstos se concentraban en desarrollar la capacidad de prever, además de crearse una posición de control sobre la alteridad,⁴ lo que les permitía al mismo tiempo desarrollar su propia capacidad de reconocer su realidad y categorizarla.

Reconociendo que nos encontrábamos en barrios con alto índice de violencia, decidimos concentrarnos en el elemento de seguridad como elemento conceptual, frente al ciclo cultural. De esta forma tendríamos más ventajas para la inserción de un proyecto de circo social en la vida cíclica de los barrios, ya que la vida sociocultural contiene, por así decirlo, procesos de formación que permiten a la red social no perder ninguna posibilidad ni vínculo, siempre más como posibilidad que como amenaza, aprendiendo también a aprender.⁵

Bajo esta premisa, consideramos que para fomentar un cambio, era necesario que cada vez más jóvenes se involucraran en los talleres de circo social, en prácticas equitativas donde se atrevieran a ser diferentes en un marco de cooperación, compañerismo, lealtad y afectividad. Y justo es aquí donde consideramos que la práctica del circo social es una vía que permite la reducción de daños, ya que promueve valores, principios y habilidades que permiten a los jóvenes construir nuevas formas de relación, transformar su vida de manera menos dolorosa y desde la práctica, en lo cotidiano, para forjarse una nueva identidad sin violencia.

Debido a que las artes circenses ponen énfasis en la libertad y la creatividad, al mismo tiempo



que exigen tenacidad, perseverancia y disciplina, hacen posible que los niños y jóvenes en situación de riesgo se desarrollen, se expresen y creen, a partir de su contexto, un nuevo tipo de relaciones consigo mismos, su familia, su grupo de amigos y con su comunidad.⁶

De esta forma, la principal finalidad del circo social a nivel comunitario es generar estrategias orientadas a mantener el más alto nivel posible de seguridad, garantizar la relación dialógica entre la necesidad de vencer las rupturas de equilibrio y la necesidad de producirlas, es decir, que estabilidad e inestabilidad puedan encontrarse siempre juntas; y el circo social tiene herramientas magníficas para esta tarea: los malabares, el mano a mano, el funambulismo, el trapecio, la acrobacia, etcétera.

LA DEFINICIÓN DEL CIRCO SOCIAL EN MÉXICO: Y LA LUCHA SIGUE...

Después de nueve años de trabajo en comunidades populares en situación de riesgo, podemos hacer una definición del circo social en el caso de México:

El circo social es el equilibrio de dos disciplinas: las artes circenses, enriquecidas con las ciencias sociales, organizadas en una metodología atractiva e innovadora que permite intervenir con jóvenes en riesgo social. Esta fórmula ofrece un espacio donde es posible experimentar ejercicios circenses de riesgo bajo una plataforma de seguridad, en donde se estimulan habilidades para generar relaciones positivas: la capacidad de escucha, la tolerancia, la tenacidad, la solución de conflictos, la creación colectiva, etc.; además de fortalecer una estructura de valores para la vida familiar y social: la amistad, el respeto, la perseverancia, la cooperación, el trabajo en equipo, la creatividad, la responsabilidad, etc.⁷

Consideramos que hemos llegado a un punto de madurez en esta experiencia, que no sólo se trata de la aplicación de las artes circenses en el ámbito social y de observar lo que produce el circo social en las personas, sino la gran tarea está en crear una propuesta que enriquezca también al arte circense desde las experiencias de intervención social. Ya hemos comenzado este trabajo y es de esperar que el próximo producto de sistematización haga referencia a estos resultados.

Finalmente, lanzamos una invitación a todos aquellos artistas que lean este texto para que se atrevan a explorar con nosotros el concepto de "artista social", el cual puede ser motivo de otra reflexión.

DOSSIER



EL CIRCO COMO ARTE ESCÉNICO

¹ En cierto sentido esto tiene que ver con lo que Durkheim afirmaba de la religión, como constituida por la sociedad misma divinizada, proyección de la conciencia que los individuos tienen; cada sociedad aparecería ante sus miembros como un dios. Cf. Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Shapira, Buenos Aires, 1962.

² En gran medida este proceso es el equivalente a la "fase del espejo" (J. Lacan, *Escritos 1*, Siglo XXI, México, 1990, pp. 86-93) y guarda relación con el orden imaginario, que es el reino de las imágenes (cf. Anthony Tilden, *Sistema y estructura*, Alianza Universidad, Madrid, 1970, pp. 35-71).

³ Conceptualizada en término de lo no acabado, lo virtual y potencial de la realidad, como ruptura con una identidad impuesta por la historia oficial, como horizonte de futuro que orienta la construcción de opciones. Cf. Hugo Zimmelman, *De la historia a la política*, Siglo XXI-Universidad de las Naciones Unidas, México, 1989, pp. 50-64.

⁴ Reconocimiento en el sentido de separación entre el yo y el otro y categorización en el sentido de amenaza/posibilidad o peligro/recurso.

⁵ Para una exposición de los tipos lógicos de "aprendizaje", cf. Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1976, pp. 309-337.

⁶ Cirque du Monde, Programa de Acción Social de Cirque du Soleil.

⁷ Machincuepa Circo Social, *Modelo de intervención comunitaria*, 2007.

JUAN CARLOS HERNÁNDEZ. Director y fundador de Machincuepa Circo Social, A. C.

jcarlos.hernandez@machincuepacircosocial.org
www.machincuepacircosocial.org
Tel.: (55) 56-80-16-64

EL CIRCO: HERENCIA Y FORMACIÓN

Lucina Jiménez

LA TRADICIÓN

Aunque las artes del circo tienen probadas evidencias de su origen milenario, el mundo contemporáneo ha encontrado en ellas un campo emergente de formación y experimentación, además de un espacio para el florecimiento de nuevas empresas e industrias culturales.

Para los chinos, una de las culturas circenses más antiguas, la acrobacia data de hace más de 2,500 años; las evidencias arqueológicas de acróbatas en Egipto se remontan al año 2040 a.C., mientras que en México, los antiguos cronistas dejaron constancia de las artes acrobáticas prehispánicas, así como de las suertes de sofisticados contorsionistas que fueron considerados por los conquistadores europeos, como seres poseídos por algún mal diabólico.

El circo ha heredado y renovado su tradición a partir de la transmisión del conocimiento y el desarrollo de técnicas y habilidades que se transmiten de una generación a otra. Así, hay verdaderas dinastías de cirqueros en sus distintas especialidades, quienes han hecho del circo una de las tradiciones artísticas y culturales más antiguas del mundo.

Así, el circo puede ser un interesante campo de estudio de linaje y parentesco, ya que en algunas culturas, como la nuestra o la del llamado occidental, se desenvuelve bajo el esquema de la tradición genealógica. Como disciplina, arte y oficio que se transmite de generación en generación, es un espacio cultural que se basa en el orgullo de muchos actuales artistas de la pista en todo el mundo, de pertenecer a una cuarta, quinta o sexta generación de cirqueros.

EL NUEVO CIRCO

En su impulso de recuperar la práctica y presencia de las técnicas tradicionales, el arte escénico y especialmente la danza y el teatro, ha buscado reconciliarse, alimentarse y promover nuevas formas y lenguajes circenses, bajo el aliento del denominado "nuevo circo o circo contemporáneo". Así, durante la última década hemos vivido un resurgimiento de la danza aérea, los movimientos acrobáticos, el *clown*, la mímica, el malabarismo, el uso de máscaras, la danza en zancos, entre otros elementos circenses que pueblan la escena.

En su híbrido posmodernismo, las artes escénicas de varios países buscan la fusión de las más antiguas artes orientales, occidentales o prehispánicas, con exploraciones de los len-

guajes artísticos contemporáneos que incluyen no sólo el cuerpo como territorio y espacio de expresión y del habla, sino visiones interdisciplinarias y/o los lenguajes electrónicos o digitales.

En un primer momento, pareciera que dichas vertientes, la del circo tradicional y el contemporáneo, se bifurcaran en líneas paralelas, sin embargo, en muchos lugares del mundo los espacios y escenarios tradicionales del circo han logrado vincularse con programas de formación profesional que reconocen en el circo y las artes de la calle, no sólo un amplio sector artístico con arraigo popular, sino también un ámbito donde la formación tradicional alimenta estrategias de aprendizaje y entrenamiento que se articulan con el ejercicio profesional, el empleo y la promoción internacional, alentando la presencia de artistas con nuevos perfiles profesionales, técnica y capaces de enriquecer los lenguajes artísticos contemporáneos.

Igualmente, en su doble dimensión de arte escénico y de sector económico vinculado a la creación de pequeñas empresas familiares o bien de grandes industrias culturales, el circo se configura cada vez más en un campo cultural que merece reconocimiento social y cultural, atención de las políticas públicas y privadas de la cultura y de la educación, la apertura de espacios formativos, impulso de mercado y promoción nacional e internacional.

LAS EXPERIENCIAS DE FORMACIÓN INTERNACIONALES

El circo es un campo artístico internacionalizado. Es frecuente encontrar en los circos de cierta calidad, la presencia de artistas que proceden de diversos países.

Las iniciativas de formación circense se amplían cada vez más a nivel internacional, aunque algunas escuelas cuentan con una larga tradición y otras son más recientes.

Así, en la antigua URSS, Lenin expidió en agosto de 1919 un decreto que estatizó y creó el Circo Ruso, el cual ha alcanzado hasta la fecha un gran reconocimiento internacional.

Creada en 1927, una de las primeras escuelas profesionales para la formación de artistas de la pista, es precisamente la Escuela de Circo y Variedades de Moscú, la cual lleva ocho décadas de formar cirqueros en varias disciplinas.

En 1971 esta escuela inauguró su nuevo edificio, en el cual estudian niños y niñas desde los 8 años de edad, a partir de un tronco común que luego se diversifica en cada una de las especialidades circenses. La escuela mantiene una relación directa con el espectáculo

profesional que se presenta con nutrido público en el Circo Ruso.

Se calcula que en Moscú existen cerca de 140 circos y más de 3 mil ejecutantes de diferentes especialidades.

Ese modelo sirvió como base para inspirar la Escuela Nacional de Circo y Variedad de La Habana, Cuba, fundada en 1978, la cual creó uno de los espacios latinoamericanos más importantes para la formación de artistas circenses, como parte de un programa que no sólo considera la formación académica o el entrenamiento técnico, sino también la promoción internacional de espectáculos y artistas cubanos, quienes han alcanzado una importante internacionalización.

En América Latina, las escuelas de circo han proliferado como en el caso de Colombia, donde existen la Escuela Nacional de Circo Para Todos, fundada en 1997 en Cali y la Escuela de Artes y Nuevo Circo, CircoCiudad, conformada en 2001 en Ciudad Bolívar, Bogotá, y en las cuales pueden participar jóvenes interesados en esta disciplina. En este caso, las escuelas se insertan en procesos de cohesión social y de búsqueda de nuevos espacios artísticos de participación juvenil.

Otros países latinoamericanos en los cuales es posible estudiar circo de manera profesional son Argentina, Chile, Nicaragua, Brasil y Perú, que cuentan con instancias educativas creadas durante el siglo xx para dar cabida a los niños, adolescentes y jóvenes interesados en esta disciplina artística.

En Montreal el circo entró en su apogeo en los años ochenta, a partir del apoyo público a un grupo de calle que logró construir una de las empresas más importantes de circo internacional, el Cirque du Soleil, cuya proeza ha sido reconocida en todos los continentes en los cuales ahora mantiene presencia escénica en carpas que viajan con producciones que dan la vuelta al mundo. Destaca, además, la creación de la Ciudad del Circo creada recientemente en Montreal.

La selección, participación y entrenamiento intensivo de artistas internacionales que se integran a las producciones del repertorio del Soleil, forman parte de sus estrategias de crecimiento. A la fecha incluyen artistas de 30 nacionalidades, en una empresa global que aglutina a más de 3 mil empleados y mantiene una escuela itinerante en la cual los artistas y sus hijos estudian al menos cinco horas diarias.

La dimensión social de esta empresa circense y el vínculo con su origen callejero, se expresa en los proyectos formativos de Circo Social que apoya en Brasil, Argelia, Chile o la Ciudad de México, entre otros países.

La Escuela Nacional de Circo de Montreal, por su parte, ofrece diversos programas: el programa extraescolar de iniciación para ni-

ños y niñas de 9 años en adelante, destinado a quienes estudian paralelamente su primaria o secundaria; ofrece también estudios de bachillerato y especialización artística en circo, en donde se combinan los estudios generales además de los propiamente circenses; los estudios profesionales universitarios posteriores a la preparatoria, además de programas de verano tanto de iniciación como profesionales.

En otros países europeos, las escuelas de circo se vinculan con proyectos universitarios, como la Ciudad del Circo de París, Francia, o la Escuela de Circo Carampa de Madrid, que recibe alumnos sin restricciones de edad o nacionalidad, en un programa con dos años de duración. En España están presentes también espacios de formación municipales como la Escuela de Circo de Albacete o la de Alarcón. España otorga el Premio Nacional de Circo a los mejores exponentes de las diversas especialidades.

En otros casos, las opciones formativas de circo están íntimamente ligadas con experiencias de orientación social como las ya mencionadas del Circo del Sol, o bien como el proyecto de la agrupación artística Parc Poneu Selpak, la cual inició un trabajo artístico interdisciplinario en los campos de refugiados en la frontera de Tailandia y cuyo proceso se consolidó con la fundación de una escuela de circo en Camboya para atender a los jóvenes desplazados que volvieron a su país en calidad de refugiados.

Otro ejemplo es la Escuela de Circo de Nuo Barris, en las orillas de Barcelona, o bien el programa que impulsa en México, Machincuepa Circo Social, organización de jóvenes que ha consolidado un programa para niños, niñas y adolescentes en circunstancias de riesgo.

LOS CAMPOS FORMATIVOS

La diversidad de opciones formativas en las escuelas de circo internacionales es amplia, aunque en términos generales se cubren los campos de: acrobacia, trapecio, pulsadas, payasadas y *clown*, malabares, mimo, contorsionismo, antipodismo, danza aérea, entre otras.

La doma de animales está presente en algunas de ellas, con todo y la polémica relativa a los derechos de los animales, que son tenidos en cuenta en ciertos circos. Ni el Cirque du Soleil, ni el Circo Chino incluyen la doma de animales.

Últimamente, ha cobrado fuerza el estudio de estrategias de gestión y administración empresarial, ante la proliferación de pequeñas compañías de circo contemporáneo y la necesidad de que las carpas operen bajo esquemas de gestión sustentable.

La oferta formativa abarca todos los niveles, desde los de iniciación y sensibilización, hasta los de profesionalización y especialización. En

algunos países es posible encontrar desde talleres de campamento de verano —como en la Ciudad de las Artes Circenses del Soleil o en la Escuela Nacional de Circo de Montreal— hasta espacios profesionales de alto rendimiento para artistas con trayectoria.

Las formaciones básicas ponen énfasis en las técnicas circenses: equilibrios, pantomima, acrobacia en el piso, en trampolín y con las manos, técnicas aéreas, en trapecio, *clown*, mimo, antipodismo, malabares, etc. Aunque con menor espacio, se considera también la composición musical, el diseño coreográfico, la iluminación, la escenotecnia y la creación de vestuario para circo.

El entrenamiento incluye también cursos teóricos, cuestiones de anatomía, seguridad, danza, teatro, movimiento y voz, dramaturgia, pedagogía, nutrición, primeros auxilios, entre otras vertientes relacionadas con la producción, la gestión y la administración.

LOS INTENTOS MEXICANOS

El circo mexicano vive diversas paradojas. Cuenta con una larga tradición que data de los pueblos originarios, antes de la invasión española. Han contribuido a documentar e historiar el circo mexicano Alfonso Muñoz, Federico Serrano y Julio Rebolledo, entre otros.

Igualmente, cuenta con empresas de circo que se han sostenido por familias que han dado prestigio y solidez al circo mexicano. El Circo Atayde es el más antiguo, con más de 100 años de existencia, sostenido por una dinastía que pone énfasis en la calidad de sus montajes, a la vez que en su apertura hacia los fenómenos contemporáneos del circo joven.

Apoyado por los señores Atayde, Federico Serrano, ha sido uno de los principales impulsores de la creación de una escuela de circo en México, un proyecto largamente acariciado y que sigue vivo, pero que avanza con lentitud y diversas pausas.

El Circo Hermanos Vázquez, el Circo de los Fuentes Gazca, son también ejemplos de empresas mexicanas que han logrado sobrevivir y mantener la tradición del circo familiar, a la vez que abrir sus puertas a los artistas internacionales.

Del otro lado, desde fines de los años noventa, diversas agrupaciones artísticas de teatro y danza empezaron a retomar las artes del circo, el *clown*, el uso de máscaras, la danza aérea, el teatro de sombras y otros elementos circenses que dieron vida a una nueva corriente de circo contemporáneo más ligado a propuestas escénicas con alto sentido de visualidad.

Esta efervescencia, sin embargo, no había estado acompañada del reconocimiento social e institucional del circo tradicional como arte escénico, ni del circo contemporáneo como

DOSSIER



EL CIRCO COMO ARTE ESCÉNICO

espacio de formación. De hecho, el circo ha empezado a ganar su estatuto de arte escénico vivo, a través de un lento proceso marcado también por varios puntos suspensivos.

Los esfuerzos por formar artistas del circo en México nacieron entre la sociedad civil, por parte de maestros individuales y agrupaciones artísticas interesadas en vincularse con esta tradición cultural y artística. Anatoli Lokachtchouk creó su propio espacio de formación. El Centro Cultural La Pirámide creó también un programa de entrenamiento. El Circo Batz incursionó también en este campo.

El circo contemporáneo se enriquece con propuestas artísticas de compañías y colectivos como Humanicorp, CirKo de Mente, Circo Sentido, Cirkótica, Circo Raus, Jitomate Bola, Circo Barroco, entre otros.

Entre 2001 y 2005, el Centro Nacional de las Artes impulsó el reconocimiento del circo como parte de las artes escénicas y promovió que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes firmara un convenio con el Gobierno de Quebec para dar vida al Programa Internacional de Formación en Circo y Artes de la Calle.

En ese contexto, propició la presencia de las escuelas de Circo de Montreal, la Escuela de Circo y Variedades de Moscú, la Escuela de Clown La Mancha, de Chile, además de crear un espacio de diálogo entre artistas del circo tradicional y los protagonistas del circo contemporáneo, entre el Cirque du Soleil y estudiantes y empresarios del circo mexicanos. El Circo Atayde apoyó dicho programa y varias otras empresas y organizaciones de circo estuvieron presentes en dichos espacios.

El Circo Atayde Hermanos estableció su Encuentro de Circo Joven y abrió espacios a nuevas agrupaciones como el grupo de Break Dance "Los Primos", además de abrir espacios a otras compañías de circo contemporáneo joven.

A la fecha, el proyecto sigue siendo una posibilidad que avanza en su diseño conceptual y arquitectónico, con miras a construirse en el sur de la ciudad de México. ¿Lo lograremos algún día?

LUCINA JIMÉNEZ. Especialista en educación artística y políticas culturales, ha impulsado el reconocimiento del circo como arte escénico.

La Guía de México
tiempo libre®



~ El entretenimiento muy en su papel ~

OTRO CIRCO

Armando Lizárraga

ORIGEN DEL GRUPO

A finales del año 2000 inicié un taller de entrenamiento y preparación física para actores. Nunca imaginé que esa actividad cambiaría mi vida. Mi profesión era el deporte profesional, el béisbol. Jugué en organizaciones de la Liga Mexicana de Béisbol y de la Liga Norte de Sonora. Ese taller de preparación física lo impartí en los Viveros de Coyoacán, en el receso que hay entre una temporada de béisbol y otra, pensé que sólo serían unos meses; pero ya no volví al béisbol.

Conocí a muchos actores y gente de escena que me invitaban a ver su trabajo y me fui involucrando con el trabajo escénico. Fui al teatro, a la danza y, por casualidad, al circo. Este último fue lo que más me gusto, especialmente el trapecio. Pero en México no hay posibilidad de aprenderlo, no hay escuelas de circo. Busqué dónde aprender y no tuve ninguna oportunidad. Después de ver un documental de unos trapecistas, empecé a practicar vuelos en el parque (en un trapecio hecho de cadenas y la barra) y un amigo me pidió que le enseñara y lo hice, bueno, le enseñé lo poco que sabía.

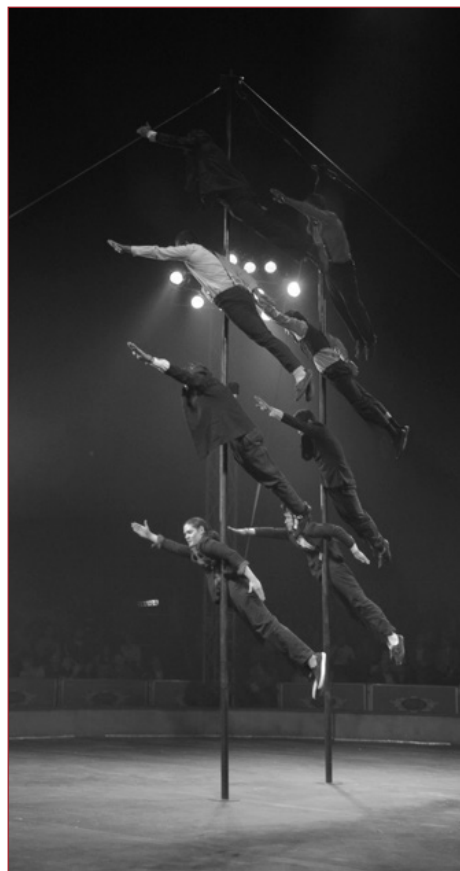
Vi la propaganda de un taller de acrobacia en telas que se impartió en el Museo de Culturas Populares y fui a tomar el curso. La maestra de telas me sugirió que aprendiera mástil chino, que podía hacerlo por mis características físicas, pero no había un lugar donde lo pudiera aprender. Entonces empecé a investigar cómo realizar un acto de mástil chino, como eran las subidas, las figuras que se podían realizar, los trucos acrobáticos, el entrenamiento necesario para poder lograr todo eso... pero fue por internet, porque en México no hay una escuela donde te enseñen acrobacia circense.

Con el método de ensayo y error, fuimos trabajando para sacar un acto de mástil. Mis compañeros Francisco "El Jefe" Sandoval, Kurhi Morales y yo investigábamos todos los días con fotografías que sacábamos de internet los trucos y figuras que se podían realizar. Y conforme íbamos aprendiendo, enseñábamos a quien se acercaba para aprender.

Ya han pasado 7 años de que esto comenzó. Hemos impartido talleres en el Centro Cultural "La Pirámide" y actualmente en el Deportivo José Gorostiza, a un lado de los Viveros de Coyoacán. Nuestra pequeña carpa era la dul-

cería del circo de los Hermanos Ibarra, y con retazos de lona hemos completado el resto del circo. En ese humilde lugar hemos realizado tres temporadas de circo, 74 funciones a la fecha, todas a la "gorra", y con el dinero que recolectamos del público, construimos bancas, arreglamos la iluminación, pavimentamos el terreno, construimos nuevos aparatos de circo y damos mantenimiento al circo.

Entrenamos de lunes a viernes de las 12:00 a 15:00 horas, de 16:00 a 18:00 damos clases y de 18:30 a 21:00 de la noche continuamos con nuestra preparación. El método sigue siendo el mismo: la investigación en videos, el ensayo y el error.



Compañía Otro circo. ©Foto proporcionada por el autor.

Trabajamos duro para poder lograr actos de circo donde se muestre la proeza humana, donde broten las emociones del artista y sean transmitidas al espectador. El artista de circo debe de trabajar para el público; es absolutamente necesaria esa relación entre el artista y el público que lo observa. Si el acto lleva alguna dramaturgia ésta debe ser sencilla y entendible, el acto debe ser contundente.

El origen de la compañía viene de los talleres y cursos que ininterrumpidamente impartimos. El mástil chino es el principal acto que realizamos, pero también tenemos técnica aérea: trapecio fijo, trapecio volante, telas, cuerda española, cintas. Los actos de piso incluyen ma-

labares, monociclo, lanzamiento de cuchillos, rola rola; y en equilibrio tenemos cuerda tensa. Todos los integrantes de la compañía se han formado en nuestros cursos, y la experiencia y perfeccionamiento los vamos adquiriendo con nuestras funciones semanales en la pequeña carpa. Actualmente estamos realizando dos funciones a la semana, pero la intención es hacer temporadas con funciones de jueves a domingo.

Otro Circo realiza puestas en escena donde se sigue un hilo conductor a través de la historia que se desarrolla. Todos los actos están relacionados con la historia central y la van narrando. Una vez presentado el tema a desarrollar, se van preparando los actos por separado, se asignan los personajes y se ensambla la obra.

Nuestras obras incluyen una estructura dramática aristotélica. Se presentan los personajes, se desarrolla la obra, se llega a un clímax y luego a un final. Son obras sencillas, fáciles de digerir. Lo importante es que el espectador entienda la historia. En ocasiones se utiliza un narrador o presentador, otras veces simplemente un acto lleva a otro y el hilo conductor es el *clown*.

NECESIDADES A NIVEL NACIONAL

En nuestro país no existe una escuela de circo, a diferencia de otros países como Cuba, Canadá o China. Sin embargo, el circo en México tiene una gran tradición e historia. De nuestro país han surgido grandes artistas de circo como Rudy Cárdenas, Alfredo Codona, Miguel Vázquez, *troupe* de grandes barristas como los hermanos Atayde o los hermanos Ibarra. Los mexicanos han sido reconocidos a nivel mundial como los mejores trapecistas del mundo. Con el acto de trapecio, se han ganado dos payasos de oro en el Festival Internacional de Monte Carlo. Pero su aprendizaje de las técnicas circenses ha sido por tradición familiar, de generación en generación.

Se han abierto talleres y pequeñas escuelas independientes de algunas técnicas de circo, pero la necesidad de aprender más técnicas es mayor de lo que estos grupos (en los que estamos incluidos) podemos ofrecer.

Los que conocen la mayoría de las técnicas de circo son los integrantes de las familias de circo en México pero, desafortunadamente, no ha existido la posibilidad de que transmitan su conocimiento. México es un país donde apenas se empieza a dar apoyo (por medio del Fonca, con algunas becas) a las artes de circo.

Es, pues, necesaria la creación de una escuela de circo.

ARMANDO LIZÁRRAGA. Fundador y director de la compañía Otro Circo.



XXIX MUESTRA NACIONAL DE **TEATRO**



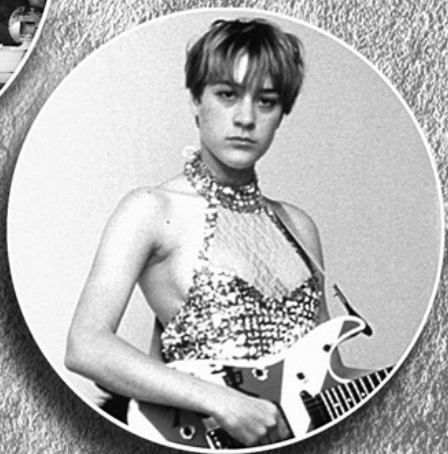
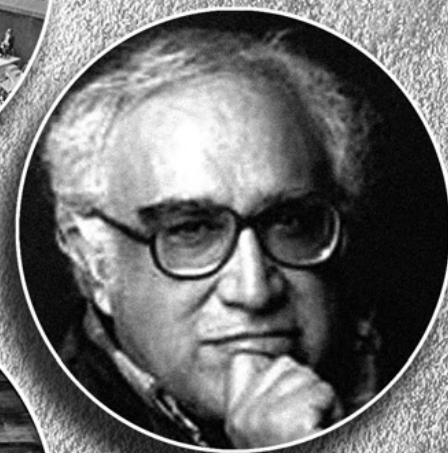
Ciudad Juárez, Chihuahua

del 7 al 15 de noviembre de 2008

- ☀ Coloquios
- ☀ Cursos
- ☀ Talleres
- ☀ Exposiciones
- ☀ Producciones INBA-Chihuahua
- ☀ Encuentros
- ☀ Muestra Bibliográfica
- ☀ Maratón de la Muestra Estatal de Teatro Chihuahua 2008



- Artes visuales
- Música
- Teatro
- Danza
- Cine
- Literatura
- Radio
- Televisión
- Publicaciones



www.cultura.unam.mx

CAMINO A LAS UTOPIÁS

Circee Rangel

Quepa la inocencia de decir: “No sabía que esta técnica podía ayudarme en esta área”, incluso tal vez “no sabía que existía esta escuela o este maestro”; pero resulta cada vez más triste e irresponsable en Guadalajara, pensar como lo hacían algunos creadores de antaño, que “para ser actor no se necesita más que de la propia inspiración que inundará noche tras noche a mi ser”. Si ya Diderot lo reprochaba desde hace siglos.

Hace 20 años la carrera técnica de actuación teatral de la Universidad de Guadalajara recibía aproximadamente 20 solicitudes de aspirantes a actores; entonces terminaban uno o dos alumnos los tres años de formación. Ahora, en su lugar está la licenciatura de aproximadamente 4 años de duración, y son casi trescientas solicitudes las que se reciben cada año. Se eligen veinticinco alumnos y aproximadamente el 60% egresan como flamantes actores.

Esto nos habla, de inicio, de la conciencia de que, para ser actor, se requiere de formación. Pero es sólo el inicio.

En el ámbito teatral de nuestro Estado, el año 2008 se ha caracterizado por un furor en la formación continua. “Esto es lo que nos hacía falta”, ha sido la frase recurrente de los actores al encontrarse con posibilidades de conocimiento de técnicas, metodologías, escuelas, que se veían muy lejanas por los kilómetros que nos separan de la centralización en la capital de nuestro país. “Esto es lo que nos hace falta” es el comentario que he hallado en más de uno de los docentes invitados a participar de estas formaciones a Jalisco. ¿Esto será lo que nos hace falta?, me pregunto yo; ¿y qué más?

No todos los artistas tenemos el dinero, las condiciones o la osadía de volar a ver espectáculos y mucho menos a estudiar a Singapur, París, Estados Unidos o “aunque sea” al Distrito Federal. Permanecer perennemente en nuestra localidad implicaba en otros tiempos encerrarse en un teatro de “cuatro paredes” y mirarnos los ombligos.

Han surgido cambios importantes en los últimos años. Nuestra visión se amplía al tener en casa (Guadalajara) la oportunidad de ver espectáculos de todas, sí, todas latitudes. La globalización —o cierta banal pretensión— o el *boom* de espacios grandes y bonitos (el Teatro Diana, el flamante Auditorio Telmex, el Festival Cultural de Zapopum), o todo junto y consecuencia uno de otro, han dado como resultado la confrontación de nuestros viejos modelos con vanguardias que han dado tantas vueltas a sí mismas, que retoman los orígenes; o espectáculos con tecnologías insospechadas; o resoluciones escénicas complejamente sencillas y accesibles en su lenguaje y forma. Vías que intuíamos, pero que gracias al acceso a bibliografías electrónicas, videos o giras que incluyen nuestra ciudad, podemos sentir en alma propia.

Resulta, sin embargo, casi imposible pensar que con una puesta en escena local, podamos hacer una temporada en aquellos teatros “grandes y bonitos” como el Diana... nuestro público no llenaría...

“La escena en Jalisco está muy dispereja”, dicen los que dicen que saben. Lo que sí es evidente es que en un mismo teatro se pueden ver espectáculos de buen nivel de compromiso profesional, y obras de confección *amateur*, siendo los mismos creadores los que no terminamos de ubicarnos en uno u otro sitio. Un ac-

tor puede amanecer una mañana director sin mayor empacho; un actor que tomó un curso fuera del Estado, amanece maestro y lo compramos sin preguntar.

Es por todo ello que algunos creadores nos hemos dado a la tarea de invitar artistas pedagogos que refuercen todo tipo de asignaturas que durante años hemos dejado pendientes en nuestro ámbito. No son éstos los primeros esfuerzos, Fausto Ramírez, con la Compañía de Teatro de la UdeG, la dirección de Teatro de la Secretaría de Cultura, Inverso Teatro, Laboratorio Punto D, Dolores Tapia y su Juguetero en Tapalpa, han procurado tener un permanente intercambio con creadores. Sin embargo, al darnos cuenta de los planes de este año, es evidente el cúmulo de oportunidades que en materia de “profesionalización teatral” tendrá Jalisco.

Uno de los espacios de formación que se abre este año es el de los Talleres de Investigación Permanente en el Trabajo Integral del Actor, proyecto auspiciado por el CECA (Consejo Estatal para la Cultura y las Artes), cuya responsable es Circee Rangel, apoyada por la Dirección de Artes Escénicas de la UdeG, la Dirección de Teatro de la Secretaría de Cultura y el PIESO. Este proyecto es un espacio permanente de formación y entrenamiento de 15 actores —muchos de ellos con más de 10 años de experiencia— que durante un año trabajarán semanalmente intercambiando habilidades que cada uno domina, y acudiendo una vez al mes a talleres intensivos elegidos para atender algunas de las zonas más importantes de la actoralidad, impartidos por maestros de gran trayectoria: Carmen Mastache, voz; Eleno Guzmán, cuerpo; Omar Argentino, improvisación; José Caballero, interpretación; Raúl Quintanilla, perfeccionamiento actoral; Julieta Egurrola, actuación. Algunos de estos talleres intensivos tendrán un segundo momento, en la primera fase se propondrá la gestación de una semilla de la que será responsable tanto el maestro como el alumno. En su continuación, comenzarán a confrontarse resultados y plantearse dudas del



©Dalia Zúñiga.



©Dalia Zúñiga.



©Dalia Zúñiga.

proceso. La convocatoria se abrió a la comunidad de actores de Jalisco y se procuró elegir a personas de diferentes formaciones, tendencias y grupos, esto con el fin de trabajar a partir de las diferencias y de diseminar el conocimiento adquirido tanto en los talleres como en el entrenamiento semanal. Al elegir a cada uno de los 15 becados se les comprometió a llevar la información a sus propios grupos.

Otra oportunidad de profesionalización es el Diplomado de Artes Escénicas de Cultura UdeG en colaboración con la Secretaría de Cultura del Estado, el cual tengo también el placer de coordinar. Este diplomado, avalado por el CUAAD (Centro Universitario de Artes, Arquitectura y Diseño de la UdeG), se interesa por dotar de mayores herramientas a los aspirantes, novatos y conocidos directores con larga trayectoria. La duración será de un año. Mes a mes, los directores tendrán encuentros con diferentes maestros especializados no sólo en dirección escénica, sino con otros expertos de materias afines como iluminación, escenografía, producción, diseño escénico y hasta procesos actorales. Los maestros que estarán en el menú del diplomado serán: David Olguín, José Caballero (en dos ocasiones), Jaime Chabaud, Julieta Egorola, Raúl Quintanilla, Mónica Raya (en dos ocasiones), Xóchitl González, Arturo Nava, Rodolfo Obregón y, estrenándose como maestro, Claudio Valdés Kuri, quien junto con su asistente, Claudia Mader, vendrán a hablarnos de su propia manera de acercarse a la dirección escénica.

Estamos apostando por un poco de descentralización.

Los esfuerzos aislados comienzan a dar frutos. En lo que va del año nos han visitado algunos maestros como Dulcinea Langfelder, Omar Argentino y Carmen Mastache y la constante en ellos ha sido la sorpresa del tipo de actores que no esperaban y encontraron al llegar. Dice Carmen: “Me encuentro con grupos heterogéneos con un nivel de compromiso-disciplina más alto de la vez pasada que vine a Guadalajara (aproximadamente 5 años), y a nivel vo-

cal con muy buenos instrumentos, la mayoría muy maduros como teatreros, con una identidad mucho más definida de lo que me había encontrado”. Omar Argentino agregó: “tienen una gran actitud lúdica y humildad. Usan la diversa formación e información como un aliado y una potencialidad de equipo”. Dulcinea, por su parte, regresó a Montreal profundamente conmovida del nivel profesional que se respiraba en los más de veinte alumnos que conformaron su taller, del compromiso para con el trabajo, de la confianza y el amor...

Es así como hemos comenzado este 2008,

ya muy entrado en meses, estudiando, capacitándonos, recordando... Como debe de ser.

CIRCEE RANGEL. Actriz (chilango-tapatía) con formación Margules-Tavira. Ha trabajado para varios directores y escrito para algunas publicaciones. Maestra desde hace ya muchos años. Ha tenido la osadía de dirigir, la irreverencia de escribir y la buena fortuna de recibir ser madre. Ahora le dio por sonsacar y regentear a sus muy queridos maestros.

LA TEATRALIDAD EN SU RINCÓN

Fausto Ramírez

Mucha agua ha corrido bajo el puente desde que los edificios teatrales eran en Jalisco los espacios convocantes de la teatralidad. Leyendo el discurso inaugural del Teatro Rosas Moreno en octubre de 1907, donde se refiere a “estas columnas en sus estrías recuerdan los pliegues de las matronas griegas y en sus capiteles el canastillo con hojas de acanto de la bella Grecia; ese arte-són repite los ecos del *Barbero de Sevilla* y de *Aída*”, pienso en toda una nostalgia de la teatralidad. De este último edificio del siglo XIX pasamos a la construcción de teatros que fueran poco a poco acogiendo el cinematógrafo como huésped hasta llegar a los teatros especializados de la segunda mitad del siglo XX, así lo exigía la dramaturgia y el lenguaje escénico desarrollado en la época.

En los años sesenta surgieron algunos foros de lo que ahora llamaríamos “espacios alternativos”, que no eran otra cosa que unas casonas viejas adaptadas para llevar a cabo espectáculos teatrales que algunos aficionados e incipientes teatreros realizaban para mantener vivos lo ecos del teatro. “Máscaras” fue uno de esos foros que todavía resuenan en la memoria de los viejos.

En los años noventa, el grupo El Venero sostuvo un foro profesional que se convirtió en referente fundamental para la escena alternativa de Guadalajara, y estuvo acompañado por algunos esfuerzos: El Baúl, de fugaz activación; El Granero, así como La Bodega, un espacio absolutamente alternativo ubicado en la colonia Morelos, barrio de obreros.

Ahora, con la irrupción de los teatros de gran formato —el Diana y el Auditorio Tel-

mex (sólo para verificar que todo México es territorio Telcel)— surge en los creadores la necesidad de activar el espacio alternativo desde la concepción del espectáculo. Es el caso de dos montajes de pequeño formato que buscaron los espacios en que se presentaron porque éstos llenaban las necesidades de la concepción escénica.

El primero en estrenarse, y actualmente todavía en cartelera, es *Susurros* del dramaturgo sonorense Rafael Martínez, que con la dirección del joven teatrista Xésar Tena se lleva a cabo en la Casa Nahual, caserón convertido en galería, en la que el espacio busca provocar el ambiente de tensión y *suspense* que el texto pide. El acierto de Tena es utilizar el espacio como un elemento sonoro.

El segundo es el montaje de la versión de *Filoctetes* de John Jesurun, bajo la dirección de Luis Manuel Aguilar, El Mosco, llevado a cabo en el sótano del Teatro Experimental de Jalisco. El Mosco busca la sordidez de este espacio abandonado, literalmente, para provocar en el espectador la sensación de podredumbre y abandono del mítico guerrero. En ambos casos me atrevo a provocar la pregunta: ¿no será momento de sentarnos a discutir una pedagogía actoral para espacios de pequeño formato? Más allá de eso, tenemos en la ciudad dos respuestas a los teatros de gran formato, actos de rebeldía ante una política cultural que le da prioridad al musical como ariete de la cultura.

La teatralidad, pues, busca sus rincones.

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



REPÚBLICA DEL TEATRO

A PROPÓSITO DEL TEATRO PARA LA INFANCIA...*

Varios autores

¡Ah, bendito teatro que me has tragado
para formar tus filas!
Quiero decirte que lo siguiente es
sólo lo que dictes y mandes,
Pues estoy dispuesto a seguir el
camino hasta la muerte
Porque nuestro lazo es sagrado,
eterno y lleno de luz.

JOSÉ LUIS PINEDA SERVÍN

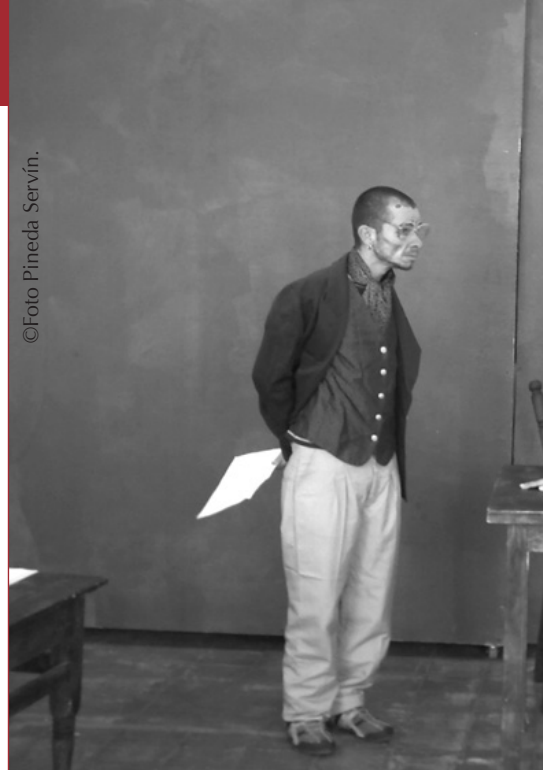
El juego ya está establecido y el teatro genera links que nos conectan con los estados psíquicos empáticos del ser humano, pues no debemos olvidar que “uno somos todos y todos somos uno” y es que el teatro es así, ¡nos hace vivir dentro de otro y ver la vida desde otros ojos que son como los nuestros!; el teatro nos permite vivir mundos insospechados sin perder la cabeza, regresar a casa sanos y salvos. El teatro nos permite mirar al interior y hacernos sentir... nos hace sentir... mmm... que cosa... sentir... sentir algo más que no sea una pantalla de cristal.

Hoy alguien nos dijo en voz alta: “¡Señores, soy feliz, el teatro para niños está dentro de una nueva etapa, estoy segura que el teatro

para niños actual adquiere cada vez más fuerza porque tiene muchas cosas que decir del espíritu, del ser humano y sus problemáticas; y en este sentido, está abriendo la brecha...!” Haberla escuchado fue para mí, y para todos los que escuchamos, un alivio y un respiro para continuar con tenacidad nuestra gran tarea “llegar a ese público nuevo, inocente, sin prejuicios y terriblemente sincero”, sin morir o asesinar en el intento. Creemos que el teatro para niños evoluciona y da cabida a un nuevo término que hemos llamado “teatro para la infancia”, pues hacer teatro para la infancia es hacer teatro para todo ser humano que transita o ha transitado por ella, porque toda infancia es, para quienes son infantes, un tiempo que se convierte en la vida misma; mientras que para los que ya han pasado por dicha etapa, la infancia es el reencuentro, la reencarnación, los recuerdos vividos y la nostalgia de los buenos tiempos.

El “teatro para la infancia” atiende directamente a nuestro ser lúdico, fantástico e inocente, nos permite responder a las preguntas existenciales de la vida desde el territorio de la fantasía que subyace en cualquier tipo de arte y que se recrea a través del “juego”, que es el principio de toda creación. Despierta en nosotros la pureza y la honestidad de nuestro ser que ve la vida desde aquel rincón donde nos escondíamos para esperar con divertidísima ansiedad cómo reaccionaban nuestros padres a nuestros juegos teatrales esperando salieran un momento de la dinámica de “todos los días”, lo hacíamos para probar qué tanto nos creían: si se asustaban demasiado, habíamos sido muy buenos en nuestra actuación, si no se asustaban, habría que encontrar la manera. El “teatro para la infancia” es de por sí una remembranza de esos días de juegos con otros “infantes”, tomando en cuenta la infancia de nuestros padres que también se hacía presente y que, al igual que nosotros, le entraban al juego del teatro comprendiendo el juego desde su infancia y adoptando su papel de adultos para actuar el espanto al instante en que descubrían el cuerpo inerte de su hijo acomodado estratégicamente a la entrada de la casa embarrado de salsa catsup de pies a cabeza, con la respiración contenida al máximo y con una pequeñísima sonrisilla que se escapaba de en-

©Foto Pineda Servín.



tre los labios al imaginar la cara de susto de sus padres y que al mismo tiempo lo delataba. Si algo fallaba en la actuación, se decía tras cortinas: “¡Hazle bien! Porque si no vas a jugar en serio, mejor ya no juego contigo...” Y ésa es la cosa, el que “no le hace bien” en cualquier cosa que haga, pierde la credibilidad y corre el riesgo de quedarse. Quizá éste es el requisito más importante del teatro, ser honesto para lograr la empatía.

Para el colectivo que ha participado en *La nave*, obra y montaje dedicado a lo que hemos llamado: “teatro para la infancia”, lo siguiente es hacer “teatro para la adolescencia”, un teatro verdaderamente complicado, pues nos dirigimos a una etapa de la vida en que nos definimos como seres complejos, definimos amistades, gustos y carácter. Es una etapa de nuestro estado psíquico y físico que se mantie-



©Foto de Pineda Servín.

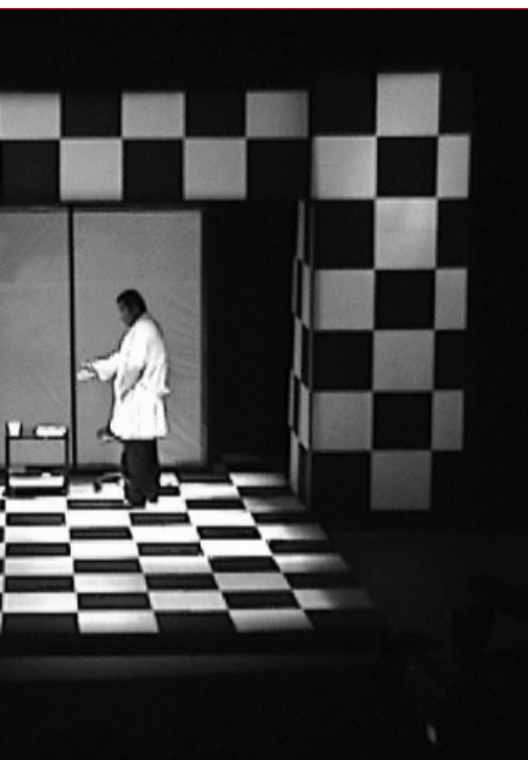
La última diana, de S. Magaña, dir. José Luis Pineda Servín. ©Foto de Pineda Servín.





La burocrata del nuevo milenio, autor y dir. Pineda Servín.

ne alterado y frágil, un estado idóneo para ser inducidos a cualquier mundo. La adolescencia es el momento en que jugamos, con toda inconciencia, a perder la virginidad en todos los aspectos y en el que sí es importante la manera cómo la perdemos, cuándo la perdemos, dónde la perdemos y con quién la perdemos. Es el tránsito más brusco de nuestra vida, en donde solamente pensamos en hacer y responder las preguntas que nos acerquen a entender nuestro rol dentro del mundo. En la adolescencia estamos solos tratando de reconocernos y reconocer a los que nos rodean, de reconocer la sociedad adulta para dejar morir al niño y mirar de frente; cosa que siempre será difícil y dolorosa, y peor aún si estamos sumergidos en una actualidad que no tiene escrúpulos y que parece querer transformarnos en borregos de vitrina para gritar: ¡¡¡Beeeeeeeeeeee!!! ¿A



En la ciudad de la furia, de Pineda Servín.

dónde? ¿Qué demonios podemos hacer para no convertirnos en bestias si aún la alternativa rebelde se ha convertido en un producto para estar al grito de la moda? ¿Qué será de la adolescencia de seguir siendo bombardeada constantemente por la imagen ideal televisiva de lo que debemos ser para pertenecer al mundo, a la tribu, a la familia? No obstante, es un don del teatro aprovechar el error y el caos para convertirlos en virtud creativa y construir una visión de la realidad en que la vida se pueda enfrentar, discutir y reflexionar.

En Morelia, Michoacán, para hablar sobre el trabajo teatral dirigido a públicos específicos que se construye, que se desarrolla, que se nutre, que se autogenera y que crece con fuerza, es inevitable hablar de las condiciones que han provocado la necesidad de hacer este tipo de teatro. Como equipo de trabajo, nos hemos encontrado en nuestro estado con la existencia de sectores sociales que están en el completo abandono y que estos sectores han mermado su desarrollo cultural principalmente por la insuficiencia, la precariedad económica, la ignorancia, el miedo y la desorganización. El hecho de darnos cuenta de la situación de estos sectores nos coloca en un plano en el que se vislumbra, perfectamente dibujado, el camino a seguir, el público al que queremos llegar y las temáticas que contendrán nuestros textos y nuestras puestas en escena. Sabemos que es duro trabajar para públicos específicos porque exigen mayor responsabilidad en el trato que se les debe dar y en la manera que se exponen los problemas dentro sus contextos.

Para nosotros, montar *Baños de secundaria*, dirigido a un público específico —en este caso para público adolescente—, no es cosa sencilla. No podemos dejar de pensar que cualquiera puede participar de esta propuesta y reparará en cosas que ni los propios adolescentes tomarán en consideración. En este sentido, el reto de hacer teatro para “público específico” es una mentira, porque no podemos perder el horizonte de que casi cualquiera deberá poder encontrar vínculos emocionales con la puesta en escena y su proceso. Pero entonces, ¿qué es lo que hace de *Baños de secundaria* un montaje para adolescentes? Quizá deba responder que es la postura. La actitud que tomamos ante el adolescente y el incluirlo como representante de sí mismo; pensar en ellos como parte de nosotros y no como bichos raros que se irritan a la menor provocación. El “adulto” piensa y procede de acuerdo con su posición en la estructura social. A los “adolescentes” les está pasando por la mente algo diferente y eso es lo que queremos compartir.

Cuando implicamos cuestiones enteramente sociales en una puesta en escena y no adoptamos una postura de manera honesta, la teatralidad se agota en sí misma. Entonces, el teatro

también es actitud ante el entorno, una actitud que siempre será crítica y un cuestionamiento social, en el sentido más estricto de la frase.

Se ha dicho que la adolescencia es un fenómeno del mundo occidental, un periodo de crisis no solamente para el adolescente sino para todo el sistema social que lo rodea.

¿En qué piensan nuestros adolescentes?; tuvimos oportunidad de confrontar el texto *Baños de secundaria* con alumnos de una escuela secundaria técnica en Morelia, en donde amablemente maestros y alumnos aceptaron escuchar nuestra obra y platicar un poco sobre los temas de la misma. Nosotros, ingenuos y temerosos, teníamos excesiva preocupación por estar desmesurados en el lenguaje, en las situaciones y en el planteamiento general; pensamos que probablemente estábamos siendo demasiado descarnados y violentos. ¡Oh, sorpresa!, ¡qué respuesta recibimos de ellos!; ¡todo eso sucede y más!

Lo que es cierto es que pocas cosas del teatro están dedicadas enteramente a esté público, cosa que de entrada es sintomática de unos cuantos que le entran al reto. En esta ocasión, como equipo de trabajo sólido, buscamos elucubrar sobre la adolescencia, más que como un periodo de “adolescer”, como un periodo de muerte para renacer, para re-descubrir la esperanza después de la muerte de la infancia; encontrarla —ya no en los sueños y las fantasías— sino en el amor, en la comprensión del otro y en la búsqueda de la postura ante la vida. Queremos invitar a nuestros adolescentes extraviados en este mundo bombardeado de violencia y consumo, a encontrar a sus héroes dentro de sí mismos.

No queremos perder la ocasión para invitar a todos los adolescentes, y a los que ya lo han sido, a verse en *Baños de secundaria*, que es un montaje totalmente independiente realizado por tres productoras michoacanas: Producciones Cinema Teatro Artes Escénicas, Producciones Escénicas Santa Herejía y el Grupo Espacio Vacío Teatro, interpretado por ex alumnos de la licenciatura en teatro de la EPBA y músicos en escena. Un trabajo escénico que sabemos de antemano les dejará un buen sabor de boca y que está próximo a estrenarse en la peña cultural El Refugio del Juglar, en el mes de junio de 2008, en Morelia, Michoacán.

Para más información sobre el montaje “*Baños de secundaria*” contáctanos a: produccionescinemat teatro@hotmail.com o produccionespaciosvacio@gmail.com

*Artículo escrito por: Los astronautas de *La nave*, Producciones Escénicas Santa Herejía, Espacio Vacío Producciones, Producciones Cinema Teatro Artes Escénicas, El Refugio del Juglar y asociados culturales.

LOLA BRAVO EN MONTERREY: PARTEAGUAS EN EL TEATRO UNIVERSITARIO Y PROFESIONAL NUEVOLEONÉS

Hernando Garza

SEGUNDA PARTE

La actriz, directora escénica y maestra Lola Bravo (1918-2004) fue un parteaguas en el teatro universitario y profesional de Nuevo León, al introducir el método Stanislavsky, así como autores del teatro contemporáneo internacional con temáticas y montajes desconocidos para el Monterrey de los años cincuenta del siglo XX.

Bravo nació en el Distrito Federal, terminó la carrera de ingeniero químico en 1942 y en 1944 tomó clases con Seki Sano, discípulo de Stanislavsky. Hermana de la bailarina y coreógrafa Guillermina Bravo, fue esposa de Guillermo Serret, delegado del INBA en Nuevo León en 1955, donde fundó el primer Taller de Teatro de Arte, A. C. y, en 1956, la Escuela de Arte Dramático UNL-INBA, donde formó a varias generaciones de alumnos que luego diversificarían sus proyectos con la creación de grupos, escuelas y teatros.

Para Francisco Sifuentes y Sergio García —dos de sus alumnos— dejó una imborrable huella en Monterrey, un parteaguas en el oficio de la actuación, con su actitud de disciplina y su personalidad de pasión por el teatro.

En la década de los cincuenta, ya se habían formado algunos grupos universitarios y realizado diversos montajes; puesto que, por un lado, ya trabajaba Julián Guajardo con autores contemporáneos extranjeros y, por el otro, la “escuela teatral” conocida en la ciudad era el Teatro de Parroquias que tuvo en otra mujer, Elisamaría Ortiz de González Garza, a la directora del Núcleo Arte Teatral, creado en 1948.

En este ambiente llegó Bravo, quien impartió sus clases en unas aulas del hoy Colegio Civil Centro Cultural Universitario, por lo que los primeros montajes fueron realizados en el Aula Magna. Posteriormente, la escuela se cambió a una vieja casona de Espinosa y Zaragoza, en el centro de la ciudad, donde la misma Bravo, junto con algunos ex alumnos crearía el teatro y la compañía El Globo, que operaron hasta 1962.

Además de la Bravo, la planta de maestros de la escuela estaba conformada por Aureliano García Fernández, Carlos H. García, Jorge

Rangel Guerra, Rogelio Quiroga y Minerva Mena Peña. “Lola Bravo era una institución y fue el parteaguas en el teatro local”, dice Sifuentes, director de varios grupos escénicos, como el Taller de Teatro Universitario y el Taller de Teatro del Colegio Civil, quien además actualmente es catedrático de la Facultad de Artes Escénicas, “vino a profesionalizar al actor; trajo una disciplina que no existía, una ética y una estética, una preparación integral con vivencia, externo-interno, biomecánica, y otros métodos”, dice. De sus alumnos, añade, confiaba ciegamente en Quiroga y José Marroquín, quien después se haría muy popular como el payaso “Pipo”.

“Fue una mujer disciplinada con actitud férrea, dejó una escuela, una huella, una infraestructura de gente profesional, de la cual mucha fue a trabajar a la Casa de la Asegurada y otros sitios”, dijo Sifuentes. “El trabajo de Lola”, agrega, “va a marcar toda una generación, cuyos integrantes se derraman en todas las instituciones culturales del estado: en el Seguro Social, en la universidad, en escuelas privadas, en el magisterio y en empresas privadas”.

Bravo formó una generación, con la que creó la compañía del Teatro El Globo, y en cuyos montajes, dirigidos por alumnos, participaron Guillermo Serret en la producción ejecutiva y Aureliano García Fernández en el diseño de escenografía. “Quedó establecida como una compañía estructurada”, señala Sifuentes, “con un área administrativa, había directores de escena, coordinadores y asistentes”.

El director escénico García —director de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, y quien fue miembro de la tercera generación al lado de Enrique Fernández e Irma Lozano— señala que se inscribió en la escuela dirigida por Bravo al ver una escena de *Las brujas de Salem*, dirigida por Bravo, en el Aula Magna. “La presencia de la Bravo en Monterrey fue clave para la ciudad, fue un gran cambio al traer el método y obras del teatro moderno”, expresó; “cambió el perfil del actor, la primera que destaca es Minerva Mena Peña, además Rogelio Quiroga y Óscar Cantú Arreola”. “Lola Bravo”, añade, “tenía mucha crudeza en lo que decía, era una mujer viva, una mujer de la que aprendías”.

Bravo regresa a Monterrey, en una segunda

etapa de su estancia en la ciudad, en los años setenta, y llega a la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, donde realiza el montaje de *El dragón* y *Para matar sin razón*, y a hacer programas culturales en el canal 8 CEMPAE, hoy desaparecido.

“Esto es algo desconocido de la labor de la Bravo en Monterrey: la televisión cultural”, dijo García —quien actuó en *Los justos*, dirigida por Lola—: “Ella realizaba un programa llamado *La palabra*, donde escribía los guiones, con el erudito José Juan García Gómez, quien hacía las presentaciones de la obra; el programa era de apoyo a la preparatoria abierta, y recibió diferentes reconocimientos en Sudamérica; eso lo supimos después. Se hicieron cerca de 100 programas”.

El programa abordaba fragmentos de obras de diferentes autores, como Juan Rulfo, Rodolfo Usigli, Octavio Paz, Mariano Azuela, Albert Camus y Edgar Allan Poe. Algunos de los montajes dirigidos por Lola Bravo fueron, además de *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller —que impactó al público de la época—, *La flor de lirio lay*, *La Soga*, de Patrick Hamilton; *Los justos*, de Albert Camus; y como parte del Teatro del Globo, *La selaginela*, de Emilio Carballido; *El hombre del clavel en la boca*, *El canto del cisne* y *Del daño que hace el trabajo*, de Antón Chéjov.

En los montajes de la compañía de El Globo actuaron, además de Quiroga, Marroquín y Cantú Arreola, Rubén Orozco, Guillermo Álvarez, Luis Barrera, Enrique Fernández, Héctor Martínez, Daniel Dimas, Anselmo González Zambrano, Oralia Rodríguez, Albertina Briz, Francisco Cordero, Irma Morantes, José Alberto Garza Salinas, Humberto Huerta, Alfredo Lara, Homero González, María Eugenia González e Iscor Suárez; y en montajes, dirigidos por Quiroga, como *Muertos sin sepultura*, de Jean Paul Sartre; *Arsénico y encaje antiguo*, de Joseph Kesserling; *Luz de gas*, de Hamilton; *Locura de juventud*, de Vernon Sylvaïne, en las que participaron Mena Peña, Susy (luego Irma) Lozano, Juan Francisco García, Humberto Duarte y Lidia Montemayor.

Otros trabajos dirigidos por Marroquín, como *Corazón ardiente*, de John Patrick, contaron con la participación de Gilberto Álvarez, Oswaldo Montemayor, Alfredo Lara y Cory

PATRONATO DEL TEATRO DEL GLOBO
 PRESIDENTA: SRA. YULANDA SALINAS
 SR. DON CELESTINO OROBITZA
 INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
 LJC. RAUL RANGEL FRIAS
 GOBIERNO DEL ESTADO DE NUEVO LEÓN

LJC. RAFAEL GONZALEZ MONTEMAYOR
 Presidente Municipal de Monterrey
 R. AYUNTAMIENTO DE MONTERREY
 VIDUEIRA MONTERREY, S. A.
 LJC. CARLOS FREITO
 CIA. FUNDIDORA DE FIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.
 SR. DON MANUEL L. BARRAGAN
 CERIDAS MUNDEGALES, S. A.

CERVECERIA CUAUHTEMOC, S. A.
 LADRELLERA MONTERREY, S. A.
 CEMENTOS MEXICANOS, S. A.
 CEMENTOS DEL NORTE, S. A.
 CUPRUM, S. A.
 ING. ERNESTO MARREROQUI TOBA
 LADRELLERA ANAHUAC, S. A.
 SR. IGNACIO A. SANTOS

CONCRETOS DEL NÚMERO 1
 ERA CRISTINA BARRAGAN
 ING. SANTIAGO TAMAYO
 SR. JOSE CALDERON
 BAKELITE DE MEXICO
 SAKA GUAYABO, S. A.
 PINTURAS "OSIEL"
 EGGA, S. A.

Con el estreno de "La Soga", de Patrick Hamilton, abre sus puertas el Teatro del Globo, primer teatro profesional que trabajará en forma permanente en la ciudad de Monterrey.

Señal un teatro profesional, porque sus integrantes no improvisan, ni simplemente actúan al azar, sino que emplearán el Teatro como un medio para lograr la comunicación ideológico-emotiva que los seres humanos sólo efectúan íntegramente a través del arte.

Aprobamos al Gobierno del Estado, encabezado por el Lic. Raúl Rangel Frías; al R. Ayuntamiento de Monterrey, presidido por el Lic. Rafael González Montemayor; a las industrias y a la iniciativa privada que nos favorecieron; el haber hecho posible que nosotros podamos llegar a ser una realidad, para beneficio de la ciudad de Monterrey, del Arte Teatral y de un grupo de actores comprometidos que cuentan desde hoy con una fuente de trabajo.

LOLA BRAVO
 Protagonista: AURELIANO GARCIA F. GULLERMO SERRET
 Profesión: "CASA DAVALOS"
 Muebles hechos en: Lc. RAYTOR FERRERA R.
 Anón. producido por: "GLOBE"
 Producción: "GLOBE"
 LOLA BRAVO GULLERMO SERRET

Impone 'Bernarda' su fuerza

Por **SOFIA RUIRO**
 Federico García Lorca escribió una vez que "el teatro es la poesía que se insinúa del libro y se hace humana". Justo lo que sucedió en Monterrey, con su obra "La Casa de Bernarda Alba".

El riguroso lenguaje, considerado por los especialistas como el drama en su máxima perfección de la época contemporánea, fue llevado a la escena del Teatro de la Ciudad la noche del viernes y así permitió que un numeroso grupo de espectadores se relacionara con el buen teatro.

Esto fue posible gracias al trabajo de un grupo de entusiastas alumnas y ex alumnas de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL, y dos primeras actrices, Minerva Mena Peña y Estela Mirabella Cantú, todas ellas dirigidas y motivadas por Julián Guzmán en un programa de investigación teatral.

La Facultad de Artes Escénicas de la UANL presenta con éxito el drama clásico de Lorca

Esta noche que en la Ciudad se va instalando una puesta de teatro, un drama de principios a fin en donde se entregaron todos los elementos necesarios para montar la historia de la terrible Bernarda y sus cinco hijas, un drama variado con el que el actor se encontrará en 1936, según cuentan los mitos de su formación, y que aún hoy, en 1991, se mantiene vigente.

El teatro de Lorca que Guzmán y las actrices mantuvieron intacto, permitió que sobre el foro confluyeran la actriz, los mitos, el mito, el discurso, el mismo grupo se aproximó al texto y actuó el

apoyo de una última iluminación, sería re-creación, así como un trabajo de actores, con el que a los personajes y a la aproximación al mundo de la casa de Bernarda.

Mena Peña, como la madre castrada, estuvo acompañada por las actrices hijas: Gabriela Cantú, como Angelina, María de Jesús María como Magdalena, Verónica Zambrano como Lucinda, Mercedes Ramírez como Mercedes y Casandra Irujo como Mercedes.

La Puesta de Cantú también logró un buen trabajo, de no ser por algunos momentos en que el bajo volumen de su voz se perjudicó que se escuchaban bien sus palabras.

En general, todo el equipo mostró una dedicación. No se dejó trabajar con otras intenciones, como sólo con la tragedia. El trabajo de actuar en la representación al tiempo que los actores de la realidad para ser en una comedia social, está siempre ahí, sólo que el apoyo de Guzmán tuvo siempre presente.

De modo que se muestra que además de la pasión en cada escena gracias a un teatro que se construye con momentos simples, pero profundos de la escenografía, se volvió teatro y efectivo.

Muy bien por el grupo y por nosotros, ¡bien, bien!

"La Casa de Bernarda Alba" se presentará los días viernes a las 21:00 y 23:00 horas, y sábados y domingos a las 20:00 horas.

La entrada general es de 30 pesos. El para estudiantes, alumnas y miembros del INEA es condescendiente.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
 Grupo Didáctico Universitario de Literatura Escenificada

DEU

PRESENTAN:

"EL CUENTO DEL ZOOLOGICO"
 DE EDWARD ALBEE

ASESOR
SERGIO GARCIA

AULA MAGNA ABRIL 16 21:00 Hrs.
 PATIO DEL TALLER DE ARTES PLASTICAS ABRIL 17, 18 21:00 Hrs.
 AUDITORIO: JOAQUIN A. MORA
 FACULTAD DE ARQUITECTURA, U.A.N.L., ABRIL 20 10:00 A. M. y 5:00 P.M.

1970³



Ayala; en *El escorial*, de Michel Ghelderode, que dirigió Cantú Arreola, con la intervención de César Chaveznava, Jorge Lozano y Juan Francisco García.

De los alumnos de Lola Bravo, siguen activos: Sifuentes, García, Cantú Arreola y Fernández.

La impronta dejada por Lola Bravo en el teatro nuevoleonés —y aún faltan los capítulos en el Distrito Federal y Oaxaca, donde vivió los últimos años— es imborrable. Sirva este modesto artículo como homenaje.

Foto 1: Programa de mano de *La soga*, dirigida por Lola Bravo.

Foto 2: Artículo de prensa sobre *La casa de Bernarda de Alba*, cuyo personaje principal lo interpretó Minerva Mena Peña.

Foto 3: *El cuento del zoológico*, dir. por Sergio García.

Foto 4: *Lola Bravo y mujeres de teatro*, IX Muestra Nacional de Teatro, 1991. ©Fotografía Hernando Garza.

Fuentes: Información del artículo de Luis Martín Garza y base de datos del Teatro de Nuevo León.

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

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



Gobierno del Estado
Instituto de Cultura de Baja California

PREMIOS ESTATALES DE LITERATURA



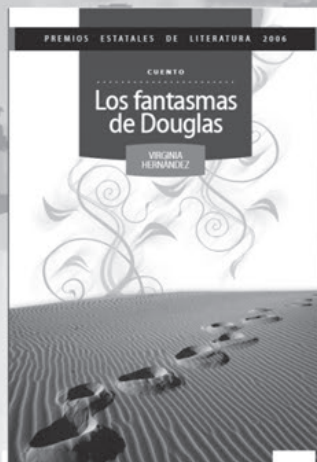
Cavilaciones
mortuorias
(ensayo)
MAURICIO RAMOS



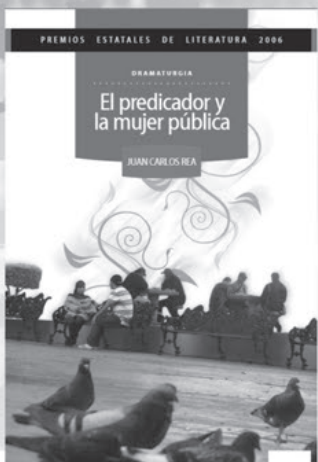
Tiempo imaginario
(novela)
MARCO ANTONIO SAMANIEGO



Nuestra ciudad mía
(periodismo cultural)
HUMBERTO FELIX BERUMEN



Los fantasmas
de Douglas
(cuento)
VIRGINIA HERNÁNDEZ



El predicador y
la mujer pública
(dramaturgia)
JUAN CARLOS REA



Nuestraciudad mía
(periodismo cultural)
HUMBERTO FELIX BERUMEN



De coyotes
(cuento para niños)
JUANA RÍOS AIZÚ



Zopi Mentiras y la machaca
del Chueco Plata
(dramaturgia para niños)
ÚRSULA TANIA



A la venta en:

Librería y distribidora 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

LA RUEDA DEL TIEMPO

Víctor Hugo Rodríguez Bécquer

Recientemente asistí a una conferencia sobre Escher; el cartel se ilustraba con *Drawing Hands*, una de sus famosas realizaciones. El conferencista aseguró en el auditorio que “el tiempo viaja en un plano continuo y de manera infinita, algo así como si fuera una pieza de listón, satinado por una de sus caras y áspero por la otra; sin embargo, es una sola pieza sin añadiduras pero con giros y bucles, con dobles que a veces hacen que se confronten instantes tan semejantes y en circunstancias idénticas”. Supongo que la memoria tiene algo que ver con esta particular aseveración. Después de la conferencia asistí a una exposición que presentaba un sobrio montaje de la obra de M. C. Escher con reproducciones de su magistral producción. Recordé que entre mis archivos debía conservar un cuadernillo con una selección de aquellos cuadros y me propuse indagar.

Escudriñando entre los recuerdos aletargados encontré una publicación que parecía una monografía escolar —de estudios medios superiores— para aprobar la asignatura: de un tamaño carta y en cartulina grano de pólvora, con el escudo de la universidad a tinta china, como si fuera un pergamino, o la ampliación del logo universitario para imprimirse en la carátula de un libro intonso; en la repisa superior se lee Universidad Autónoma de Zacatecas y al pie de su aguilucho emblema: “V Coloquio Internacional de Teatro de Grupo”. La primera cubierta interior le da fecha: Zacatecas '81 (del 10 al 21 de octubre). La famosa banda satinada que contiene la pista por donde se desliza el tiempo de manera continua e infinita patinó de improviso y fue entonces que busqué el referente de la tan cercana gimnasia memorista: cada octubre, desde hace seis años, se celebra en la ciudad de Zacatecas el Festival Internacional de Teatro de Calle, y en este año ocurrirá la séptima edición.

Los locos bajan de la montaña y comparecen en la plaza, semidesnudos y miserables. Han perdido ya el más leve rastro de conciencia humana, ahora son santos y ofrecen el nefando espectáculo de su santidad con la más escandalosa y bestial de las impudicias. Bailan horripilantes danzas estrafalarias con ademanes lúbricos, a los que acompañan de los más groseros y extraños visajes; se lamen las llagas del cuerpo unos a otros, se

derriban en el suelo, se azotan, comen sus propios excrementos y poseen a sus mujeres a la vista de toda la gente. El castigo será ejemplar e inmisericorde. Resulta ya tan evidente de qué lado está la causa de la justicia, que hasta los mismos sacerdotes, magistrados, jueces, y los jefes todos de la más diversa condición acuden también a las armas para no perderse nadie la hora de haber participado en el sacrosanto aniquilamiento de los réprobos. Es así como se consume, sin que ni uno solo de ellos quede vivo, la matanza de los locos. La matanza de los inocentes.

(JOSÉ REVUELTAS)

Con este largo epígrafe, a manera de presentación, inicia el programa que, reproducido en mimeógrafo, ocupa media página. Son los años ochenta y ahí está:

el sueño: el lugar de todos los deseos para realizar lo imposible / es nuestro potencial más fuerte. / la verdad desnuda, descubierta. Nuestras armas: nuestros sueños. Nuestro fin: la muerte de todas las esclavitudes / el infinito placer de la creación / viviendo sin más condenas ni clases sociales. Cuando nosotras (sic), desde la montaña, viendo a nuestros pies la ciudad aparentemente tranquila, nos pusimos a imaginar que ahí, algún día, podríamos estar todos reunidos, bañando las calles de nuestros cantos, de nuestros colores, de nuestra vida, de nuestro teatro, todo era un sueño. El camino que hasta aquí nos llevó, resultó ser largo y atormentado. Aprendimos que hay que saber, a veces, meter los sueños en el fondo de los bolsillos sin nunca aflojar los puños que los encierran y saber abrir los ojos para entender plena y sinceramente la realidad. Este encuentro de hoy no sólo será hermoso y noble, también será un grito contra la miseria, la pobreza, la soledad y contra todos los males que, como gusanos, comen cotidianamente más pedazos de nuestros seres. Este encuentro es el reflejo vivo de nuestra fuerza como sujetos de las acciones y no como objetos serviles y condicionados. Este encuentro es un intento de abrir espacios nuevos en la realidad de todos nosotros y también de la gente que nos recibe aquí, en su ciudad, en su lugar. Por haber sido tan complejo hacer de aquel sueño esta realidad, esperamos que entiendan lo errores cometidos y colaboren para que esto sea un intercambio y una confrontación enriquecedora y fructífera. Los agradecimientos por estar aquí, hoy, habiendo realizado los mayores esfuerzos. A todos los reunidos aquí. A todos los amigos. A todos los escépticos y críticos que con sus respuestas nos han dado la fuerza de jugarle una treta al imposible. ¡Bienvenidos!

(Manuscritos los nombres de Aline, Sonia, Susana [Grupo] La Rueda.)

Y entonces fuimos sorprendidos por locos malditos, ungidos, resucitados, saltimbanquis que asaltaron las calles y las plazas, confundiendo entre los orates cotidianos del deambular de los nativos de una ciudad convertida en aldea tolerante, contaminada de la misma peste de la repretación y del fandango; hartos de ramplonerías ahora comulgaban —comulgábamos— con los forasteros, interactuábamos con los raritos intercambiándonos los hábitos sin importar idiomas, en trueque de personalidades sintiéndonos extranjeros en propia tierra pero todos en un disfrute pleno, como lo advertía el epígrafe que nadie pareció haber leído y donde éramos advertidos del advenimiento de un divino desastre. Uno de los monumentales eventos de la Universidad Autónoma de Zacatecas, conducida (en 1981) por Jorge Eduardo Hiriart Estrada como Rector, Benjamín Arellano Valdez, su Secretario General y Virgilio Rivera Delgadillo en Difusión Cultural.

Veintisiete años de historia que se graban en la memoria de una comunidad de universitarios que, desde entonces, modificaron su concepto sobre el espectáculo y la escena, del arte de la representación entre los montajes de cámara, los proyectos unipersonales, de la gesticulación, anulando tiempos muertos, de la incorporación de los espectadores al acontecimiento escénico, del teatro en la calle y las salas, permutándose el público numeroso con libertad para elegir sus preferencias o adivinando dónde había mayor espectáculo.

Resulta asombroso cómo los formatos perduran o en estas celebraciones se conservan las estructuras establecidas por eventos anteriores y similares, entre la organización de actividades académicas paralelas con seminarios, cursos y talleres por especialidad. Si hacemos un comparativo de los cuadernillos que preceden al acto inaugural de estos acontecimientos encontraremos los mismos capitulares de presentación, información de los grupos participantes, la tabla de programación y la lista de pares entre autoridades de la organización nacional y los anfitriones en turno, además de la enorme lista de agradecimientos a personas, instituciones y empresas patrocinadoras. La innovación no es una norma.

Entre los grupos participantes (referencia textual al primero que se anuncia), está el Centro de Cultura Experimental de Argentina. El grupo surgió a fines de 1972. De esta fecha hasta 1976, el grupo trabajó como una organización policultural con departamentos en plástica,

cine, teatro, actividades infantiles, etc., en su propio local y con un número bastante grande de integrantes. Desde 1976 hasta la actualidad (1981), el grupo se volcó exclusivamente al teatro. Así se hicieron: *Palabras*, de J. Prevert; *Las sillas*, de E. Ionesco; *El pan nuestro*, de Bruno Bert (director del grupo); *Tango*, de Mrozek; *Sabina y Lucrecia*, de Alberto Adellach. En 1980 el director del centro, Bruno Bert, asiste a la sesión de apertura del International School of Theatre Antropology (ISTA), dirigido por Eugenio Barba en Bonn. A su regreso, reinicia la formación de un grupo estable (sic) y funda un Centro Regional para el Teatro de Grupo como parte de un plan internacional de centros con la misma denominación (actualmente funcionan otros centros en Perú y en Bolivia) aunque independientes entre sí, con el fin de concretar situaciones de intercambio teatral a nivel internacional, abarcando las áreas de pedagogía y editorial. Integrantes: Bruno Bert, Norberto Prest, Ana María Álvarez y Sonia Páramos. Era la primera ocasión que el maestro Bruno Bert viajaría a nuestro país y la primera ciudad que conocería sería Zacatecas.

Otros participantes: Teatro Taller de Colombia, un grupo independiente y autogestionario que exploraba las posibilidades expresivas del teatro ritual y al parecer especialistas en teatro callejero, donde los actores, encaramados en altísimos zancos, desarrollan la trama —*La cabeza de Gukup*—, y en cuyos movimientos, hondamente expresivos, se declara lo incompatible de la felicidad y la barbarie.

Acto Latino, de Colombia, su principal aportación: más de 52 obras de teatro, la mayor parte de ellas de creación colectiva.

La Rana Sabia, de Ecuador, adaptan fábulas y cuentos y dan funciones en las principales ciudades de Perú y Colombia, volcándose su trabajo principalmente hacia los niños.

Teatro del Ay, Ay, Ay, de España, aunque nació en París, fruto de la investigación teatral y del contacto con el público inmigrante. Difunde la obra de Darío Fo y mantiene contacto con el Odin Teatret a través de Tony Cots.

Teatro Vivo, de España, su trabajo se caracteriza por la salida en busca del público popular, presentándose en cualquier lugar (teatros, barrios marginales, pueblos empresas, universidades, escuelas, prisiones...).

Otros más: La Tartana (España), The Talkin Band (Estados Unidos), Roy Hart Theatre (Francia), Grupo Tems Fort (Francia), La Ciotola (Italia), Teatro Núcleo de Italia, Grupo Cultural

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE ZACATECAS



V Coloquio Internacional de Teatro de Grupo

Zero (México), Taller Universitario de Pantomima de México; Grupo La Chispa (Argentina-México), Grupo Vámonos Recio (México), Zumbón (México), Cuatrotablas (Perú), Teatro del Sol (Perú), Contradanza (Venezuela).

Con invitación especial para actrices, actores, directores, músicos, prensa, pintores, cineastas, psicólogos, lingüistas, filósofos, antropólogos y grupos con representantes: Grupo los Chidos, Informe, Bochinche, Tres, Garabato, El Taller, Punto y Aparte, UAM Iztapalapa, Zafado, Arte Acá, Nagual, El Galpón; Cúcara Mácara, Peña-Morelos, Ex Cut, Nezahualcóyotl y Gandhi; además de escuelas de teatro: CUT, CADAD, INBA, UNAM y EON; total, toda la banda en una ciudad sorprendida de ver *Cabelleras en jeans*, *Morrales fumadores*, *Huaraches meditando*, *Barbas en el cachondeo*, *Filósofos ligando*, *Pantuflas lingüistas*, lo mismo que *Juliette en alpargatas* pero con una enseñanza sabia: ni el carnaval de Veracruz concentra a tantos

personajes confundiendo con los lugareños cómplices de una celebración que sólo iguala, como esperamos que siga ocurriendo, el Festival Internacional de Teatro de Calle 2008: Zacatecas, del 18 al 25 de octubre.

VÍCTOR HUGO RODRÍGUEZ BÉCQUER. Coordinador del Área de Teatro del Instituto Zacatecano de Cultura.



El Teatro
Independiente
de *Zacatecas*
también tiene presencia



GOBIERNO
DEL
ESTADO
2004-2010



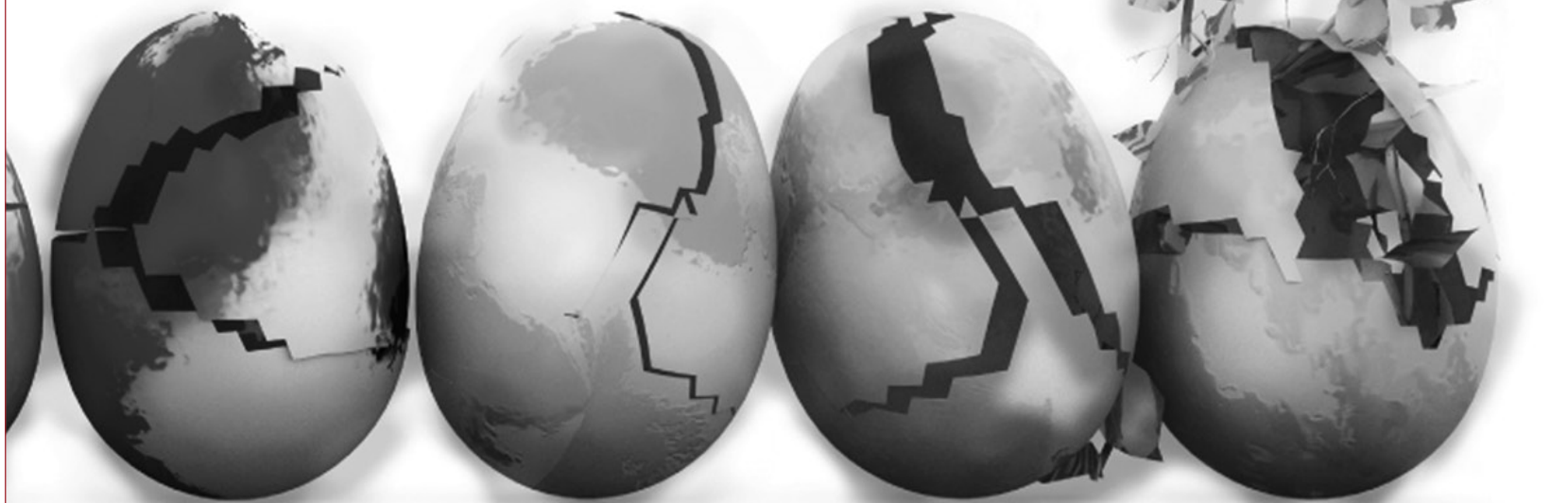
INSTITUTO
ZACATECANO
DE CULTURA
RAMON
LOPEZ
VELARDE

transversales


XI encuentro internacional
de escena contemporánea

Hidalgo, 2008

Pachuca - Ciudad de México



del 28 de julio al 8 de agosto
austria estados unidos quebec dinamarca argentina méxico


CONSEJO ESTATAL
PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES
HIDALGO
GOBIERNO DEL ESTADO

TL S
teatro línea de sombra

EIEC
encuentro internacional de
escena contemporánea

MÉXICO EN ESCENA



Fondo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto
Nacional de
Bellas Artes



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



40 AÑOS TOMANDO EL PULSO A LA VIDA TEATRAL DE IBEROAMÉRICA

Octavio Arbeláez Tobón

La filiación cultura y política fue la dimensión con la que nació el Festival de Teatro de Manizales, no en vano se nace en 1968, y se inicia el recorrido en los albores de los años setenta. La palabra urgente, la revolución a la vuelta de la esquina, París, Tlatelolco, y este espacio para la libertad que era la Colombia de entonces, ínsula en medio de las dictaduras que predominaban en Iberoamérica.

Pero, con la perspectiva del tiempo, todos nos preguntamos: por qué en una ciudad referenciada como conservadora y católica se genera un espacio de encuentro para un teatro tan mediatizado por el discurso de la izquierda de entonces; pregunta a la que se suceden las respuestas retóricas que vinculan a la ciudad con un meridiano cultural que atravesaba las lúcidas mentes grecoquimbayas que lo vieron nacer y también le dieron cristiana sepultura (nunca mejor dicho). La respuesta pasa por el carácter estudiantil y, por ende, joven de una ciudad que, contrariamente a su imagen, se consolida en su tendencia de ciudad educativa y del conocimiento.

Y es que las calles de la ciudad que entonces era descrita por los vecinos de Pereira como fea, fría y falduda, se llenaron de repente de barbas, melenas y minifaldas, de discursos antiimperialistas y de un teatro hecho “para el pueblo”.

Los grupos españoles viajaban en aerolíneas piratas que atravesaban media Europa y hacían múltiples escalas en el Caribe insular, incluso en alguna isla cuya ave nacional era el polvo... Manu Aguilar cuenta, en un capítulo de la historia del grupo Tábano, cómo viven la paradoja de encontrarse con un país con la libertad de expresión aparente y la pobreza subyacente, un sabroso capítulo salpicado de anécdotas de la picaresca teatral de entonces, y su encuentro con las maxiruanas, los indigentes y la ciudad como teatro del mundo.

A Grotowsky le hablaron de Colombia como un país arriba de la línea ecuatorial y

pensó en el trópico; su vestuario, entonces, fue compuesto de túnicas blancas que desafiaban el frío de la montaña y con sus sandalias parecía un héroe bíblico o un profeta del teatro del oprimido.

La voz gangosa de Neruda, desgranaba sus versos mas tristes... ese día, y justo ese día, los jóvenes manizaleños arrasaron las puertas del Teatro Los Fundadores para ver al poeta y escucharlo aún con esa voz característica que luego todos hemos escuchado en las grabaciones de la HJCK.

A Vargas Llosa, nuestros intelectuales de la vieja izquierda lo convocan al filo de la media noche para que dé explicaciones sobre sus posiciones “pequeño burguesas”, frente al arte y la cultura, en una especie de juicio revolucionario que tal vez anticipaba lo que ocurriría con el Vargas Llosa político neoliberal.

Pero, al hilo de esas anécdotas, Manizales ha sido testigo y ha dado cuenta del estado de las artes escénicas iberoamericanas, trayendo consigo la memoria de los años ochenta, en que la recuperación de los espacios democráticos, el empoderamiento de la sociedad civil y la iniciativa de los artistas en alianza con los gestores culturales vinculados a las entrañas mismas del movimiento cultural, lograron la generación de esos ámbitos privilegiados para el encuentro, que son los festivales de las artes escénicas de interés iberoamericano.

Festivales, encuentros, seminarios y eventos, brindan generosos campos de actuación para los protagonistas de los hechos artísticos y culturales, permitiendo la generación de espacios que tienen como propósito fundamental propiciar dinámicas integradoras y la proyección del artista más allá de la representación y el encuentro, a través de las posibilidades de circulación e intercambio de productos culturales, ideas y servicios.

Los encuentros alrededor del café, el ron, los amores de festival, las charlas interminables, tenían a los intelectuales de la época como sus protagonistas: desde el mencionado Neruda, hasta un Asturias adusto e inquietante, pasando por un hiperactivo Jack Lang, o Ernesto Sábato pidiendo una cama turca sin la cual no podría dormir, Germán

Vargas, Fernando Cruz Kronfly, Dario Ruíz Gómez, Manuel Mejía Vallejo, periodistas y bohemia, artistas y una ciudad paradójica que, parafraseando al poeta español: “una reza y la otra bosteza...”.

Viene un periodo de silencio, que tiene que ver con el periodo político que vivía el país, y sólo en el año de 1984 reaparece en escena, como protagonista singular, el Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales como un hecho sólido, convocante e incluyente. Plataforma de divulgación de la producción cultural latinoamericana, en general, y colombiana en particular, privilegiando las dramaturgias nacionales y las temáticas referidas a la construcción de identidad y de valores a través de la mirada crítica sobre la sociedad de nuestros países, permitiendo otear ese panorama múltiple y diverso de la creación artística y generando, como valor agregado, un espacio posible para la concreción de hechos reales, de la circulación e intercambio que se traduce en la presencia de directores de otros festivales que invitan permanentemente a las propuestas escénicas colombianas a los diversos escenarios del mundo.

Era 1984 y el evento se inauguraba en el Teatro Los Fundadores, lleno de personas y expectativas; el presidente Betancourt, acompañado de Amparo Sinisterra de Carvajal, inauguraba esta nueva etapa y afuera se escuchaba un grito: “...puerta libre al teatro...”. La sala estaba llena y se concierta que ingrese Juan Carlos Moyano, dramaturgo, novelista y hombre de teatro de la calle; él ingresa y toma la palabra a nombre de los artistas exhibiendo su habilidad en el manejo de unos zancos altísimos pasándolos por la cara de un imperturbable y divertido presidente que miraba la poética del teatro de la calle singularizado en Moyano.

Polémica, conflicto, discusiones interminables con la corporación colombiana de teatro, son el marco de este resurgimiento que da cuenta de la evolución y consolidación de las artes escénicas de Iberoamérica, Arrabal, siempre acompañado, dedica su conferencia a hablar del asombro que le causa el “taller de artes de Medellín”; Peter Schuman construye un horno en el que reparte pan y muñecos a la gente; Ananda



Danza relata a su manera la guerra civil española y, al año siguiente, narra su visión de las violencias colombianas; aparecen grupos capaces de innovar la escena colombiana, desde los muñecos anarquistas de la Libélula Dorada, hasta el Matacandelas y el Teatro La Candelaria, manteniendo la creación colectiva como bandera; o un Teatro Petra, con un dramaturgo nuevo como Fabio Rubiano. Pero también aparecen María Teresa Hincapié en espacios insólitos, el teatro de la calle, la consolidación del teatro de muñecos, los cuenteros, Enrique Vargas y su teatro de los sentidos, incorporando los conceptos de innovación y encontrando formas no convencionales para el teatro. Y también la danza, de la mano de Álvaro Restrepo, Tino Fernández y de las compañías brasileñas y españolas que muestran los nuevos caminos para las artes escénicas.

El Festival ha establecido una relación extraordinaria con su ciudad, constituyéndose en su evento insignia, a partir de la apropiación de todos sus espacios escénicos, convencionales y no convencionales, además de sus plazas y calles, lo que lo constituyen en uno de los ejes dinamizadores de la actividad cultural regional y local. La ciudad se convierte en teatro del mundo, a la manera de Lope de Vega, y refleja a la ciudad-teatro, escenario y protagonista de la representación.

Manizales ha sido testigo y ha dado cuenta del estado de las artes escénicas iberoamericanas; trae consigo la memoria de los años ochenta, en que la recuperación de los espacios democráticos, el empoderamiento de la sociedad civil y la iniciativa de los artistas en alianza con los gestores culturales vinculados a las entrañas mismas del movimiento cultural lograron la generación de esos ámbitos privilegiados para el encuentro que son los festivales de las artes escénicas de interés iberoamericano; por esto, en este año se dará continuidad a este esfuerzo, y seguiremos asomándonos a este siglo con la curiosidad de quienes nos mantenemos jóvenes e inquietos.

OCTAVIO ARBELÁEZ TOBÓN. Director del Festival Internacional de teatro de Manizales.



Foto 1: *Bicicleta lerux*, de Arístides Vargas, grupo Malayerba, Ecuador. ©Sandra Zea.

Foto 2: *Choque de cráneos*, de Paco Jiménez, compañía Teatro la Cochera, Argentina. ©Sandra Zea.

Foto 3: *El cuento del zoológico*, dir. por Sergio García.

Foto 4: *El niño argentino*, de Mauricio Kartun, compañía Achalay de Vodevil y Comedia, Argentina. ©Sandra Zea.

Foto 5: *Hecho en Perú*, de Miguel Rubio, compañía Yuyachkani, Perú. ©Sandra Zea.

Cartelera Bellas Artes

Teatro Danza



GOBIERNO FEDERAL

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes



JULIO CASTILLO

Los empeños de una casa

De Sor Juana Inés de la Cruz
Dirección: José Solé
Del 24 de julio al 3 de agosto y del 14 al 24 de agosto
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

Lisístrata

De Aristófanes
Dirección: Ray Nolasco
Hasta el 6 de agosto
Miércoles, 17:00 hrs.
ENTRADA LIBRE

Presencia internacional dentro del Festival Otras Latitudes

El gran inquisidor

Espectáculo de Peter Brook
20, 21 y 22 de agosto
Miércoles, jueves y viernes, 20:00 hrs.



TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJAS

¡Que viva Jorge Ibarguengoitia!

El tesoro perdido
De Jorge Ibarguengoitia
Dirección: José Caballero
Hasta el 27 de julio
Viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

Lecturas Dramatizadas

El viaje superficial

De Jorge Ibarguengoitia
Dirección: Cristóbal García Naranjo
Jueves 3 de julio, 20:00 hrs.

Clotilde en su casa

De Jorge Ibarguengoitia
Dirección: Azalia Ortiz
Con: Olivia Lagunas, Pablo Astiazarán, Cristóbal García Naranjo, Margarita Wynne, Daniela Zavala y Javiera Núñez.
Jueves 10 de julio, 20:00 hrs.

La lucha con el Ángel

De Jorge Ibarguengoitia
Dirección: José Caballero
Jueves 17 de julio, 20:00 hrs.

Llegó Margot

De Jorge Ibarguengoitia
Dirección: Javiera Núñez
Jueves 24 de julio, 20:00 hrs.

La mujer de antes

De Roland Schimmelpfeningh
Dirección: Jorge Vargas
Hasta el 16 de julio
Lunes y martes, 20:00 hrs.

Drama Fest

Yellow face
De David Henry Hwang
Dirección: Richard Viqueira
Del 4 al 27 de agosto
Lunes, martes y miércoles, 20:00 hrs.

Dios es un dj

De Falk Richter
Dirección: Gabriel Figueroa
Del 4 al 21 de septiembre
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.



TEATRO EL GALEÓN

Colección de Teatro Contemporáneo

Había una vez

Proyecto Finiserra
Dirección: Isabel Romero
27, 28 y 29 de junio
Viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

044 55... Disección de corazones

Coreografía: Antonio Salinas
4, 5 y 6 de julio
Viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

Humor mierda

Idea original: Omar Medina y José Luis Saldaña
Dirección: José Luis Saldaña
Del 11 al 20 de julio
Viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

Luz de niebla

Pájaro de nube
Coreografía: Beatriz Cruz
25, 26 y 27 de julio
Viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

Basura Krapp 3.5

Autor y director: Diego Román
Del 15 al 24 de agosto
Viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

XI Encuentro Internacional de Escena Contemporánea / Transversales ZZ

Un espectáculo de Akemi Takeya
Miércoles 30 de julio, 20:00 hrs.

Teatro para pájaros

Argentina
Un espectáculo de Daniel Veronese
Sábado 2 de agosto, 19:00 hrs.

Shimer

Un espectáculo de Joan Labarbara
Domingo 3 de agosto, 18:00 hrs.

Mirror

Un espectáculo de Kit Johnson
Viernes 8 de agosto, 20:00 hrs.

Un enemigo del pueblo

De Henrik Ibsen / Adaptación: Luis Mario Moncada
Dirección: Raquel Seoane
Del 7 al 29 de julio
Lunes y martes, 20:00 hrs.

Teatro - Cabaret

- De príncipes, princesas y otros bichos
- En el país de los medios el entero es Rey
- Tres veces te engañé
De Paola Izquierdo y Roam León
Dirección: Roam León
A partir del 8 de septiembre
Lunes y martes, 20:00 hrs.

SALA XAVIER VILLARRUTIA

Saraband

De Ingmar Bergman / Dirección: Ignacio Ortiz
Del 21 de agosto al 12 de octubre
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Los emigrados

De Sławomir Mrozek / Dirección: David Psalmon
Del 4 de agosto al 30 de septiembre
Lunes y martes, 20:00 hrs.



TEATRO ORIENTACIÓN

Las reglas del buen vivir en la sociedad moderna

De Jean-Luc Lagarce
Traducción: Alicia Arámbula Limón
Dirección: Germán Castillo
Hasta el 20 julio
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Bahay

Textos de Mario René M., Ignacio Betancourt, Rocío de Pilar Correa y Eduardo Vázquez
Dirección: Gerardo Sánchez
25, 26 y 27 de julio
Viernes, 20:00 hrs.
Sábado, 19:00 hrs. / Domingo, 18:00 hrs.

Ricardo III, un sueño

De William Shakespeare
Adaptación: Erando González
Dirección: Silvia Ortega y Erando González
Hasta el 12 de agosto
Lunes y martes, 20:00 hrs.

Cenizas de piedra

De Daniel Danis
Dirección: Hugo Arrebillaga
Del 18 de agosto al 30 de septiembre
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábado, 19:00 hrs. / Domingo, 18:00 hrs.

Molière hipocondríaco

De Molière
Dirección: Arnaud Charpentier
Del 4 de septiembre al 19 de octubre
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Programa de teatro para niños y jóvenes

TEATRO EL GALEÓN

Compañía Divádo

El gigante gargantúa
Dirección: Mercedes de la Cruz
A partir del 30 de agosto
Sábados y domingos, 13:00 hrs.

TEATRO ORIENTACIÓN

El niño y la bruja

Autor y director: Luis Rodríguez Leal
Edad mínima: 3 años
Hasta el 24 de agosto
Sábados y domingos, 12:30 hrs.

Los gemelos divinos

Adaptación del Popol Vuh para teatro de objetos
Compañía Las mentirosas: Giovanna Cavasola y Marilú Carrasco
A partir de septiembre
Sábados y domingos, 12:30 hrs.

TEATRO EL GRANERO

Historia de un pequeño hombrecito

Grupo 55
Dirección: Larry Silberman
A partir de septiembre
Sábados y domingos, 12:30 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
Jueves al Teatro Boletos \$30.00. Informes: 52.82.19.64

Teatro de la Ciudad

Donceles No. 36, Centro Histórico

Regina Orozco
Rosa Mexicano

Viernes 11, 20:30 hrs;
Sábado 12, 20:00 hrs
y Domingo 13 de julio, 18:00 hrs.

Luneta: \$ 350.00, 1er. Piso: \$ 290.00,
Anfiteatro: \$ 200.00 y Galería: \$ 100.00



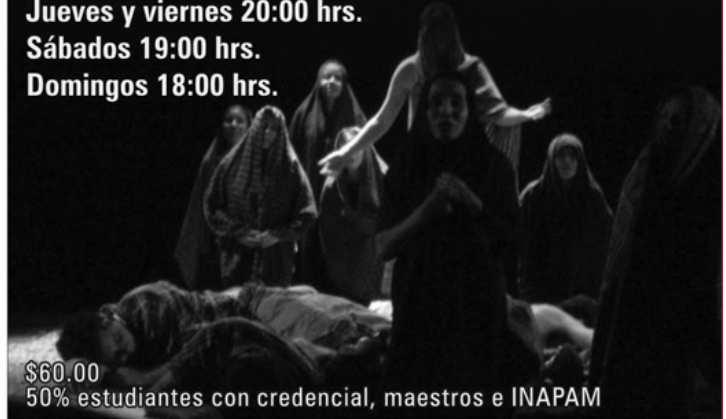
Teatro Sergio Magaña

Sor Juana Inés de la Cruz 114, Col. Santa María la Ribera.

Viaje de los cantores

1 al 31 de agosto
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs.
Domingos 18:00 hrs.

\$60.00
50% estudiantes con credencial, maestros e INAPAM



Teatro Benito Juárez

Calle Villalongín No. 15, Col. Cuauhtémoc.

Crac...
o de las cosas sin nombre

Durante agosto:
Jueves y viernes 20:00 hrs;
sábados, 19:00 hrs
domingos, 18:00 hrs.

Mayores de 15 años. \$100.00
50% estudiantes, maestros y adultos mayores.



Teatro de la Ciudad

Donceles No. 36, Centro Histórico.

Teatro visual,
movimiento y danza



THE ALUMINIUM SHOW

Octubre
Jueves 2 y viernes 3, 20:30 hrs.
Sábado 4, 13:00 y 20:00 hrs. Domingo 5, 18:00 hrs.

Luneta, \$600.00; 1er. Piso, \$450.00; Anfiteatro, \$350.00 y Galería, \$150.00

Centro Cultural José Martí
Dr. Mora No. 1, Centro. Hidalgo.

Huelum ¿cómo pasar matemáticas sin problemas?
Sábados de agosto, 19:00 hrs.

Alicia en el País de las Maravillas
Domingos de agosto y septiembre, 14:00 hrs.

Cenicienta
Domingos de septiembre, 12:00 hrs.

Entrada Libre



Teatro de la Ciudad

Donceles No. 36, Centro Histórico

Julia Migénes
Diva Ontheverge

Sábado 16 de agosto,
20:00 hrs.

Luneta, \$350.00; 1er. Piso, \$270.00;
Anfiteatro, \$200.00 y Galería, \$100.00



Informes: 5662 7680
exts. 112 y 153

www.cultura.df.gob.mx

PROYECTO PADRE: OBRAS DEL TEATRO SAN MARTÍN DE CARACAS

Alfonso Ramírez

A mediados del 2006, a instancias del Teatro San Martín de Caracas, un grupo de autores se pusieron de acuerdo para escribir, en un lapso de tres meses, una serie de piezas originales con un personaje común. La idea fue llevar a la literatura dramática del continente una aproximación libre, escrita por varios autores en una misma época, sobre uno de los grandes personajes del idioma: el padre. El padre como jefe de familia, pero también como el primero en enseñarnos los usos del poder; el padre como sacrificio o como dictador, presidente o vendedor de frutas, el padre ausente o demasiado presente; en fin, todas las posibilidades.

Se trató de obras cortas (entre 10 y 15 páginas) que pudieron ensamblarse para luego crear tres espectáculos.

José sería el personaje y tendría características generales similares en todas las piezas, como por ejemplo:

- Mayor de 40 años.
- De nombre José (por ser el padre bíblico y uno de los nombres más populares de nuestra América).
- Sería padre; con dos hijos (chica y chico).
- Con un ligero temblor en la mano derecha (un dato físico que sirve para unificar al personaje a lo largo de su épica en tantas piezas, autores y estilos)

Todos lo demás fue libre. Si José en una obra es un burgués, en la otra es un obrero, un macho o gay, un filósofo o un idiota, un tahúr o un santo. José es casado, divorciado o viudo, eso fue libre y podía vivir en Argentina, Venezuela, Chile o México; en fin, en cualquiera de nuestros países. Puede que hable mucho o poco y su vida es distinta en cada obra, porque quedaba claro que José es, además de un personaje, una metáfora.

Las obras fueron de libre formato, género, técnica y número de personajes, pero eso sí: totalmente originales para este proyecto.

PROYECTO PADRE: ¡EN MARCHA!

Entre septiembre y noviembre del 2006 se hizo un seguimiento dramático a todos los autores invitados (se les envió convocatoria directa a 32 escritores de todo el continente). La "curaduría" fue realizada por Gustavo Ott (de Venezuela), quien fue el responsable de hacerle un seguimiento a los autores y sus obras para que las piezas cumplieran los requisitos mínimos tanto en relación con el personaje como en lo referente a aspectos escénicos y, en especial, de duración.

Así, a finales del 2006 ya se contaba con 13 piezas originales, inéditas, escritas por autores de ocho países sobre un mismo personaje: José. Los autores que respondieron presentaron una obra para el proyecto y fueron (por orden de recepción de sus originales):

Benjamín Galemiri (Chile)
Ricardo Halac (Argentina)
Ángel Norzagaray (México)
Ignacio del Moral (España)
Santiago Martín Bermúdez (España)
Luis Mario Moncada (México)
Mónica Ogando (Argentina)
Roberto Ramos Perea (Puerto Rico)
Patricia Suárez (Argentina)
Víctor Viviescas (Colombia)
Bernard Legier (Martinica)
Elio Palencia (Venezuela)
Gustavo Ott (Venezuela)

En enero del 2007 se hizo el trabajo de ensamblaje de las piezas. Este proceso se dejó en manos de los directores del Teatro San Martín (Luis Domingo González y Gustavo Ott) y se decidió desarrollar tres espectáculos, de cuatro piezas cada uno:

Proyecto Padre. Primer José: "Atardeceres"
Proyecto Padre. Segundo José: "Noches"
Proyecto Padre. Tercer José: "Mañanas"

PRIMER JOSÉ: ESPECTÁCULO ESTRENADO EN 2007

Se fijó una fecha para la producción del primer espectáculo: Primer José: "Atardeceres", el cual se estrenó el 8 de junio del 2007 en la Sala Principal del Teatro San Martín, bajo la dirección de Luis Domingo González.

Este primer espectáculo estuvo compuesto

por las piezas: Los adioses de José, de Víctor Viviescas; *El que te cogió y se fue*, de Elio Palencia; *Papá poeta*, de Ricardo Halac, y *Cenizas vivas*, de Roberto Ramos Perea.

SEGUNDO Y TERCER PADRE: 2008, CON EL APOYO DE IBERESCENA

En diciembre del 2007 Iberescena decide apoyar el Proyecto Padre para la producción de los dos espectáculos faltantes durante 2008. Esta vez tanto el Segundo como el Tercer José se harían con la asesoría del CELCIT-Argentina y el Centro Cultural Helénico de México, instituciones que escogerían a dos artistas cada uno para que trabajaran en los dos proyectos que quedaban por hacer.

Así, México envió a Caracas al joven director Marco Vieyra, y Argentina eligió a la actriz Susana Varela para que trabajaran, junto con el elenco del Teatro San Martín de Caracas, en el Segundo Padre: "Noches", espectáculo que cuenta con las obras: *El testamento de José*, de Luis Mario Moncada; *La rosa mística*, de Patricia Suárez, y *Notará que llevo un arma*, de Gustavo Ott.

Este segundo grupo de obras se estrenó el pasado mayo en el Teatro San Martín de Caracas.

PROYECTO MADRE: OBRAS MARÍA Y LUEGO PROYECTO HERMANOS

Se ha anunciado ya la preparación por parte de los autores de las piezas del Proyecto madre: Obras María, que se estrenará a mediados de 2008 con los mismos parámetros que el Proyecto Padre; en este caso con "hasta 18 autores abordando todos esa columna vertebral de nuestra sociedad, como es la madre" —comenta Gustavo Ott—: "Finalmente, terminaremos con Proyecto Hermano/Hermana, con el que cerraremos en 2009 esta súper trilogía de 50 piezas escritas de manera exclusiva para este programa por autores actuales y con el que esperamos se pueda entender el imaginario latinoamericano desde el ángulo del tema de la familia".

ALFONSO RAMÍREZ. Reportero del Teatro San Martín de Caracas.

PERSPECTIVAS ACTUALES

Redacción PDEG

En un principio la Academia Mexicana de Arte Teatral se planteó como un organismo que reconocería, año con año, los logros de sus pares, tú que eres promotora y fundadora de la AMATAC: ¿sientes que ese objetivo inicial se perdió a favor de otras cosas?

Muy al principio, tuve la idea de formar una Academia que, como la de Artes y Ciencias Cinematográficas, se preocupara por reconocer a lo mejor de las artes teatrales cada año, en contraposición con los premios que algunas supuestas asociaciones de críticos y periodistas teatrales, muchos de cuyos miembros ni siquiera poseen un espacio en los medios, otorgan ante el malestar del gremio. Pero a medida que la idea fue prendiendo y se sumaron creadores de todos los rubros del teatro, la necesidad de reflexionar sobre el propio quehacer, además de circunstancias de la política cultural del gobierno, fueron modificando esa idea original que quedó como un punto más en los estatutos. Sigo creyendo que tales reconocimientos deben hacerse, si no de lo mejor cada año, sí a incuestionables trayectorias artísticas, lo que quizás le daría mayor presencia en el gremio y la opinión pública.

¿Qué fines persigue actualmente la AMATAC?



©Archivo personal de O. Harmony.

Por el momento, la AMATAC está inmersa en un proceso de cambios —respondo esto a mediados de marzo— y hace tuyas muchas de las demandas del gremio como un interlocutor legítimo ante las instituciones. Pondría yo como ejemplo la defensa del Centro Cultural Helénico y más reciente, la invitación a que Luis de Tavira explicara lo concerniente a la compañía Nacional de Teatro.

La AMATAC ha recibido algunas críticas que la han calificado de sectaria y excluyente, ¿te parece que el gremio teatral es justo con estas críticas?

Desde el principio, la AMATAC trató de hacer que convergieran todas las corrientes teatrales, siempre y cuando tuvieran la intención de ser artísticas y propositivas, y también hubo un cruce de generaciones, como demuestra la excesiva cantidad de miembros fundadores. Por supuesto que no cabría todo el gremio, y se buscó que de un modo u otro los que formaron parte fueran representativos, pero eso no evita las críticas porque incluso se la ha tachado de xenófoba, lo que es falso, dado que distinguidos miembros no cuentan con la ciudadanía mexicana y ésta sólo se exige para los puestos directivos. En lo personal, creo que se hace necesaria la revisión de la membresía.

¿Qué futuro te gustaría para la AMATAC?

Me gustaría que en un futuro cercano la AMATAC cumpliera con todas las funciones que marcan sus estatutos. Que su mesa directiva se acerque más a sus miembros y que éstos recuperen los impulsos que se tuvieron a su inicio. Que fuera una Academia quizás menor en membresía —aunque significativa— y con presencia en los estados de la República. En resumen, que vuelva a ser un espacio de reflexión sobre el quehacer teatral y de interlocución con las instituciones.

LEY DEL TEATRO

Jaime Chabaud Magnus

La Constitución venezolana —desde épocas muy anteriores a Hugo Chávez— contempla en uno de sus artículos la protección al teatro y la obligatoriedad que contrae el Estado para difundirlo, promocionarlo y subsidiarlo como un bien común, con base en el derecho social de acceso a la cultura. Aunque los avatares políticos la sepultaron, Argentina posee la 14.800 desde 1959, una ley del teatro que en los últimos años ha recuperado su forma, fundándose el Instituto Nacional del Teatro y que —por poner un ejemplo que sería urgente implementar en México— en uno de sus artículos se declara de interés nacional la actividad teatral en todas sus formas y ramas, y establece que “en los casos de demolición de salas teatrales, el propietario de la finca tendrá la obligación de construir en el nuevo edificio un ambiente teatral de características semejantes a la sala demolida”.

En nuestro país, los estacionamientos (como soñó Santiago Levy al frente del IMSS para sus teatros) o las iglesias (de diversos cultos) han

sustituido edificios teatrales sin que se les pueda defender o incluso sin que nadie diga pío. La gente de teatro no cuenta con seguridad social, no se contempla la actividad como un derecho social de acceso a la cultura, etc. España y Colombia, sus cámaras y constituciones, han votado y reformado en fechas recientes “leyes del teatro” que buscan la protección y fomento de esta actividad y que, por supuesto, los gobiernos destinen un presupuesto forzoso para ello. Adicionalmente, se promueve la inversión privada en el sector a la manera de la ley del cine ya aprobada en nuestro país.

La colombiana, por ejemplo, contempla que el Ministerio de Educación tiene un año para implementar en el programa académico de educación primaria y media la cátedra de Teatro y Artes Escénicas. El presidente Álvaro Uribe objetó la ley y logró ganar una batalla que dejó sin plata al teatro para 2008. “La Ley es una necesidad del sector, y la apoyamos”, dice Octavio Arbeláez, director del Festival de Manizales, “pero es una Ley sin dientes. No hay forma de obtener recursos propios, entonces, termina siendo un saludo a la bandera”. El año 2009, se espera, será otra la tonada.

¿Y en México cuándo?

FORO DE CREADORES ESCÉNICOS INDEPENDIENTES (FOCRESI)

David Psalmon

El 7 de diciembre del 2007, Rodolfo Obregón me invitó a presentar el libro intitulado *Con Brecht*, que el CITRU acababa de traducir del francés y publicar. Al leer este libro, tuve un *dejá vu*. No solamente porque había leído hace algunos años la edición original, sino porque Brecht siempre ha tenido en mí esta brutal e incómoda (para qué negarlo) facultad de volver a ponerme los pies en la tierra. Al leer este libro y tener que volver a empaparme del universo de Brecht, de su incansable lucha por un mundo mejor, volvió a surgir en mí una profunda necesidad y una serie de preguntas: ¿por qué y para qué se hace el teatro hoy en día?, ¿qué sentido tiene?, ¿qué función tiene?, ¿por qué la gran mayoría de los creadores de México compartimos la idea de que no existe una comunidad teatral en nuestro país?, ¿qué es lo que impide la existencia de dicha comunidad?, ¿por qué existe tanta desunión entre nosotros?, ¿podríamos hacer algo para que eso cambie?, ¿por qué no se realizan encuentros donde los creadores puedan justamente hablar de estas cuestiones, de estas necesidades?, ¿tendrá eso algo que ver con la crisis de público? Una infinidad de preguntas desordenadas, sin inicio ni fin.

Después de un momento, pensé que quizás lo que nos hacía falta era justamente un espacio donde pudiéramos empezar a contestar estas preguntas. Este caos cerebral empezó poco a poco a ordenarse y me llevó a tomar una decisión concreta el 6 de marzo del presente año, cuando decidí redactar mi primer llamado a la comunidad artística de México, convocando a los artistas escénicos a reunirse el 13 de marzo, en la Escuela Europea de Artes y Nuevas Tecnologías, Encanta, donde la compañía Teatro Sin Paredes —que dirijo— tiene sus oficinas. Esto fue parte del contenido de mi llamado:

Raros son los espacios en los que nos podemos encontrar para hablar de nuestro quehacer artístico, de lo que podemos hacer colectivamente para mejorar nuestras condiciones de trabajo, o solamente para intercambiar sobre nuestras prácticas respectivas. Desgraciadamente, el teatro acaba siendo, para los que lo hacen (y me incluyo en ello), un oficio... practicado con más o menos franqueza, determinación, amor e

inquietud. Hace tiempo que ya no nos detenemos a hablar de nuestra actividad, de nuestra labor, de nuestra responsabilidad, o al menos ya no es un tema principal en las pláticas que nos animan. Acabamos más buscando la forma de defender, de la mejor manera posible (y no siempre la más leal), nuestros intereses muy personales [...]. Todo acaba por resumirse en ¿qué pedazo del pastel me tocará esta vez?

Cincuenta y seis creadores escénicos acudieron a este primer encuentro, el cual dio nacimiento al Foro de Creadores Escénicos Independientes, bautizado Focresi, y cuyo objetivo fue definido como a continuación se describe: “Informar, analizar y discutir problemáticas precisas de la creación escénica, con el fin de desembocar en un organismo independiente y autosuficiente de vinculación, representativo de la creación escénica independiente.”

En forma paralela, el director de escena José Antonio Cordero había convocado a unas reuniones, junto con las Reinas Chulas, para analizar la propuesta de la refundación de la Compañía Nacional de Teatro, entre otros temas. Además de estas dos convocatorias concretas, es indudable que numerosos creadores sentían, desde hacía ya mucho tiempo, la profunda necesidad de generar un espacio de discusión por y para los creadores escénicos. Mi convocatoria llegó entonces, quizás, solamente para canalizar (encauzar) una necesidad colectiva que rondaba desde hacía tiempo en la cabeza de muchos creadores escénicos.

Es importante señalar que el Focresi fue constituido con la intención de tener una duración determinada, ya que se planteó como una primera etapa de “recopilación y lluvia de ideas”, las cuales deberían posteriormente ser llevadas a cabo a través de acciones concretas. El Focresi existe entonces como la primicia de una organización más “formal” y estructurada, constituida legalmente, que podría llamarse Federación de Creadores Escénicos Independientes (Fecei).

Después de un par de sesiones en las que el formato no había sido estrictamente definido, el Focresi empezó a trabajar en “células” con el fin de que todos los asistentes pudieran participar e involucrarse, y así recopilar las inquietudes y propuestas de todos. De tal manera, se generaron siete comisiones correspondiendo a los siete ejes de trabajo principales establecidos en la prime-

ra reunión, los cuales deberían ser tratados en el Foro, a razón de un tema por sesión:

Comisión de Organización, la cual se encarga de la organización y conducción de las sesiones. Vale la pena remarcar que esta comisión se formó de manera totalmente espontánea y no está representada por un grupo de colegas y amigos con una relación artística previa, y con intención de ser los “líderes” del movimiento. Muchos de los que la componen ni siquiera se conocían antes de la primera reunión.

Comisión de Derechos Fundamentales del Artista Escénico, en la que se evalúa las cuestiones de derecho laboral del artista escénico (seguridad social, pensión de jubilación, sistema de deducción fiscal, contratos, derechos de autor para directores escénicos, pagos de ensayos...)

Comisión de Autogestión y Producción, que pretende buscar nuevos mecanismos para la producción escénica, con el fin de volverla cada vez más independiente (aplicación del Artículo 226 a las artes escénicas —hoy sólo aplicable a las producciones fílmicas con el fin de recibir aportaciones sustanciosas—, micronegocios, recuperación de espacios teatrales —o no teatrales— abandonados o subutilizados...).

Comisión de Vínculo con las Instituciones, que se divide en dos ejes principales: por un lado, favorecer el contacto entre los creadores y las instituciones culturales (entendiendo que la cultura —y la creación escénica en particular— existe independientemente de las instituciones, cuya función debe ser facilitar y difundir la labor de los artistas, creando mejores condiciones de trabajo para ellos y poniendo las obras al alcance de los ciudadanos, mediante mecanismos de producción, información, promoción y difusión); por otro lado, observar y analizar la administración y distribución de recursos, espacios y programas culturales implementados por las instituciones.

Comisión de Red de Información Interna y Externa, la cual se encarga de generar un mejor acceso a la información en cuanto a convocatorias, festivales, promotores, patrocinadores, etcétera. Consideramos que los creadores escénicos tienden a trabajar de manera muy “anárquica” (lo cual les hace perder mucho tiempo), ya que no existe un espacio único donde la información esté concentrada. Se pretende generar una página web, un anuario de las artes escénicas, boletines y asesoría en producción.

Comisión de Constitución de un Organismo Legal, la cual tiene como función buscar

la forma legal más adecuada a nuestro movimiento, así como establecer los estatus y definir los lineamientos del mismo.

Comisión Foro Activo, cuyo objetivo es representar creativamente (a través de escenas breves) las inquietudes y propuestas de los miembros de la agrupación.

Además de lo intrínsecamente ligado a cada comisión y, dicho de otra manera, el Focresi tiene como objetivos, entre otros:

- Fomentar un vínculo artístico y operativo entre los creadores independientes en México.
- Crear mecanismos de vinculación que pongan en contacto a gestores y productores con las propuestas artísticas de los grupos independientes.
- Crear instrumentos eficaces de información para los creadores escénicos (páginas web, bases de datos, carteleros).
- Crear y facilitar mecanismos de gestión cultural para grupos independientes.
- Gestionar y defender los derechos fundamentales del artista escénico, como seguridad social, pensiones de jubilación, vivienda, etc.
- Favorecer el contacto entre creadores y administradores de la cultura.
- Hacerse portavoz, ante las instituciones culturales, de las inquietudes y necesidades de la comunidad escénica, a propósito de las políticas implementadas.
- Observar y analizar la administración y distribución de recursos, espacios y programas culturales implementados por las instituciones.
- Crear una red de foros independientes que facilite la circulación de públicos, la diversidad de propuestas artísticas y amplíe las posibilidades de búsqueda y experimentación. Así mismo, que dé espacio y salida a propuestas de artistas jóvenes y emergentes.
- Buscar que la creación escénica (como producto y bien cultural) tenga más presencia en medios de comunicación masivos, con el objetivo de crear interés en la población en general.
- Recuperar espacios teatrales existentes pero en desuso o subutilizados.
- Promover que los espacios teatrales estén asignados a creadores escénicos con proyectos de desarrollo cultural, más que a funcionarios públicos.
- Promover la creación de una "Ley Nacional del Teatro" y de un "Instituto Nacional de Teatro", cuyo presidente sea elegido por la comunidad.

- Fomentar la reflexión sobre la creación artística y el papel del teatro en relación con otras disciplinas artísticas y con la sociedad, así como sobre la correspondencia entre los discursos artísticos de los creadores y los intereses del público.

A lo largo de las cinco sesiones con las que ha contado el Focresi hasta la fecha, se han reunido más de 180 creadores escénicos. Si bien es evidente que tan sólo el Distrito Federal cuenta con un número de artistas escénicos muy superior a esa cifra, también lo es que el Focresi puede ya ser considerado como un verdadero movimiento colectivo.

Además de los que asistieron físicamente al Focresi, la cantidad de correos de apoyo recibidos ha sido muy importante. Numerosos creadores del interior de la República (Sinaloa, Querétaro, Puebla, Veracruz, Jalisco, Campeche, Nuevo León y otros) y del extranjero (Argentina, Chile, Colombia, El Salvador, Francia, Alemania) manifestaron su adhesión. Aparte de los que se reconocieron abiertamente en esta iniciativa y asistieron a las sesiones, cientos de creadores se disculparon por no poder estar físicamente (generalmente por cuestiones de ensayo o función). Otros confesaron su lasitud ante movimientos de esta naturaleza, ya que hubo varios intentos en el pasado que no dieron resultados. La respuesta del Focresi fue que no nos quedaba más que volver a intentar lo que ayer había fracasado; que el teatro, y la vida misma, no son más que una sucesión de intentos.

Si bien las palabras de apoyo son importantes y reconfortantes, lo que realmente importa es la participación del más grande número de creadores posible en estos encuentros, sea cual sea nuestra posición en el medio. Este movimiento no busca ir en contra de nadie, sino a favor de todos los que se dedican a las artes escénicas, ya sea que trabajen en y para sus comunidades o en los centros de creación escénica más distinguidos del país, que reciban becas del Fonca o no, sin importar simpatía o animadversión personal o hacia nuestros trabajos respectivos. Se pretende generar un movimiento activo de toda la comunidad escénica y no de unos cuantos que se podrían autotitular nuestros representantes; un movimiento decididamente incluyente y absolutamente (utópicamente dirán algunos) democrático; un movimiento que tomará realmente fuerza cuando el número de asistentes sea mucho más importante. Aunque esto resulte obviamente imposible, quisiéramos poder hablar

en nombre de toda la comunidad escénica. Así que reiteramos la invitación y la necesaria presencia de todos los creadores escénicos.

Después de su primera etapa, la cual concluirá el martes 27 de mayo de 2008, el Focresi tendrá una conferencia de prensa el jueves 29 de mayo en la que se presentará ante los medios de comunicación el manifiesto (o la misión) del Focresi, así como las acciones concretas que se empezarán a llevar a cabo.

Esto es sólo el principio de una larga lucha que quizás nos tomará años llevar a buen puerto, pero estamos convencidos de su absoluta necesidad. Pronto, con una forma legal, seguiremos reuniéndonos para poner en marcha las acciones adecuadas, siempre con el fin de ir mejorando las condiciones de las artes escénicas en México. También estamos convencidos de la necesidad de que este movimiento tome un carácter nacional, y se extienda a las demás artes (o se fusione con otras iniciativas similares que quizás existen en otras comunidades artísticas, pero que desafortunadamente desconocemos). No cabe la menor duda de que sería absurdo limitar esta iniciativa a la sola comunidad teatral, y sólo al Distrito Federal.

Así que invitamos a los creadores del interior de la República, a los músicos, a los plásticos, a los cineastas, etc., a sumarse a esta iniciativa y a generar con y dentro de sus comunidades artísticas, sea cual sea el lugar de la República en donde estén creando, esa tan necesaria efervescencia. Sin querer parecer demagogo, sólo la participación y adhesión masiva de los creadores nos permitirá tener una verdadera legitimidad y ser un real y eficiente contrapeso.

Concluiría parafraseando a Eduardo Galeano: las utopías son como el horizonte, uno nunca llega a él, pero la voluntad de alcanzarlo es lo que nos hace avanzar.

DAVID PSALMON. Miembro de la Comisión de Organización, integrada por José Antonio Cordero, Blanca Forzán, José Alberto Gallardo, Martín López Brie y Gerardo Trejoluna, acompañados por otros 180 creadores escénicos.
www.blogspot.focresi.com
focresi.informacion@gmail.com
teatrosinparedes@gmail.com
Contacto: David Psalmon, 56 58 59 42 / 044 55 20 45 49 45.

REFLEXIONES SOBRE EL FENÓMENO TEATRAL MEXICANO

Amalá Saint-Pierre

Con ocasión de la invitación a la XXVIII Muestra Nacional de Teatro de Zacatecas, que tuvo lugar del 16 al 24 de noviembre de 2007, la redacción de la revista catalana *Assaig de Teatre*, de la Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, AIET, dirigida por el maestro Ricard Salvat, consideró la posibilidad de dedicar la parte monográfica de la revista a ese gran acontecimiento teatral.

La Muestra Nacional de Teatro mostró una nueva generación de artistas llenos de valentía, innovación e incorrección política. Pare-

mexicanos. Entre valoración de los grandes maestros del pasado y ruptura generacional, esta camada de jóvenes autores y directores no siguen en absoluto las líneas narrativas del llamado aristotelismo ni los caminos tradicionales autóctonos, por ejemplo los que podrían tipificar la producción dramática que abarca de Emilio Carballido a Vicente Leñero. Una nueva actitud se está definiendo en el rico y complejo panorama de las artes escénicas de México. *Assaig de Teatre* quiso valorar y delimitar a esta nueva generación proveniente de lo que se podría llamar la Narraturgia, posiblemente influida por las enseñanzas del investigador Hans-Thies Lehmann.

A partir de esta aventura vivida en Zacatecas, el número especial «Zacatecas-Mèxic» pretendió tomarle el pulso al actual panorama teatral mexicano, dándole la palabra a numerosos dramaturgos y directores de esta nueva generación: Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, de quien se publica la obra *Odio a los putos mexicanos*; Jaime Chabaud, con la edición en catalán de *Rashid 9/11*; Edgar Chías, Martín Zapata, Conchi León, Alejandro Román, Austin Morgan, entre otros; numerosos teóricos e investigadores teatrales como Armando Partida, Enrique Mijares, Fernando Muñoz, Olga Harmony, Hilda Saray y Fernando de Ita, y otros tantos dramaturgos y directores claves en el teatro mexicano como Víctor Hugo Rascón Banda, Fernando Betancourt

o Francisco Beverido. Asimismo, se le da también la palabra a personalidades institucionales como Ignacio Escárcega, Ramiro Osorio o Josep Bargalló, director del Institut Ramon Llull del Gobierno catalán. Finalmente, la redacción de *Assaig de Teatre* se interesa por las lenguas indígenas mexicanas gracias al trabajo efectuado por el profesor Donald Frischmann.*

Con el fallecimiento casi simultáneo de Josep Palau i Fabre —dramaturgo catalán— y de Emilio Carballido, este extenso número de *Assaig de Teatre* pretende a la vez ser un homenaje a estos dos grandes dramaturgos y de paso recordar a los artistas catalanes del exilio. Cabe destacar que de manera especial se publica el discurso de despedida a Josep Palau i Fabre del Presidente de la Generalitat de Cataluña Señor José Montilla.

Ya en el año 2001, gracias al maestro Carballido, *Assaig de Teatre* había recuperado a la dramaturga María Luisa Algarra publicando la comedia *Judith*, obra que se daba por perdida en Cataluña. Este texto había ganado el Primer Premio del Concurso de Teatro Universitario de Cataluña en 1936. Luego, en 2002 la revista dedicó un número especial a México. En él, se valoró a las grandes personalidades de Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido y, a través de sus aportaciones, intentó acercarse a la gran complejidad del teatro de aquel inmenso país. Fue una primera aproximación realizada con ilusión y entusiasmo. Algo parecido ha ocurrido esta vez, pero de manera mucho más amplia.

Desde la perspectiva que da el hecho diferencial de ser europeos y concretamente catalanes, *Assaig de Teatre* se arriesga a plan-

tear algunas reflexiones sobre el fenómeno teatral mexicano desde una mirada no centralista. La conclusión que podría surgir de este monográfico dedicado a México, es que esta nueva promoción de autores, directores y actores, no tiene demasiado que ver con los creadores anteriores; no miran hacia atrás, avanzan con su tiempo, el de la violencia, la injusticia, el *zapping*... Sin embargo, cual sea la generación, desde Rascón Banda a LEGOM, en todos ellos hay como una intensa voluntad de arraigarse en su historia y en la sociedad.

Este importante número triple de *Assaig de Teatre* (62-63-64 correspondiente a marzo de 2008) «Zacatecas-Mèxic», fue presentado el día 27 de mayo de 2008 en la sede del Consulado General de México en Barcelona, cuya casa emblemática es de autoría del gran arquitecto del modernismo catalán Josep Puig i Cadafalch.

Intervinieron en el acto el Cónsul General de México, señor Jaime García Amaral; Ignacio Escárcega, Coordinador Nacional de Teatro del INBA; Josep Bargalló, director del Institut Ramon Llull, y el doctor Ricard Salvat, presidente de la Associació d'Investigació i Experimentació Teatral y director de la revista *Assaig de Teatre*. Más información en: www.aiet.cat

* Se hace alusión a *Palabras de los seres verdaderos. Antología de escritores actuales en lenguas indígenas de México. Tomo III: Teatro* (edición multilingüe, University of Texas Press, Texas, 2007), de Carlos Montemayor y Donald Frischmann (coords.), donde se publican obras de cinco escritores indígenas mexicanos. (N. de E.)

AMALÁ SAINT-PIERRE. Coordinadora del número de *Assaig de Teatre* dedicado al teatro mexicano.



ASSAIG
de TEATRE

Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral

NUM.
62
63
64

ZACATECAS - MÈXIC

(se incluye traducción en castellano)

TEXTOS: Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio: *Odio a los putos mexicanos*
Jaime Chabaud: *RASHID 9/11* (Traducción: Joan Casas)



Chías
Escárcega
Frischmann
Harmony
De Ita
Mijares
Muñoz
Osorio
Partida
Rasón-Arias
Rasón Banda
Sánchez Chan
Saray
Stuechmacher
Zavatta

AMALÁ
SANT-PIERRE
ESPECIAL DE:
José Montilla
Josep Bargalló

ce que ha llegado el momento en el cual la palabra vuelve a tener un gran valor en los escenarios

LA ESCENA MEXICANA DESDE OTRAS LATITUDES

Javier Salas

DESDE FUERA, UNA MIRADA INTERIOR

La revista española *Primer Acto* y la cubana *Conjunto* han dedicado sus páginas al teatro mexicano. En ambas publicaciones se presenta *Rashid 9/11*, de Jaime Chabaud, y otros artículos de plumas nacionales y extranjeras sobre nuestro teatro. Es un orgullo, además, que la revista *Assaig de Teatre* haya dedicado también su último número a México exponiendo en la portada una fotografía de *Odio a los putos mexicanos*, de LEGOM, presentada en la Muestra Nacional de Zacatecas 2007. Pero nuestro teatro contemporáneo no es lo único que interesa al extranjero, en todo el mundo se ha pronunciado, con respeto y admiración, el nombre de Emilio Carballido como uno de los grandes maestros del teatro mundial.

El tema del teatro mexicano en el extranjero toca una vena muy personal; yo estudié la carrera de dramaturgia en Madrid. España es una nación abierta a Latinoamérica y tuve la oportunidad de ver espectáculos mexicanos de gran calidad en salas de la capital española, como también en otras ciudades europeas —Basilea, Berlín y París—, donde directores y autores mexicanos eran aplaudidos con emoción. Aún así, el papel del teatro mexicano en el ambiente europeo no tiene un nicho determinado, tenemos buenos artistas y obras invitadas pero no hemos logrado influir en la realización teatral de otros países. En primer lugar, todavía tenemos muchas deficiencias atrayendo al público mexicano a nuestras salas, ¿cómo podemos decir que nuestro teatro es realmente mexicano si una parte pequeñísima de los mexicanos acuden a nuestras obras? El teatro es un arte de pareja: artista y público. En nuestra realidad generalmente falta uno de los dos en el binomio: o tenemos artistas mexicanos y un público famélico o producciones extranjeras con un público populoso. El teatro mexicano que ve el mundo extranjero no es un rito de comunión entre el público mexicano y sus artistas, sino sólo una propuesta artística que agrada y compite con artistas extranjeros del mismo nivel.

En Querétaro, desde 2003, se estrenan obras de jóvenes autores. El Centro Cultural

Helénico, dirigido por Luis Mario Moncada, comenzó con esa tradición de impulso a los jóvenes escritores. Bien dice Fernando de Ita que la lista de nuevos autores podría llenar una revista. Sin embargo, no vemos las obras de nuestros contemporáneos en los teatros “comerciales”, estamos haciendo un teatro para salas pequeñas, íntimas y sin ánimo de lucro. ¿Cuántos dramaturgos pueden vivir de lo que hacen? ¿Y cuántos lo hacen sin apoyo del gobierno? Aunque promovamos el teatro desde sus raíces, no estamos creando puentes con el público, sino únicamente entre los creadores y los productores, generalmente gubernamentales. De esta forma sólo lograremos que los artistas nos convirtamos en pepenadores de becas y premios en vez de creadores o comunicadores sociales.

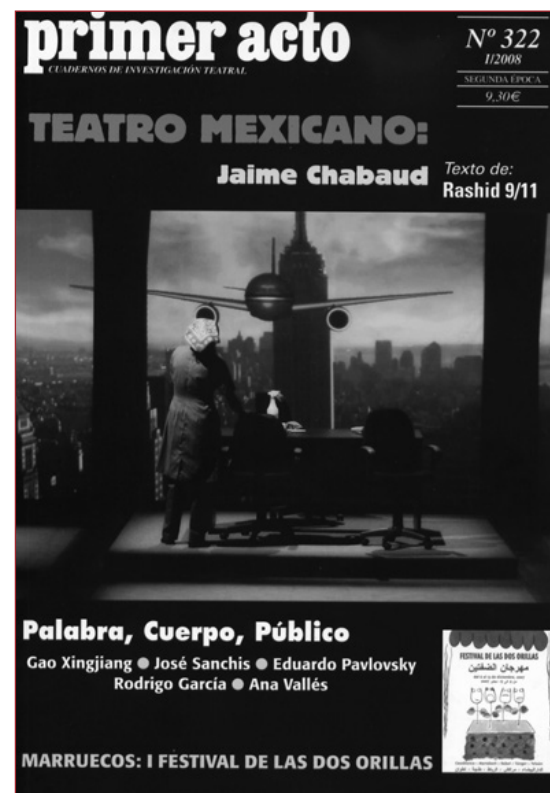
Después de esta introducción con tintes pesimistas, voy a dar inicio a lo que nos trajo aquí: el extranjero y nuestro teatro. En pocas ocasiones un autor mexicano trata temas que no sean sobre nuestra historia o nuestra realidad actual; Jaime Chabaud, se atrevió a hablar de un tema global, el 11 de septiembre, y ha obtenido un éxito rotundo.

EL ÉXITO DE RASHID 9/11

Es la primera vez que la revista *Primer Acto* publica una obra mexicana en sus páginas. Sin embargo, no es sólo la publicación de la obra lo que me ocupará sino también las reflexiones que hacen autores extranjeros sobre la obra y su autor. Como bien se suele decir, no se es profeta en tierra propia, y la visión extranjera nos abre los ojos hacia un joven dramaturgo con mucha experiencia y del que todavía disfrutaremos durante muchos años.

José-Luis García Barrientos en su artículo de *Primer Acto* nos muestra a un Jaime Chabaud muy cercano a su tiempo y a sus espectadores. Los juegos formales le gus-

tan, como explica el autor mismo al hablar de *Perder la cabeza*, un “thriller-cómico a la mexicana” que tuvo gran éxito entre el pú-



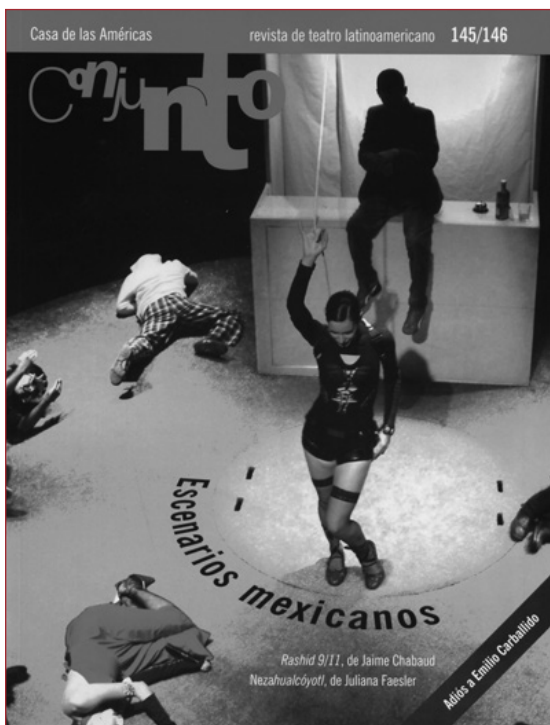
blico joven de El Galeón. Además de ser un excelente dramaturgo, Chabaud, es un exitoso maestro, crítico, guionista de tele y director de la revista y el programa *Paso de Gato*. Estamos hablando de una persona inmersa en el mundo teatral mexicano y extranjero.

Su último estreno, *Rashid 9/11*, abre una herida en búsqueda de una razón, de un esclarecimiento. A la manera de un estudio criminalístico, el autor comienza por el último episodio y retrocede en el tiempo hasta encontrar todas las pistas que dan luz a la tragedia. No busca a los culpables en la miseria, ni en los altos mandos gubernamentales, busca a los culpables en nuestras debilidades y nuestros deseos. El autor del acto terrorista más grande del siglo XXI era un hombre común con una tragedia familiar; podemos entender perfectamente sus razones a pesar de no estar de acuerdo con sus acciones. También es muy interesante cómo usa el humor y la sensualidad en un tema tan brutal y oscuro. Popularmente hay



dos versiones del acontecimiento, pero Jaime, junto con muchos otros artistas y pensadores, está dando al mundo una más, la del hombre común que cae en las garras de su destino trágico. Cada uno de nosotros somos terroristas potenciales a los que la presión social y política nos pueden hacer explotar, en el sentido más realista para Rashid, el protagonista de la obra.

Jaime juega con los personajes; no se equivoca José-Luis Barrientos al llamarle espectral, los apachurra como a sirvientes y, sin embargo, estos personajes han revuelto al mundo en cuestión de meses. El diálogo aparenta la realidad aunque es inverosímil; el niño, por ejemplo, habla como los demás adultos y piensa más que todos ellos; es nuestro aliado, nuestro infiltrado de la realidad. Además, fue un atrevimiento hablar de un tema “no mexicano”; es un grito que nos permite hablar de lo que queramos, de lo que nos duele como personas más allá de las fronteras y de las calles que nos circundan.



LA XXVIII MUESTRA NACIONAL DE TEATRO Y EL TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XX

En la última entrega de la revista *Conjunto*, Vivian Martínez escribe sobre la XXVIII Muestra Nacional de Teatro en Zacatecas,

de la cual hace una interesante reseña desde un punto de vista externo. Nos hace ver la variedad de formas y temas que tratan las diferentes obras presentadas en la Muestra, la importancia que tiene la figura de la compañía teatral en nuestro teatro contemporáneo, y la falta de directrices teórico-prácticas claras sobre la temática y la forma de afrontar al público. Hubo espectáculos muy íntimos, como *Desiertos en el paraíso*; otros más extravagantes, como *Odio a los putos mexicanos* o *Hipódromo mr.*, y otras compañías trataron temas muy locales, como la obra representada en una mina, *Un gambusino zacatecano*. Vivian expresó gran entusiasmo por *El Rey que no oía pero escuchaba*, de Perla Szuchmacher, en montaje de Señal y Verbo: Teatro de sordos; y fue dura al criticar la labor poco arriesgada de los teóricos que presidían la puesta en común en uno de los salones del Teatro Calderón.

El teatro mexicano tiene una historia y un presente muy singulares y cada vez más ricos, es un buen momento para revisarnos e impulsar a nuestros nuevos creadores hacia otras metas.

“En 1935, Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia viajaron juntos a New Haven, becados por la Fundación Rockefeller para realizar estudios teatrales en la Facultad que entonces dirigía Allardyce Nicoll en la Universidad de Yale.”¹ Así comienza el artículo de Luis de Tavira —“México y el siglo xx en el teatro”—, publicado en este número de *Conjunto*, con dos grandes personalidades buscando en el extranjero las directrices que darían vida al teatro nacional del pasado siglo. Rodolfo Usigli, el más solitario e incomprendido de los dos, escribió *Itinerario del autor dramático* (1940), un texto teórico que sirvió como fórmula dramática para los autores mexicanos modernos. También trabajó por reinventar el teatro desde México y para usar el teatro como una forma para renovar el país.

Hablando del teatro posrevolucionario, Luis de Tavira explica:

...como habría de mostrarse claramente décadas más tarde, la transformación del teatro no es ni mucho menos un asunto que puedan determinar los dramaturgos, según hace pensar el espejismo que producen las ilusorias historiografías que intentan explicar la evolución a partir del único documento teatral que sobrevive al tiempo: la literatura. Por el contrario, el devenir

del teatro lo deciden el arte de la actuación y la participación de los espectadores.²

Esto hace claro que, como dramaturgos, necesitamos acercarnos a nuestro público, muchas veces a pesar nuestro, para darle vida al teatro. Robarle butacas al teatro “comercial” sólo se hace comercializando nuestro teatro profesional nacido de las universidades y las escuelas. El trabajo de los productores y de los directores es justamente ése: acercar las obras a los espectadores; sin embargo, por la alta autoexigencia en materia de calidad artística, los productores se quedan sin dinero para dar difusión a sus obras.

El Teatro Ulises es un ejemplo contrario de lo que está pasando hoy en día en el teatro. Ese tipo de teatro intentó abarcar al público sin preocuparse por la profesionalidad de sus espectáculos y fue ése su talón de Aquiles:

Pese a su brevísima existencia, esta admirable confabulación (el Teatro Ulises) dejaría una importante lección a sus protagonistas: la transformación del público debe comenzar por la profesionalización de los hacedores del teatro, porque la condición teatral es radical y su exigencia, total. Tras la aventura provocadora, Villaurrutia y Gorostiza consagran su vida a la pedagogía y estructuración del teatro público.³

Pero hoy en día, ya profesionalizados, no estamos logrando llegar a ese público que desea ver teatro pero que, por tener a la mano otras opciones de esparcimiento, termina por no asistir. Posiblemente estos males aquejen al teatro mundial, pero cada país debe encontrar soluciones particulares para sus problemas. Y en nuestro caso tales soluciones quizá deban tener en cuenta que el teatro mexicano vive una excelente situación en cuanto a la profesionalización, pero no en cuanto a la conformación del rito teatral, de la comunión con su público.

Ojalá estas revisiones del teatro mexicano en el extranjero sirvan para asumir nuestra responsabilidad como creadores para extender nuestro arte a todos los rincones de nuestro país y el resto del mundo.

¹ *Conjunto*, núm. 145-146, p. 7.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 13.

JAVIER SALAS. Licenciado en Dramaturgia.

I FERIA DEL LIBRO TEATRAL

Alegría Martínez

Nació en la Ciudad de México la Primera Feria del Libro Teatral, Del libro al hecho, dedicada a Emilio Carballido. Durante cinco días se ofrecieron a todos los interesados en esta disciplina cientos de títulos publicados por 15 editoriales especializadas, además de la posibilidad de asistir a presentaciones, lecturas, ciclos de video, trueque de libros, actividades como Café con el Autor y una mesa redonda sobre tendencias en la dramaturgia contemporánea.

Del 21 al 25 de mayo, el vestíbulo del Teatro Castillo albergó textos de Paso de Gato, El Milagro, CITRU, Escenología, Educal, Libros de Godot, Fondo de Cultura Económica, Editorial Porrúa, Librería Entre Todos —especializada en ejemplares únicos de teatro—, así como Libros de La capilla, la revista *Tramoya*, y la revista *Autores: Teoría y Textos de Teatro*, entre otras.

Los recintos del Centro Cultural del Bosque recibieron espectadores que en esta ocasión encontraron un espacio para escuchar a quienes generalmente se encuentran abajo del escenario, a un lado o en tránsito continuo, de la computadora y del taller a la escena, con sus textos dramáticos en vías de concretarse en este arte efímero.

La inauguración —a cargo de Teresa Franco, directora del Instituto Nacional de Bellas artes y de Ignacio Escárcega, Coordinador Nacional de Teatro del INBA— abrió paso a la instalación del Rincón del Dramaturgo, que acercó a los visitantes al espacio donde Emilio Carballido (1925-2008), escribió la mayoría de sus 150 obras.

En el vestíbulo del teatro, rodeado de libros, los visitantes pudieron observar el escritorio del autor de *La danza que sueña la tortuga*, su máquina de escribir Remington morada, todavía con una hoja escrita a medias. Como guardián inmóvil estuvo uno de sus gatos, representante de la gran colección que llegó a tener en su casa de México y en Xalapa. Sus lentes descansaban sobre uno de sus enormes cuadernos de contabilidad forrado en piel, como si esperara las palabras de una obra nueva; su saco de pana y un florero con rosas rojas en manojo de nones, se abrían bajo su mirada capturada por la lente de Rogelio Cuellar.

El vestuario de Tolita y María Figueroa para *Zorros chinos*, así como algunas máscaras y bocetos de Arnold Belkin y Antonio López Mancera, salieron del cajón para que el público pudiera verlos.

Alrededor, el ciclo de videos donde se veía y escuchaba al escritor homenajeado, así como las lecturas de sus obras, que resonaban en los muros de los teatros.

Presentaciones de libros como *Así pasan...*, de Luis Mario Moncada, editado por Escenología, puso en circulación efemérides teatrales del siglo pasado, en una investigación documental que recoge los principales acontecimientos relacionados con el teatro en el periodo que comprende entre enero de 1900 a diciembre del 2000, y cuya organización cronológica permite ir descubriendo los estrenos, inauguraciones, pronunciamientos y todas aquellas noticias que transformaron las artes escénicas del siglo xx, así como el contexto cultural y social que permeó el pensamiento de los últimos cien años.

PASO DE GATO presentó su revista dedicada al Teatro inglés contemporáneo, acto en el que Susan Chapman, Otto Minera, Jaime Chabaud y Luis de Tavira, convocaron a un gran número de personas interesadas en este material, en las propuestas de sus hacedores y en el contenido de los más de 38 títulos editados en 12 meses por esta editorial, que incluyen *Table Dance* de Víctor Hugo Rascón Banda y *Espacios isabelinos* de Alejandro Luna, entre muchos más.

En esta presentación, el director de la Compañía Nacional de Teatro comentó que el futuro del éste depende de que se salve del mercado, de que deje de ser una mercancía para aquellos que no están dispuestos a renunciar a su condición de persona en un mundo reducido a la masa. En opinión del director y maestro, resulta duro y paradójicamente entusiasta el hecho de que nuestro teatro no converse entre sí y no cree movimientos, porque lo que se hace en Tijuana, Monterrey o Oaxaca no afecta en nada lo que se hace aquí y, menos aún, lo que se hace acá no afecta lo que en materia teatral sucede allá, por lo que es necesaria una articulación, pues hacer teatro es construir un discurso que nos pertenezca, porque un teatro que no reflexiona sobre sí mismo está condenado a la esterilidad.

Para Luis de Tavira, PASO DE GATO celebra la existencia de una instancia interlocutora que nos renueva como gente de teatro porque la ocasión del éxito, aunque haya distintos tipos de éste, es la de la reflexión mayor.

El proyecto teatral de la Facultad de Filosofía y Letras, *Diálogos dramáticos* de Felipe Galván, los 26 números de la revista *Autores: Teoría y Textos de Teatro* de Ricardo

Pérez Quitt, así como la colección de Teatro de frontera, a cargo de Enrique Mijares —representado por Rocío Galicia y por Víctor Hugo Rascón Banda—, constituyeron parte de este festejo librero que fue el primer paso hacia el hallazgo, el intercambio y la comunicación de una comunidad teatral en desarrollo.



©Foto Andrea López, diseño José Bernechea.

ALEGRÍA MARTÍNEZ. Periodista y crítica de teatro, autora de *Bitácora de Caballero de Olmedo* y de *Memorias de Juan José Gurrola*, entre otras.

ASÍ PASAN...

DE LUIS MARIO MONCADA*

Luis Enrique O. M.

Un investigador serio, sensato y en uso de sus facultades, procura abordar temas que sumen el máximo rédito a su perfil académico, porque según parece, el futuro laboral de un investigador depende de qué tan complicados y abstrusos sean los estudios que publica.

Así, Luis Mario Moncada, quien al parecer no es un investigador serio, sensato, ni parece estar en uso de sus facultades, se subió al burro de compilar toda la historia del teatro mexicano en el siglo xx, una investigación que por su peso y poca rentabilidad académica, es poco abordada en nuestro medio, y el resultado fue *Así pasan... efemérides teatrales 1900-2000*, ciento un años de teatro mexicano, abreviados en fichas mensuales; y no es poco decir. Estamos hablando de una parte de la historia de un país vista desde el teatro, un país al que le importa poco o nada el teatro.

En *Así pasan...*, lo mismo se registra un espectáculo de Chiquidrácula que la agria recepción que le dio la comunidad japonesa en México a Seki Sano cuando llegó a nuestro país, recepción motivada porque era zurdo y peligroso. Pero no quiero hablar de su contenido, que es inacabable, basta decir que si se construyó un teatro, o se incendió otro, si una actriz se encueró u otra encarnó una exitosa Ofelia, en fin, todo lo que haya sido noticia para el teatro o haya dejado un registro salvado de las llamas o el olvido, es anotado por Luis Mario Moncada en este libro. Es un libro que se puede leer de todas formas: en orden, como una novela, por referencia como el directorio, oracularmente como el *I Ching*. Es un libro que se puede leer hasta de cabeza. Se puede leer como uno quiera, porque a fin de cuentas, como las mejores obras del ser humano, no sirve para nada. Su único mérito está en ser delicioso.

Como escritor para el teatro, que no del teatro, cargo el estigma de ser y no ser gente de teatro, de querer pertenecer y no ser parte del todo, de ese mundo tan cercano y diferente al de la palabra. El teatro es hechos, la dramaturgia solo posibilidades; y entre ellas, el abismo de las concreciones. Lo digo porque al pasar las hojas de *Así pasan...* me sentí pasando las duras tablas de un álbum familiar, el de esa familia que nunca tuve. Con acritud y dulzura fui conociendo a esos padres y abuelos que me siguen negando su apellido, nombres que ayer me eran ajenos y hoy, gracias a *Así pasan...*, suman letras a mi nombre hasta hacerlo indescifrable.

Así pasan... es un libro que deben tener todos aquellos que viven el y del teatro, es un libro para guardar entre su *Nuevo catecismo* y *El actor se prepara*, para abrirlo de vez en cuando y sondear, sólo por curiosidad, de dónde venimos, porque a dónde vamos, eso no lo sabe ni el que escribe las esquelas.



* *Así pasan... Efemérides teatrales 1900-2000*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Escenología, México, 2007.

LUIS ENRIQUE GUTIÉRREZ O. M. Dramaturgo.

REVISTAS COLOMBIANAS

PALIMPSESTOS TEATRALES

Elman Travizo Higuera

En Colombia han surgido revistas literarias y culturales tan diversas como las corrientes ideológicas del lugar. Desde *El repertorio colombiano*, pasando por la *Revista gris* —pariente modernista de la *Revista azul* de México fundada por Gutiérrez Nájera—, y siguiendo con *Espiral* y *Eco*, que fueron importantes en el ámbito cultural colombiano y atestiguaron amplias visiones de los movimientos literarios que brotaban por doquier. Mientras los periódicos se ocupaban de aspectos de actualidad inmediata, las revistas empezaron a dar información que se distendía en el tiempo, además de dirigirse a un público más específico.

Colombia ha dado a la cultura grandes escritores no sólo de novela. Basta con recordar a los dramaturgos Enrique Buenaventura, Patricia Ariza, Santiago García, Gonzalo Arango y Óscar Collazos, para darnos una idea.

Y como las revistas desde siempre han sido valiosas plataformas y medios para que los artistas den a conocer sus opiniones, nunca faltan las que necesariamente relevan a otras que ya no pueden sostenerse por disímiles circunstancias. En la actualidad, circulan en Colombia algunas publicaciones especializadas en teatro cuya común particularidad es el carácter nacionalista. Incluso, al referirse a aspectos teatrales del resto del mundo, se hace siempre poniendo como eje (quizá hilo de Ariadna) a Colombia. Por supuesto que no se debe ver esto como un defecto, sino como la preocupación por mirar primero la casa propia y después transpolarla con otros lugares. Es así como nace toda la autocrítica.

En la actualidad, la revista que menos mira hacia el interior del país es *Cali, un sueño con títeres* que, como su nombre lo indica, dedica sus páginas a tratar temas relacionados con los muñecos y figuras utilizadas en las funciones teatrales. Quizá su mirada al resto del mundo se deba a que los títeres es un sector teatral olvidado, pues se le ha dado mayor importancia al actor. Por eso, para poder hacer una revista de calidad es necesario recurrir a información más allá de la que proporciona un solo país. *Cali, un sueño con títeres*, además de ser informativa, sirve para el rescate o cartapacio de un arte con tendencia a la extinción. Una prueba es que el famoso Jim Henson aparece en sus páginas. Muchas generaciones crecieron con los *Muppets*, *Plaza Sésamo* y otras series protagonizadas por sus marionetas.

Papel Escena es la revista anual de la Facultad de Artes Escénicas de Cali. En ella se encuentran las diferentes vertientes de la actividad teatral, aunque en ocasiones es monotemática, como en el caso del año pasado, que la dedicaron a la dramaturgia, pretendiendo dar cuenta de las distintas variantes estructurales que realizan los escritores del drama. Las secciones son fijas y versan sobre pedagogía, análisis de textos, ensayos, reconocimiento a las personalidades del quehacer teatral, entre otros capí-

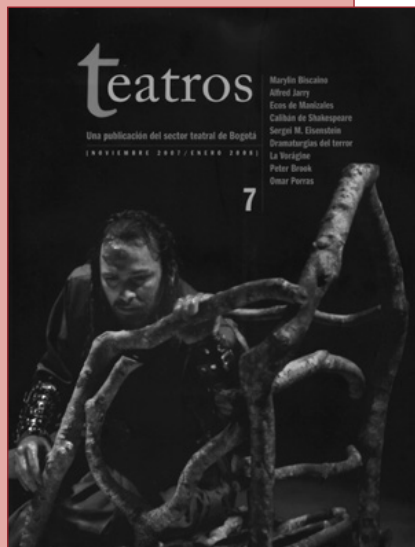
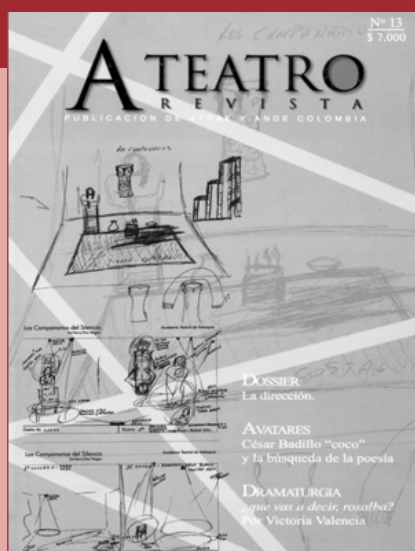
tulos en los que impera el análisis, ya sea literario o extraliterario. Los textos en su mayoría son escritos por los catedráticos de la institución o personas relacionadas con ésta. Aunque hay cierta apertura.

Editada en Medellín, *A teatro* es una revista cuatrimestral; aunque un poco irregular en su periodicidad, sin embargo, su contenido es interesante por la confrontación de ideas que despliega. La sección "Portal" va más allá de la reseña de obras estrenadas recientemente en Colombia, convirtiéndose en breves críticas donde se examinan los mecanismos y elementos que conforman el montaje, complementándolo con una semblanza del grupo que lo realizó. En la sección "Pensar en Teatro" se reflexiona sobre el drama a través del estudio de otras disciplinas que aparentemente no tienen relación con éste. Hay también en las casi doscientas páginas de *A teatro*, secciones para la enseñanza-aprendizaje de técnicas actorales. Interesantes son los fragmentos u obras de teatro completas que se encuentran en una parte de la revista, además de un *dossier* temático donde concurren puntos de vista divergentes que nutren este órgano editorial.

No menos importante es *Teatros*, publicación del sector teatral de Bogotá. A simple vista, puede decirse que es una revista más variada porque aparecen comentarios sobre el teatro argentino, el drama shakespeariano... sin necesidad de compararlo con Colombia; pese a esto, mantiene secciones muy semejantes a las de las revistas *A teatro* y *Papel Escena*, incluyendo también un *dossier* temático. Esta publicación es trimestral y apuesta en demasía a la controversia de ciertas teorías teatrales o cinematográficas, más que a la exposición de las inmediatas vivencias en escena.

Con seguridad, éstas no son las únicas revistas que cubren estratégicamente la geografía teatral de Colombia, pero son la forma de conocer los enfoques que se tienen del teatro desde múltiples puntos del país, parecido esto a una rosa de los vientos con sus vertientes cardinales.

ELMAN TREVIZO HIGUERA. Poeta y dramaturgo.



Versistas de la escena: La maroma campesina
Luz María Robles Dávila

La presente obra presenta el trabajo de campo realizado por Luz María Robles en la región de la Mixteca Baja del estado de Oaxaca en tres periodos distintos: 1996, 2002 y 2003. El resultado de esta labor fue la recuperación de información y registros en diversos formatos, material que conjunta: entrevistas, testimonios, presentaciones y registro en audio, video y fotografías, en una obra multimedia en CD y un documental en formato DVD; elementos con los que se compendia una amplia investigación de la maroma contemporánea tal y como se realiza en la Mixteca Baja oaxaqueña.

El el CD —*Versistas de la escena: La maroma campesina*— es de la autoría de Omar Moscoso y está Integrado por tres secciones: Textos, Fenomenología y Recursos, un universo info-iconográfico y audiovisual que incluye video, audio, fotografía y partituras, que acompañan un acervo de transcripciones de testimonios orales —versos de payasos, trova popular y entrevistas— así como datos significativos basados en documentos y estudios especializados. El CD ofrece también un registro audiovisual de la secuencia de representación del espectáculo de la maroma, testimonios a cuadro de sus protagonistas, aspectos del repertorio con que la banda de viento acompaña a la maroma y aspectos sobre la vida cotidiana de la región.

Eugenio Cobo es el autor del DVD: *La maroma campesina*, documental en el que Cobo, con un alto sentido testimonial, ofrece su versión de lo sucedido el ocho de febrero de 2003, en el Barrio del Rosario, de Tezoatlán de Segura y Luna. El documental da cuenta de la experiencia registrada a lo largo de todo ese día: desde el inicio de la fiesta con sus danzas y pirotecnia; el convite vespertino con que da inicio la tradición de la maroma.

Una de las metas de este proyecto es aportar materiales de divulgación, pero también de consulta y de investigación que se sumen a los ya difundidos por el CITRU. Se trata, pues, de una obra de interés general y un material importante para la comunidad académica abocada a temas de tradiciones culturales de nuestro país.

CITRU-Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2008.

SUGERENCIAS FELINAS

EN EL MARCO DE LAS CELEBRACIONES
DE SU 120 ANIVERSARIO,

EL CIRCO ATAYDE HERMANOS

**CONVOCA, JUNTO CON LA COORDINA-
CIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN-UAM, A LAS
JÓVENES COMPAÑÍAS Y EJECUTANTES IN-
DEPENDIENTES DE ARTES DE CIRCO A
PARTICIPAR EN EL**

**V ENCUENTRO DE CIRCO JOVEN
EN CARPA ASTROS Y
TEATRO CASA DE LA PAZ-UAM**

Con el fin de continuar el diálogo creativo entre el circo clásico y el contemporáneo, fomentar el intercambio de búsquedas y experiencias, conocer las nuevas propuestas de jóvenes ejecutantes y compañías, así como descubrir a los nuevos talentos mexicanos de la pista, el Circo Atayde Hermanos (CAH), invita a todos los grupos o individualidades residentes en la Ciudad de México, a que presenten sus propuestas escénicas circenses.

Podrán inscribirse individualmente o en grupo, las personas que practiquen las diversas artes de circo, independientemente de su nacionalidad o procedencia, ya sea que pertenezcan a familias tradicionales o ejecuten actos del llamado circo contemporáneo.

La presente convocatoria incluye las siguientes disciplinas:

- Acrobacia aérea
- Acrobacia de piso
- Contorsionismo
- Equilibrio (cuerda tensa y cuerda floja)
- Pulsadas
- Malabares y antipodismo
- Payasos
- Magia

El Encuentro se llevará a cabo el jueves 28 de agosto de 2008 a las 20:00 hrs.

Los interesados deberán llenar una Solicitud de Inscripción y presentar un DVD de su trabajo, así como un CD con fotografías. Una misma persona o compañía puede presentar al Comité de Selección varios actos (máximo tres en el caso de los ejecutantes, y seis para las compañías).

Las Solicitudes de Inscripción estarán disponibles a partir del lunes 7 de julio en las oficinas generales del CAH, Calzada de Tlalpan #855 (Metro Villa de Cortés), de 11:00 a 14:00 horas. Informes sobre el periodo de audiciones a los teléfonos: 55 90 31 95, 55 79 14 00, 55 79 69 90.
www.circoatayde.com

¡espérala!

septiembre 2008



PASODEGATO
lamenta el fallecimiento
del actor mexicano

GUILLERMO GIL

acaecido el 25 de mayo de 2008.

EN ESTA PRIMAVERA Luvina TOMA

EL PULSO DE LA
TIRA

TEXTOS DE:

**DANIELA TARAZONA • SALAH AL
HAMDANI • HORACIO CASTELLANOS MOYA
ALONSO CUETO • ANTONIO ORTUÑO
GUADALUPE NETTEL • JOSU LANDA**

IGNACIO PADILLA

UNA ENTREVISTA CON EL NOVELISTA **ÉLMER MENDOZA**
Y PLÁSTICA DE **VICENTE ROJO**



De venta en Sanborns, Librerías y puestos de periódicos

Luvina Universidad de Guadalajara
Revista literaria

colabora con nosotros
consulta las convocatorias en 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, regre-
sas 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, **escri-
bes**, **escribes**...



Lenguaraz

publicación
trimestral

literatura
para no leer



RE-DESCUBRE EL
TEATRO CASA DE LA PAZ-UAM



**ÍNTIMAMENTE ROSARIO
DE CHIAPAS**

**CON OFELIA MEDINA Y
JIMENA GIMÉNEZ CACHO**

**VIERNES 20 HRS.
SÁBADOS 19 HRS.
Y DOMINGOS 18 HRS.
DEL 27 DE JUNIO AL 20 DE JULIO**

MALAS PALABRAS

DE PERLA SZUCHMACHER

**SÁBADOS Y DOMINGOS 13 HRS.
DEL 5 DE JULIO AL 31 DE AGOSTO**



MARTES DE CINE
19:00 HRS.
ENTRADA LIBRE

MIÉRCOLES DE JAZZ
20:HRS

JUEVES DE LECTURAS
CON RECONOCIDOS
ACTORES



Cozumel 33 (entre Durango y Sinaloa) Col. Roma, Tel. 5286•5315

teatrocasadelapaz@gmail.com

Exposiciones



VIK MUNIZ: REFLEX

El artista brasileño ha asombrado al mundo entero con fotografías de imágenes emblemáticas de la historia, el arte y los medios de comunicación, creadas a partir de una asombrosa variedad de materiales como azúcar, diamantes, mermelada, chocolate, chatarra y polvo, entre otros.

ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO. Justo Sierra 16, Centro Histórico. Hasta el 14 de septiembre



CIEN CARTELES

De finales del XIX a principios del siglo XXI.

Homenaje al cartel, a sus creadores, temáticas, estilos, técnicas, tirajes, composiciones y formas de circulación; formada por cien piezas de Adolphe Mouron conocido como *Cassandre*, Pablo Picasso, Joan Miró, Alexander Calder, Andy Warhol, Vicente Rojo, entre otros grandes artistas del siglo XX.

20 aniversario de la Décima Bienal Internacional del Cartel en México.

SALA PRINCIPAL DE LA BIBLIOTECA DE MÉXICO.

Plaza de la Ciudadela 4, Centro Histórico.

Hasta el 3 de agosto



LEÓN FERRARI. OBRAS 1976-2008

La obra del artista argentino está caracterizada por la diversidad de soportes y materiales utilizados como dibujos, fotocopias, videos, animaciones, alambres, arbolitos, ratones y cucarachas de plástico, ojos de vidrio, entre otras, así como por las temáticas abordadas.

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL.

Avenida Revolución 1608, San Ángel.

Hasta el 3 de agosto

Cartelera del ARTE



GOBIERNO FEDERAL

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Julio - septiembre 2008

Teatro



Selección de la Convocatoria 2008

BENITO ANTES DE JUÁREZ

Compañía El Fénix Producciones.

Dirección: Esteban Castellanos.

Ficción histórica en la vida del Benemérito.

FORO DE LAS ARTES.

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES.

Río Churubusco y Tlalpan.

Tel. 4155 0000

Jueves y viernes, 20:00 horas;

sábados, 19:00 horas;

domingos, 18:00 horas.

\$ 120.00*

Hasta el 20 de julio

Niños



MAMÁ LA OCA

Aksenti Danza Contemporánea. Dirección: Duane Cochran.

El movimiento de los niños.

Espectáculo basado en los cuentos infantiles *La bella durmiente del bosque*, *La bella y la bestia*, *Pulgarcito* y *La feúcha*, *Emperatriz de las Pagodas*.

TEATRO DE LA DANZA.

Centro Cultural del Bosque.

Reforma y Campo Marte, Chapultepec Polanco.

Sábados y domingos de julio, 13:00 horas. \$ 60.00*



Vivir Mejor

www.cnca.gob.mx

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



Secretaría de
Educación Pública y Cultura
Gobierno del Estado



Aformarte

arte en tu escuela

Es un programa que forma parte de la nueva estrategia de política cultural, lanzada por el Gobierno del Estado de Sinaloa y tiene como objetivo que los alumnos de primaria tengan su primera experiencia como espectadores, que les permita valorar y reconocer las expresiones artísticas como parte de su formación.

Metas (1era etapa)

Mayo a Noviembre de 2008.

- ~400 escuelas primarias,
- ~Atención a 115,544 alumnos.
- ~Priorizar escuelas con programas innovadores: Escuelas de Calidad, Escuela Segura y Escuela de Tiempo Completo.

Vamos Juntos
Sinaloa
Líder nacional en alimentos
es nuestro orgullo