

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

PERFIL

FRANCISCO BEVERIDO:
UNA VIDA EN ESCENA

REPORTAJE ESPECIAL

SE RENUOVA
LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO
ALEGRÍA MARTÍNEZ

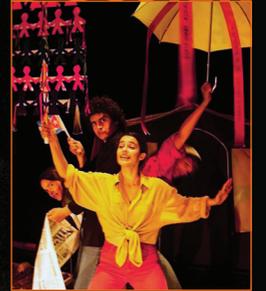
HOMENAJE

PINTER: TEATRO Y POESÍA
DAVID OLGUÍN

TÉCNICA TEATRAL

LIBERACIÓN
DE LA VOZ NATURAL
ANTONIO OCAMPO GUZMÁN

DOSSIER



TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

ESTORINO,
MARTÍNEZ TABARES,
GARCÍA ABREU,
ESPINOSA, CARRÍO, PINEDA,
GÓMEZ TRIANA,
RODRÍGUEZ FEBLES,
MARCOS, ARTILES,
BONILLA-CHONGO, CANO

ESTRENO DE PAPEL
VISIONES
DE LA CUBANOSOFÍA
NELDA CASTILLO



PREMIO
NACIONAL DE
PERIODISMO
2005



PREMIO
ANTONIETA RIVAS MERCADO
AMCT 2006



FITLA PREMIO
INTERNACIONAL LATINO
THEATRE FESTIVAL OF
LOS ANGELES 2007

ISSN 1665-4986 Número 37



9 771665 498006 > 37 <

AÑO 7 / NÚMERO 37 ABRIL / MAYO / JUNIO 2009, \$50.00 PESOS MEX., \$7 USD, €5

EDICIÓN COLECCIONABLE

37



GobBC
GOBIERNO DEL ESTADO

Gobierno del Estado de Baja California
Gobierno de la Provincia de Zhejiang
Instituto de Cultura de Baja California
Dirección General de Cultura de Zhejiang
presentan

INSTITUTO DE CULTURA DE BAJA CALIFORNIA

Domingo 15

Inauguración de la exposición
PARAÍSO EN LA TIERRA (From Heaven to Earth)

天上人間

Cultura de la seda en Zhejiang, China
Sala de Exposiciones del CEART. 12:00 horas
Permanecerá hasta el 15 de mayo

Domingo 15

Inauguración de la exposición fotográfica
SUEÑOS DE ZHEJIANG

洞天之境

Sala de Conferencias del CEART. 12:00 horas
Permanecerá hasta el 15 de abril

Lunes 16 y martes 17

ELEGANCIAS DE ACROBACIA DE ZHEJIANG
Expresiones amorosas del paraíso

天堂風情

Teatro del Estado, 20:00 horas

Del lunes 16 al miércoles 18

Desfile:
**LA VESTIMENTA TRADICIONAL
Y CONTEMPORÁNEA EN CHINA**
CEART, 18:00 y 20:00 horas

Miércoles 18

Inauguración de la exposición de pintura y fotografía
FLORES AL ARROYO

浙江之夢

Yin Shula y Wang Shaoqiu
Sala de Exposiciones y
Sala Ernesto Muñoz Acosta del CEARTE. 20:00 horas
Permanecerá hasta el 15 de mayo

Jueves 19

ELEGANCIAS DE ACROBACIA DE ZHEJIANG
Expresiones amorosas del paraíso

天堂風情

Plaza de las Artes del CEARTE, 20:00 horas

Sábado 21 y Domingo 22

ELEGANCIAS DE ACROBACIA DE ZHEJIANG
Expresiones amorosas del paraíso

天堂風情

Teatro Rubén Vizcaíno Valencia, UABC
21_ 19:00 horas
22_ 18:00 horas

Mexicali

Informes:
(686) 554.2825

Ensenada

Informes:
(646) 177.3130
(646) 173.4307

Tijuana

Informes:
(664) 900.6210

Festival de
Zhejiang
China en Baja California
中國浙江省文化展暨西琴下加利福尼亞州



Mexicali • Ensenada • Tijuana
MÉXICO - MARZO DE 2009

www.bajacalifornia.gob.mx/icbc



GOBIERNO del ESTADO
2004-2010
ZACATECAS

1 al 5 JUNIO 2009 muestra estatal de teatro

MUESTRA ESTATAL DE TEATRO del 6 al 8 de OCTUBRE 2008

Obra ganadora *Honras fúnebres* / Grupo de la Caja / Dir. Leopoldo Elías Smith Mac Donald (Fresnillo, Zac.)



Teatro Fernando Calderón
Teatro Ramón López Velarde
Foros Alternos

INSTITUTO
ZACATECANO
DE CULTURA
RAMÓN
LÓPEZ
VELARDE

www.culturazacatecas.gob.mx

AÑO 7
NÚMERO 37
ABRIL-JUNIO, 2009



En portada:

Charenton,
Teatro Buendía, dir. de Flora Lauten.
© Jorge Luis Baños.



Recuadro de Dossier:

El traidor y el héroe (2003).
Foto cortesía Estudio Teatral
de Santa Clara.



FE DE ERRATAS:

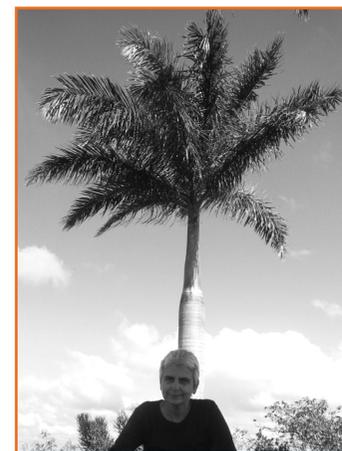
En la p. 44 del núm. anterior,
erróneamente se adjudicó en el
pie de la foto, la dirección de
Un hogar sólido a H. Mendoza,
cuando quien dirigió dicha
puesta en escena fue Margules.

- 5 ABREBOCA**
LA CULPA ES DE MI ABUELA
ABELARDO ESTORINO
- 8 PERFIL**
PACO BEVERIDO EN SEPIA
*ENTREVISTA DE ALEJANDRA SERRANO
Y LUIS ENRIQUE GUTIÉRREZ O. M.*
- 12 ENTRE CANDILEJAS**
MANUEL MONTORO
- 13 EL ÚLTIMO APRENDIZ**
FERNANDO DE ITA
- 13 CABALLERO DEL TEATRO**
VIRGILIO LEOS
- 14 UNA VIDA EN ESCENA**
TRAYECTORIA
REDACCIÓN PDeG
- 19 HOMENAJE**
PINTER: TEATRO Y POESÍA
DAVID OLGUÍN
- 22 REPORTAJE ESPECIAL**
SE RENUEVA
LA COMPAÑÍA
NACIONAL DE TEATRO
ALEGRÍA MARTÍNEZ
- 26 DOSSIER**
TEATRO CUBANO
CONTEMPORÁNEO
COORDINACIÓN:
VIVIAN MARTÍNEZ TABARES
- 28 LA ESCENA CUBANA DE HOY**
VIVIAN MARTÍNEZ TABARES
- 29 NUEVAS ESCRITURAS:**
¿DRAMATURGIAS
PARA LA ESCENA?
EBERTO GARCÍA ABREU
- 32 DRAMATURGIA**
CUBANA AHORA:
¿ESCENARIOS HABITADOS?
NORGE ESPINOSA MENDOZA
- 34 LENGUAJES, DISCURSOS,**
POÉTICAS
VIVIAN MARTÍNEZ TABARES
- 35 LA BALADA DE WOYZECK:**
NOTAS AL PROGRAMA
RAQUEL CARRÍO
- 36 ESTUDIO TEATRAL**
DE SANTA CLARA:
PERSEGUIR LO INVISIBLE
ROXANA PINEDA
- 40 LECTURAS DE UN**
ESPECTÁCULO-ALTAR
JAIME GÓMEZ TRIANA
- 42 MENSAJE EN UNA BOTELLA**
ULISES RODRÍGUEZ FEBLES
- 42 CARLOS PÉREZ PEÑA:**
REFLEXIONES
DE UN TEATRISTA
JOSÉ RAMÓN MARCOS
- 47 NIÑOS, TÍTERES**
Y ACTORES HOY
FREDDY ARTILES
- 50 DANZA CUBANA:**
¿POR DÓNDE TRANSITAMOS?
NOEL BONILLA-CHONGO
- 53 INCURSIÓN EN LAS ENTRAÑAS**
DE UN TEATRO
OSVALDO CANO
- 58 TÉCNICA TEATRAL**
LA LIBERTAD
DE LA VOZ NATURAL
ANTONIO OCAMPO GUZMÁN
- 61 REPÚBLICA DEL TEATRO**
CHIHUAHUA
PILO GALINDO RECIBE
EL PREMIO NACIONAL
DE DRAMATURGIA V. H. R. B.
2008
ENTREVISTA DE LETICIA GARCÍA
- 62 JALISCO**
SOMOS O NO SOMOS,
PARA IRNOS PONIENDO
DE ACUERDO
TEÓFILO GUERRERO
- 64 MICHOACÁN**
REFLEXIONES SOBRE TEATRO,
HISTORIA Y SOCIEDAD
SILVIA MACÍAS Y FERNANDO ORTIZ
- 66 NUEVO LEÓN**
EL TALLER DE TEATRO
UNIVERSITARIO
(1971-1981)
HERNANDO GARZA
- 68 ZACATECAS**
EL TEATRO DEJA EL MUNDO
COMO ES...
CLAUDIA SOLÍSANDRADE
- 71 REPORTAJE**
UN ESPACIO
DE LIBERTAD
LETICIA GARCÍA
- 74 LIBROS**
RECOMENDACIONES
- 76 MÁSCARA VS. CABELLERA**
- 78 SUGERENCIAS FELINAS**
CONVOCATORIAS

ESTRENO DE PAPEL

VISIONES
DE LA CUBANOSOFÍA

NELDA CASTILLO



© Archivo de El Ciervo Encantado.

PASODEGATO

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

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

PRODUCCIÓN EDITORIAL:
JOSÉ BERNECHEA ITURRIAGA
DISEÑO GRÁFICO: GALDI GONZÁLEZ
PUBLICIDAD Y ASISTENCIA EDITORIAL: HUGO WIRTH
JEFE DE DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN: ROSARIO BUENDÍA
ASISTENTE DE DISTRIBUCIÓN: OYUQUI MALDONADO
DISTRIBUCIÓN Y MENSAJERÍA: SERGIO SÁNCHEZ
Y BENJAMÍN ARIAS
ASISTENCIA GENERAL: MARÍA DE LA PAZ ZAMORA
Y VERÓNICA CRUZ ZAMORA

FOTÓGRAFOS:
SERGIO ARELLANO
JOSÉ JORGE CARRÉON
CHRISTA COWRIE
ENRIQUE GOROSTIETA
ANDREA LÓPEZ
FERNANDO MOGUEL

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

IMPRESIÓN: OFFSET SANTIAGO
DISTRIBUCIÓN: PASODEGATO

PASODEGATO, REVISTA MEXICANA DE TEATRO
Revista trimestral núm. 37, ABRIL, MAYO, JUNIO 2009

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,
5601 3699, 5601 3876.

Correos electrónicos:
editorialpdg@gmail.com, editor@pasodegato.com,
distribucion@pasodegato.com, difusion@pasodegato.com,
diseno2@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 (EECI)
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.

EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS ES RESPONSABILIDAD
DE LOS AUTORES.

DE PRECARIIDADES INSTITUCIONALES

Con profunda rabia comunicamos a nuestros lectores que, en este número, se reduce el tiraje de *PASO DE GATO* y se retiran las tintas metálicas que han sido una de nuestras características. Las razones de esta medida que esperamos sea temporal son: la devaluación del peso mexicano frente a las monedas extranjeras que han provocado aumentos en todos los insumos de imprenta en un 40%, y la cerrazón con que nos hemos topado con el Conaculta de Sergio Vela (ahora su ex presidente), que ha reducido sus inserciones publicitarias en nuestras publicaciones. Por si eso fuera poco, la ley del IFE impide a los gobiernos estatales (aquellos que están en proceso electoral local) y federal pautar publicidad con los medios. La imbecilidad de esta ley prohíbe incluso publicar carteleras, con lo que toda institución de cultura quedará en un limbo de difusión durante los meses de mayo y junio próximos. Muchas revistas culturales —no sólo la nuestra— viven momentos de agonía financiera mientras la discrecionalidad hacia el interior del Conaculta y del INBA, la burocracia y sus sindicatos, se llevan 89 centavos de cada peso que se destina a la cultura. La gran paradoja es que ya no hay sustento para pensar la continuidad de la existencia de tales instituciones dado que la tarea sustantiva para la que fueron creados tales monstruos, no sólo no es atendida sino que además es tratada con un profundo desdén: la cultura. Hacemos votos para que la nueva presidenta del Conaculta, Consuelo Sáizar, que sí sabe de tintas y papel, que ha llevado a cabo con envidia empresas importantes, sepa refundar el concepto y la vocación de la institución. El gremio artístico —que no sólo el editorial— vive en el hartazgo.

PASO DE GATO ha publicado, en poco más de siete años, más de ochenta obras de teatro de autores nacionales e internacionales a través de la revista y de sus colecciones de libros, que además se ofrecen al precio más bajo del mercado editorial. Entre todas las instancias del gobierno federal dedicadas al rubro, no se ha hecho ni de lejos semejante labor en pro de la dramaturgia. Las microempresas culturales, pues, estamos haciendo la chamba del Estado mexicano. Y hasta aquí las quejas.

El *dossier* de este número lo dedicamos a la revisión del teatro cubano contemporáneo al cumplirse los 50 años de la Revolución que le diera un nuevo —y polémico— rostro a la isla. Lo que quizá no es ni conocido ni imaginable para muchos de los lectores hispanoamericanos, es el nivel crítico que su teatro alcanza y que no es de ninguna manera concesivo con su propio gobierno. Caminos distintos y semejantes a los del teatro de otros países, el cubano goza de cabal salud a pesar del bloqueo económico que pesa sobre ese país. Nuestra querida Vivian Martínez Tabares, colega de batallas y directora de la revista *Conjunto*, es quien ha coordinado este *dossier*.

Dedicamos nuestro Perfil a Francisco Beverido, incansable hombre de teatro, investigador, director, dramaturgo y actor cuya generosidad lo ha llevado a crear el único centro de documentación particular al servicio de la comunidad teatral: Candileja. Paco es un personaje imprescindible del teatro mexicano —y veracruzano en particular—, cuya extraña capacidad de ironía lo hace también uno de los testigos más críticos de nuestra realidad teatral.

Hacemos en esta entrega homenaje a la excepcionalidad del enorme maestro británico Harold Pinter a través de un ensayo de David Olgún. Pinter, quien falleciera el 24 de diciembre pasado, es considerado como el más grande dramaturgo inglés después de Shakespeare.

Por último, quisiéramos resaltar de nuestra sección *Máscara vs. Cabellera* la proposición que Luis Mario Moncada hace a nuestro gremio —en la indefensión de las políticas de salud pública— para apoyar a compañeros que han pasado por graves padecimientos como David Psalmon, Iván Olivares o Carlos Cobos, padecimientos de salud que son acompañados siempre de los económicos.

JAIME CHABAUD



temporada PRIMAVERA 2009

Orquesta Sinfónica Sinaloa de las Artes
Director Artístico Gordon Campbell



Del 19 de marzo al 12 de junio
Culiacán Mazatlán Guasave Guamúchil Los Mochis

Suite Estancias, de Alberto Ginastera
Concierto y piezas para charango y orquesta
Boutique Fantastique, de Ottorino Respighi
Rolando Goldman, charango
Jueves 26 de marzo, 8:30 pm, Entrada Libre
Teatro pablo de Villavicencio, Malecón y Andrade, Centro

Concierto N° 3 para piano y orquesta, de Sergei Rachmaninoff
Los pinos de Roma, de Ottorino Respighi
Dimitri Ratsler, piano
Jueves 19 de marzo, 8:30 pm, Entrada Libre
Teatro pablo de Villavicencio, Malecón y Andrade, Centro

I CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO SINALOA 2009.

DIRECTOR ARTÍSTICO: ENRIQUE PATRÓN DE RUEDA



ELIMINATORIAS
DEL 26 AL 30 DE MARZO
ETAPA FINAL Y PREMIACIÓN
SÁBADO 4 DE ABRIL
TEATRO PABLO DE VILLAVICENCIO, 20 HRS.
CON LA ORQUESTA SINFÓNICA
SINALOA DE LAS ARTES

20-26 de abril del 2009/Culiacán Mazatlán Los Mochis
Festival Internacional de Danza

23 José Limón



cuerpo y pensamiento

3 Compañías Extranjeras:

PROVISIONAL DANZA (España)
CORTOCINESIS (Colombia)
THE FORGOTTEN ANGLE THEATRE
COLLABORATIVE FATC (Sudáfrica)

3 Compañías nacionales:

INSIDE THE BODY
ASANDO CARNE
DEL FOS

5 compañías locales:

VIII ENSAMBLE JOSÉ LIMÓN
DANZA JOVEN DE SINALOA
FERNANDA GUERRA Y CIA.
ÁTHROS

EPDM

1 Proyecto binacional

ANDREW HARWOOD- OMAR
CARRUM (Canadá-México)

Entrega del

22 PREMIO NACIONAL DE DANZA
JOSÉ LIMÓN

Actividades paralelas:

Presentación del libro: MEMORIA
INCONCLUSA DE JOSÉ LIMÓN

Presentación de los libros: LO

BAILADO NADIE ME LO QUITA, EN
BÚSQUEDA DEL DEGAGÉ
PERFECTO y LA DANZA OCÉANA:
SOLANGE LEBOURGES

TALLER Y MUESTRA DE

VIDEODANZA: GUSTAVO LARA

CURSO DE ANÁLISIS DE LA
DANZA: CÉSAR DELGADO

Conferencia: EL CUERPO
PENSADO Y BAILADO: Dr.
FRANCISCO GÓMEZ

Expo: JOSÉ LIMÓN EN LA OBRA
DE MIGUEL COVARRUBIAS

Mesas de discusión: MANUEL
STEPHENS

Diseño: Jesús Ramón Ibarra

LA CULPA ES DE MI ABUELA

Abelardo Estorino

Mi abuela, a la que llamábamos Babita, leía mucho y fue ella quien puso los primeros libros en mis manos. Recuerdo las *Aventuras de Tarzán* y haber leído, escondido, *Ibis*, de Vargas Vila, que en aquellos tiempos era un escándalo, al menos en Unión de Reyes. La revista argentina *Leoplán* me ayudó a mejorar el gusto y sufrir con Jean Valjean y su tragedia. Cuando fui a Matanzas a estudiar el bachillerato descubrí las librerías de viejos. ¡Y ya!, el mundo de los libros se abrió y fui encontrando autores de los que había oído hablar, pero no había podido leer. Cinco años más tarde llegué a La Habana y quedé sorprendido cuando en cualquier esquina había un puesto de libros viejos, con su correspondiente viejo, que a veces no lo era pero sabía recomendarte un buen libro de acuerdo con tus preferencias o ayudarte con alguna duda sobre el autor. (Ahora me pregunto: ¿librerías de viejos o de libros viejos?) En la esquina de Prado y Neptuno había una de esas librerías con un buen surtido y allí di con un tomo de un autor que se llamaba Marcel Proust; nunca había oído ese nombre, pero el título me llamó la atención: *El mundo de Guermantes*. Y después de leerlo con entusiasmo, me dediqué a conseguir el resto de los tomos. No sé bien si fue intuición o haber oído al pasar algún comentario sobre ellos; estas cosas quedan siempre en el misterio. Más tarde conocí a Virgilio, Piñera por supuesto, y me divertí al oír cómo se refería a la Duquesa y a la señora Verdurin y el “cogollito” como si los hubiera frecuentado. Conocía la genealogía de la familia Guermantes y parecía que había asistido a la misa en el camino hacia Combray, las relaciones entre las duquesas y la vida oculta de Albertine en la playa.

En la infancia, leer me ayudó a crearme un mundo diferente al de mis hermanos y sus amigos, que jugaban a bandidos y policías. A veces me les unía, pero evidentemente estaba fuera del grupo y prefería quedarme en casa leyendo en la cama. Después, ya mayor, leía de todo: crónicas sobre piezas teatrales que se estrenaban en La Habana y yo no vería, comentarios sobre libros y los muñequitos de los domingos.

Leer es viajar, se conocen mundos diferentes, personajes en los que en-



Abelardo Estorino con Vivian Martínez Tabares, Nicolás Dorr y Mario Balmaseda. © Archivo personal V. M. T.

cuentras parecidos con un amigo o tienen rasgos y conflictos de los que te has sentido avergonzado alguna vez. Una buena novela nos hace vivir muchas vidas sin necesidad de vivir muchos años y para un escritor sirve como modelo para asumir estructuras, tiempos narrativos y estudiar la riqueza de ciertos conflictos. Sin *Pedro Páramo* nunca hubiera podido escribir algunas de mis piezas teatrales; sin *Marat-Sade* o Proust no hubiera podido jugar con el tiempo a mi capricho. ¿A quiénes leyeron ellos? Lo mejor

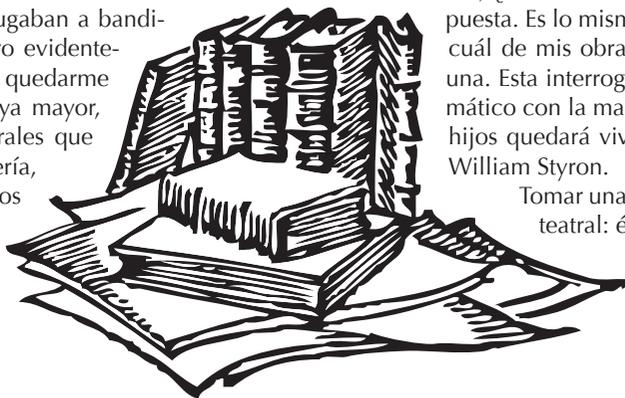
es leer a los clásicos; leerlos para conocerlos y releerlos para saquearlos. Ellos ofrecen un filón de aristas que no han sido desarrolladas y despiertan la imaginación para darles forma a un chispazo de tema y a personajes sin rostro ni sangre todavía.

Como me he convertido en un autor profesional, me duele no tener tiempo suficiente para leer y a pesar de eso sigo con la manía de comprar libros para un futuro en que las cataratas no me permitirán leerlos; compromisos profesionales, el cine y la adicción a Internet son los peores enemigos del trabajo. Cuando tengo tiempo prefiero leer ensayos sobre teatro y no ficción, para comprender mejor mi profesión, porque opino que llegar a escribir una buena obra está en no creer nunca que has llegado a la perfección. Si piensas que todo lo que escribes está bien hecho te momificas y no te llega el aire fresco de la vida o de la improvisación.

Quisiera cumplir un compromiso conmigo mismo y en este año decir voy a leer más, y convertirme en el adolescente al que había que decirle: “Niño, suelta ese libro ya y ven a comer”.

A veces me pregunto: si tuviera que escoger entre los libros que he leído, ¿cuáles serían mis preferidos?, y me quedo sin respuesta. Es lo mismo que me sucede cuando me preguntan cuál de mis obras escogería si fueran a publicarme sólo una. Esta interrogante me lleva a hacer un símil melodramático con la madre a quien le exigen decidir cuál de sus hijos quedará vivo, y pienso en *La decisión de Sofía*, de William Styron.

Tomar una decisión es un conflicto completamente teatral: ése es el problema de una buena obra de teatro. Me gusta que el teatro, además de espectáculo, sea literatura. Cuan-



do leo libretos y veo que no son más que copias taquigráficas de cómo habla la gente se me cae el corazón. Soy inflexible con mis textos, los reviso una y otra vez hasta sentir el ritmo; modifico la sintaxis, busco sinónimos hasta dar con la palabra exacta y aun después de estrenada la obra vuelvo a hacer correcciones.

Me gusta leer teatro, cosa que no les ocurre a muchos lectores. ¡Extraño! Siempre me parece maravillosa la oportunidad de imaginar tu propia puesta en escena.

La cuestión de la vocación es un asunto muy curioso para mí. No sé cómo nació, y cuando pretendo recordarlo me lleva a interrogarme

Adria Santana en *Medea sueña Corinto*, el más reciente montaje del autor.
© Jorge Luis Baños.



para encontrar las razones de cómo llegué a ser un escritor. A veces digo que la relación con Raúl Martínez y Rolando Ferrer me decidió a escoger ese camino. Tal vez ellos me dieron el impulso final.

Recuerdo que de niño asistía con frecuencia a ver a un grupo de aficionados en mi pueblo natal y antes me maravillaba la llegada de los circos que recorrían los pueblos llevando, además de la maravilla de ver elefantes y monos en caravanas por las calles, un *sketch* humorístico que terminaba con una rumba. Es posible que a Molière también le haya sucedido lo mismo. En ese momento no veía la pobreza del espectáculo y el asombro me dejaba boquiabierto. Después jugaba con mis amigos y escenificábamos una gran obra en las salas de nuestras casas. Pero existe un misterio, algo oculto que no sé si algún estudioso especializado le habrá encontrado solución, y surge una pregunta: ¿por qué ellos no fueron escritores también si tenían las mismas experiencias? Lo mejor será decir que fui “tocado por una divina locura”.

Cuando esa “divina locura” me asalta no pienso jamás a quién va dirigida la obra. Me propongo iluminar la zona oculta de una historia o el carácter de un hombre y espero encontrar espectadores que tengan las mismas inquietudes. Esto no podría llamarse elitismo porque me preocupan conflictos que afectan a gran parte de la sociedad y confieso mi presunción y espero que esa sociedad de que hablo sea un círculo que crece y alcance más allá de mis fronteras y mi tiempo. He comprobado que en la sociedad en que vivo los conflictos y la forma de resolverlos cambian, como todos sabemos, y es un proceso largo y constante hacia una perfección que buscamos para alcanzar un puñadito de justicia y felicidad.

Estoy satisfecho de haber escogido el teatro en lugar de otro género. El poeta y el novelista viven en soledad; el dramaturgo necesita la comunicación viva y sentir al público aburrirse o vibrar, y cuando esto último sucede y el estruendo de los aplausos llena la sala, es una emoción que los otros escritores desconocen.

Siempre me ha parecido que si un artista sólo conoce el medio en que trabaja es un artista manco. Un escritor no debe solamente leer. Un cuadro o una sinfonía nos descubren relaciones de formas, entonaciones que no conocíamos, sentimientos que habitan en los colores o los sonidos y nos enriquecen, y el paisaje expresivo que disfrutas cobra dimensiones inexploradas por las palabras; por eso resulta una gran aventura espiritual leer a Lezama y saborear las digresiones que entrelaza con culturas ajenas. El conocimiento de otras expresiones artísticas ayuda a afinar las herramientas que utilizamos para develar las ideas con que tratamos de entender el paso del tiempo.

ABELARDO ESTORINO. Dramaturgo y director cubano, Premio Nacional de Literatura 1992 y Premio Nacional de Teatro 2002. Es un referente esencial para varias generaciones de teatristas de la isla. Autor, entre otras obras, de *La casa vieja*, *Ni un sí ni un no*, *Morir del cuento*, *Vagos rumores*, *Parece blanca*, *El baile* y *Medea sueña Corinto*; sus textos se han representado en Colombia, Checoslovaquia, Chile, Ecuador, los Estados Unidos, España, México, Noruega y Suecia.

PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA 2009

Víctor Hugo Rascón Banda



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Con el propósito de reconocer la contribución a la cultural nacional y, fundamentalmente al norte de México, del escritor mexicano **Víctor Hugo Rascón Banda** (1948 – 2008), el **Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**, el **Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León**, la **Universidad Autónoma de Nuevo León** y la **Fundación Sebastián**, convocan a la sexta edición del **Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda**, el cual se registrará por las siguientes

8. Las obras deberán remitirse por cuadruplicado a:

Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda 2009

Teatro de la Ciudad,
Zuazua y Matamoros s/n
Macroplaza, Centro, Monterrey, N. L., 64000

BASES:

1. Podrán participar todos los escritores mexicanos o extranjeros residentes en el país sin distinción de edad o sexo, cuyas obras, enviadas a este concurso, sean inéditas, que no estén participando en una convocatoria similar, dentro o fuera de México ni estén en proceso de contratación, producción editorial o montaje. Los participantes extranjeros deberán tener un mínimo de residencia (comprobable) de 3 años en el país.

2. Los concursantes enviarán una obra inédita, escrita en español, que no haya sido representada. El tema de la obra y el número de actos serán libres, siempre y cuando el trabajo alcance un mínimo de 60 cuartillas o considere un tiempo aproximado de 1 hora y media de representación escénica. Se podrá participar sólo con una obra por autor.

3. Los trabajos deberán enviarse en hojas tamaño carta, a doble espacio y por una sola cara, en tipografía Times New Roman de 12 puntos, por cuadruplicado, además de una copia Word en CD. Si no se añade la copia electrónica, no se aceptará el trabajo.

4. No podrán participar quienes formen parte directamente de la organización del concurso ni familiares en primer grado de los mismos.

5. No podrá participar la persona ganadora de esta Convocatoria en su edición 2008.

6. No podrán participar las obras escritas como sketch y/o musicales.

7. Se concursará bajo seudónimo que se consignará en la primera página de cada copia. Dentro de un sobre cerrado, identificado con el mismo seudónimo, los autores deberán adjuntar los datos siguientes: nombre completo, datos para su localización y una breve ficha curricular.

9. La fecha límite para la recepción de trabajos será el **lunes 22 de junio**. Se aceptarán aquellos trabajos cuya fecha del matasello coincida con la del cierre de la convocatoria.

10. Se concederá un premio único e indivisible de \$160,000.00 (ciento sesenta mil pesos m.n.) al autor del trabajo ganador, la publicación del mismo, diploma y una estatuilla realizada por el escultor Sebastián.

11. El jurado estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria nacional cuyos nombres serán dados a conocer con oportunidad. El resultado será publicado en la página web de CONARTE (www.conarte.org.mx). La decisión del jurado será inapelable.

12. La premiación se llevará a cabo en un acto público, a celebrarse en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, durante la celebración del Festival de Teatro Nuevo León 2009 en el mes de agosto.

13. Los organismos convocantes cubrirán los gastos de transportación, hospedaje y alimentación del autor que resulte ganador, si resultara ser foráneo a Nuevo León.

14. Cualquier aspecto no establecido en la presente convocatoria será resuelto por los organizadores. El premio podrá declararse desierto si el jurado calificador así lo considera. Los trabajos que no resulten ganadores serán destruidos.

15. La participación implica la aceptación total de estas bases por parte de los concursantes.

Para mayores informes comunicarse a los teléfonos
(81) 83.43.89.74 al 78 o en la página www.conarte.org.mx

Monterrey, N. L., a 16 de enero de 2009

ENTREVISTA

PACO BEVERIDO EN SEPIA

Alejandra Serrano y Luis Enrique Gutiérrez O. M.

Paco Beverido es, a sus cuarenta y tantos años en las tablas, uno de los creadores míticos de nuestro teatro, perteneciente a una generación que lo renovó y promovió su desarrollo fuera de la Ciudad de México. Cuando en una entrevista anterior le pregunté si valía la pena dejar toda una vida en el teatro, antes de responderme le dibujó una sonrisa a la ingenuidad de mi pregunta. La respuesta para él es obvia, porque Paco Beverido es un enamorado del teatro y, dígame también, un enamorado de Xalapa. En esta ocasión conversamos con él en Candileja, el centro de documentación teatral que mantiene en Xalapa.

Mi primer recuerdo del teatro es estar tratando de elegir y después dirigir una obra con mis primos para una cena de fin de año en Córdoba, cuando estaba, a lo mucho, en sexto de primaria. Mi siguiente recuerdo es una invitación que me hizo mi tío, quien hacía teatro en Córdoba. Mi tío fue maestro del Seguro Social y hacía teatro sobre todo con la gente del Club de Leones, pero además hacía otras obras, y había venido a Xalapa a un festival nacional con *La estrella que se apaga*, de Solana, y me invitaba a algunos de los ensayos. Recuerdo haber estado en los ensayos de *Trampa para ocho mujeres* (de Robert Thomas), me recuerdo recorriendo toda la escenografía e inclusive estuve en el ensayo general, pero al estreno ya no me dejaron entrar porque no era una obra para niños. Ésta fue una obra que se presentó en el foro parroquial junto al templo de San José en Córdoba.

En 1962 se estaba construyendo el Teatro del Estado en Xalapa. El año anterior yo había visto *Hamlet* en el puente de Xalitic, aquella puesta en escena memorable de Marco Antonio Montero con Héctor Ortega haciendo Hamlet, Farnesio de Bernal era Polonio y Manuel Fierro interpretó a Claudio. Fue impresionante porque en aquellos tiempos todavía Xalapa era neblinosa, esto fue en abril y estábamos con abrigo viendo aparecer al fantasma en medio de la neblina xalapeña. Al año siguiente nos vinimos a vivir a Xalapa.

Mi papá trabajaba para la Universidad y su trabajo consistía oficialmente en el registro del acervo del Museo de Antropología,

pero se ampliaba hacia una serie de actividades universitarias, y entonces hizo el registro de conciertos de la Sinfónica y la Compañía de Danza. Esta última era dirigida entonces por Raúl Flores Canelo. Por aquí anduvo Óscar Chávez también, y aquí la Universidad tenía la Compañía de Teatro, y cuando llegamos aproveché para meterme a los ensayos de la compañía, que dirigía entonces Marco Antonio Montero, quien anduvo dos años por acá.

Yo estaba sólo de metiche, viendo todo el teatro por dentro. En esos tiempos estaban montando *Macbeth*, que fue la primera obra que hizo la universidad en el Teatro del Estado, después montaron *La cocina de los ángeles*, *La mandrágora*, hasta *El relojero de Córdoba*, que fue la última obra que hizo Marco Antonio Montero aquí, con Carlos Fernández y Ana Ofelia Murguía.



© Luis Marín.

Por esas fechas yo estaba en la secundaria, y como parte de las labores de extensión de la compañía, Marco Antonio Montero encargó a Jorge Godoy, que era el subdirector, que fuera a hacer una puesta en escena a la secundaria donde yo estudiaba. Jorge hizo un *casting* para la puesta en escena de *El Periquillo Sarniento*, que se acababa de estrenar en la Ciudad de México en la versión de Héctor Azar. Jorge me dio el papel del Periquillo niño y el hijo del Periquillo al final de la obra, y en el segundo acto un amigo del Periquillo niño, y ahí fue donde comencé a hacer teatro.

A partir de esto, me di a conocer por andarme metiendo en el teatro, y entonces llegó Manuel Montoro, que venía llegando de Francia, de la Universidad del Teatro de las Naciones, contratado por la Universidad Veracruzana. Lo primero que hizo fue *Mariana Pineda*, para la que realizó un *casting*. Tenía en el elenco a Ana Ofelia Murguía, a María Rojo, que estaba viviendo aquí en esas fechas, también estaba Juan Allende... El caso es que me integraron a la compañía para hacer un papel de jardinero, era 1966.

No sé qué problema tuvieron en los primeros ensayos, que Montoro decidió que quien hacía Fernando —el papel del galán en el primer acto— no funcionaba, y entré yo a hacer el papel de Fernando; y andaba por aquí un amigo de Ana Ofelia que trabajaba en aguas potables (o una dependencia de gobierno por el estilo), y como yo dejé libre el papel de jardinero, Ana Ofelia le propuso este muchacho a Manuel para el papel de jardinero, un charrrito gordito, simpático, se llamaba Arturo González, y después se cambió el nombre al de Arturo Allegro.

Bueno, así comencé con la compañía. Mientras tanto estaba haciendo cosas con la secundaria, y como después de esa primera experiencia de *El Periquillo* no planeaban hacer nada para el año siguiente, me propuse para dirigir y hacer un taller, y finalmente dirigí la puesta en escena; claro, terminó la función y yo me sentía como pavorreal, aunque la puesta fue catastrófica, con una serie de errores que en ese momento no alcanzaba a ver. ¿A qué mocosito de 15 años se le ocurre dirigir una tragedia griega?

De entonces guardo una anécdota curiosa. En esa época el teatro no era un taller en la

secundaria, pues los talleres tenían que ver más con oficios como carpintería, encuadernación, dibujo, pero no con el teatro, y como yo insistí, me pusieron a cargo del taller de teatro y tuve que calificar a mis compañeros y presentar un examen extraordinario porque no había quién me calificara, porque yo no podía calificarme a mí mismo.

En esos tiempos la compañía tenía la estructura que ha utilizado Manuel Montoro varias veces con la Universidad, la misma estructura que tenía en el Milán, con una planta de cuatro o cinco actores y contratos temporales para llenar las necesidades de cada montaje. Bajo esta estructura original estaban los que mencioné, salvo, creo, Ana Ofelia Murguía, quien supongo que terminó *Mariana Pineda* y regresó a la Ciudad de México; pero estaban Guadalupe Balderas y Manuel Fierro, y los demás éramos temporales. Después de *Mariana Pineda*, Montoro dijo: "...ya hice un clásico español, ahora voy a hacer algo de un mexicano", y puso en escena *El pequeño caso de Jorge Lívido*; además actuaron Raúl Velázquez, y no había un papel para mí, así que me quedé fuera en ese momento. Lo siguiente que hizo fue *La posadera*, de Goldoni, y entonces regresé a hacer uno de los criados de uno de los caballeros. Luego hizo *La historia del zoológico* y después *El triciclo*, de Arrabal, y entonces me llamó de nuevo, ésa fue la última obra formal que hizo Montoro en Xalapa.

En aquellas fechas los viajes al D. F. eran frecuentes por necesidades de la escuela. Soy de la generación del 68, y entonces había una serie de cosas en el ambiente, además de que yo veía mucho teatro, buscaba otras posibilidades y, claro, tenía la necesidad de experimentar todo eso que estaba viendo.

En aquellos tiempos hice una puesta en escena, bastante malita, pero afortunadamente vino Margules a verla y en vez de regañarme me invitó a ver su puesta de *A puerta cerrada*, en La Capilla, en Coyoacán. De pronto, ver esta puesta en escena con espejos que ampliaban el espacio, me cambió. Cuando vi *Marat-Sade* con la Compañía Nacional, bajo la dirección de Juan Ibáñez, con Sergio Jiménez, me encontré con algo que no me

Foto 1. Francisco Beverido en una de sus primeras experiencias en el teatro: *El Periquillo Sarmiento*, en 1963. © Archivo personal de Fco. Beverido.

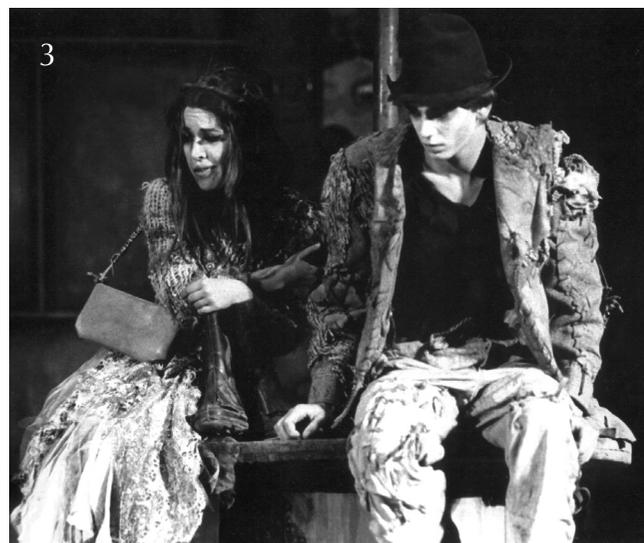
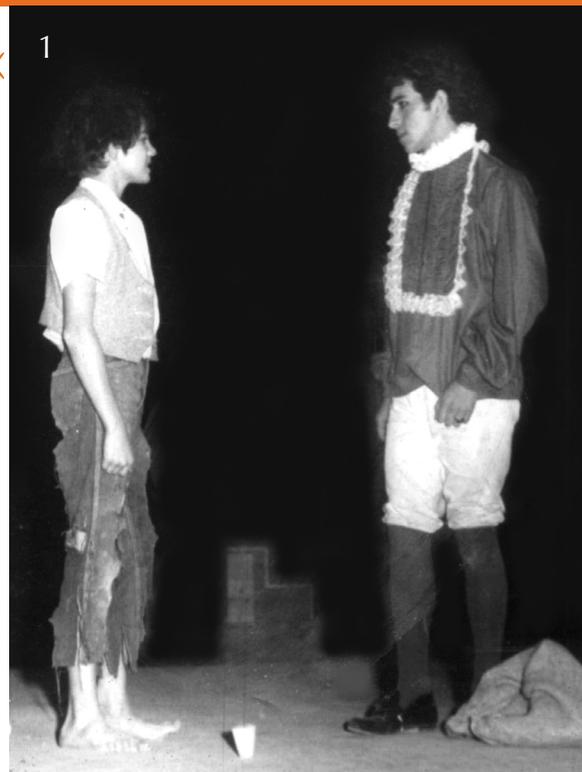
Foto 2. En *Mariana Pineda*, al lado de Ana Ofelia Murguía (1966). © Archivo Fco. Beverido.

Foto 3. Con María Rojo en *El triciclo*, (1968). © Archivo personal de Fco. Beverido.

acababa de convencer pero que al mismo tiempo tenía algo que me atraía y no tenía nada que ver con lo que estaba viendo por aquí.

Yo no estaba estudiando teatro, en esos tiempos no había escuela de teatro en Xalapa; la escuela anterior se acabó en 1957 y volvería a crearse hasta 1976. Lo que había de teatro era lo que estábamos haciendo con la compañía o como podíamos, y yo estaba estudiando Letras Hispánicas, lo que me llevó a estudiar la literatura universal. En la Facultad de Letras no se metían mucho con el teatro, en todo caso por ahí se le echaba una ojeada a Tirso o a Lope; pero los de mi generación teníamos curiosidad pues pensábamos que si Cortázar, Onneti, García Márquez, García Ponce, estaban haciendo esas cosas, seguramente algo estaría pasando con la literatura teatral, y así conocí a Sartre, Camus, y de ahí llegué al teatro del absurdo: Arrabal, Beckett, Genet, Pinter, Adamov, e indagamos qué estaba pasando con ellos en otras partes.

Tuve la oportunidad de estar en Francia y dos cosas me impresionaron en cuanto a las puestas en escena, una más que la otra. El Grand Magic Circus de Jérôme Savary, con Zartán, *el hermano malquerido de Tarzán*, que es una puesta en escena muy circense que se hizo en un patio de una de las casas de la ciudad universitaria, con el público por todos lados y los actores colgándose en lianas de árbol en árbol, de columna en columna. La otra obra que me impresionó fue una del Théâtre du Soleil, de Ariane Mushkin, aquella puesta en escena fabulosa, *1789*, sobre el inicio de la Revolución francesa, que era impresionante, te hacía sentir arrastrado por todo lo que va creando la Revolución. Había, por ejemplo, una escena sensacional donde el rey huye, y hay seis tarimas y una pareja que sube, y para pasar a la siguiente no usaban el puentecito sino que bajaban y era otra pareja la que aparecía y luego otra, y luego otra, y acababan siendo todos los actores los que estaban hablando del rey que huye. Había otro momento en el que en cada una de las tarimas estaba una



En *Caballo*, de León Tolstoi, Beverido hizo en 1995 el papel de Patizanco, en una producción de la Orteuv. © Archivo Fco. Beverido.



actriz y comenzaba a contarle a la gente lo que estaba pasando, y poco a poco iban subiendo el tono, y terminabas oyendo el chisme que te estaba contando esta actriz enfrente y comenzabas a oír el rumor que crecía de los demás actores alrededor, hasta que decían: “Vamos contra La Bastilla”, y se armaba la fiesta en que se convirtió la toma de La Bastilla, la fiesta de la libertad; cuando vi eso, dije: “Yo quiero”.

Por esas fechas en Xalapa había un público muy teatráfilo, y en ese entonces la Universidad tenía un gran peso en la ciudad: aquí la gente era o estudiante o maestro, todos tenían que ver con la Universidad, entonces todo mundo se enteraba de todo lo que se hacía, incluyendo lo que se hacía de teatro.

Entonces fuimos cuatro o cinco los que nos comenzamos a mover, a querer hacer cosas diferentes, los que formamos los primeros grupos independientes que surgieron en la ciudad, y obviamente hubo una parte del público que nos veía con benevolencia, pero también, y gracias a Montoro, por los festivales universitarios, surgió un público muy receptivo a este teatro.

El argumento de Montoro era que si para una competencia de básquetbol va el equipo de la escuela y junto con él la porra, había que hacer lo mismo con el teatro, y esto se acompañó con talleres de preparación, asesoría para escoger la obra y apoyo a la producción, y se consiguió.

Efectivamente, se presentaba el grupo de la Facultad de Derecho, por ejemplo, y entonces tenías en la Sala Grande del Teatro del Estado a doscientos alumnos de Derecho apoyando a su grupo, más los doscientos de Economía, más los no sé cuántos de Arquitectura...

Arquitectura, por ejemplo, ganó festivales, y Economía también tuvo premios. El teatro, entonces, no era un asunto exclusivo de la Facultad de Letras. El caso es que había un buen público joven muy receptivo a lo que estábamos haciendo. Además en esos tiempos la administración del Teatro del Estado era muy abierta y nos dejaba entrar al teatro a hacer experimentos.

Había gente que criticaba mi teatro, pero no era la gente de teatro. En aquellos tiempos había dos o tres personas que buscábamos otras cosas, como Lilia Durán, que entonces era estudiante de psicología y participaba presentando obras en los festivales, o como Félix Báez; y estábamos Arturo Espinoza, Daniel Acevedo y yo que, independientemente de los festivales de teatro, estábamos haciendo cosas. Nos apoyábamos, aunque no necesariamente hacíamos cosas juntos. Arturo tenía un concepto y yo otro. Arturo era un poco más formal, le llamaba la atención más lo anterior, digamos que le funcionaba más el teatro a la italiana; seguramente yo tenía menos rigor, pero también eso me motivaba a buscar otro tipo de espacios y a romper con el teatro a la italiana, así que hacíamos una competencia interesante, y como cada quien seguía su línea, no había rechazos tajantes ni confrontación con los otros.

En alguna ocasión vino Enrique Ballesté con *Vida y obra de Dalomismo*, y al final de la función yo era el único que estaba aplaudiendo de pie en la sala. Aun con sus problemas, se trataba de otra cosa, de otra visión. Así, también tuvimos *Simio*, de Oceransky, la primera visita de Carlos Giménez, quien se presentó por primera vez en este país en Xalapa. En uno de los dos espectáculos que presentaron había un desnudo que acá pasó sin pena ni gloria, pero cuando se presentaron en la Ciudad de México, en el Foro Isabelino, los censuraron.

Emilio Carballido, al igual que Dagoberto Guillaumín, eran mis paisanos. Los tres somos de Córdoba. La familia de Guillaumín tenía negocios de café en Huatusco, pero él es de Córdoba, y Carballido también, aunque aho-

ra traen el pleito de si nació en Orizaba, pero es de Córdoba. A Carballido lo conocí desde niño porque él conocía a mi tío. En *La danza que sueña la tortuga*, una señora llega a la tiendita a pedir el teléfono para hablarle al doctor Beverido porque su hija está mal. Ese doctor Beverido es mi abuelo, le cambiaron el nombre en las últimas ediciones porque quién sabe qué quería decir ese

nombre. Cuando llegamos a Xalapa, seguimos teniendo mucha relación con Emilio, aunque ya no estaba él en Xalapa pero continuaba su relación con la Universidad, y aunque no tuvimos una gran relación nos conocíamos porque era de los cuates de mi papá.

Mi relación con Guillaumín no es de entonces, sino de mucho después. Supe que también era de la región de Córdoba por Rafael, su hermano, pues él conoció a mi abuelo, a quien yo no conocí. Porque mi abuelo atendía a la mamá de los Guillaumín. Cuando me nombraron director del Instituto de Teatro, Martha Luna hizo la propuesta de celebrar los treinta años de la Compañía con la reposición de *Felicidad*, teníamos todavía a Manuel Fierro y Guadalupe Balderas e invitamos a Guillaumín. Y la hicimos con toda la claridad de que no era una puesta innovadora, que buscaba en los cimientos. Entonces entré en contacto con Guillaumín, siempre con un trato muy respetuoso. Era de la edad de mi mamá, y nunca me habló de tú, a lo mucho me decía: “Oígame, Paco”; normalmente era: “Oiga, maestro”. Después volvió Guillaumín a la compañía y a la facultad, yo estaba en activo en la Compañía y me invitó a integrarme a la planta de la escuela y a formar parte de la comisión de reelaboración del plan de estudios. Las discusiones con Guillaumín en la escuela eran largas pero muy respetuosas. Era alguien dispuesto a escuchar.

El hecho de que Xalapa haya desarrollado tanto su teatro a diferencia de otras ciudades se debe, en buena parte, a Dagoberto Guillaumín. Cuando Dagoberto llegó a Xalapa, a principios de los cincuenta, ya existía un grupo que se llamaba Teatro de la Universi-

dad Veracruzana, compuesto por actores de la preparatoria. El director era Manuel Pomares Monleón, y entonces estaban poniendo cosas como el *Mancebo que casó con mujer brava*, algunas cosas de Cervantes, *Los intereses creados* de Benavente, y cosas así. Y también andaba por ahí algún otro grupo haciendo obras de labor social, pero muy esporádicamente. El caso es que llega Dagoberto y arma la revolución con su nuevo sistema. Él dice que tuvo problemas con el director del periódico, quien lo atacaba todos los días y le hacía publicidad gratis. Y de ahí viene la lucha de Dagoberto por conseguir un espacio, porque trabajaban entonces un rato en el paraninfo de la universidad, y ahí estaban rectoría y la Facultad de Derecho, pero los de Derecho no lo querían mucho, y lo corrieron, de modo que anduvieron rodando hasta que consiguieron una casa vieja que remodelaron, desaparecieron el patio, lo convirtieron en foro, y eso se convirtió en el Teatro de Cámara, que después será Escuela de Teatro y luego fue también Escuela de Danza.

Ahora sí el grupo tenía su espacio, bien céntrico, junto al teatro que entonces ya existía, un teatro decimonónico, de herradura, el Teatro Lerdo. La Universidad lo apoyó en esto, pues como te digo toda la ciudad giraba en torno a la Universidad, y la gente estaba siempre al tanto de estos quehaceres, lo que les permitió tener temporada de abono, con tres estrenos en el año.

Es una ventaja para Xalapa tener todavía la Compañía de Teatro; es una ventaja para esta ciudad que tengamos, todavía y a pesar de todo, una Facultad de Teatro; a pesar de todo porque no estoy seguro de que la facultad esté cumpliendo con los objetivos para los que fue creada, que son la formación de gente que funcione para el teatro. Ahora, como en otros momentos, quién sabe cuál sea el objetivo, porque definitivamente no es un objetivo de formación; en algunos casos están usando a los alumnos —perdón, a los inscritos— para otras cosas, y realmente

se está descuidando la formación. De todas maneras, qué bueno que esté la Facultad.

Nuestra gran desventaja es la falta de espacios. En aquella época uno podía entrar sin problemas al Teatro del Estado, ahora no es tan fácil, y es realmente el único teatro. Ahí uno podía usar iluminación, ahora no puedes usar iluminación porque el único espacio con ella es el Teatro del Estado. Con todo, el hecho de tener la Compañía y la Facultad hace que tengamos mucha actividad teatral; el hecho de que esté saliendo gente de la Facultad ayuda a ello. Muchos de los logros de la Facultad, como puede verse en los últimos años, no son logros de la Facultad misma sino de los individuos que entran y la saben aprovechar, porque ya traen algo.

Ahora hay muchos grupos trabajando, pero eso no quiere decir que todos sean buenos. Con todo, encuentras de pronto gente que tiene talento y presenta cosas interesantes. Es bueno que tengamos tal cantidad de teatro porque alimenta a estos pocos grupos que valen la pena. Si bien esto no nos favorece necesariamente en cuanto al público, porque puede suceder que espanten al espectador con su trabajo, todo esto ha permitido que la actividad teatral no desfallezca, como sí ha pasado en otros lugares. Qué bueno que aquí tengamos estas instancias y que esto no dependa del trabajo de un solo individuo, como ha pasado en otros sitios, donde un terco se empeña y hace, y cuando ese alguien desaparece, todo se va al demonio.

Dediqué mucho tiempo a textos del siglo XIX porque me interesaba buscar de dónde ve-

nimos, si había un teatro mexicano anterior a Usigli y Carballido; con sus deficiencias si quieres, tal vez muy dependiente de otros discursos, pero ahí está, y me metí un tiempo a ese trabajo de rescate. Sí, me ganó un poco el lado de investigador, pero buscando, claro está, otras posibilidades. Así, de pronto me encontré con este otro texto, *Dos para el camino*, de César de María, que era otra cosa, que tiene que ver con una preocupación docente que he tenido a lo largo de todo este tiempo en el teatro. Para hacer una cosa como *Dos para el camino* hay que desmenuzar el texto, tuve que poner a los actores a que realmente entendieran qué estaba diciendo, cosa que sucede muy poco con los egresados de las últimas generaciones de la Facultad, y no lo digo por la gente con la que estuve trabajando apenas. Para mí ésta ha sido una preocupación desde el principio: puedes poner al actor colgado de cabeza si quieres, pero si no sabe qué está diciendo, nada de lo que le pongas funcionará. Eso es lo importante, y es lo que buscamos en *Dos para el camino*.

Y sigue conversando de la fundación del teatro La Caja, de sus talleres libres, de su pasión como promotor del teatro amateur, de su Centro de Investigación Teatral Candileja, y de mucho más, hombre memorioso y gran conversador, pero eso ya no cabe aquí.



ALEJANDRA SERRANO. Periodista y directora teatral radicada en Xalapa. Dirige la página teatromexicano.com.mx

LUIS ENRIQUE GUTIÉRREZ O. M. Es dramaturgo residente de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana.

➤ Con Rafael Sánchez Navarro y Héctor Ortega en la develación de la placa de las 100 representaciones de *Los títeres de cachiporra*, de Lorca, con la Orteuv, dir. por Beverido. © Archivo personal de Fco. Beverido.

ENTRE CANDILEJAS

Manuel Montoro

actividad, surgió su conocido libro *Taller de actuación*, que ha tenido gran aceptación entre los grupos a quienes está dirigido, y cuya labor didáctica es muy encomiable.

Ha traducido y montado obras importantes del teatro universal; interpretó *Hamlet* en un interesante experimento con la Orquesta Sinfónica de Xalapa; dio a conocer a nuevos autores mexicanos y latinoamericanos, y autores consagrados como Vicente Leñero, en su versión de *Las noches blancas*, o Ibarra, en su montaje de *Clotilde en su casa*, obra en la que Beverido inició el aprovechamiento de espacios alternativos, falto de espacios escénicos.

Desde hace 5 años, Beverido Duhalt convoca a un concurso anual llamado Teatro en la Alacena, al que acuden los grupos jóvenes de la localidad. Paco y sus jurados van de colonia en colonia en un intento de fomentar el teatro y descubrir nuevos valores, en las “alacenas” de las casas, en un tejado con luz de Luna o, si llega el caso, en un taller mecánico. Siempre hay resultados interesantes y se premia a los mejores.

Indudablemente, la gran consecución de Beverido es su propio espacio teatral, Candileja, donde en realidad habita desde hace muchos años. Estudioso de la dramaturgia universal y la historia del teatro, Candileja es su lugar de investigación permanente, inmerso en sus abundantes archivos, y en su enorme acervo teatral que ofrece generoso a cuantos se acercan a la 6ª de Juárez #214, Xalapa, Ver., espacio mágico donde han nacido importantes proyectos bajo el auspicio de su fundador, gracias a su capacidad organizativa.

A lo largo de los últimos cuarenta años, Paco siempre encontró tiempo para integrarse en algún proyecto Montoro-Barclay, lo cual ha constituido siempre un hermoso encuentro profesional.

Supo divertirse y divertirse interpretando un papel en *La posadera*, de Goldoni, junto a María Rojo como la protagonista; emocionarse con su presencia y proyección en el papel del doctor Gibbs en *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, y lograr una brillantísima actuación como Appal en *El triciclo*, de Arrabal, junto a María Rojo y Juan Allende, que le valió un gran éxito personal en el Teatro del Bosque, en el Distrito Federal.

Como actor, Beverido ha hecho algunas candidas declaraciones, que le agradezco, en las

que me reconoce como su primer maestro, y ser en parte el resultado de mi enseñanza. Él entendió que “el rigor” que con frecuencia se me atribuye, no es más que uno de los medios para llegar al más sencillo de los resultados, nunca la búsqueda de un fin riguroso. Entendió también que el lenguaje no es sólo un medio de expresión verbal sino el sujeto en sí mismo de mi trabajo; y lo entendió tan bien que confiesa haberle sido imprescindible en el desarrollo de su carrera.

Yo quiero recordarle a Paco que sólo hay un maestro si hay un alumno inteligente y receptivo como él, que el único sentido de la enseñanza se da —raras veces— si el receptor funge como vaso comunicante, de tal forma que sus interrogantes de alumno se conviertan en las siguientes propuestas del maestro.

Y nuestro último encuentro, como dije al principio, en *Final de partida*, ha sido un feliz reencuentro, con una interpretación, la de Hamm, que como director ya guardo en mi antología personal entre los mejores momentos de los que han sido mis intérpretes: Ana Ofelia Murguía, María Rojo, Claudio Obregón, Beatriz Sheridan, Salvador Sánchez, Graciela Döring, Alberto Estrella, Patricia Reyes Espíndola, entre otros.

Durante los tres meses de la temporada de *Final de partida*, noche tras noche, entre bastidores pude escuchar en la voz de Hamm el sabio manejo existencial, el fluir inteligente de una difícil sinfonía que me llegaba en la diversidad de sus ritmos y acentos interiores gracias al talento de su intérprete, dueño de la verdad, capaz de hacernos entender desde su ceguera inmóvil, la angustia de las “eternas soledades”, la dolorosa profundidad del ser humano, y del universo, tal como Beckett lo vio y lo quiso.

Gracias, Paco, por lo Beverido y lo Duhalt. Yo, afortunadamente, conocí de cerca el valor genético de ambas raíces.

Su perfil de hombre silencioso, aparentemente indescifrable, cordial, distante, amigo, conversador, habitado por varios Etnas internos en constante erupción, pueden encontrarlo en cualquier momento entre candilejas, las candilejas que él ha sabido cultivar y siguen iluminando sabiamente su vida.

MANUEL MONTORO. Director teatral con 50 años de experiencia profesional internacional.



Alejandro Ricaño y Francisco Beverido en *Final de partida* (2005). © Luis Marín.

Mi última puesta en escena, *Final de partida* de Samuel Beckett, tuvo como protagonista a Francisco Beverido en el papel de Hamm. Le ofrecí el proyecto seguro de encontrar en él, en su momento de madurez, la misma pasión teatral y talento interpretativo que pude descubrir cuando encarnara el Fernando de *Mariana Pineda*, de García Lorca, dándole réplica a Ana Ofelia Murguía, en el que fue mi primer trabajo en este país, recién llegado de Francia, en 1966. Mi seguridad al invitarlo no sólo se basaba en aquel nuestro primer encuentro sino en el mutuo conocimiento, la cercanía que nos ha unido a través de los años en una labor si no siempre conjunta, sí paralela en este estado de Veracruz, llamado a ser uno de los mejores semilleros artísticos de la República.

Algo traía Francisco Beverido Duhalt que dejaba ver en él, desde muy joven, un prospecto de lo que a veces definimos en nuestro medio como un auténtico Hombre de Teatro —con mayúsculas—, quiero decir alguien que ofrece íntegramente su vida a este oficio, con todo lo que implica de entrega, lucha constante, sacrificio, para llegar una y otra vez al único fin de nuestra meta profesional: alzar el telón, ofrecer al público el más lúcido espejo de sus existencias; ver apagarse las luces la última noche de una temporada, mientras vamos ya visualizando la próxima subida de telón de nuestro siguiente espectáculo.

Incansable, en este que es “Su Lugar”, me refiero a Xalapa, Beverido ha ido pasando, de una en otra por todas las actividades teatrales conocidas. Ya en nuestro Festival Universitario de 1967 se inició como director con un acertado y bello montaje de *Los ciegos*, de Ghelderode. Unos años después fundó sus famosos talleres libres de actuación, a los que llegaron durante años todos los jóvenes veracruzanos deseosos de hacer teatro, a los que formó, orientó y dirigió en frecuentes ocasiones. Tal vez como resultado de este experimento, al que dedicó muchas horas de

EL ÚLTIMO APRENDIZ

Fernando de Ita

Percibo a Francisco Beverido como el último aprendiz de una tradición, no porque después de él no haya alumnos para el teatro, pues él mismo los tiene, sino en razón de que con su generación se termina el discipulado que se obtenía al contacto directo con el maestro, pero sobre todo con los libros y las tareas que tal guía le ponía en perspectiva al aprendiz. En la Xalapa de los años setenta no hacía falta ser, o haber sido, alumno directo de Dagoberto Guillaumin, Emilio Carballido, Manuel Montoro, Marco Antonio Montero, para formar parte del movimiento teatral que hizo de Xalapa la capital del teatro regional. Bastaba estar ahí a la edad en que el mundo entra por la piel y se devora con la mirada, cerca del empuje intelectual que le valió a la tierra de Juan Vicente Melo y Sergio Pitol el epíteto de la Atenas jarocho.

Con Beverido termina y comienza otra forma de continuar el canon, la enseñanza de hacer teatro en la santa provincia mexicana. Por razones que el mismo Paco ha explicado una y otra vez al conmemorar los diversos aniversarios de la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana, el teatro halló en dicha casa de estudios el nicho para poner el huevo, empollar a los críos y hacerlos burócratas de la escena. Creo que Paco pasó por todo el proceso con ese distanciamiento, no sé si brechtiano, que lo hace ver como un hombre ajeno a todo, incluso a sí mismo.

Cuando lo conocí, en los años ochenta, era un joven endemoniadamente atractivo por sus rasgos físicos e intelectuales. Su rostro parecía una piedra tallada por algún escultor griego radicado en Xico, y estaba al día en materia de teatro. Supongo que ambos atributos lo mantenían algunos centímetros por encima de sus coterráneos. Conmigo fue atento, generoso, discreto, a pesar de que cometí el despropósito de enamorarme de su hermana Laura.

Cuando fundó La Caja, un espacio para el teatro alternativo de la UV, estaba lleno de energía, y supongo que de ilusiones, esa emanación de la juventud que se evapora con los años. Mientras duró el sueño llenó de vigor, audacia y experimentación escénica aquel espacio minimalista. Lo perdí de vista varios años. Cuando lo volví a ver, la escultura de su rostro había sido golpeada por alguna fatalidad interior que lo hacía ver mayor en edad y sufrimiento. Ya tenía el bastón que lo ha convertido en un personaje de tragedia aquea.

Desde entonces lo he visto puntualmente en las Muestras Nacionales de Teatro —salvo en la última—, encerrado en su esfinge, siempre atento, cordial, a su manera, siguiendo las peripecias teatrales de las viejas y nuevas generaciones de este oficio demencial que es transformar la realidad en una puesta en escena.

En el camino, su vocación de lector lo convirtió en bibliógrafo, en guardián de lo efímero, en fundador de Candilejas, tal vez la única biblioteca privada abierta a la colectividad del teatro mexicano. Desde ahí ha documentado el pasado y el presente de nuestras tablas, para decirlo a la vieja manera de ver el teatro como un oficio que se pasa de generación en generación, de maestro a aprendiz: como una herencia, como un hechizo.

Gracias al Internet me entero de su incansable labor de maestro, de actor, de director, de promotor de festivales de teatro. Entonces lo imagino jovial y comunicativo, como el último aprendiz de una tradición que no morirá con él, pero que ya no es la misma.

FERNANDO DE ITA. Hombre de teatro.

CABALLERO DEL TEATRO

Virgilio Leos

Paco —como le llamamos sus amigos y los que admiramos su trabajo— y yo somos contemporáneos. Él irrumpe en el arte escénico con la mínima diferencia de 3 años después que yo, y en el mismo ámbito: el académico; Paco en Xalapa y yo en el D. F. Sin descartar la posibilidad de haber conocido algunos de sus trabajos escénicos durante visitas a Xalapa, no fue sino hasta dos décadas después de andar por los vericuetos del teatro, ganando día a día la madurez profesional, cuando nos encontramos. Para entonces, yo ya sabía de su quehacer artístico, pude ver *Flores de papel*, de Wolff en la sala Ponce, en el D. F., y *Acto cultural* de Cabrujas, en el I Festival Internacional de las Artes en Monterrey. Algunos artículos le había leído, tal vez en *Repertorio* o *Tramoya*, y recuerdo la lucidez en su contenido. Posteriormente, coincidimos como participantes en los grandes eventos nacionales de teatro y a través de deliciosas pláticas fue como se cultivó nuestra amistad; conversaciones divertidas, agudas, cáusticas, nunca ofensivas, pues la discreción también distingue a Paco.

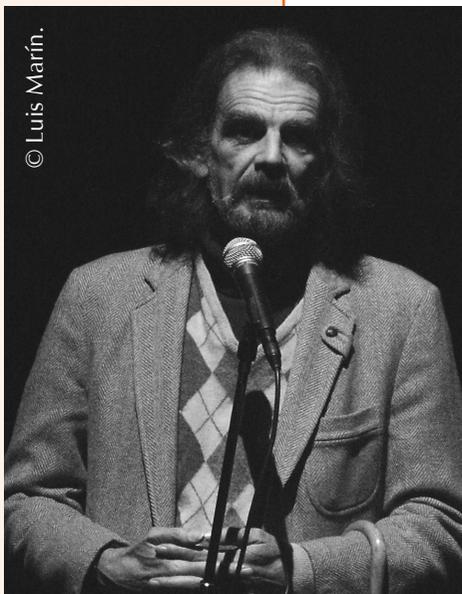
En aquellos eventos, admiré sus juicios de valor sobre la dramaturgia, la actuación, la dirección, la puesta en escena y sobre los avances teatrales del país en lo estilístico, lo filosófico, lo sociológico, lo político, siempre certeros ya fueran coincidentes o divergentes con los de sus colegas, dispuesto a reconocer la razón en ellos, a defender sus consideraciones diferentes con la seguridad de enriquecer el juicio y a demostrar con vehemencia el porqué de sus desacuerdos.

Son estas cualidades las que también le añaden un plus a sus labores docentes en los cursos y talleres en toda la República, en su diagnóstico sobre las carencias, las urgencias y los logros en el desarrollo del teatro nacional; lo sabe matizar de acuerdo con la entidad y región donde lo imparte. Lo leemos en sus ensayos, lo disfrutamos en sus puestas en escena, en sus actuaciones.

Su vocación y su lucidez lo han destacado desde muy temprana edad como ensayista, actor, director, editor, promotor y funcionario cultural. Activo contra la ignorancia, decantando la cultura, el gusto por la reflexión, la emoción, el análisis del ser humano a través del discurso dramático, en cualquier lugar, porque todo espacio es un espacio teatral.

Una singularidad más de Paco: he visto pugnas y celos de colegas por ocupar puestos como funcionarios académicos y oficiales, y Paco es de los pocos que actúan a la inversa: renuncia a esos cargos culturales para sentirse más libre y congruente con su creatividad, con su misión formativa, con su razón de ser.

VIRGILIO LEOS. Actor, director, autor y maestro de teatro, es catedrático universitario jubilado por la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.



© Luis Marín.

TRAYECTORIA

UNA VIDA EN ESCENA

Redacción PDEG

Entre la enorme cantidad de proyectos en los que como impulsor o cómplice, en aras de la creación, difusión o la investigación teatral, ha participado Francisco Beverido en sus más de cuarenta años de dedicarse al teatro, destaca su labor en el Centro de Documentación Teatral Candileja, del cual es director, y su impulso del teatro independiente en Veracruz a través de Teatro en la Calera, Adultiteres y Teatro en la Alacena, eventos con los que ha logrado ampliar la oferta y atraer al público al teatro. Hemos intentado un resumen en el que resaltamos primeramente su quehacer en el escenario, para a continuación enumerar algunas de sus contribuciones al teatro mediante su incansable labor como promotor e investigador teatral.

ACTUACIÓN Y OTRAS ACTIVIDADES ESCÉNICAS

- 1963 Interpreta al Periquillo niño y Andresillo en *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi, con el grupo de la Escuela Secundaria Antonio Ma. de Rivera, y dir. de Jorge Godoy.
- 1966 En su debut profesional, hace el papel de Fernando en *Mariana Pineda*, de García Lorca, con la Compañía Titular de Teatro de la U. V., bajo la dir. de Manuel Montoro, y en *La Casa del Puente* de la U. V.
- 1967 Interpreta al criado del caballero en *La posadera*, de Carlo Goldoni, con la Compañía Titular de Teatro de la U. V. y dir. de Manuel Montoro.
- 1968 Hace el papel de Apal en *El triciclo*, también de Arrabal, con la Compañía Titular de Teatro de la U. V. y dir. de Manuel Montoro.
- 1970 Interpreta al juez en *Juicio final* de José de Jesús Martínez, con el Grupo de Teatro Experimental, bajo la dir. de Jorge H. de Haro, para el III Festival de Teatro Universitario.
- 1975 Interpreta a Juanito en *¿Alguien dijo dragón?*, comedia musical infantil de Carlos Lyra, con el Ateneum (Compañía Titular de Teatro de la U. V.), y dir. de Jorge Castillo (primera producción de la U. V. en que se develó una placa por 100 representaciones).



- 1977 Representa a Augusto Soberón en *Los signos del zodiaco*, de S. Magaña, con la Compañía Titular de Teatro de la U. V. y dir. de Germán Castillo; hace el papel de Cipriano y Cortesano en *Ivonne, princesa de Borgoña*, de Gombrowicz, con la misma compañía y dir. de Martha Luna; e interpreta al sacerdote en *La pavana de Aranzazú*, de Luisa Josefina Hernández, con el Ateneum y la dir. de Raúl Zermeño.
- 1980 Hace el papel de Francisco, vizconde de Noyent, en *A la cacatúa verde*, de Arthur Schnitzler, con la Compañía Titular de Teatro de la U. V., dir. de Martha Luna.
- 1983 Hace el papel de Él en *Noches blancas*, de Dostoievsky, en adaptación de V. Leñero, con los Talleres Libres de Actuación y dir. de Jorge Castillo; y personifica a Redoblante en *Redoblante y Meñique*, de F. Garzón Céspedes, en la Cruzada de Aniversario de La Caja (en plazas públicas y en la VII Muestra Nacional de Teatro, en Xalapa).
- 1985 Animador en *Los treinta (o estábamos mejor cuando estábamos peor)*, espectáculo musical con libreto de J. Morales Caballero, con la Orquesta Universitaria de Música Popular, dirigida por Mateo Oliva, el Taller Coreográfico de la U. V. y con la dir. general de Germán Castillo. Diseña la escenografía, vestuario e iluminación para *La fábrica de los juguetes*, de J. González Dávila, puesta en los Talleres Libres de Actuación bajo la dir. de Jorge Castillo.
- 1991 Representa al padre de la Güera, a Mariano Briones, al notario y a don Artemio en *El álbum de María Ignacia*, de Carballido, con la Orteuv y dir. de Dagoberto Guillaumín.
- 1993 Hace el papel del doctor Gibbs en *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, con la Orteuv y dir. de Manuel Montoro.
- 1994 Diseño de iluminación para *Amor de don Perlimplín...*, de García Lorca, dir. de Jorge Castillo, con los Talleres Libres de Actuación, en La Caja; Actor 1 en *Hamlet* de Shakespeare, en producción radiofónica de Felipe Casanova, realizada con apoyo del Conaculta y la XERUV.
- 1995 Diseño de escenografía, vestuario e iluminación para *La mujer sabia*, de Luisa Josefina Hernández, dir. de Roberto Benítez, en producción especial de la U. V. para el XX Aniversario de la revista *Tramoya*; interpreta a Patizanco en *Caballo* de León Tolstoi, bajo la dir. de Mercedes de la Cruz, con la Orteuv; hace el papel del doctor Manrique en *Reliquias*, de Carballido, lectura dramatizada realizada por la Orteuv bajo la dir. de Roberto Benítez, en homenaje a Carballido.
- 1996 Médico en *Macbeth* de Shakespeare, producción radiofónica de Felipe Casanova realizada con apoyo del Conaculta y la XERUV.
- 1997 Narrador en el ensamble instrumental de la

Facultad de Música de la U. V., en la obra *Coming Together*, de Rzewzky, bajo la dir. de Roberto Lira; Diputado Salinas en *El gesticulador* de Usigli, producción radiofónica de Felipe Casanova realizada con el apoyo de la XERUV.

- 2000 *Hamlet* en la obra del mismo nombre, con base en una idea de Eduardo García Barrios, en concierto teatralizado de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, con música de Shostakovich, dir. escénica de Marla Espinosa y dir. musical de Eduardo García Barrios.
- 2002 Participa como narrador en *Platero y yo*, recital de guitarra de Enrique Salmerón, con obras de Castelnuovo-Tedesco y con base en textos de Juan Ramón Jiménez y García Lorca, organizado por la U. V. y la Sinfónica de Xalapa.
- 2003 Participa como actor en *Manantial de soles*, obra de Manuel Enríquez para orquesta, soprano y actor, con la Sinfónica de Xalapa y dir. de Sergio Cárdenas.
- 2005 Interpreta el papel de Hamm en *Final de partida*, de Samuel Beckett, bajo la dir. de Manuel Montoro, en producción de la U. V.
- 2006 Participa en el Concierto de Día de Muertos con la Orquesta Sinfónica de Xalapa, bajo la dir. de Eduardo García Barrios y textos de Sergio Ramírez; toma parte en *Danzones de Cuba y México*, concierto de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Estado de Veracruz, dir. de Antonio Tornero y textos de Gonzalo Celorio.
- 2007 Interpreta a Alfréd III en *La visita de la vieja dama*, de F. Dürrenmatt, con la Orteuv y dir. de Alberto Lomnitz.

DIRECCIÓN DE ESCENA

- 1964 *Electra* de Sófocles, grupo de la Escuela Secundaria Antonio Ma. de Rivera, en una presentación en el Teatro del Estado.
- 1965 *Cauhtémoc*, de Salvador Novo, puesta realizada con el grupo de la Escuela de Bachilleres Experimental, anexa a la Facultad de Pedagogía, en el Teatro del Estado.
- 1969 *El retablo de las maravillas*, de Cervantes, con el grupo de Teatro Experimental, presentada en el II Festival de Teatro Universitario, y *La construcción del sol*, de Eliseo Quiñones, también con el Grupo de Teatro Experimental.
- 1970 *Tres diálogos sobre la desesperación de Doña Blanca la Sabia*, de Luisa Josefina Hernández, con el grupo de la Escuela de Letras, presentada en el III Festival de Teatro Universitario. Dir. y adaptación de *Abahel*, de Luis G. De Alba, con el Grupo de Teatro Experimental.
- 1971 *Los ciegos*, de Ghelderode, con el Grupo de Teatro Experimental, donde además hizo el papel de Lamprido, presentándose en el IV Festival de Teatro Universitario.

➤ En *Hamlet*, concierto teatralizado (2000).
© Archivo Fco. Beverido.



En *A la cacatúa verde* (1980). © Archivo Fco. Beverido.

- 1972** Dir. y adaptación de *Prometeo*, de Esquilo, con el Grupo de Teatro Experimental.
- 1973** Dir. y actuación en *El rey Lear*, de Shakespeare, con el grupo del Departamento de Teatro de la U. V.
- 1975** *La fiesta*, de Slawomir Mrozek, con el Ateneum (Compañía Titular de Teatro de la U. V.).
- 1976** Asistente de dir. en *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, con el Ateneum, bajo la dir. de Raúl Zermeño. Dir. de *El interrogatorio de Nick*, de Arthur Kopit, y *Ratas* de Israel Horowitz, con el Ateneum.
- 1977** Director de *Tercera llamada, ¡tercera!... o empezamos sin usted*, de Juan José Arreola, con la Compañía Titular de Teatro de la U. V., y asistente de dir. en *Atlántida*, de Óscar Villegas, con el Ateneum y dir. de Martha Luna.
- 1979** *La farsa del amor compradito*, de Luis Rafael Sánchez, Talleres Libres de Actuación en La Caja y otros lugares más. También dirige *En alta mar*, de Slawomir Mrozek, Talleres Libres de Actuación, en La Caja y para el programa cultural de los IX Juegos Panamericanos y del Caribe.
- 1980** *Redoblante y Meñique*, de Fco. Garzón Céspedes; *La noche de los asesinos*, de José Triana; y *Diálogo submarino*, de José López Arellano, Talleres Libres de Actuación, en La Caja.
- 1981** *Los ángeles terribles*, de R. Chabaud, Talleres Libres de Actuación, en La Caja; y *El gordo*, de Óscar Liera, Talleres Libres de Actuación, en La Caja y en el I Congreso Internacional de Teatro Hispanoamericano, Edmonton, Canadá.
- 1982** *Acto cultural...*, de J. I. Cabrujas, Talleres Libres de Actuación, en La Caja y el VI Festival Nacional de Teatro, en Guadalajara, y otras muestras y festivales del país; *Flores de papel*, de E. Wolff, Talleres Libres de Actuación, en La Caja y el Simposio sobre Teatro Latinoamericano de la Universidad de Kansas
- 1983** *El amante*, de Harold Pinter, Talleres Libres de Actuación, en La Caja; *La madrina*, de Manuel E. de Gorostiza, Talleres Libres de Actuación, en La Caja y en la Cruzada de Aniversario (plazas públicas).
- 1984** *Clotilde en su casa*, de J. Ibarzüengoitia, en producción especial de los Talleres Libres de Actuación para la VII Muestra Nacional de Teatro, y *Asia y el Lejano Oriente*, de I. Chocrón, Talleres Libres de Actuación, en La Caja.
- 1985** *La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz, como director huésped de la Compañía Estatal de Teatro de Oaxaca en el III Festival de Primavera de la O. S. N.

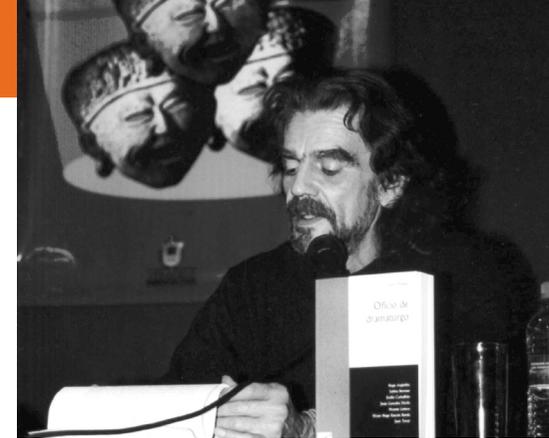
TALLER DE ACTUACION

Francisco Beverido Dubalt



Las trapacerías de Scapin, dir. por él en 1991, con el Tatuas. © Archivo Fco. Beverido.

- 1986** *El celoso prudente*, de Tirso de Molina, como director huésped de La Columna de Aguascalientes, presentada en el XI Festival Internacional del Teatro del Siglo de Oro, Chamizal Nacional Memorial, El Paso, Texas.
- 1988** *Al pie del día*, de Jaime Sabines, recital-espectáculo unipersonal; *Contigo, pan y cebolla...*, de Manuel E. de Gorostiza, como director huésped de la Universidad de Coahuila; *Casorio en el platanal*, de R. Loredó, con música de Héctor F. Arcos y el grupo Los del Tablado.
- 1989** *La serrana de Plasencia*, de J. de Valdivielso, con la Facultad de Teatro; *La zorra ventajosa y alevosa*, de Dante del Castillo, con el grupo Los del Tablado y música de Héctor F. Arcos; y *French poodle y jogging vs. yoga*, de Simion Zlotnikov, con el grupo Los del Tablado.
- 1990** *Los títeres de cachiporra o retablo de don Cristóbal y la señora Rosita*, de García Lorca, con la Orteuv; y *¡Alegría, la lotería!*, de Teresa Valenzuela, con el grupo Los del Tablado.
- 1991** *Las trapacerías de Scapin*, de Molière, con el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (Tatuas). Dir. y actuación en *¡Qué historias!*, dos obras breves de Hernán Galindo: *Romeo y Gertrudis* y *Los ejotes son judías* (de la serie "Siete fársicos encuentros"), Talleres Libres de Actuación, La Caja. Dir. de *Juego del amor y del azar*, de Pierre Carlet de Marivaux, como director huésped en la Universidad de Sonora, Teatro Emiliana de Zubeldía.
- 1992** Dir. y actuación en *¡Ya nos descubrieron...!*, espectáculo para cabaret con libretos de J. Sahagún; dir. de *La hija del payaso*, de Manuel E. de Gorostiza, en producción del grupo Los del Tablado para la Facultad de Teatro de la U. V.
- 1993** Dir. y actuación en *Atilana*, de Alberto Serret, interpretando el papel del Teniente con el grupo Los del Tablado, en La Caja, y en *El problema es otro*, de I. Solares, interpretando al Padre, con los Talleres Libres de Actuación, en La Caja. Dir. de *Mozart y Salieri*, de Aleksandr Pushkin, Talleres Libres de Actuación en La Caja.
- 1994** *Ifigenia*, de Eurípides, con el grupo Los del Tablado, puesta en escena realizada como becario del Fonca en el periodo 1993-1994; y *Don Dieguito*, de Manuel E. de Gorostiza, con la Orteuv.
- 1995** *Muchas gracias por las flores*, de Jacobo Morales, Talleres Libres de Actuación, en La Caja.
- 1997** Dir. de *Un instante antes de morir*, de Sergi Belbel, para el Programa de Lecturas Dramatizadas de la Escuela de Arte Teatral, con alumnos de la Facultad de Teatro, así como de *La bufadora*, de Hugo Salcedo, con el grupo Los del Tablado, estrenada en el marco del III Congreso de Teatro Latinoamericano convocado por la *Latin American Theatre Review*, en la Universidad de Kansas.
- 1998** *Los soles trunco*, de René Marqués, en la Universidad de las Américas, Puebla, con alumnos del último semestre de la carrera de teatro. (Obra premiada como la mejor puesta en escena, mejor director, mejor actriz y mejor escenografía en la Muestra Estatal de Teatro de Puebla.)
- 1999** Dirección de *Desafiar al destino*, de Griselda Gambaro, con el grupo Los del Tablado; dir. y actuación en *A pícaro, pícaro y medio*, de Manuel E. de Gorostiza, lectura para la presentación de los núms. 58-61 de la revista *Tramoya*, en el marco de la X Feria Nacional del Libro Universitario.
- 2000** *A pícaro, pícaro y medio*, de Manuel E. de Gorostiza, puesta en escena con el grupo Los del Tablado, en el corredor del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Veracruzana; invitada a la VIII Muestra Estatal de Puebla y al Festival Nacional Monterrey 2000.
- 2001** *Indulgencia para todos*, de Manuel E. de Gorostiza, como director invitado del grupo La Casa de los Teatros de Oaxaca, y como parte de su proyecto como integrante del Sistema Nacional de Creadores Artísticos.
- Durmientes*, de Cutberto López, con el grupo Los del Tablado, estrenada en el Teatro Juan J. Herrera de Xalapa y presentada en el Festival Nacional de Teatro Nuevo León 2001.
- Terapia intensiva*, de Cutberto López, puesta en escena con el grupo Los del Tablado y estrenada en el Café-Teatro Tierra Luna.
- 2002** Dir. y actuación en *El jugador*, de Manuel E. de Gorostiza, con el grupo Los del Tablado, estrenada en el Teatro Juan J. Herrera.
- 2003** *¡Vaya un apuro!*, de Manuel E. de Gorostiza, con el grupo Los del Tablado, estrenada en el Teatro Juan J. Herrera, y *La conquista del gordo*, de Daniel Serrano, con el mismo grupo y estrenada también en el Juan J. Herrera.
- 2004** Dir. de *El argumento de un drama*, de Ignacio Ramírez, con el grupo Los del Tablado, en el Café-Teatro Tierra Luna de Xalapa.
- 2005** *Mujer de su casa y la pata quebrá*, de Óscar Garaycochea, en el marco del Encuentro de Teatro en Corto, organizado por Candileja A. C. y Caftán. Dir. y actuación en *La segunda sorpresa del amor*, de Pierre de Marivaux, en el Café-Teatro Tierra Luna.
- 2006** *Deudas de juego son deudas de honor*, de



En *El problema es otro*, dir. de él mismo (1993). © Archivo Fco. Beverido.

En *El jugador*, dir. por él mismo (2002). © Archivo Fco. Beverido.

Conferencia en la XXIII Muestra Nacional de Teatro (2000). © Luis Marín.

Ignacio Ramírez, con el grupo Los del Tablado, Casa del Caricaturista, Xalapa, Veracruz. Dir. y actuación en *El canto de la rana*, de José Sanchis Sinisterra, con el grupo Los del Tablado, foro del Centro para el Estudio en el Arte de los Títeres, Xalapa.

2007 *Dos para el camino*, de César de María, con el grupo Los del Tablado, Foro de La Rueda Gandhi en Xalapa.

2008 *No ganarás*, de Enrique Olmos de Ita, con el grupo Los del Tablado, Teatro La Caja, Xalapa.

ACTIVIDAD ACADÉMICA, DE PROMOCIÓN E INVESTIGACIÓN TEATRAL

1972 Es nombrado asistente del Departamento de Teatro de la Dirección General de Difusión Cultural de la U. V., y participa en la organización del V Festival de Teatro Universitario en el Teatro del Estado.

1979 Coordinador de Teatro Universitario, funda La Caja junto con Mercedes de la Cruz y Jorge Castillo.

1981 Representante, por parte de la U. V. como organismo auspiciador y para el área de Centroamérica, del comité organizador del I Congreso Internacional de Teatro Hispanoamericano, organizado por la Universidad de Alberta, Canadá. Director interino del Instituto de Teatro de la U. V.

1982 Ponente en el Simposio sobre Teatro Latinoamericano, organizado por la Universidad de Kansas, donde presentó *Flores de papel*, de E. Wolff, a cargo de los Talleres Libres de Actuación.

1985 Imparte un curso-taller de actuación al Ballet Folclórico de la U. V., en el programa de eventos conmemorativos del X Aniversario de dicho ballet.

1987 En el marco del Programa Veracruz Arte en Escena, de la Secretaría de Educación y Cultura del Estado, imparte la conferencia "Tres dramaturgos veracruzanos: Solana, Carballido, Argüelles". Asimismo, es organizador y moderador en el Simposio El Teatro en Veracruz: Problemas y Perspectivas, auspiciado por el Ivec.

1989-1991 Ocupa la cátedra de actuación en la Facultad de Teatro de la U. V.

1991 Imparte un curso-taller sobre el manejo del espacio escénico dirigido a directores teatrales, auspiciado por la Subdirección de Servicios Culturales del INBA y la Casa de la Cultura de Oaxaca. Forma parte del comité de reelaboración del Plan de Estudios de la Facultad de Teatro de la U. V.

1993 Ponente en la mesa sobre teatro universitario dentro del programa del Festival de Teatro Universitario de la UNAM.

1996 Ponente en el Seminario Internacional sobre Política Teatral, organizado por el INBA en Monterrey, en el marco de la XIX Muestra Nacional de Teatro.

1997 Ponente en el Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro, convocado por la Escuela de Arte Teatral del INBA. Participa además en las V Jornadas sobre Teatro Latinoamericano realizadas por la Universidad de Tennessee y el Centro Cultural Espacio 1900 en Puebla, con la ponencia: "Espacio y Tiempo. Creatividad actoral en *La bufadora* de Hugo Salcedo", y en el I Encuentro Nacional de Crítica y Teatro, organizado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro, con la ponencia: "Crítica y productores". Participa también en el Coloquio Teatro y Frontera: South Border / Frontera Norte, organizado por la Escuela de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California, en Tijuana, con una versión ampliada de su ponencia: "Arena: mar y desierto. El paisaje como personaje en la joven dramaturgia del Norte de México". Y asume la dirección de Candileja: Centro de Documentación Teatral. Aparece publicada la 3ª ed., corregida y aumentada, de *Taller de actuación*, Escenología, México.

1998 Integrante de la dirección artística de la XIX Muestra Nacional de Teatro en Monterrey, también organiza el XVIII Festival de Teatro Universitario de la U. V.

1999 Coordinador general del XIX Festival de Teatro Universitario de la U. V.; organiza y dirige el Coloquio "Escenarios para un Nuevo Milenio: El Teatro en los Estados frente al Año 2000", convocado por Candileja.

2000 Realiza una serie de cápsulas sobre teatro para el programa radiofónico *Divulgarte*, de la Dirección de Divulgación Artística de la U. V.; realiza el curso "Verso y voz en el teatro", en Candileja, y organiza y coordina el Seminario "Panorama Histórico del Teatro en México", ciclo de 27 conferencias temáticas, para Candileja, con apoyo del INBA, el Ivec y el Fonca entre otros.

2001 Ofrece una conferencia sobre "El teatro universitario de Veracruz" en el marco de los festejos por el XXV Aniversario de la Fundación de la Facultad de Teatro de la U. V.; así como una conferencia sobre "La historia del teatro en Xalapa, de 1950 a nuestros días", dentro del Ciclo La Historia de Xalapa, en el Ágora de la Ciudad.

2002 Participa, junto con Fernando de Ita, en la conferencia "Teatro veracruzano de los ochenta", en el marco de la XXIII Muestra Nacional de Teatro, en Xalapa.

2004 Imparte un curso-taller de Pedagogía de la Actuación, organizado por el Instituto Tlaxcalteca de la Cultura; y organiza y dirige el Programa de Actividades para el IX Aniversario del Centro de Documentación Teatral Candileja, en el que se realiza el I Concurso de Teatro en la Alacena.

2005 Organiza el I Concurso de Ensayo de Historia del Teatro: Abrir el Telón, convocado por Candileja, el Ivec y *Tramoya*.

2008 Organiza y dirige el V Concurso de Teatro en la Alacena, en homenaje a Carballido, así como el I Festival Adultíteres.

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

1968 Gana el 2º lugar en el II Concurso Nacional de Punto de Partida en la rama de ensayo (trabajo publicado en el núm. 14 de dicha revista).

1970 Gana el 2º lugar en actuación masculina en el III Festival de Teatro Universitario por su participación en *Juicio final* con el Grupo de Teatro Experimental bajo la dir. de Jorge H. de Haro.

1971 Gana el 3º lugar en actuación masculina y en dirección durante el IV Festival de Teatro Universitario de la U. V. por *Los ciegos* y su interpretación de Lamprido, con el Grupo de Teatro Experimental.

1991 Recibe el Premio Chamán otorgado por la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica en el Tercer Festival Iberoamericano de Narración Oral Escénica, celebrado en Barquisimeto, Venezuela.

1993 Recibe beca del Fonca para el periodo 1993-1994.

1996 La Secretaría de Educación y Cultura del Estado de Veracruz y el Ivec le hacen un reconocimiento por sus 30 años de actividad teatral y de labor como formador de actores en La Caja. Asimismo, la Asociación Mexicana de Investigación Teatral le otorga un diploma al mérito teatral por su trayectoria.

2000 Ingresa al Sistema Nacional de Creadores y el Ayuntamiento de Xalapa pone su nombre al teatro al aire libre del Parque Ecológico Las Hayas. Asimismo, recibe el apoyo del Fonca para su proyecto Candileja.

2006 La U. V. le hace un homenaje por sus 40 años de actividad escénica.

2007 Recibe la Medalla Xavier Villaurrutia, otorgada en la XXVIII Muestra Nacional de Teatro, en la ciudad de Zacatecas.

2008 Es nombrado subdirector de la revista *Tramoya*.

CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CONVOCATORIA PARA EL PROCESO DE SELECCIÓN GENERACIÓN 2009-2013

El Centro Universitario de Teatro (CUT) convoca a todos los interesados en cursar el Diplomado de Actuación a inscribirse en su siguiente proceso de selección, de acuerdo a las siguientes bases:

● REGISTRO DE ASPIRANTES

1. El registro de aspirantes se llevará a cabo del lunes 4 al viernes 29 de mayo de 2009.
2. El aspirante deberá registrarse personalmente en el Departamento de Servicios Escolares del CUT.
3. El horario de atención será de lunes a viernes, de 11:00 a 16:00 horas en días hábiles.
4. Al concluir su trámite de registro, el aspirante deberá pagar la cantidad de \$500.00 pesos en la Unidad Administrativa del CUT por derecho al proceso de selección, y recibirá una boleta sellada con número de folio.
5. Una vez concluido el registro y realizado el pago, el aspirante recibirá un documento en el que se le indicarán las especificaciones del proceso de selección.
6. No tendrá derecho a continuar con dicho proceso quien no cumpla con lo estipulado en el documento referido en el punto anterior.

● REQUISITOS

1. *Currículum Vitae* (con nombre, dirección y teléfono).
2. Original o copia certificada del acta de nacimiento.
3. Copia fotostática de la CURP.
4. Copia fotostática del certificado de estudios concluidos de bachillerato o equivalente. (Presentar original para cotejar).

5. Talón de pago expedido por la Dirección de Medicina del Deporte de la UNAM, que compruebe que el aspirante ha sido programado para efectuar el examen médico que considera las aptitudes para realizar entrenamiento físico intensivo: electrocardiograma, revisión músculo-esquelética, biometría hemática y pruebas sanguíneas. Las citas deben concertarse en los teléfonos 56 22 05 40 y 56 22 05 43, de 10:00 a 14:00 horas en días hábiles, o directamente en las oficinas de esa Dirección, situadas en el Costado Sur del Estadio Olímpico, en Ciudad Universitaria. El costo de este examen es de \$450.00 pesos. (Los resultados son enviados por la Dirección de Medicina del Deporte a la Secretaría Académica del CUT, para la integración de la solicitud correspondiente).

6. Certificado de examen médico de cuerdas vocales expedido por un especialista: foniatra u otorrinolaringólogo.

7. Un estudio de tres fotografías tamaño *still* (8 x 10 pulgadas), recientes, en color o en blanco y negro: dos diferentes de cuerpo completo y una de acercamiento al rostro, impresas y en soporte digital con una resolución de 300 dpi.

8. Seis fotografías tamaño infantil (2.5 x 3.0 centímetros) recientes y en color.

9. Pagar la cuota indicada por derecho al proceso de selección.

Los aspirantes de nacionalidad extranjera deberán tener pleno dominio del idioma español, acreditar su estancia legal en el país y presentar su certificado de estudios debidamente revalidado por la Secretaría de Educación Pública.

● CONDICIONES GENERALES

Se atenderá a un máximo de 300 aspirantes para el proceso de selección, el cual se desarrollará del lunes 8 al sábado 27 de junio de 2009, fecha en que se dará a conocer el acta respectiva con la relación de los aspirantes seleccionados en dos grupos que integrarán la Generación 2009-2013.

El proceso de selección constará de tres etapas eliminatorias, cada una de ellas será semanal y resolutive. Las decisiones tomadas en cada una de las etapas se harán constar en actas correspondientes con carácter inapelable. Los aspirantes no seleccionados no podrán solicitar información aclaratoria sobre su evaluación.

En caso de ser seleccionado, se deberá cubrir la cuota de inscripción anual del CUT.

El Centro Universitario de Teatro se reserva el derecho a la interpretación y decisión de cualquier caso no previsto por la presente convocatoria.

CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

Centro Cultural Universitario
Av. Insurgentes Sur 3000,
(atrás de la Sala Nezahualcóyotl)
5622 7104 y 5622 7101
cutsec@servidor.unam.mx
www.cut.unam.mx



CARTELERIA

Jazz en la CIUDAD



Más de 15 grupos
y 30 conciertos

en cinco sedes en la capital

Consulta el programa en www.cultura.df.gob.mx

Entrada general: \$100.00

Teatro de la Ciudad Esperanza Iris Donceles No. 36, Centro Histórico

RIGOLETTO

Cía. Nacional de Ópera

Domingo 24
y 31 de mayo, 17:00 hrs.

Martes 26
y jueves 28 de mayo, 20:00 hrs.

Costos en www.cultura.df.gob.mx



Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México

Una de las mejores en América Latina,
con su temporada 2009

Sábados 18:00 hrs.

Domingos 12:30 hrs.

Sala Silvestre Revueltas del Centro Cultural Ollin Yoliztli.

Periférico Sur No. 5141, Col. Isidro Fabela, Tlalpan. Entrada General: \$100.00.
Descuento del 50% a estudiantes, maestros e INAPAM c/credencial.



En las 16 delegaciones

Tercer Circuito de Festivales

Ciudad de México 2009

Títeres, teatro y grupos musicales internacionales gratuitos

Del 16 de abril al 17 de mayo

Consulta la programación en www.cultura.df.gob.mx

Programa infantil
para el verano

En todos nuestros
recintos

Rehilete

www.cultura.df.gob.mx



PINTER: TEATRO Y POESÍA

David Olguín

Imaginemos un cuarto que día tras día recibe a distintas parejas. El mobiliario siempre es el mismo pero cada pareja lo cambia de lugar. A diario se crean nuevos conflictos, pasiones que se enfrentan para construir una ficción efímera. Pero al cabo, como en un interminable ciclo, las parejas se retiran y los recién llegados se enfrentan en el mismo escenario. Así es el teatro de Harold Pinter: un cuarto, obsesiones recurrentes, situaciones realistas que poco a poco se transforman en una angustiada e inexplicable pesadilla, ausencia aparente de motivaciones internas que expliquen la conducta de los personajes, diálogos con todo el absurdo y la imprecisión del habla cotidiana, diálogos y silencios que encierran un misterio propio de la poesía y, ante todo, un universo dramático que revela una compleja imagen poética.

Desde *El cuarto*, su primera obra estrenada en la Universidad de Bristol en 1957, Pinter mostró las maneras y los temas sustanciales que desarrollaría en el resto de sus obras. “Dos personas en un cuarto”, escribe Pinter, “la mayoría de las veces me ocupo de esta imagen de dos personas en un cuarto. Se levanta el telón del escenario y la veo como una poderosa pregunta: ¿Qué les va a suceder a esas dos personas? ¿Alguien va a abrir la puerta y a entrar?” Las paredes del cuarto de Pinter encierran más preguntas que respuestas. Su teatro nace del principio de incerteza.

La ambigüedad fue precisamente lo que causó una enérgica incompreensión cuando se estrenaron las primeras obras de Pinter. Después del estreno de *La fiesta de cumpleaños* en 1958, los críticos dejaron constancia de una carnicería que va desde la pena ajena en opiniones como “Lo siento, señor Pinter, simplemente usted no es lo suficientemente divertido” hasta la recomendación didáctica del *Manchester Guardian*: “...sólo el señor Pinter sabe lo que significa todo esto; como sus personajes hablan sin coherencia, entre balbuceos y con arrebatos lunáticos, son incapaces de explicar sus acciones, ideas o sentimientos. Si el autor puede olvidar a Beckett, Ionesco y Simpson, quizá la próxima vez lo haga mejor”. En aquellos días despiadados únicamente Harold Hobson del *Sunday Ti-*

El 24 de diciembre pasado murió Harold Pinter, ganador del Premio Nobel de Literatura en 2005 y, hasta hace unos meses, el dramaturgo vivo más importante del Reino Unido. Michael Billington, uno de los críticos de teatro más importantes de Londres y autor de *The Life and Work of Harold Pinter*, biografía del también actor y director teatral, escribió en el *Guardian*: “La contribución de Pinter al teatro fue enorme. Tenía un oído de poeta para el lenguaje, un sentido casi perfecto del ritmo dramático y la capacidad de destilar los conflictos de la vida diaria”.

A continuación presentamos un interesante ensayo de David Olguín sobre estas características en la obra de Harold Pinter como un homenaje por su contribución al teatro de nuestro tiempo.

REDACCIÓN PDEG

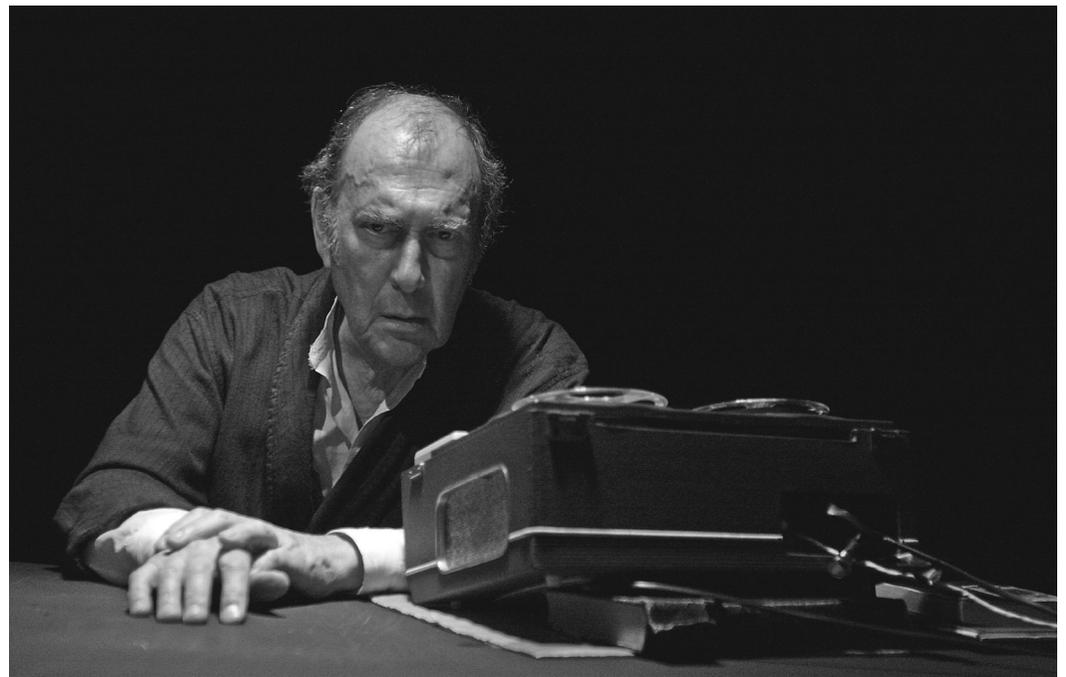
mes se atrevió a defenderlo: “...el señor Pinter, ante la evidencia de este trabajo, posee el talento más original, perturbador y atractivo del teatro londinense”.

A lo largo de cincuenta años de constante producción teatral y fílmica, Pinter se ha probado en muy diversos idiomas y escenarios. Es un clásico del teatro del siglo xx. A estas alturas, hablar de “ambigüedad pinteriana” ya es un lugar común. ¿Pero dónde radica el fundamento de esa ambigüedad? También es un desafortunado lugar común ubicarlo como un simple heredero del teatro del absurdo, pues la etiqueta ensombrece el auténtico lugar de su obra. Pinter mismo reconoció la influencia de Kafka y Beckett: “Cuando los leí sonó una campana en mi interior, eso es todo. Pensé: algo pasa aquí que también está pasando en mi interior”. Es indudable que el absurdo representa uno de los pilares que sustentan su obra. Sin embargo, su característica esencial radica en la síntesis de elementos realistas y oníricos. La ambigüedad surge de lo cotidiano, de personajes que se perfilan mediante un diálogo rea-

lista. Al instalarnos en esa forma peculiar de incerteza y connotación poética, Pinter logró la síntesis de dos tendencias que transformaron el teatro inglés a mediados de los años cincuenta: el Absurdo encarnado en Beckett y el Teatro de la Ira o “drama del fregadero” que vio la luz en la obra de John Osborne.

En el intersticio entre ambas tendencias apareció un tipo de teatro atento al yo profundo y a la interacción con los otros, a la realidad externa con sus estructuras racionales y a los mundos invisibles. Sueño y vigilia, razón y sinrazón, mezcla de elementos minuciosamente cotidianos y de asociaciones simbólicas que hacen de la realidad una imagen poética, la expresión de un realismo que penetra en la superficie de la vida.

La poesía que aflora en el teatro de Pinter va acompañada de una permanente tensión dramática, de un claro manejo de los contrapesos emocionales, de una estructura que privilegia el desarrollo de la acción. Sus obras por lo general recurren, como en el teatro tradicional, al suspenso como motor del dra-



Harold Pinter en *Krapp's Last Tape*, en el Royal Court, octubre de 2006. © John Haynes.

La poesía teatral de Pinter pertenece a otro reino.
Nos acerca a lo que es y no es
al mismo tiempo.
Une y funde territorios diversos:
tiempo y sueños, pensamientos superpuestos,
recuerdos a futuro...

ma. En este sentido, cabría distinguir entre la imagen poética que ofrece Pinter y el tipo de teatro al que expresamente se le ha llamado “teatro poético”. La poesía teatral, como en la buena poesía, va más allá del verso.

A partir de los años treinta, acaso como un resabio de la lírica expresionista y simbolista, y hasta principios de los cincuenta, el teatro europeo busca, como un medio para erradicar el estancamiento creativo y subvertir el gusto burgués, recuperar la poesía para el teatro. ¿Su misión? Convertir nuevamente al escenario en el mundo y a la palabra en un medio para transfigurar y devolvernos su imagen primera. García Lorca, Girardoux, Claudel, Gide y T. S. Eliot, entre otros, emprenden la ardua tarea. Lejos del rapto romántico, se busca transfigurar lo cotidiano, encontrar misterios en un mundo cada vez más prosaico. Pero salvo algunas excepciones, este tipo de teatro poético dejó ver su frágil armazón: la palabra sirvió como un escudo para resguardar y alejar al espectador de su realidad.

Pensemos, por ejemplo, en T. S. Eliot. Según los dictados de su ideal, el “drama poético” debía evitar la creación de un mundo artificial y, por el contrario, tenía la misión de mostrar “nuestra sórdida, triste realidad cotidiana” que a fin de cuentas podía ser “repentinamente iluminada y transfigurada”. En primera instancia, *Asesinato en la catedral* le da la espalda al problema: el lenguaje religioso y la poesía tienen en común los enigmas del misterio, verdades que debemos creer aunque no las podamos demostrar. Los espectadores se confunden con los fieles que asisten al ritual. ¿Qué mejor justificación para transformar el lenguaje prosaico, elevarlo y devolverle a la tribu el sortilegio de sus propias palabras?

La reunión de familia (1939), por el contrario, ya nos enfrenta a un mundo secular, cotidiano. Aquí es donde surge el problema. Mientras un hombre busca un paraguas, prepara un coctel o contesta el teléfono, ¿es posible hablar en poesía? Sólo un poeta tan intenso como Eliot podría persuadir a sus espectadores de que lo que estaban viendo, el escenario, era un espejo donde podían encontrar su reflejo. Pero la sensación de estar frente a un mundo artificial era inevitable. Lo que empezó como un poderoso afán por encontrar nuevas formas de expresión y lazos renovados entre la poesía y el drama,

terminó en un fuego de artificio, en una ornamentación cercana a la repostería. Además, este “teatro poético” encerró en el fondo una pretensión todavía más olímpica: resucitar a los dioses muertos, restaurar a las deidades de lo trágico a su antigua dignidad. Los escenarios de pronto sufrieron una explosión demográfica de Edipos, Antígonas, Electras. Pero en la mayoría de los casos, los poetas convirtieron al mundo de las furias y el destino en un *jeux d'esprit*. La metafísica se redujo a una curiosa variedad de la literatura fantástica.

No es lo mismo crear poesía en el teatro que hacer *poesía del teatro*. Es injusta la comparación, pero la mayoría de los colegas de Eliot —hay notables excepciones como el Lorca de la época experimental— refrendaron a través del teatro su condición de buenos poetas, no de dramaturgos. Sin duda contribuyeron a ampliar las posibilidades del diálogo dramático, pero el artificio se instaló en la raíz misma de lo cotidiano: el lenguaje. Su ambigüedad poética no surgía de la realidad, sino de una sustitución radical de la misma. Su mundo creado estaba lejos de “nuestra sórdida, triste realidad cotidiana”.

La poesía teatral de Pinter pertenece a otro reino. Nos acerca a lo que es y no es al mismo tiempo. Une y funde territorios diversos: tiempo y sueños, pensamientos superpuestos, recuerdos a futuro. La realidad, el mundo, la política —una esfera que le ha merecido especial atención en el último periodo de su obra— se unen a las regiones invisibles. “...Llega un punto, sin duda”, dice Pinter, “en donde ese vivir en el mundo debe estar unido al vivir en tu propio mundo, donde tú estás —en tu cuarto...”

El corazón visto como un cuarto: ¿quién puede conocer todos los seres y pasiones que lo habitan? ¿De dónde vienen esos seres? ¿Quiénes son? ¿A dónde van? ¿Acaso uno sabe a dónde va? Aplicar el verbo “conocer” para los personajes y las situaciones de Pinter es imposible. Apenas se perfilan, nos dejan llenos de preguntas que no encuentran una respuesta definitiva. Sus criaturas son elusivas, entrevistas en la penumbra: siempre dicen menos de lo que en realidad piensan o sienten. Sin embargo su silencio es elocuente: habla de las dificultades del yo para encontrar un tú y comunicarse, pero también de una concepción no “literaria” del teatro que rehú-

ye la motivación causal del comportamiento y la construcción lógica del diálogo.

Si para Pinter la realidad surge del enfrentamiento conflictivo de varias subjetividades, entonces la verdad se fragmenta, se convierte en una imagen plural que surge de visiones antitéticas o complementarias. La ambigüedad y la incerteza nacen de esa disonancia: la unión entre las acciones y la intención que las provoca se borra, entre la palabra y la cosa se pierde. El significado unívoco da lugar a la múltiple interpretación de sentidos. Y es este principio el que determina prácticamente toda su concepción del drama.

No hay que olvidar que Pinter es un maestro de la tragicomedia, el género de la ambivalencia. Se ha dicho que sus obras heredan la tradición de la comedia inglesa de costumbres (*comedy of manners*) para fundar un nuevo estilo: la comedia de amenaza (*comedy of menace*). El humor implica en sí mismo un doble filo en la interpretación de las palabras y las acciones. Como dice Octavio Paz, “el humor es una de las armas mayores de la poesía”.

En un cuarto donde priva la ambigüedad, “conocer” es una ilusión. Ser “uno mismo”, descubrirse a “uno mismo” o ser fiel a “uno mismo” es una impostura. La imagen que Pinter ofrece del hombre es la del extranjero de “sí mismo”. Su identidad es un contorno indeciso, sus motivaciones son un país muy remoto y extraño. Y si el pasado no se puede verificar, ¿qué hilvana nuestros recuerdos? El presente de la acción dramática donde uno recupera la memoria o la inventa o crea recuerdos del provenir.

La casa es y no es la casa. Las paredes del cuarto encierran trasfondos y apariencias. La incertidumbre se instala en el principio mismo de realidad. Si el mundo y el yo en la obra de Pinter son un haz de imágenes variables, la casa, el escenario y el teatro encierran un espejo, un conflictivo poema que multiplica las imágenes y los sentidos. El escenario, como en los primeros días del mundo, queda convertido en un misterio y el drama en una revelación.

DAVID OLGUÍN. Dramaturgo y director de teatro, ha realizado también una importante labor docente en diferentes instituciones, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte e impulsor del proyecto de difusión y producción teatral El Milagro.



11º. Congreso Nacional de Danza Jazz
04 al 08 de Abril del 2009 Morelia, Michoacán

Eli Solis – Jazz y Metodología

Eduardo Ruiz – Jazz Funk

Jorge Cerecero – Jazz Contemporaneo

Alejandro Vargas – Ballet y Clase teórica

“de la forma al movimiento: transición y contenido”

Jason Pons – Hip Hop

& Jason Colacino – West Coast Swing y Hustle

Maestros Invitados:

Carlos Sisti

Ivan Vence

Ricardo Zavala

Erick Rosales

compañías participantes:

Compañía Jazzcorps (Toluca) Dir. Eduardo Ruiz

y Compañía Sisti (Puebla) Dir. Carlos Sisti



www.congreso.danzajazz.com.mx

SE RENUEVA LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

Alegría Martínez

Desde el 8 de agosto de 2008, la recién estructurada Compañía Nacional de Teatro entrena, perfecciona y ensaya para cumplir su misión de llegar a un potencial espectador, aquel que disfruta del arte de la persona y de la interlocución sostenida con esta disciplina.

Los 18 actores y 25 actrices que forman parte del elenco estable, se encuentran dedicados a la tarea de integrarse a una comunidad artística que conquiste un lenguaje común mediante una formación continua y a generar una estrategia de organización que posibilite la creación de un repertorio equilibrado y plural.

Luego de su fundación, creada por decreto presidencial en 1977, cuando José López Portillo dejó asentada en el *Diario Oficial de la Federación* la necesidad de una Compañía Nacional de Teatro para su incidencia artística nacional e internacional, y después de las diversas administraciones por las que ha transitado, su actual director artístico, Luis de Tavira, ha planeado su reestructuración para que cumpla con los objetivos de su creación.

Directores como Luis Gimeno, José Solé, Alejandro Luna, Germán Castillo, José Caballero, estuvieron al frente de diversas etapas de la Compañía, en las que se representaron obras imprescindibles; sin embargo, es hasta ahora, bajo la dirección artística de Luis de Tavira, cuando se ha podido contar con el proyecto e infraestructura necesarios para la consecución de su permanencia.

EL ELENCO ESTABLE

La conformación del elenco estable se realizó a través del Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes del Conaculta, instancia que convocó a los actores a nivel nacional, para obtener una residencia artística con duración de dos años con posibilidad de ser renovada, de manera que se pueda reconstituir el elenco en un 30%, con el objeto de sanar las producciones y reactivar el repertorio que tendrá presencia tanto en diversos escenarios del país como en el de la casa sede y el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes.

La respuesta de 500 artistas a dicha convocatoria, permitió a un comité especializado llevar a cabo una preselección y posteriormente una selección a partir de la cual se conformó la Compañía Nacional de Teatro con los 43 actores que hoy la integran.

El carácter de este convenio crea una nueva relación con el artista a través del Sistema Nacional de Creadores del Fonca, que dignifica su profesión al ofrecer un ingreso estable y, de esta manera, la posibilidad de dedicarse a ella de tiempo completo.

LOS ACTORES DE NÚMERO

Se creó una categoría de actores de número que equivalen al actor emérito con reconocimiento en la permanencia. Son aquellos artistas que han manifestado su voluntad de que exista este elenco, de comprometerse con el proyecto y de constituirse como garantía de su permanencia en el tiempo y en el sentido del mismo.

Concreciones indiscutibles del reconocimiento a la valoración artística y cultural de un actor, como sujeto de una trayectoria y de una permanencia que crea esa constante, estos actores, que en principio son cinco y a los que se irá sumando uno por año, son: Claudio Obregón, Ricardo Blume, Angelina Peláez, Ana Ofelia Murguía y Adriana Roel. Ellos son los decanos de la actuación en este país y su presencia irá señalando la edad del elenco.

LAS DIVERSAS CATEGORÍAS

Otra categoría expuesta en la convocatoria es por trayectoria y por edades, donde hay un

número de plazas en una primera línea de actores con una trayectoria superior a los 30 años de trabajo profesional. La siguiente categoría es para actores que cuentan con una trayectoria superior a 20 años, y a continuación se encuentran aquellos que poseen una experiencia mayor a 10 años y, por último, jóvenes que no alcanzan aún esa temporalizada práctica, lo que equivale también a una remuneración distinta.

El ingreso que perciben al mes, ininterrumpido, no gravado de impuestos, porque se trata de un estímulo a la creación para cumplir con un servicio público destinado a la sociedad, permite una vida digna y una tranquilidad suficiente para ser sujetos de un trabajo exhaustivo en la Compañía.

LA CONFORMACIÓN DEL EQUIPO

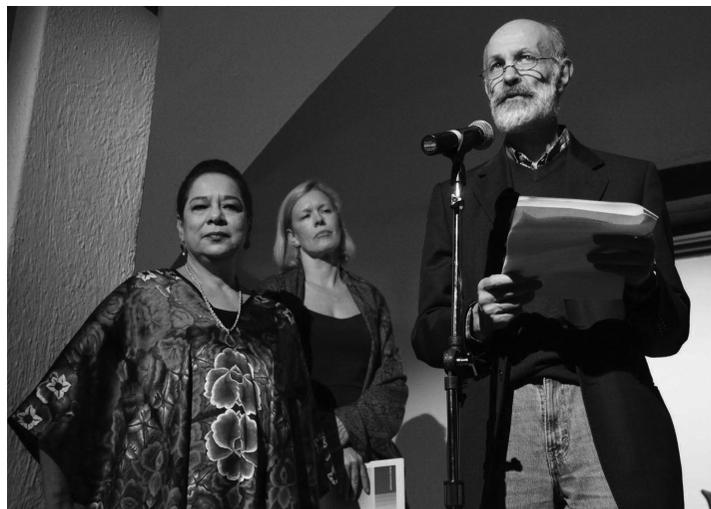
Las características y categorías de diversidad propias de las necesidades de los elencos, requirieron de un ejercicio de análisis de las exigencias de los repartos paradigmáticos, como el que se requiere para llevar a escena una obra como *El jardín de los cerezos*, donde vemos distintas edades, tesisuras, registros y equidad genérica. Esta labor guarda similitudes con la conformación de una orquesta, que no se puede hacer simplemente con violines sino que requiere alientos, cuerdas, metales, percusiones y toda la gama de instrumentos para la ejecución.

LAS TRES DIMENSIONES DEL REPERTORIO

A partir de la necesidad de formar al espectador nacional —que no puede surgir de manera automática ni en la exposición continua a la multiplicación del mal teatro—, se plantea una responsabilidad artística en cuanto a lo que se produce y la exigencia de un repertorio con tres dimensiones y que a la vez sea equilibrado, plural y diverso.

Obras del patrimonio universal. En esta primera dimensión,

➤ Luis de Tavira, la doctora Teresa Franco, directora del INBA, y Anna Lindstedt, embajadora de Suecia en México, durante la inauguración de la casa de la CNT. © Sergio Carreón.



Héctor Mendoza en la ceremonia de inauguración de la casa de la CNT. © Sergio Carreón.



el repertorio ha de abarcar desde autores griegos como Esquilo hasta dramaturgos de la importancia de Harold Pinter, cuyos montajes deberán articular lo que esas obras de la tradición tienen que decir en el momento actual.

Obras del teatro mexicano. En lo referente a esta segunda dimensión, el repertorio buscará integrar la mejor dramaturgia nacional, según la aspiración formulada elocuentemente por el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli al decir: "México no existirá hasta que no aparezca en la alta dimensión del teatro".

Las nuevas teatralidades. Esta tercera dimensión supone la inclusión de obras que respondan a la emergencia reciente y que pongan al espectador mexicano al día en cuanto a lo que está sucediendo en el teatro como planteamiento de una nueva teatralidad perteneciente a la inmediatez coetánea. Y aquí las fronteras no son nacionales o no nacionales, sino que abarcará todo aquello que pertenezca a la emergencia de última hora, lo que hay que experimentar, verificar y ponernos al día en la interlocución de lo que se está haciendo en el teatro en cualquier parte del mundo.

EL PROYECTO

En este inicio, el proyecto descansa en la estabilidad del elenco y de un equipo de dirección artística, de gerencia de producción estable y de dirección técnica, que es la constante de la producción de estos espectáculos de repertorio para convocar la intervención de los creadores teatrales: directores, escenógrafos y eventualmente los dramaturgos, como ha ocurrido ya en el primer ciclo.

Por las necesidades de la conformación del repertorio, habrá directores a los que se invite para determinar junto con ellos qué espectáculo crear dentro de estas líneas del repertorio, pero también el comité de lectura, que existe dentro de la Compañía al igual que un Consejo de Programación, podrá tomar la decisión de montar un espectáculo a partir de un texto determinado, al que se invitará a un director específico para plantearle el proyecto.

LA AFINACIÓN DEL INSTRUMENTO DEL ACTOR

Durante agosto de 2008 y hasta el 19 de febrero de 2009, los integrantes de la Compañía Nacional de Teatro se reunieron para conocerse, propiciar un lenguaje común, integrarse en tanto comunidad, acondicionar su cuerpo y allegarse la información necesaria para los requerimientos específicos de cada quien y de las puestas en escena proyectadas.

Sus horarios integraron laboratorios de acondicionamiento físico, yoga, esgrima, acrobacia, voz, canto y fonética, así como de poética, investigación de contexto, fonología y taller de lectura dramática, de actuación, danza y música para actores, entre otros.

Entre los maestros que estuvieron al frente de estos laboratorios, se encuentran algunos de la propia Compañía como Claudio Obregón, Arturo Beristáin, Luisa Huertas, Juan Carlos Remolina, Carmen Mastache, Mayra Sérbulo y el director artístico Luis de Tavira.

Entre los maestros de estos laboratorios también se cuenta con la experiencia de Twiggy Romero, Lorena Glinz, Raúl Rodríguez, Hebe Rosell, Fidel Monroy, Alberto Rosas y Raúl Ávila.

LA CASA DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CONTINÚA CON SU VOCACIÓN ARTÍSTICA

La actual casa sede de la Compañía Nacional de Teatro es una construcción de estilo colonial mexicano ubicada en Coyoacán y que preserva su vocación artística al albergar, a partir de 2008, a su elenco estable.

Ana Castillo, bailarina dedicada a la enseñanza, creó una academia de ballet, la más antigua a nivel privado en México, en la planta baja de la casa donde vivían sus padres.

Fundada al principio con el nombre de Centro de Iniciación al Arte en 1949, con el objetivo de propiciar un acercamiento al arte y la danza como complemento a la

educación formal, la Academia inició su plan de estudios de ballet para profesionales basado en el Sistema de la Real Academia de la Danza Británica en 1951 y dos años después fue reconocida como una de sus instituciones afiliadas, por lo que recibió de manera continua a maestras de

Londres para examinar a sus alumnas, convirtiéndose así en la primera escuela mexicana afiliada a esta institución hasta 1980.

Conocida como la *Academia de Balé de Coyoacán*, contó con maestros como Bodil Genkel que en 1964 impartió danzas preclásicas y coreografía, Greull Anders que ofreció historia de la música, Aurora Bosch que en 1969 dio cursos de la escuela cubana de ballet, y en 1971 Rosa Bracho impartió un curso sobre la escuela soviética de ballet.

Ana Castillo, directora, coreógrafa y maestra, tuvo un papel fundamental en la firma del Convenio Cultural México-Cuba en 1975, que abrió paso a la asesoría cubana en materia dancística y a la impartición de ese método en la escuela mexicana. Ese mismo año, dio inicio el Programa de Asesoramiento a Escuelas particulares de los maestros cubanos y un grupo de maestras y alumnas viajó a Cuba para especializarse en esta metodología.

INAUGURACIÓN DE LA CASA SEDE DE LA COMPAÑÍA Y ESTRENO DE *PASCUA*

Las obras de remodelación de la casa de la Compañía, ubicada en Francisco Sosa #159, además de la adecuación del teatro para su funcionamiento de modo que pueda albergar montajes profesionales, abrió paso el 19 de febrero de 2009 al estreno de *Pascua*, de Strindberg, bajo la dirección de Héctor Mendoza.

Se trata de un teatro íntimo y de una obra que no se había montado en México, además de un texto excepcional de Strindberg por ser una obra optimista.

El elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro integra en esta ocasión un doble reparto que podrá alternar durante la temporada para continuar con los ensayos de las distintas obras que se encuentran en proceso de montaje y que serán estrenadas a lo largo del presente año.



➤ Todas las fotos de esta página son de *Pascua*, obra de Strindberg que por primera vez se estrena en México, bajo la dir. de Héctor Mendoza, y con la que inicia presentaciones la recién reestructurada CNT. © Sergio Carreón.

EN MARZO SE ESTRENA

Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente, de Wajdi Mouawad.

La guerra, los designios, la hospitalidad, el exilio, el poder y el amor, la relación del hombre con lo divino, Tebas como metáfora de las ciudades en conflicto es el punto de partida del texto de Wajdi Mouawad, autor de la obra que se estrena en México y en castellano, con traducción de Esther Seligson, luego de su estreno en París en su francés original y que sus directores, Rolf y Heidi Abderhalden ubican en un lugar profano, al borde de una situación límite.

Inspirada en las obras de Eurípides, Esquilo y Sófocles, la obra de Mouawad abarca cinco generaciones de héroes de guerra, desde las riberas del Líbano actual, hasta el centro de Grecia, donde cabe toda la genealogía que construye Tebas, preocupación contemporánea que atrajo a los directores para llevar a cabo el presente montaje.

El origen libanés de Mouawad hace que su escritura conlleve la concepción de su ciudad, de donde también parte Cadmo, uno de los personajes principales de esta obra que retoma la historia de violencia y destrucción y del comportamiento del hombre frente a esos acontecimientos y ante la presencia o ausencia de lo divino.

Inscrita en la categoría de **Nuevas teatralidades**, esta obra es el segundo espectáculo que la Compañía Nacional de Teatro estrena en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes, durante el mes de marzo de 2009 y para el que se invitó a Heidi y a Rolf Abderhalden, ambos titulares del grupo Mapa Teatro, conformado en Colombia.

Se trata de una tragedia moderna y su concepción supone la evolución de una diversidad considerable de recursos visuales que habrán de combinarse en una articulación compleja de elementos virtuales y elementos escénicos reales, que permitirán el tránsito fluido entre tiempo, espacio y acción, desde los orígenes del mito y su herencia, hacia nuestro lenguaje contemporáneo.

Para dejar atrás la idea de que la única catástrofe es la guerra, se intenta hablar de la economía y las batallas que ésta genera, mediante un texto poético que trasmis-

na férreas disputas internas. Para lograr este objetivo, Rolf y Heidi Abderhalden trabajan con Pierre-Henri Magnin, escenógrafo francés a quien conocieron en 1966 en Bogotá y con quien comparten, respecto al montaje, una fascinación por las ruinas, pues para los directores y el escenógrafo la obra de Mouawad es una historia de ruinas humanas, físicas y arquitectónicas.

Inspirado en el Hotel Holiday Inn de Beirut que en 1976 estuvo al centro de la batalla, quedando parcialmente destruido con sus tapices y muros de mármol desnudos, siendo objeto de despojo y rapiña, Pierre-Henri propone ubicar la acción de esta obra en ese vestíbulo que simboliza la línea de la familia donde las generaciones se suceden. En ese hotel, donde cabe y está todo el mundo, los accesorios de la vida, el equipaje y la electricidad modifican la condición y la precariedad de las personas, junto a los muros que como el cielo, los árboles y las estrellas permanecen indiferentes.

La presente obra, que cuenta con dramaturgia de los hermanos Abderhalden, vestuario de Elizabeth Abderhalden, la asistencia de dirección de Hugo Arrevillaga —quien además es el director residente— está integrada por el siguiente elenco: Adriana Roel, Rosenda Monteros, Marta Verduzco, Julieta Egurrola, Luisa Huertas, Emma Dib, Verónica Langer, Teresa Rábago, Farnesio de Bernal, Arturo Beristáin, Arturo Reyes, Óscar Narváez, Diego Jáuregui, Marco García, Joel Figueroa e Ismael Carrasco. El diseño sonoro y la música original están a cargo de Juan Ernesto Díaz, sistema sonoro Macaco y el video es de Pablo Ramírez.

ALEGRÍA MARTÍNEZ. Periodista y crítica de teatro, es autora de *Bitácora del Caballero de Olmedo* y de *Memorias de Juan José Gurrola*, entre otros libros.



La Guía de México **tiempo libre**[®]

música cine teatro música danza cine teatro música cine teatro música danza cine teatro música

el entretenimiento muy en su papel

teatro música danza cine teatro música cine teatro música danza cine teatro música



A dark theater stage with a single spotlight illuminating a metal railing in the foreground. The scene is mostly black, with the spotlight creating a bright circular glow on the railing and casting long, soft shadows. The railing is made of metal bars and is positioned in the lower right quadrant of the frame. The background is dark and indistinct, suggesting a stage set or a large empty space.

El oficio de un pueblo es crear,
y la fuerza del mundo está en los que producen.
En teatro, como en todo, podemos crear en Cuba.
El teatro vive de la historia y nosotros tenemos una tal,
y de tan absoluta y viril grandeza,
que nuestro teatro nos puede salir bello [...]
Nuestro teatro se ha de escribir en una lengua digna,
por la majestad y sencillez, del sacrificio
que en él va a perpetuarse.

JOSÉ MARTÍ

DOSSIER



TEATRO CUBANO
CONTEMPORÁNEO



LA ESCENA CUBANA DE HOY

Vivian Martínez Tabares

Cincuenta años de Revolución son para el teatro cubano notable impulso y permanente movilidad y discusión. Si el radical proceso de transformaciones iniciado en 1959 —de inspiración martiana y fidelista y orientación socialista—, colocó a la cultura en un espacio social que progresivamente profundiza su condición esencial para la vida de la nación, el teatro encontró por primera vez en la historia de la Isla una vía de reconocimiento y desarrollo profesional.

Los años sesenta fueron de legitimación para los artistas de la escena, que con enormes esfuerzos personales habían defendido hasta entonces una profesión y una práctica que, fuera de su propio ámbito, carecía de reconocimiento y estímulo, desestimada por la indiferencia oficial. Las búsquedas por un teatro de arte y por una genuina expresión nacional cristalizan en la apertura de múltiples posibilidades.

Colocada la cultura al centro de la vida, en todo el país se crean grupos y compañías subvencionados por el Estado, lo que dignifica al artista y le permite consagrarse a su creación; se fundan escuelas de arte para favorecer la continuidad y el crecimiento profesional, germina la actividad editorial y la literatura dramática, nacional y universal, alcanza amplia circulación.

Heaven, dir. Raúl Martín, Teatro de La Luna.
© Jorge Luis Baños. ▼



► *La puta respetuosa*, dir. Carlos Díaz, Teatro El Público. © Franco Bozzo.

definitivamente un público y el teatro es en los noventa, durante los momentos de más aguda crisis material que vive la Isla, espacio privilegiado de debate y reflexión ética, sin dejar de lado las búsquedas artísticas. Una nueva generación de creadores conquista espacios fundamentales.

Afirmación de identidad y apropiación de fuentes universales, continuidad y ruptura, tradición y experimentación, tensiones entre dramaturgia textual y dramaturgia del espectáculo signan un proceso cuya riqueza y complejidad son imposibles de resumir aquí. En las páginas que siguen, catorce voces se aproximan parcialmente a la escena cubana de hoy, revelan sus perspectivas críticas e incitan a futuras lecturas.

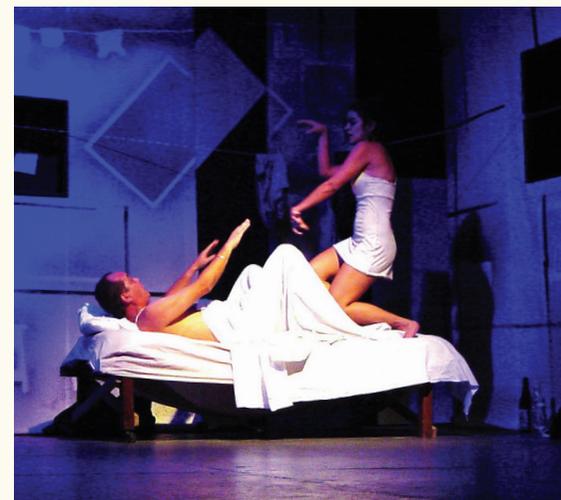
Luego del formidable empeño de la alfabetización, se estimula un movimiento de aficionados para generar un público capaz de apreciar y sostener la actividad escénica —teniendo en cuenta su imprescindible presencia viva y efímera—. La dramaturgia florece a partir del diálogo real con la escena: autores que escribían para un destino incierto, estrenan y son publicados, y surgen nuevos, urgidos de expresar las contradicciones de una sociedad en la que se instalan valores humanistas y se lucha por desterrar otros. Coexisten realismo y absurdo, apropiación de Stanislavsky e introducción de Brecht.

El camino no es un lecho de rosas en la construcción de la nueva sociedad y en el aprendizaje de la naturaleza de los procesos culturales y el papel del arte. La crisis de desarrollo genera contradicciones y nuevas experiencias —Teatro Escambray y Los Doce, entre las más notables—, pero también arbitrariedades de carácter burocrático que casi malogran el espíritu humanista con que la Revolución favoreció tantos empeños fundacionales de los artistas del teatro.

El Teatro Nuevo, con innegables aportes artísticos desde nuevos espacios, más allá de sus aristas sociológicas, políticas e ideológicas, coexiste con fecundas búsquedas que tienen lugar desde las salas, y en los años ochenta la polaridad se convierte lenta y naturalmente en asimilación recíproca de temas y procedimientos expresivos. El abordaje de problemáticas cercanas a los espectadores, por diversas vías, géneros y discursos, gana

VIVIAN MARTÍNEZ TABARES. Crítica, investigadora, editora y profesora, ha publicado, entre otros, *Didascalias urgentes de una espectadora interesada*, *José Sanchis Sinisterra: Encontrar las vías del texto dramático* y *Pensar el teatro en voz alta*. Dirige la revista *Conjunto* de la Casa de las Américas, desde donde realiza la curaduría de Mayo Teatral. Actualmente es consejera cultural en la Embajada de Cuba en México. Coordinadora de este Dossier.

Penumbra en el noveno cuarto, dir. Osvaldo Doimeadiós. © Pepe Murrieta. ▲



NUEVAS ESCRITURAS: ¿DRAMATURGIAS PARA LA ESCENA?

Eberto García Abreu



TEATRO CUBANO
CONTEMPORÁNEO

Quien quiera adentrarse en el desarrollo de la dramaturgia cubana contemporánea, tiene ante sí innumerables espejismos, que debe sortear para llegar, más o menos, a una zona de natural consistencia. La dramaturgia, como el teatro todo, ha transfigurado su rostro y sus misiones. Han cambiado modos de operar y estrategias creativas. Las convenciones habituales permanecen sometidas a constantes y renovadas configuraciones conceptuales, estructurales y estilísticas.

Sin embargo, no es exclusiva de nuestra isla la circunstancia transformadora por la que atraviesa el oficio que el maestro Santiago García, director de Teatro La Candelaria, identifica como “la invención de un lenguaje”, refiriéndose al teatro de modo integral, y no sólo a la escritura del texto. Se develan transformaciones radicales en el ejercicio dramático, en correspondencia con las variaciones de modelos escénicos que dejan ver parte del cuerpo teatral al cual pertenecemos *aquí y allá*.

Práctica y concepto de dramaturgia se ensanchan hacia contenidos, referentes y manifestaciones diversas. Ante la riqueza del tema, presentar *nuevos* dramaturgos cubanos constituye una *misión* apasionante y casi *imposible*, si tratamos de abarcar los autores que nacen para la escena y las páginas, independientemente de sus edades. Por tanto, estas notas son una aproximación necesaria, pero apresurada, a parte de la producción dramática que actualmente *crece* en Cuba, rubricada por autores tan disímiles como Norge Espinosa Mendoza, Abel González Melo, Ulises Rodríguez Febles, Nara Mansur, Lilian Susell Zaldívar, Roberto M. D. Yeras, Irene Borges, Luis Enrique Valdés Duarte, Yerandy Fleites, Yúnior García Aguilera, Agnieska Hernández, Rogelio Orizondo, Fabián Suárez Ávila, Raydel García Parajón, Édgar Estaco; entre otros de obra naciente, casi siempre intocada por publicaciones o estrenos.

Estos autores producen sus obras a partir de fines de los noventa y durante los primeros años del siglo *xxi*, coyuntura histórica que los ubica naturalmente en una encrucijada de alternativas conectadas a una herencia creadora inmediata muy compleja, con la cual la transmisión de motivaciones estilísticas y temáticas no siempre se produce de manera expedita.

La pluralidad de voces, propuestas estilísticas, intereses temáticos, modelos de composición,



Medea sueña Corinto, autor y director Abelardo Estorino. © Jorge Luis Baños.

vías de formación para acceder a la escritura y al ejercicio del teatro, comunes entre quienes se estrenan en este periodo, funcionan como unas de las primeras paradojas impuestas por los espejos, cuando de alcanzar los contornos de la dramaturgia novel en Cuba se trata.

A ocho años de iniciado el siglo *xxi*, en medio de un panorama teatral de evidentes visos aletargados, en el que son escasas las propuestas que conmocionan el ritmo habitual de estrenos, reposiciones y eventos, y a pesar de la presencia constatable de cifras renovadas de espectadores, la escritura de textos teatrales es práctica permanente y en franca *eclosión*.

El ritmo de desarrollo de la creación textual no responde de modo directo a los vaivenes de los escenarios, a los cuales muchas veces no acceden para corroborar su eficacia ante el público, situación que permanece como invariante entre los avatares a enfrentar por los *nuevos*, emparentados también de esa forma, con los *maestros*.

Cierto es que hoy el teatro es realidad conquistada y presente en la actividad cultural y social del país. En tan dinámico contexto

creativo, surgen las propuestas de los jóvenes autores, para los cuales las quimeras de Virgilio Piñera, cuando se identificaba como un “casi autor teatral”,¹ son parte de los “beneficios” y “seguridades” alcanzados por el teatro en Cuba, pendientes también de la precariedad, la vulnerabilidad y el azar que se cierne sobre acciones de la práctica social y la vida cotidiana de los cubanos hoy.

Siempre hay nuevos territorios por conquistar, problemáticas que resolver y estímulos para sortear obstáculos recurrentes interpuestos entre los textos y la escena, en aras de sostener el diálogo imprescindible entre autores y creadores del espectáculo. Público, movimiento teatral, aseguramiento de la producción, son certezas que cada día han de renovarse a la vista de los autores que proponen temas y estructuras dramáticas marcadas por la impronta de una nueva sensibilidad teatral y un destino diferente para el oficio del dramaturgo. Las utopías alcanzables de Piñera hoy cambian de rumbo, máscaras y ropajes, pero permanecen.

No obstante, como evidencia de las numerosas paradojas, hoy día nos encontramos en

Por los caminos del mundo, de Eric Morales e Irene Borges, Estudio Buendía. © Jorge Luis Baños.

una coyuntura creadora muy fértil en el ámbito de la escritura textual, de las exploraciones en la funcionalidad del discurso dramático y la subversión de los planos compositivos del relato, el ordenamiento del plano lingüístico, la organización de los conflictos y el desarrollo consecuente de la acción; todo ello expresado en la transformación de los roles y personajes que habitan en los espacios de la ficción dramática. Desde el texto, o desde sus múltiples formulaciones contemporáneas, las fábulas desdibujan sus perfiles convencionales en un reiterado juego de fragmentaciones dispuestas a expandir las nociones de la teatralidad al uso o contraponerse a ella.

Las fronteras se hacen cada vez más abiertas e immanentes a un sentido autónomo del texto, el cual no necesita de falsas resistencias ante la puesta en escena, ni de estériles subordinaciones a los designios de las virtuales representaciones que le habitan. Pero no podemos seguir por el camino de las generalizaciones sin advertir que las señales registradas hasta aquí pueden leerse, también, bajo signos contrarios.

Los modelos tradicionales de escritura dramática se hacen presentes con notable asiduidad y efectivos resultados espectaculares o editoriales. Creaciones realistas y sus derivaciones se ubican en una zona de mayor quietud experimental, garante de recepción segura por parte de un auditorio más amplio, en tanto su intervención en problemáticas de acento social o de alcance inmediato resultan estímulos para revivir el debate con el público, rozando el costumbrismo o afincándose en géneros de comunicación más directa, especialmente la comedia, el melodrama o las manifestaciones del humor tan en boga en la



actualidad, en sus dispares expresiones teatrales.

Se trata, en este caso, de otro espejismo peligroso si se simplifica la repercusión de este modelo creativo particular, porque en los mejores exponentes del humor teatral, se produce hoy un reencuentro con las audacias de las escrituras textuales y escénicas del teatro bufo y vernacular, vistas desde la perspectiva que las experiencias contemporáneas otorgan, y de los fines cuestionadores y críticos a los cuales se encaminan, bajo otros paradigmas.

Aun cuando tome como centro de interés la creación de textos dramáticos y sus procesos de escritura, independientemente de las relaciones que ellos establecen o pueden llegar a establecer con la producción de espectáculos actuales, no podemos cerrar nuestra atención en las nuevas voces del teatro cubano, cual si fueran señales exclusivas de un modo de entender el texto como un procedimiento preferentemente literario o lingüístico. Las nuevas voces vienen integradas a gestos, miradas, movimientos, espacios, tiempos, luces, acciones, personajes, conflictos, temas y fabulaciones que, en sí mismos, reorientan el *espesor de los signos*, es decir, su teatralidad.

La evidencia de una creación dramática nueva, registrada en la escritura de numerosos y muy diversos textos, constituye al mismo tiempo una expresión profunda de apropiaciones, reinterpretaciones y mutaciones de la herencia depositada por los mejores exponentes de la dramaturgia cubana contemporánea, sobre todo por aquellos autores que han mantenido abiertos a la experimentación, la indagación y la exploración los

caminos de la invención del texto y sus tránsitos hacia el escenario o las publicaciones que llegarán a las manos de los lectores, para los cuales el teatro se erige con similar valor desde las páginas de un libro o revista.

No podemos obviar en estos momentos la fecunda labor editorial y de difusión emprendida desde diversos espacios. En estos ámbitos surgen textos y autores nuevos, lo que ha permitido, entre otros factores estimulantes, la aparición de diversas proposiciones poéticas y la aparición generosa de obras estrenadas o conocidas por los lectores, potenciales espectadores o creadores de los espectáculos. Especial contribución a tan noble propósito, han sido la labor permanente del Seminario de Dramaturgia del Instituto Superior de Arte (ISA), dirigido por Raquel Carrió, los esfuerzos del Seminario de Dramaturgia del Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, los talleres del Royal Court Theater, las Jornadas de Teatro Leído Rolando Ferrer, del grupo Rita Montaner, el ciclo de lecturas teatrales convocadas por Tablas-Alarcos, el Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, la publicación de textos en *Tablas* y en *Conjunto*, y la Jornada Nacional de Dramaturgia de Matanzas, entre otras acciones.

En la heterogénea producción dramática actual, otra vez la memoria, la tradición y la herencia se refundan en un constante intercambio, porque los nuevos autores beben en las fuentes de sus antecesores, sólo que sus horizontes, motivaciones, temas, materiales y procedimientos creativos, necesariamente se transforman. Como casi siempre ocurre, los creadores emergentes tratan de probar sus visiones a través del levantamiento de un discurso propio que intenta ser distinto: buscan imponer nuevas identidades y sensibilidades teatrales. Sin embargo, el contrapunto no se despliega a partir de oposiciones generacionales o estéticas irre-





TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

conciliables. La negación a priori no es palpable ni procedente, lo cual no excluye cambios de sentido en la formulación de las imágenes y en el registro de los asuntos pertinentes a los artistas y sus espectadores de hoy día.

Los *nuevos*, generalmente, arrastran la dinámica cambiante de su universo. No demuestran intereses de escamoteo o cuestionamiento explícito de la tradición ya apropiada, por el contrario. Como hacia otras problemáticas del arte, la cultura y la sociedad, dirigen miradas y discursos menos estridentes, pues se empeñan en discernir el verdadero rostro de la teatralidad que les contiene, sin recurrir a pronunciamientos deliberadamente compulsivos o estremecedores de los modelos sociales. Ironía, parodia, cinismo, desfachatez e incertidumbre funcionan como perspectivas desde las cuales se observa críticamente la traslación de valores y maneras históricas de operar, concomitantes en la actualidad. Y desde esos puntos de vista realizan operaciones culturales de relecturas, abordajes e incorporaciones de textos y discursos que les sirven a la vez de referencia y motivación para dar continuidad y consistencia a sus propias creaciones, reflejos de la memoria, la tradición y la herencia creativa del teatro cubano.

Las propuestas dramatúrgicas de mayor provocación y encanto en estos años del siglo XXI se relacionan entre sí por el intercambio de estrategias, métodos y recursos estilísticos "posmodernos", el rejuego con los referentes ideológicos y estéticos, el disfrute de la intertextualidad y la cita de modelos de comportamiento social e individual, reflejados a través del cambio de roles y misiones de los personajes y el planteo de las fábulas desbordadas de las estructuras dramáticas y los escenarios.

En tan contrastante entorno, la valoración crítica de la realidad no se produce de un modo compulsivo. Presentar descarnadamente sus circunstancias históricas, y dirigir sus señales poéticas hacia una confrontación más profunda de los individuos consigo mismos y su ámbito familiar y social inmediatos, sin pretender cambios ni mejoramientos humanos de golpe y porrazo, indican una innegable vocación cuestionadora, arraigada en la tradición. Pero el acto desacralizador, reflexivo, analítico y revelador de las distintas aproximaciones a los problemas más acuciantes de la actuali-

dad, aparece como ejercicio de una fe personal despojada de irrelevantes optimismos, de proyecciones aglutinadoras o de acercamientos igualitarios al entramado social.

Las imágenes van en busca de los individuos y en ellos tratan de sumergirse, a partir de la mutación de los discursos expresivos y de los propósitos de cada obra, es decir, de cada historia contada y levantada desde el presente. Personajes y espectadores participan igualmente de la misma travesía reparadora y profiláctica hacia lo interno, lo subjetivo: lo personal frente a lo colectivo. Tensión subyacente, impulsora de la generalidad de confrontaciones registradas en textos y espectáculos.

En las nuevas obras hay suficiente dosis de mixtura, soberbia e indiferencia y juego al duro y sin careta, para sacudir desde el teatro artificios y alucinaciones que la convención social, la profusión de los discursos artísticos, la retórica política y de cualquier otro signo, imponen sobre artistas y espectadores. Semejantes rasgos distinguen a la vez recursos estilísticos y lenguajes de los nuevos autores, así como su presencia heterogénea y dispersa en la zona de creación más permeada por los avatares de la historia que transcurre, aparentemente inalterable, en esta isla de paradojas, costumbres y revoluciones permanentes.

Hoy conviven múltiples miradas y actos creadores que no intentan contrastarse con la producción precedente como si se tratara de una confrontación planteada únicamente en términos generacionales, pues es notoria la confluencia actual de formas y propuestas estéticas de larga edad que conservan fuerza y eficacia para llegar al público. Es apreciable la evidencia, en determinadas zonas de los creadores y el público, de la expresión de una visión crítica renovada, respecto a las circunstancias sociales en las que opera el arte, y el teatro en particular; al tiempo que se revela una marcada intencionalidad problema-

tizadora de estructura, discurso y funciones del teatro como hecho artístico y social.

Sin perder el interés por el público, las nuevas obras contienen en su mayor parte la conciencia de saber que han de conquistar primero sus propios escenarios y sus espectadores, apelando a muchos recursos expresivos, temáticos y formales que actúan como materiales artísticos reveladores de una nueva sensibilidad, en quienes conciben la imagen y en quienes la multiplican y engrandecen desde la platea.

Cuando las leo reconozco en ellas cierta licencia ante preceptos academicistas o modelos del deber ser tradicional del texto dramático. El cine, el video, las intervenciones performativas de las artes visuales, junto a variaciones estilísticas de la narrativa y la poesía, dilataciones sonoras y metafóricas de la música y otros muchos materiales que hoy día son soportes de la artísticidad de los creadores y sus públicos, en virtud de la cual aparecen nuevas obras, que no acuden necesariamente a efectos de originalidad, sino de eficacia comunicativa para la imagen artística y sus intervenciones en el imaginario individual y colectivo de los espectadores.

Si pudiéramos hablar definitivamente de la existencia de una nueva edad para nuestra dramaturgia, la amplitud de estrategias compositivas que hoy se observan, mucho deben a las exploraciones recurrentes de Abelardo Estorino, junto a relecturas de José Triana y Virgilio Piñera, fundamentalmente.

Al atravesar el puente tendido entre estos autores y los nuevos, por creadores como Alberto Pedro, Abilio Estévez, Reinaldo Mon-

Chamaco, de Abel González Melo, Argos Teatro.
© Jorge Luis Baños.



DRAMATURGIA CUBANA AHORA:

Norge Espinosa Mendoza

1

tero, Víctor Varela, Salvador Lemis, Lira Campoamor, Carmen Duarte, Raúl Alfonso, Ricardo Muñoz, Joel Cano, y las realizaciones escénicas de Flora Lauten, Raquel Carrió, Carlos Pérez Peña, Carlos Celdrán, Nelda Castillo, Raúl Martín, Joel Sáez, Boris Villar y Carlos Díaz, encontramos parte de las huellas que indican esos caminos que se bifurcan en el teatro cubano actualmente. Un teatro que viaja junto a Estorino, el *gran maestro de la escuela realista*, hacia la descentralización de las historias y la discontinuidad de las fábulas, las cuales trascienden, a un tiempo, las circunstancias habituales de la representación, para aportar y construir desde diversas perspectivas una poética de la fragmentación, interpretada, apropiada y transformada una y otra vez por los nuevos y sus antecesores más próximos.

El campo ideotemático de las producciones alcanza especial significación para la fluidez de las historias contadas, aun cuando no se trate de la invención sobre temas inéditos, sino de la transformación de los puntos de vista para abordar temáticas perdurables que las nuevas circunstancias hacen aparecer en rostros y vestiduras diferentes.

Hay muchos creadores y obras. Quizás menos que las deseadas o más de las que suponemos. Como en otros momentos de la historia del teatro, y específicamente en correspondencia con la disgregación de nuestro movimiento, los gestos solitarios de los nuevos autores no tejen una tupida red que permita hablar de una experiencia gremial coherente, armónica, unívoca.

Esas emancipaciones creativas nos obligan a mirar la dramaturgia cubana actual con otros ojos, para compartir y disfrutar nuevas distancias y cercanías con textos que muy pronto veremos sobre la escena o leeremos en las publicaciones, si el azar, la voluntad y el empeño de los artistas lo permiten. La semilla está sembrada y germina.

¹ Cf. Virgilio Piñera: "Piñera teatral", *Teatro completo*, Ediciones R. La Habana, 1960 y "No estábamos arando en el mar", *Tablas*, número extraordinario, 2002, vol. LXX, pp. 25-32.

EBERTO GARCÍA ABREU. Teatrólogo y profesor, especialista del Grupo de Desarrollo Sociocultural del Centro de Desarrollo y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura, dirige el Departamento de Teatología y Dramaturgia de la Facultad de Artes Escénicas del ISA.

La reciente aparición de la antología *No-vísimos dramaturgos cubanos*, del sello editorial Tablas-Alarcos, ha reanimado en el movimiento escénico cubano los aires de la polémica. Bueno es que así sea porque, al menos en un estado de ánimo que podemos compartir desde la confrontación, el añejo tema del autor teatral vuelve a proscenio, si quiera sea brevemente. El rol del dramaturgo en la historia teatral cubana es uno de los más invisibilizados y vapuleados. Decir esto teniendo en cuenta que la realidad de los escenarios cubanos sigue apegada al papel mismo del verbo, y se demora en aventuras donde la palabra no tenga siempre el valor dominante, pareciera una contradicción. El teatro es un buen terreno para sembrar paradojas: no es entonces imposible sostener lo arriba dicho. Este volumen, preparado por Yohayna Hernández, viene a ser un conjunto que propone una suerte de *tabula rasa*, eludiendo antecedentes y nombres referenciales para hacer una suerte de parricidio autoral: en ese escenario deshabitado que deja el prólogo, sólo se verán los nombres de la nueva hornada. Pero la verdad es que, más allá del gesto sin duda teatral, la fuerza de la dramaturgia cubana en tanto fenómeno, desasosiegos coyunturales y escollos históricos aparte, no puede ser rebatida de modo tan simple.

2

Ya se sabe que Virgilio Piñera plantó la bandera de la modernidad en nuestra escritura dramática. Su *Electra Garrigó*, estrenada en 1948, fue un soplo de viento (brisa para algunos, huracán para otros) que sigue azotándonos de vez en vez. Los ecos de otros autores que lo precedían (José Antonio Ramos, entre ellos) fueron absorbidos por esa

obra que sacaba fuerzas del modelo griego y lo replanteaba como una comedia de ambiente trágico, en la que el absurdo de la vida nacional reflejaba la angustia creada por la necesidad de impostergables cambios. Cuando triunfa la Revolución, en 1959, Piñera es, junto a Carlos Felipe, Rolando Ferrer y un número de discípulos y autores menores, una generación con la que discutir. *La noche de los asesinos*, de José Triana, fue otro huracán; todavía, también, sentimos su provechoso embate.

José Milián, Nicolás Dorr, Eugenio Hernández Espinosa, Héctor Quintero, José R. Brene, Abelardo Estorino, Matías Montes Huidobro, Gloria Parrado, Antón Arrufat, René Fernández... son algunos nombres esenciales en los sesenta. Dan al teatro cubano, junto a los maestros, un acento de fuerza insólita: una Cuba teatral que se miraba en la escena y se reorganizaba como metáfora del país en reinventación de sí mismo. Los modelos se mezclan y catalizan: hay teatro naturalista y realista, herencia del bufo actualizado, teatro del absurdo y de la crueldad, se prueban los mecanismos del *collage*, el *happening* y otras vanguardias. En los setenta, al coartarse casi todo aquello en pos de una dramaturgia que se quiso triunfalista y afirmativa, varios de esos resortes se paralizaron. En los ochenta, al reanimarse el panorama, esos autores coincidirían con los noveles, que desde el Instituto Superior de Arte o la Escuela Nacional de Arte, compartían con ellos los escenarios, a veces armónicamente y otras bajo una presión que caracteriza a todo diálogo intergeneracional. Joel Cano, Salvador Lemis, Carmen Duarte, Ricardo Muñoz, Raúl Alfonso..., crean piezas que se entienden como una novedad que, curiosamente, prologan los módulos de Piñera y

Contigo, pan y cebolla, de Héctor Quintero. Foto archivo del autor.



¿ESCENARIOS HABITADOS?

los autores más talentosos de los sesenta. La continuidad, por vía casi secreta, sabía reponer sus códigos sobre el silencio y la desconfianza. Reinaldo Montero, Rafael González, Amado del Pino, Esther Suárez, Abilio Estévez y Alberto Pedro son también rostros en ese álbum, que hace coexistir a creadores tan diversos como ellos, en diversas escalas de aporte: dialogarán de tú a tú con Freddy Artilles, Roberto Orihuela, Lázaro Rodríguez y otros que repetirán, de cuando en cuando, la misma queja de Piñera y sus antecesores, articulada a partir del desdén o rechazo que los grandes directores cubanos han mostrado por lo general hacia lo que escriben los autores de la Isla. La solución ha generado alternativas no siempre felices, como el paso de los dramaturgos a las tareas de dirección, para encargarse ellos mismos del montaje de sus textos. No son pocas las obras que existen sólo como libretos o volúmenes publicados. Todavía ese engarce natural que ha de unir al autor y al responsable de una puesta en escena, sigue sin cerrar el círculo de lo que nos dejaría hablar, más pausadamente, sobre una verdadera dramaturgia nacional. Porque un texto teatral es un material que no se ajusta sólo a los placeres de la lectura: debe ser manipulado y transformado en esa otra realidad que es la escena, en la condición saturada y poderosa de una verdad teatralizada, a fin de lograr su triunfo o conocer su fracaso. En ese *impasse*, muchos han abandonado la dramaturgia y, a veces, hasta el país.

3

Un libro como la antología que comento, anula muchos de esos referentes. Y me parece un error, porque si el talento de los diez autores que escoge puede ser loable, no hay que eliminar las coordenadas que lo preceden para que el halago sea más nítido. El teatro cubano de hoy puede tener en una misma secuencia las noticias de estrenos y reposiciones de varios de esos dramaturgos. Abelardo Estorino, el más potente en cuanto a liderazgo, acaba de estrenar un monólogo suyo que revivifica el mito de Medea, y su talento sigue deslumbrando provocativamente, a sus 84 años recién cumplidos. Nara Mansur, Abel González Melo, Maikel Chávez, Ulises Rodríguez Febles y otros han atravesado diversas

estaciones de los talleres que el Royal Court Theater ha desplegado en la Isla, y eso ha permitido que varios de ellos, al menos, conozcan mejor lo que escriben y especifiquen sus propias singularidades. Que obras como *Ícaros*, de mi autoría, *Chamaco*, de González Melo, *Retratos*, de Lilian Susel Zaldívar, *La cabeza intranquila*, de Ulises Rodríguez Febles, o *Triángulos*, de Amado del Pino, suban a escena, es positivo pero insuficiente: ya hay una nueva generación tocando a la puerta, y si ha costado que esos títulos recién citados vean la luz como proyectos espectaculares, qué dejar para los que ahora se unen en las páginas de la antología. Los que llegan y los que ya están comparten las mismas insatisfacciones; es por ello que, lejos de unir, creo que el error básico del prólogo del libro es su tendencia a la separación de posibles comuniones. ¿Cómo comprobar la “novedad” de estos “novísimos”, si ellos, tampoco, pueden acceder a lo que sus maestros y precedentes no han logrado: un diálogo constante y sistemático con el público?

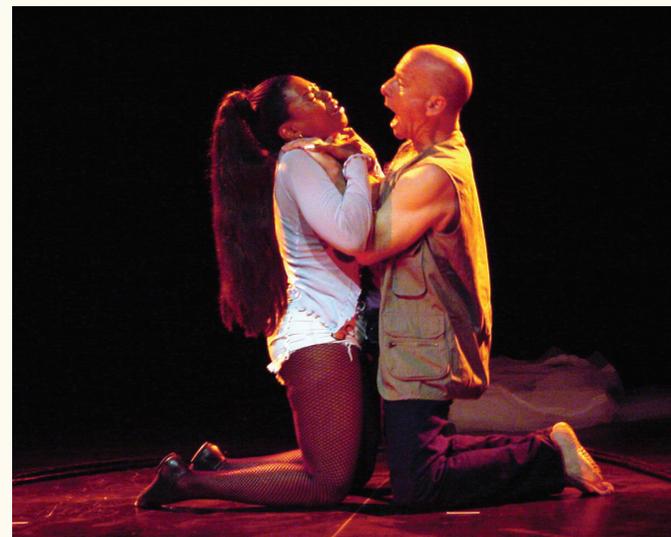
4

Y el público es quien, definitivamente, aprueba o no lo que se distingue sobre los escenarios. El hecho teatral es una concelebración, y ni siquiera un texto bien escrito puede tener los suficientes elementos para conectarse con un estado de ánimo que el espectador reconozca suyo. Ese hecho es lo que hará perdurar al teatro, incluso sobre artes más sofisticadas o modernas. Ese misterio que nos permite releer hoy a Shakespeare y entenderlo desde estas mismas coordenadas, es lo que anima en verdad al viejo oficio del actor, el director, el dramaturgo; y al no menos viejo oficio del espectador, que paga con aplausos su propio reconocimiento en lo que ve.

Para todos estos autores, novísimos, modernísimos, o viejísimos, pediría eso: escenarios. Que puedan sus obras encontrar equipos de trabajo que confíen en ellas y las representen, en un panorama tan diverso como digno de ser discutido. Desde una violencia muy particular, los diez jóvenes que aparecen en la antología expresan sus desencantos y desafíos, los excesos experimentales de algunos acaso sensibilicen a un director que, apostando por ellos, logre renovar o crear otras



TEATRO CUBANO
CONTEMPORÁNEO



Chita no come maní, Teatro Caribeño, dir. Eugenio Hernández Espinosa. © Pepe Murrieta.

poéticas. La ciudad teatral ideal debiera tener espacios como éstos, no escenarios deshabitados (y La Habana, hoy mismo, tiene demasiados, porque suben a las tablas piezas no conectadas a ningún estímulo que justifique su presencia en las carteleras), donde se compruebe el acento de un clásico y la voluntad de una ruptura desacralizadora, el gusto por un verbo refinado y la posibilidad de un re-juicio espectacular donde la palabra no sea vehículo sino también instrumento. Si esa diversidad existiera, tal vez la antología no hubiese molestado. Si estuvieran publicados muchos de los antecedentes que este libro —aún sin mencionarlos—, necesita para ser, otro hubiese sido el ruido, y otras las nueces. Estos jóvenes autores tienen ante sí el mismo reto de Piñera y sus maestros: convencer desde la escena. Algunos, porque tienen talento indudable, nos convencen ya desde la palabra. Ojalá puedan habitar los escenarios con sus figuraciones, y repoblar una ciudad, una Isla, donde el teatro recomienza con cada representación.

NORGE ESPINOSA MENDOZA. Poeta, dramaturgo y crítico, ha estrenado *Sarah's*, *Ícaros*, *La virgencita de bronce*, *Cintas de seda* —Premio José Jacinto Milanes—, y *Federico de noche*, entre otras. Es asesor del Teatro El Público y ha recibido la Orden por la Cultura Nacional y el Premio Abril.

LENGUAJES, DISCURSOS, POÉTICAS

Vivian Martínez Tabares

La fisonomía del teatro cubano comparte múltiples discursos, señales de los cruces que asumen tradición e innovación. Si trazamos una genealogía artística, del tronco maestro que constituyera Vicente Revuelta, fundador de Teatro Estudio en 1958 e incansable experimentador —Stanislavsky, Brecht, Artaud, Grotowsky, Julian Beck—, crece Flora Lauten, líder del Teatro Buendía y una de las protagonistas de hoy, heredera también de las búsquedas de Los Doce y el Escambray y de la experiencia latinoamericana del Nuevo Teatro. En Buendía crecen Nelda Castillo, Carlos Celdrán, Antonia Fernández y varios más. Con otro maestro, Roberto Blanco, formado en Teatro Universitario, Prometeo y Teatro Estudio, gestor de Ocuje e Irrumpe, espectacular artista y creativo lector de Brecht, se forman Carlos Díaz, y también, con él, Raúl Martín, respectivos guías del Teatro El Público y del Teatro de la Luna. Berta Martínez se preparó en Prometeo y Teatro Estudio, legó una memorable saga lorquiana y una vocación por lo intercultural de raíz popular, que hereda Carlos Alberto Cremata, al frente de una experiencia singular con niños, La Colmenita.

Grandes dramaturgos como Abelardo Estorino, Eugenio Hernández Espinosa, José Milián y Héctor Quintero dirigen en muchos casos para suplir la falta de un vínculo orgánico con los principales maestros de la escena. Estorino continúa en las tablas su obsesiva búsqueda de la verdad abierta con *La casa vieja*, por medio de un discurso realista, de cuidadas composiciones visuales y riguroso trabajo actoral, sin estridencias y con entrañable poesía. Hernández Espinosa, el padre de *María Antonia*, recrea sus patakines de raíz afrocubana o debate vicios y rezagos humanos y sociales desde los códigos de la cultura popular y con personal poética.

Hoy en el paisaje habitan tanto la recreación realista que sirve a la

Charenton, Teatro Buendía, dir. Flora Lauten. © Jorge Luis Baños. <



> *Stockman, un enemigo del pueblo*, Argos Teatro, dir. Carlos Celdrán. © Jorge Luis Baños.

Carlos Celdrán (1963) crea con Argos Teatro una trama de efectivo diálogo con su público. Se ha declarado contra la teatralidad *per se* y busca el equilibrio entre la palabra y la imagen, desde la revisión de la tradición psicologista, que proponga al espectador una imagen real y posible en su comportamiento escénico. Con montajes como *Roberto Zucco*, *El alma buena de Se-Chuan*, *La vida es sueño*, *La señorita Julia*, *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*,

Stockman, un enemigo del pueblo o *Chamaco*, del cubano Abel González Melo, y más recientemente *Fango* y el laboratorio abierto a partir de una puesta en espacio con *Abalon*, *on nite in Bangkok*, evade dicotomías entre imagenería y realismo para centrarse en lo que se cuenta y sus porqués tanto como en la forma de representarlo. Como ha expresado: “Una escena transparente donde el actor pueda fundir su biografía personal y social, con la biografía de los personajes que encarna dentro de la ilusión y la síntesis de realidad necesarias para abrir un diálogo frontal con la contemporaneidad”.

Laborioso e incisivo desde la expresividad de sus composiciones escénicas, que tienen el actor como centro, eficaz “actualizador” sin traslaciones simplistas, Carlos vertebró técnica, ética y política, fusiona varios caminos de la tradición e imprime un sello de vital contemporaneidad a su discurso.

Carlos Díaz (1955) es hoy por hoy el más barroco de nuestros directores, aunque su labor no puede limitarse a un estilo debido a sus incursiones frecuentes en variadas tendencias. Heredero vivencial de una tradición popular como las Charangas de Bejucal, apasionado seguidor de los mitos —artistas y personajes— de nuestra escena, creativo antropófago de cuanto referente clásico o internacional sirva a sus fines para armar discursos en los que el cho-





TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

teo se da la mano con el pastiche, la música y la espectacularidad festiva.

Desde la trilogía integrada por *Zoológico de cristal*, *Té y simpatía* y *Un tranvía llamado deseo*; *Las criadas*, *La niña querida*, de Piñera, *El público*, *Calígula*, *Escuadra hacia la muerte*, *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes* —dramaturgia espectacular con fuerte acento danzario— *Las brujas de Salem*, *La gaviota*, *La Celestina*, *Ícaros*, de Norge Espinosa, *La puta respetuosa*, *Las relaciones de Clara*, *Fedra* y *Ay, mi amor...*, entre otras, los lenguajes de Díaz, ora escandalosamente descarnados —travestismo, desnudo y alto contraste—, ora refinados en su siempre cuidada formalidad, atacan máscaras sociales, desmontan autoritarismos falaces y examinan nociones como familia e insularidad, desde el presente, con elencos que integran actores consagrados y noveles, mientras ex-

ploran el espacio de su concurrida sede del Trianón con pasarelas sobre la platea, disposiciones de teatro arena sobre el escenario, o propuestas en que la performatividad invade la Casona de Línea o la Azotea del Palacio del Segundo Cabo.

Raúl Martín (1966) se desgaja de *El Público* y funda Teatro de la Luna, el más constante escenificador de Virgilio Piñera —*La boda*, *Electra Garrigó*, *Los siervos*, *El álbum*—, ha montado *El enano en la botella* y *Santa Cecilia*, de Abilio Estévez, *Delirio habanero*, de Alberto Pedro, además de *Seis personajes en busca de un autor* y *Heaven*. Su propuesta apela a la sensorialidad, integra la música y coreografía el movimiento desde la búsqueda de lo cubano, con un elenco de eficaces intérpretes, a la vez que aspira a un teatro que incorpore el olor y otros sentidos.

La música incorpora temas que juegan con

los textos prescritos y los códigos de la cultura popular, identificables por el público. Los objetos en escena acusan evidente sentido lúdico: la escenografía se elabora con un concepto modular y conserva la factura artesanal como valor expresivo. Los actores se mueven con facilidad de la interiorización y el cuidado en el decir a la farsa y la representación externa, formalizada, marcadamente crítica y, como resultado de una exigente preparación, cantan y bailan con soltura. Le sigue un público mayoritariamente juvenil y universitario, que dialoga desde la platea con sus propuestas.

En convivio creativo con maestros y contemporáneos, estos artistas proponen una trama de invención y talento que anima la escena nacional y dialoga con el mundo.

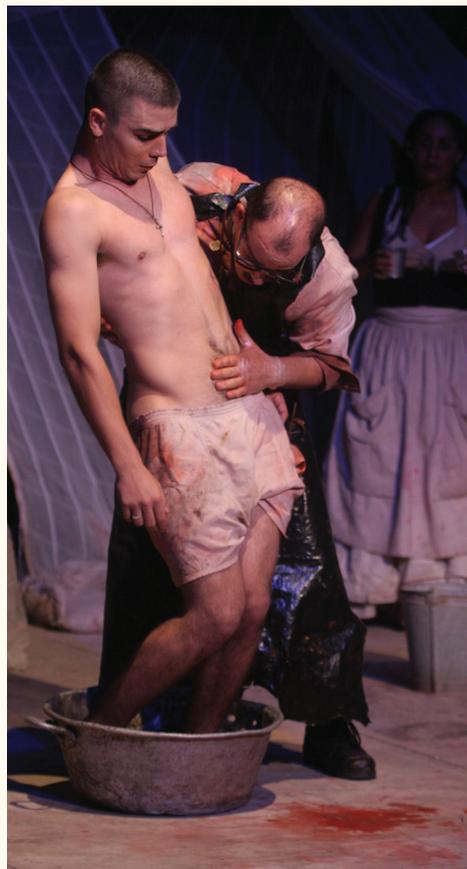
VIVIAN MARTÍNEZ TABARES. Coordinadora de este Dossier.

LA BALADA DE WOYZECK: NOTAS AL PROGRAMA

Raquel Carrió

Cuando Georg Büchner escribe las escenas de *Woyzeck*, tiene sólo 23 años. Muere poco después, en 1837, y la obra queda inconclusa. De algunas escenas existen varias versiones y la filología ha intentado diferentes formas de ordenamiento del texto, ninguna definitiva, quizás la riqueza mayor de esa *fábula incompleta* sea su *mutabilidad*, la manera en que un hecho real (Büchner partió de un asesinato ocurrido en los años veinte que despertó el interés de psicólogos, juristas y médicos forenses) se transformó en sucesivas y misteriosas especulaciones que llegan hasta nuestros días. No fue un hecho aislado. Al parecer, Büchner consultó otras fuentes: dos casos de homicidios similares ocurridos en la misma época y lugares cercanos.¹

Pero la historia de *Woyzeck* tenía todos los ingredientes para alertar al lector. Se debatieron razones sociales, políticas, o puramente científicas. El romanticismo alemán prefirió explicaciones históricas. Pero no fue hasta el próximo siglo en que los vínculos entre historia y psicología, entre las circunstancias



sociales y los impulsos individuales tomaron primer plano. En cierta forma, la *obra abierta* o el *personaje incompleto* han tenido la virtud de encarnar valores sucesivos con el paso del tiempo. Fue la vanguardia literaria y teatral, y sobre todo la experiencia posterior a la Segunda Guerra Mundial, lo que permitió sacar definitivamente el *Woyzeck* de la simple lectura del drama romántico. En realidad, fue la *crisis* donde lo individual expresa lo social, donde el estallido emocional revela una época, lo que pudo completar una lectura del texto.

Aun así, ¿cómo llenar esos *lugares de indeterminación*, las pulsaciones ocultas, los impulsos más íntimos de los personajes?; ¿cómo recontextualizar una *fábula* sin que se convierta en una bella, o pobre, pero ineficaz *ilustración* de la escritura?

Porque si en *Charenton* quisimos explorar los temas de la Revolución, los grandes per-

➤ Sandor Menéndez y Miguel Abreu en *La balada de Woyzeck*. © Jorge Luis Baños.

sonajes históricos que marcaron una época, esta vez nos situamos en el punto de vista contrario: ¿quiénes son esos hombres y mujeres anónimos, sin voces, sin argumentos, sin historia, sin grandes obras que cumplir, que agonizan o viven o sueñan en un frente de guerra, una frontera en espera de una Acción Heroica que no llega? ¿Existe este heroísmo individual, pequeño, íntimo de los personajes? O tal vez se vuelve lo contrario: la lucha implacable por la sobrevivencia donde el hambre, el deseo, la voracidad o el delirio sustituyen el Ideal, en un desesperado esfuerzo de *estar vivos*.

Pero no sabemos si lo están. Es un mundo de voces, atisbos, murmullos; de acciones ocultas y tramas que van enhebrando un *estallido*. Y es un estallido silencioso, entre la realidad y el delirio, entre el *mundo físico* que condiciona los impulsos, y las visiones —qui-

zás los *espejismos*— de la imposibilidad o del encierro. En esta *cámara al vacío*, ¿la acción ocurre *ahora* o ya pasó, es sólo un recuerdo, un *cuento de pueblo*, o se ejecuta, una y otra vez, mientras la *realidad* se desgasta y se hace cada día más cruda, más pobre o engañosa? ¿Escapamos así al *melodrama* de nuestras vidas o somos prisioneros de esa historia?

Los personajes en *La balada de Woyzeck* sueñan realidades que no existen. La guerra es una amenaza y la pobreza una *condición natural*. Es un circo de fuego. Escapar puede costar la vida. Lo demás son las voces, los delirios: las *presencias* que no deben entrar. Y el silencio. Un personaje que no existe pero que Woyzeck reconoce. “Hay un silencio raro”, dice, y mira fijamente hacia algún lugar. ¿El tiempo, la *condición humana* o las fuerzas secretas que rigen un mundo donde cada vez *los pobres son más pobres* y los poderosos

manipulan la guerra, el aislamiento y la información como vías para intereses ocultos?

Quizás por eso, siglo y medio después de las extrañas e incompletas visiones de Büchner, todavía sus figuras nos inquietan.

¹ Cf. Georg Büchner, *La muerte de Danton. El mensajero rural de Hessen y una selección de cartas*, introducción y notas de Ángela Ackermann, Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1982.

RAQUEL CARRIÓ. Dramaturga, profesora e investigadora, es doctora en Ciencias Teatrales por el Instituto Superior de Arte, donde coordina el Seminario de Dramaturgia. Con Flora Lauten, ha escrito *Bacantes*, *Otra tempestad* y *Charenton*, entre otras. Recibió el Premio de Teatología Rine Leal 2007 por *Dentro y fuera de los muros: La investigación intercultural y la escritura escénica*.

ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA: PERSEGUIR LO INVISIBLE

Roxana Pineda

Antes de intentar caracterizar el trabajo del Estudio Teatral de Santa Clara, debo mencionar algunos datos imprescindibles.

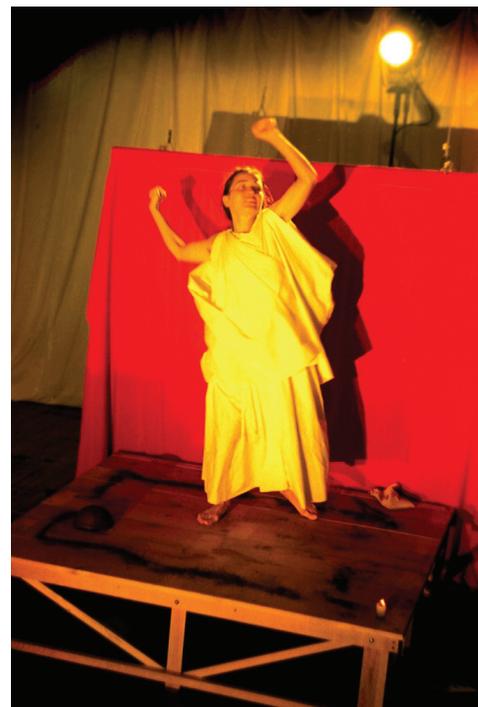
Los fundadores del Estudio egresamos del Instituto Superior de Arte (ISA), en la especialidad de Teatología, como parte de una generación formada en un fuerte rigor académico y en el espíritu de una responsabilidad ética. Nuestra formación se benefició en los años ochenta, por una política académica que, liderada por la doctora Graziella Pogolotti (una de nuestras intelectuales más lúcidas), previó la importancia de relacionar la formación teórica con el conocimiento directo de los procesos artísticos. Los maestros de actuación eran los principales directores de teatro de Cuba.

Se estimuló una política de pedagogía alternativa, que permitió el estudio de experiencias no incluidas en los planes de estudio, y abrió espacios experimentales para probar, indagar y chocar con prácticas desconocidas pero activas en el entorno latinoamericano y europeo.

Los cubanos siempre hemos tenido una condición de aislamiento que entorpece el acceso a la información e incluye la imposibilidad de hacer circular en vivo las experiencias de teatro, tanto desde Cuba hacia fuera como desde afuera hacia Cuba. La imaginación ha venido a resolver esas carencias, y otras veces los libros, compañeros inseparables desde los cuales especular e inventar.

En 1989, año de fundación del Estudio, el teatro en Cuba atravesaba un momento de redefinición. Los directores más importantes ya habían desarrollado, entre muchas contradicciones, su obra más trascendente. Atrás quedaba la efervescencia del llamado Teatro Nuevo como respuesta de la escena a los cambios convulsos del nuevo proceso revolucionario; atrás, las ardientes polémicas entre teatro nuevo y viejo, stanislavskiano o brechtiano. El teatro reproducía las estructuras tradicionales sustentadas sobre el montaje

Antígona (1994). Cortesía Estudio Teatral de Santa Clara. <





TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

de textos, y la palabra seguía siendo elemento privilegiado dentro de los lenguajes de los espectáculos. El arte del actor basaba su eficacia en una condición de organicidad equivalente a la de la vida real. Los estados de inspiración o emocionales, y la vida interna del personaje se recreaban en estructuras piramidales donde lo que ocurría estaba simbolizado sobre todo en el nivel verbal del discurso.

A mediados de los ochenta, y con las primeras graduaciones del ISA, el panorama comienza a transformarse. En 1986, el grupo de estudiantes-actores dirigido por Flora Lauten participa con la obra de graduación *Lila, la mariposa*, de Rolando Ferrer, en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey. La batalla librada alrededor del espectáculo y los ataques virulentos de alguna zona de la crítica, así como la apasionada defensa de otra parte de estudiantes y teatristas, puede considerarse la batalla de un modo de hacer y pensar el teatro que moría y el nacimiento de una actitud otra que, amparada en los espacios del Instituto, generó encontrados y polémicos debates.

A pesar de las dificultades, en los ochenta llegaron a Cuba grupos y figuras importantes de teatro: La Candelaria, Teatro Vivo de Guatemala, Darío Fo y Franca Rame, Denise Stoklos, Teatro Kom, Rajatablas, Serguei Obratsov, La Cuadra, Atahualpa del Cioppo y El Galpón, Osvaldo Dragún, Yuyachkani, y muchos otros.

A mediados de los ochenta surgen experiencias interesadas en desarrollar procesos investigativos alrededor de los lenguajes artísticos: la fundación oficial del grupo Buendía dirigido por Flora Lauten (en 1982 Flora entra al ISA como maestra-directora de actuación y desarrolla procesos asociados a la búsqueda de un lenguaje particular para el teatro); el Teatro del Obstáculo, de Víctor Varela y Marianela Boán con su polémica obra *La cuarta pared*; el Ballet Teatro de La Habana, que integró bailarines de los más relevantes del Ballet Nacional de Cuba y actores recién graduados del ISA; el taller de Helmo Hernández en la Facultad de Artes Escénicas con actores, críticos, maestros, pintores y músicos, y la puesta de *El hijo*, del Teatro 2 de Santa Clara, fuera de la capital y menos atendida.

A partir de 1989 una serie de grupos pequeños proliferan en Cuba amparados por una política de proyectos que desde el Ministerio

de Cultura intenta crear espacios para la protección de nuevas propuestas. Unos permanecen y otros desaparecen con rapidez, pero muchos inician el camino de la creación.

La de los ochenta fue una década plena desde el punto de vista económico, de estabilidad y en sentido general de fe en el futuro. Con los noventa, y el derrumbe del campo socialista, el país se sume en una profunda crisis económica de la que aún sentimos los estragos. De la fe total pasamos a una dura batalla por la supervivencia. La apasionada búsqueda de sentido que se inicia en los ochenta sufre los embates de la lucha por existir, y en esa encrucijada, se definen vida y muerte de muchas energías que no logran definir sus propias coordenadas. Permanecen, sin un diálogo real, experiencias que vienen de décadas anteriores a la Revolución, otras creadas al calor de la nueva época, y otras nacidas de la actitud de resistencia y relectura del arte del teatro. A pesar de la adversidad de orden práctico y vital que nos golpeó en los noventa, el teatro cubano, como tantas veces en nuestra historia cultural, emitió signos de vitalidad y algunas voces, evidentes o silenciosas, se empeñaban en encontrar un sentido diferente para el oficio.

En octubre de 1989, en la ciudad de Santa Clara, a 249 km de la capital, al centro de la isla, se funda el Estudio Teatral de Santa Clara. Los fundadores de alguna forma heredamos o participamos del panorama que he tratado de describir. Por casi veinte años hemos permanecido en la misma ciudad, en el mismo país. La primera pregunta fue: ¿cómo hacer un grupo de teatro? Nuestra formación nos prestaba la lucidez para definir conceptualmente lo que no queríamos hacer, pero las herramientas del oficio, la artesanía del teatro, estábamos obligados a inventarla y aprehenderla por nosotros mismos. Los tres primeros años fueron para aprender a convertirnos en actores y director. La invención nos ha acompañado a lo largo del camino como una clave de nuestro trabajo. La necesidad de invención, y esa condición de autodidactas, nos obligó a separarnos de la vida pública. Licenciados en Teatología y Dramaturgia en el ISA, formados como críticos y teóricos, estábamos obligados a transformarnos en artesanos. Las relaciones entre teoría y práctica nos



Los atridas (2008).

Cortesía Estudio Teatral de Santa Clara.

salvaron de perdernos en un camino que casi siempre ha sido de profunda soledad.

Me resulta muy difícil evaluar nuestro trabajo. Sé que no existe una posición *verdaderamente objetiva*, porque cuando juzgamos o evaluamos, lo hacemos desde nuestra cultura, nuestra actitud cultural y también desde nuestra alma. No es habitual que actores o directores *piensen* su arte de hacer; y las palabras muchas veces reproducen esquemas o convenciones reconocidas para validar un discurso, es la manera de validar también la experiencia. Quizás, en nuestra época, uno de los problemas de la teoría, incluso de los discursos de los propios creadores, sea la indiferenciación.

He querido siempre fomentar la capacidad de los actores para comprender y defender su arte. A veces lo confundimos con tratar de convertir al actor en un parlanchín, pero el actor tiene su propio lenguaje, debería encontrarlo y comprenderlo. Esta realidad ha funcionado como instrumento de trabajo en el Estudio Teatral de Santa Clara. Hemos dedicado muchos años a comprender cómo funciona un actor, cuáles son los estímulos que lo impulsan o lo inhiben, cuál la condición física que puede alcanzar sin perder la comprensión de lo que hace, sin perderse en la gracia de un movimiento.

Hemos querido indagar sobre las relaciones entre ese condicionamiento físico y el despertar de una conciencia otra que permite ir más lejos en la comprensión de quién soy y dónde estoy. Esta preocupación teórica significa en la práctica años de paciente y dolorosa búsqueda, trabajo físico agotador, horas de entrenamiento sin maestros de ninguna especialidad, en azoteas bajo el sol, compartiendo el trabajo con el estudio de biografías de teatristas relevantes y de libros sobre teoría o pensamiento teatral que sentíamos muy cercanos y nos ayudaban espiritualmente a resistir.

Cuando ya no nos sentíamos analfabetos comenzamos a construir nuestras obras. En casi veinte años, 16 espectáculos condensan nuestras preocupaciones sobre la capacidad del actor para producir y componer sus propios materiales; resumen un trabajo de investigación sobre estructuras de montaje que se vuelven una pregunta sobre la naturaleza artística del teatro. Inventar modelos de improvisación individual y colectiva, inventar metodologías de montaje para desestabilizar nuestra propia experiencia, encontrar recursos narrativos que rompan la lógica de aprehensión de los espectadores, probar siempre alguna hipótesis técnica que atente contra la experiencia acumulada y abra lo desconocido en contraposición con lo que ya es nuestra sabiduría. Hay siempre una preocupación técnica que se monta sobre una preocupación temática. Y este choque abre, o cierra, el desarrollo de los procesos de creación. Pero siempre ha habido una preocupación por explorar los recursos artesanales que pueden permitir la apertura hacia otros territorios. El actor sigue siendo el centro, de ahí la fuerte presencia del actor en nuestros espectáculos. Detrás de la estructura del actor como organismo activo y tridimensional, siguen los diferentes niveles verbales y no verbales, sometidos a un diálogo funcional entre el tema y el espacio definido para hacerlo obrar.

Hemos insistido en abordar mitos o personajes clásicos en estructuras ajenas a su contexto original: *David y Goliat*, *Antígona*, *Ofelia en Piel de violetas*, *Casandra* y la familia de *Los atridas*, nos han servido de puente o muro de choque para explicarnos nuestra historia o el momento concreto en el que vi-



➤ *Los atridas* (2008). Foto cortesía Estudio Teatral de Santa Clara.

vimos. La apropiación expresa, en el proceso mismo, una postura intelectual asociada al modo en que dialogamos con esas historias, siempre controvertido, muchas veces extraño e incómodo para el que mira, y nunca obvio.

La obsesión sobre la responsabilidad del artista y el intelectual en nuestro mundo recorre nuestro teatro.

Nuestra condición teórica intelectual imprime un toque de grito y desgarramiento en la espiritualidad de nuestras obras.

Esa noción se desarrolla en una condición de intensidad, agitación, rupturas continuas, espacios breves para acciones múltiples, saltos de tiempo y espacio abruptos, que marcan muchas de las formas de tramar en nuestro teatro.

Una dramaturgia atomizada, calidoscopal, rota, que desordena la lógica de percepción de los espectadores en general.

Otra línea nos ha impulsado a crear nuestras propias historias, siempre asociadas a momentos difíciles en la existencia del grupo: *A la deriva*, *La quinta rueda*, *Soledades*, donde el grito del alma está más a flor de piel y puede ser reconocido con más claridad. Son obras nacidas completamente desde el grupo, desde la escritura de los textos e invención de los relatos, hasta la composición y la puesta en escena. Plantean la pregunta más directa sobre lo que nos molesta o nos inquieta, que nos obliga a encontrar nuestros propios argumentos y palabras. Obras que se inundan de antihéroes y desclasados, seres expulsados de los centros y puestos en contextos que simbólicamente aluden al presente más brutal o cotidiano, siempre extrañados por el trata-

miento de una imagen que nunca aplica la lógica de que una silla es una silla y un árbol no puede ser el parque.

Entre esos dos rieles puede comprenderse la actitud investigativa del Estudio. En los dos casos, el lenguaje artístico dirige la atención y la lectura en profundidad. En ambos la síntesis de elementos, la fuerte presencia del actor como pivote de todas las provocaciones, la ausencia de música grabada, la escenografía y el entorno que reconstruyen una realidad propia sólo del espectáculo —eludiendo la ilustración—, la cercanía con los espectadores, producen un efecto extrañador que marca nuestro trabajo.

La preocupación por reflejar las contradicciones de nuestro mundo se entreteje en estructuras narrativas que no permiten identificación inmediata. El discurso temático es también un discurso sobre la forma. Los espectáculos son en sí mismos prueba de los procesos que le dan vida; porque hemos tenido especial interés en que esa investigación sobre estructuras posibles tome cuerpo en un discurso que habla sobre el destino del hombre al tiempo que dice cómo lo hace. De esta forma, el lenguaje artístico, la estructura de montaje son elementos privilegiados en el diálogo que se propone al espectador.

La obsesión sobre la responsabilidad del artista y el intelectual en nuestro mundo recorre nuestro teatro. Nuestra condición teórica intelectual imprime un toque de grito y desgarramiento en la espiritualidad de nuestras obras. Esa noción se desarrolla en una condición de intensidad, agitación, rupturas continuas, espacios breves para acciones múltiples, saltos de tiempo y espacio abruptos, que marcan muchas de las formas de tramar en nuestro teatro. Una dramaturgia atomizada, calidoscopal, rota, que desordena la lógica de percepción de los espectadores en general. Esta intención desordenadora y subversiva se refiere tanto al interés de despertar en el espectador su capacidad para intervenir y romper los esquemas de comunicación que habitualmente no le exigen una operación de pensamiento, como a la intención de crear, con la impertinente decisión de permanencia, una nueva forma de ver-relacionarse con el teatro. Y tiene otro nivel de equivalencia en la forma de actuar y concebir el comportamiento en escena: vi-


**TEATRO CUBANO
CONTEMPORÁNEO**

brante, dinámico, intenso, altisonante a ratos, filoso como la punta de un cuchillo, siempre en movimiento y con tareas a ejecutar. En general, nuestras obras son corrientes y mareas altas, y hemos agotado esa corriente para definir ahora mismo que queremos encontrar también algunas zonas de paz.

Desde los inicios chocamos con la realidad de la carencia y decidimos que no queríamos suplirla ni disfrazarla, decidimos trabajar con los despojos; y mirándolo ahora desde lejos, es una equivalencia de esa forma de estructurar y de actuar o componer a todos los niveles. Se ha dicho que el nuestro es un teatro pulcro y ascético, no sé si como elogio o como crítica. Nuestro trabajo es encontrar otra belleza en los despojos, aunque otra vez se trate de subvertir lo que para la mayoría puede ser el canon de la belleza. No aludo al teatro pobre, hablo de los despojos aludiendo a la real escasez que siempre nos acompaña y a la utilización mínima de recursos en todos los niveles del espectáculo: la rosa en un vaso de cristal, sin adornos y sin lazos, para decirlo con las palabras de nuestro gran precursor. Subversión y restricción garantizan una relación difícil y compleja con el espectador.

Nuestro más reciente estreno, una versión sobre *La orestíada* de Esquilo, es otro grito desgarrador enraizado en el tema de la destrucción y el poder, el poder disfrazado de belleza, que se apodera de todos los discursos para, solapado, seguir arrebatando la sangre de este mundo. Otra vez enfrentamos un modelo clásico para, en el choque, encontrar una respuesta inédita. Agamenón, Electra, Egisto, Casandra y Clitemnestra, no son sólo aquellos personajes que Esquilo dibujó para hacer un llamado a la defensa de la estabilidad política. Hemos realizado un proceso de subversión total de esos arquetipos para develar la profunda corrupción que en nuestro mundo nos hace partícipes del juego del poder. Subvirtiendo los modelos de conducta que Esquilo propuso, abrimos una mirada sobre la condición humana, sobre el concepto de civilización que muchas veces esconde la indiferencia por el débil, el irrespeto por la diferencia cultural, la masacre disfrazada del buen vestir, la muerte en nombre de las buenas costumbres. Clitemnestra no es una mujer fatal e infiel a su hé-

roe, es una cuidadora de tradiciones; Egisto no es el macho matador, es un huérfano de la guerra; Orestes es también un cobarde y Electra se aferra a la imagen triunfadora de un padre para reclamar esa herencia. La síntesis escenográfica, la belleza del color y los vestuarios, una belleza que proviene también de la síntesis, la alusión a las guerras que nos acompañan sin que podamos dejar de vivir nuestro cotidiano y preocuparnos por comer mejor, cinco actores por primera vez en escena, un tema musical grabado por primera vez en nuestra historia, un violín en vivo y los cantos del coro de mujeres, un micrófono para la canción final liderada por Atenea, con traje negro y tul rojo aludiendo al *buen vestir*, todo ello refuerza una imagen ruda y bella al mismo tiempo, que guarda más de lo que dice y que hace que esa fuerza que viene del mutismo produzca una relación emotiva con el espectador. Es también un espectáculo más tranquilo por fuera. *Los atridas* son un punto importante en la biografía del Estudio. Yo diría el centro de una encrucijada que quizás nos abra, ahora mismo, una puerta hacia una dimensión artística no otra pero sí otra.

Nuestra intención investigadora nos coloca en el camino de inventar remansos dentro de aquellas estructuras atomizadas, crear espacios más amplios para acciones más pequeñas, y contraponer con más fuerza lo altisonante y lo inaudible, lo callado y el grito, el silencio y el aldabonazo. De todas formas, permanece una condición de intensidad, de dolor, y de fuerte presencia que es parte de nuestra identidad como artistas. Lo político, como noción despojada de absolutos, se esconde como sustancia natural de nuestro organismo. Viviendo conscientemente, y participando porque sí, de toda la vida de nuestro país, y siendo nuestro país mismo una gran preocupación en nuestro universo pasional e intelectual, lo político se instala, a veces más directa o más irónicamente, a veces como un susurro que cataliza o enrarece o contradice lo que la palabra o la acción o el gesto aclaran.

Desde dentro, y no puede ser de otra forma, la actriz que soy siente que nuestro teatro es a la vez espacio de reflexión vital y espacio de fuga. Un espacio donde la dignidad no se pierde, un espacio para construir y rescatar algunos sueños, y para vibrar con el dolor de

otros ya idos. Para defender y soñar utopías y para ir contracorriente. Nuestro teatro no fue nunca un espacio sólo para hacer obras o defender un estatus de actriz, nuestro primer gesto fue construir un espacio para defender la dignidad de ser. Y siendo el actor el hombre de ese espacio, la dignidad del actor a través del conocimiento profundo de su arte y de su capacidad para intervenir, ha sido una obsesión a ratos conseguida, a ratos fuente de profunda desilusión. Nacimos al teatro como gesto de rebeldía para rechazar la banalidad, la superficialidad, el facilismo y las injusticias, para construir un puente entre el mundo donde la ética de los actores fuera forjada día a día al calor de un trabajo rudo y hondo. Parece trascendente. Es así, y ese halo trascendente, asociado a un rostro con rasgos de cierta amargura nos acompaña como amuleto de vida. Porque hacer vida y construirla desde un espacio tan pequeño no cambia nada, sólo puede tocar al pequeño grupo de personas que uno intenta enamorar para creer que es posible soñar un hombre diferente y unas relaciones diferentes. No lo hemos logrado totalmente en veinte años, seguimos batallando como el primer día para lograr una estabilidad, para que esa estabilidad nos permita crecer como artistas y como seres humanos. La pregunta sigue abierta.

Por eso, la sensación de ilusión como reproducción de la vida misma no existe en nuestro teatro, no se trata de la vida sino de otra realidad que adquiere una fuerte sensación de presente. Una fuerte tensión entre realidad (entendida como presente de la representación) y ficción, se refuerza y se extiende hacia el espectador exigiendo una lectura incisiva.

Estudio Teatral de Santa Clara es sólo un nombre. Debajo se esconde la historia real que no puede ser transmitida en palabras, la historia de un grupo de personas con una biografía particular, que a ratos puede ser sorprendida a través de sus espectáculos.

ROXANA PINEDA. Teatróloga y actriz, dirige el Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo, desde donde organiza el Encuentro Internacional Magdalena sin Fronteras, con ediciones en 2005 y 2008. Es coautora, con Joel Sáez, de *Palabras desde el silencio*.

LECTURAS DE UN ESPECTÁCULO-ALTAR

Jaime Gómez Triana

La poética de Nelda Castillo, al frente del grupo El Ciervo Encantado, es una de las más singulares dentro de la escena cubana. Su indagación, centrada en el trabajo del actor, estudia los márgenes de la nación y propone un espacio de reflexión sobre zonas peculiares de nuestra realidad. Sus obras, en diálogo con la investigación experimental de los teatros laboratorio del siglo xx, testimonia una búsqueda autónoma que devuelve al espectador imágenes complejas de lo que hemos sido y somos los cubanos.

Visiones de la cubanosofía continúa la indagación sobre la identidad nacional abierta con *El ciervo encantado* —espectáculo fundacional del cual el colectivo tomó su

nombre— y al mismo tiempo profundiza y radicaliza su postura frente a modelos teatrales tradicionales. El espectáculo deviene experiencia transfronteriza e híbrida que obliga a reformular el instrumental crítico, y propone un planteo de nuestra historia que cuestiona posiciones tradicionales, a la vez que indaga sobre el valor actual de determinados símbolos.

La Virgen de la Caridad del Cobre, Patrona de Cuba; la Reina y el Rey —rostrillo español y larga barba como signos del poder colonial—; el culo —inferior condición del ser—; los esclavos; el extranjero en busca de exóticos paisajes; el Apóstol —José Martí, imagen y metáfora—; la mulata criolla —Ochún—; el patriota “loco”, el pescador, el intelectual —José Lezama Lima: “humo en las altas torres”—; el alma de la ciudad —nostalgia y acumulación de espacios vividos—; los tres Juanes de la Virgen —indio, blanco y esclavo, según la tradición—; imágenes cambiantes singularizan una peculiar dramaturgia. Su lógica parte de la concatenación contrastada de fragmentos aparentemente inconexos. La estructura crea un tejido centrado en la acumulación jerarquizada de elementos que el *continuum*, en la sucesión espacio temporal, obliga a la permanente participación de un espectador alejado de la segura guía de un argumento reconocible.

Como retablo medieval, la puesta muestra diversas estaciones de la pasión del cubano. Martí es aquí cubano síntesis, caña viva en el trapiche de la nación, esencia y alimento. Simultaneidad y sucesión, aparece como espectador-testigo de la historia, narrada a partir de la acumulación de sucesivos avatares alegóricos.

➤ Todas las fotos: *Visiones de la cubanosofía*. © Julio Antonio Alvíte.

Un andamio de hierro apuntala otro de madera, obra en reconstrucción, abierta, en proceso, circunstancia para armar en tres niveles —cielo, tierra e infierno—, escenario titiritero como aquel que Carlos Estévez mostró en el Primer Salón de Arte Contemporáneo (1995) bajo el irónico título de *La verdadera historia universal*; obra altar que como aquella de Torres Llorca (1989) es completada con las preces —súplicas, demandas— del espectador. La noción de escenografía-espectáculo como retablo, altar, es imprescindible para acceder a esta región misteriosa, núcleo de la puesta. Una ritualidad se verifica en tanto la obra misma es sucesión de imágenes simbólicas conectadas con el pasado de la nación y con la espiritualidad depositada en esos iconos, cuya resonancia es identidad y certeza de que “formamos parte de algo” secreto, indecible, quizás, según Carpentier, “la razón de ser de uno mismo”.

La noción de altar es clave que permite emprender una lectura más amplia de la puesta, atendiendo fundamentalmente a ese componente ritual esencial de la poética de El Ciervo Encantado.

Nancy Morejón define una *Poética de los altares*, con la cual caracteriza la ritualidad de determinadas zonas de la escena nacional. Cita a Fernando Ortiz en su *Nuevo cañuto de cubanismos*, cuando dice que un altar es “conjunto de ilusiones o de cosas dispuestas a un fin determinado” y añade Morejón: “nuestros altares son en sí mismos una propuesta de organizar —como expresión artística— los elementos conformadores de la naturaleza, a saber: agua, aire, fuego, tierra”. Cosmos e ilusiones arman un objeto plural, cargado de significantes, espejo en el que cada uno encuentra un sentido. José Millet, en su *Glosario mágico religioso cubano*, dice que altar es:

Santuario, sagrario, mesa o gradas donde son colocados objetos de diversa índole con función ritual. Alrededor o frente a él se realizan sacrificios, cruentos o no, referidos a las divinidades o genios de que se trate. También, cerca o alrededor del mismo, son ejecutadas operaciones mágico-religiosas simples o complicadas, como saludos, velatorios de santos, oraciones, comidas, plegarias, adivinaciones, consultas, etc.



VISIONES DE LA CUBANOSOFÍA*

NELDA CASTILLO

Basándose en “La cubanosofía, fundamento de la educación cívica nacional”, de Alfonso Bernal del Riesgo; “Estudios etnosociológicos”, de Fernando Ortiz; *Obras escogidas*, de José Martí; “Big Bang”, de Severo Sarduy; “Leprosorio”, de Reinaldo Arenas; “Décimas”, de Lorelis Amores; “Cartas a Eduardo”, de Julio Alexis Torres, y “La Isla en Peso” de Virgilio Piñera, Nelda Castillo ha creado esta obra a manera de ensayo crítico sobre la cultura e historia de Cuba.

Nelda es actriz, directora, dramaturga y pedagoga egresada del Instituto Superior de Arte. Con la compañía El Ciervo Encantado ha creado *Las ruinas circulares*, *Un elefante ocupa mucho espacio*, *De donde son los cantantes*, y *Pájaros de la playa*. Sus montajes se han presentado en importantes eventos de América Latina, Europa, Asia, África y Australia. Su trayectoria la ha hecho merecedora de la Distinción por la Cultura Nacional.



© Archivo de El Ciervo Encantado.

LOS SERES

LA VIRGEN
LA OCHÚN
MARTÍ
EL CONQUISTADOR
EL DECIMISTA
EL PESCADOR
LEZAMA
LA CIUDAD

® Registrada en el Centro Nacional de Derechos de Autor, Cuba

Los derechos de esta pieza están protegidos por las leyes de Propiedad Intelectual en todo el mundo y deben ser solicitados a Nelda Castillo.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte impreso o electrónico; así como el montaje escénico de la misma sin previa autorización de la autora.

*El texto que aparece a continuación formó parte del ritual de la memoria llevado a escena por los actores Mariela Brito, Eduardo Martínez y Lorelis Amores, bajo la conducción teatral de Nelda Castillo. Estrenado en abril de 2005.

ACTO ÚNICO

Espacio a oscuras. Sonido de una campanilla (como la utilizada para llamar a la servidumbre).

Sonido: pieza musical, "Una noticia alegre", de Esteban Salas, interpretada por el conjunto de música antigua Ars Longa.

Con la música se enciende un contraluz.

En escena, un andamio de madera de dos niveles de altura y dentro de éste otro andamio metálico, también de dos niveles. Ambos delante de un muro que le sirve de fondo y añade un tercer nivel por encima de los andamios. Fuera de los andamios, a la derecha, una máquina de escribir sobre un banco, con una larga hoja de papel montada.

En la escena tres figuras. Una en el primer nivel de los andamios, otra en el suelo frente a los andamios y de espalda al público, y una tercera colgada sobre un tubo de hierro del andamio.

Termina el sonido musical y se ilumina la escena.

LA VIRGEN lleva un gran manto decorado de color azul y pechera blanca, corona dorada y larga barba negra.

LA VIRGEN: (Sonido vocal de LA VIRGEN.)

¡¡¡Qué papagayos!!! ¡Qué papagayos! Unos muy verdes, otros... muy colorados, otros amarillos con treinta pintas.

¡¡¡Y qué muslos!!!... Dorados duros y torneados. Y además, ¡qué mansos!...

Han revuelto esa tierra, han sembrado esa tierra, han exprimido esos tallos, han cuajado ese jugo, y han pulido la esfera sobre la cual, a veces, suele posarse la mano... del Rey.

Ochenta mil manos acá en la región occidental.

Hay que remover, resembrar, recolectar, empacar y exportar.

Allá que rieguen, fertilicen y adoren esa nueva variedad que yo propongo... que yo dispongo... que yo ordeno.

Aquí un fuerte para aniquilar, un fraile para adoctrinar...

Salven esas almas perdidas, están bendecidos por la gracia del ...Pa ...pa.

Miren qué bien marchan, ¡¡¡mire usted qué paso!!!,

¡qué ritmo!, ¡¡¡qué disciplina!!!...

Pero aún faltan brazos, aún faltan... brazos.

Un negocio redondo no se hace con ocho negros en una ...chalupaaa...

Sonido: pieza musical, "A Chano Pozo", interpretada por el grupo Irakere, y "Popule meus" de Esteban Salas.

Con movimiento de luz desaparece LA VIRGEN. Su vestuario (manto y corona), es izado a oscuras y al volver a iluminarse ese plano, aparece sin la barba y con una máscara-objeto total. Así queda como fondo del segundo nivel de los andamios el resto de la obra.

Con la música, LA OCHÚN y MARTÍ realizan una sucesión de acciones, ella debajo de los andamios y él sobre los tubos del andamio de hierro.

Al finalizar la pieza musical, aparece EL CONQUISTADOR, en el

tercer nivel de los andamios, vestido con traje de satén rosado y encaje blanco y dorado. En la cabeza, peluca naranja semi-cubierta con un pañuelo y una gran pluma de ganso. Gafas de sol y zapatos Luis XIV. Trae una cámara fotográfica.

EL CONQUISTADOR: Ciento once mil ciento once kilómetros cuadrados...

¡¡¡Aleluya...!!!...

Sonido: pieza "Toque de palo", intérprete desconocido. El sonido se mantiene simultáneamente con el texto.

Plumas de flamenco, espinas de pargo, semillas de aguacate, tomate, maní...

Los nativos son dulces y melancólicos, ¡¡¡¿andan desnudos?!!!, tienen la piel del colour de la carne del membrillo...

Viven en barbacoas flotantes, o en la garganta de los rrríos, o... entre las hojas.

Viven de la caza y de la pesca.

La nativa se encarga de la prole, del tejido, de la cocina y del cultivo de la yuca...

Presentan una deformación artificial por aplanamiento frontal.

Sus aspiraciones oscilan entre un sombrero y unos espejuelos.

A pesar de andar hambrientos, están contentos y bailan y cantan.

Se puede llevar uno por seis ciento cincuenta pesos fuertes o dieciocho mil setecientos cincuenta libras... de puerco.

Del carácter hay varios criterios, hablaremos otro día de ...la moral.

¡¡¡La tempestad!!!...

Se tiran contra las piedras, se ahorcan de los árboles, se envenenan con zumo de yuca.

No son como pudieron haber sido...

Viven entre jabas y jabucous...

¿Qué vine a hacer aquí, que no recuerdo?

Ciento once mil ciento once kilómetros cuadrados de un semipalmar, de un semidesierto, de un semilamento. Todo eso lo vi...

Finaliza el sonido musical.

Pero naturalmente, si usted no lo vio...

¿Cómo puedo mostrárselo?

Con movimiento de luz desaparece EL CONQUISTADOR por el tercer nivel de los andamios.

Sonido: pieza musical "Ave Maris Stella", de Esteban Salas. Sucesión de acciones de MARTÍ sobre los tubos del andamio de hierro y sube al primer nivel de los andamios.

Termina sonido musical.

LA OCHÚN: (Viene en cuatro patas emitiendo sonidos gutu-

rales desde debajo de los andamios. Se dirige a los espectadores.)

¡¡¡Ahhhhhhhhh!!!...

¡¡¡Ahhhhhhhhh!!!...

¡¡¡Ahhhhhhhhh!!!...

¡¡¡Ahhhhhhhhh!!!...

La reina de la fritangaaaa,
La reina de la rumba,
No quiero cuento ni bobería,
¡¡¡La rumba es cu-ba-naaa!!!,
La llave del golfo,

La tormenta del caribeeee
La perla del Edén,
La única...

La que corta el bacalao
¡¡¡La reina del Carnaval!!!...

Sonido: pieza musical, "San Pascual Bailón", intérprete desconocido.

Sale LA OCHÚN a rastras por el extremo derecho de los andamios y entra EL DECIMISTA por el extremo opuesto.

EL DECIMISTA: (Cantando.) Dice la vieja Perica

Que la dejen divertir
Que ella no quiere morir
Con picazón en la cricaaa.
Por la barranca del río
me deslice en una yagua
Y caí en medio del agua
y pase tremendo frío,
Pero nada me ha dolido
Más que sus crueles palabras.

Me dijo:

Algún día tendrás algo
Tú veras, qué maravilla.
Pero aún tengo marcada
la pajilla de la silla.

Parado como una estaca
En el medio del potrero
Me amarré con un letrero
Bien grande como una vaca
"El que no tenga dinero
lo cogen las gatas flacas"

Yo quiero cuando me muera,
Sin patria pero sin amo,
Tener en mi tumba un ramo
De flores y una bandera.

Para gusto los colores
Y para olores las flores
Y para mí esta picazón
Que me coge el corazón.

Sale EL DECIMISTA por el extremo izquierdo de los andamios.

Sonido: pieza musical "Sabbato Santo", de Esteban Salas.

Sucesión de acciones de MARTÍ en el segundo nivel.

Entrada de EL PESCADOR por el extremo izquierdo del andamio. Sube al primer nivel y se sienta junto a MARTÍ.

EL PESCADOR: (Lee de un grueso libro.)

Tradicionalmente, la deformación del espacio alrededor de un cuerpo masivo se compara con la de una membrana de caucho horizontal bajo el peso de una bola.

Cuando un derrumbe gravitacional se produce, asistimos al nacimiento de un verdadero hueco en el espacio tiempo, hueco que devora totalmente la materia del objeto.

Es la geometría misma del espacio tiempo lo que, en una cierta zona, se ve arrastrado por el derrumbe.

Toda materia, todo rayo proyectado a partir de esa zona,

se ve arrastrado por el derrumbe.

Toda materia, todo rayo proyectado a partir de esa zona es capturado

irreversiblemente y no puede escapar.

De modo que del objeto derrumbado no puede llegar-nos ninguna señal. Queda pues explicado por qué a esos objetos celestes que han llegado a fases extremas de

su derrumbe gravitacional se ha llamado

"huecos negros",

... "huecos negros".

Entra LEZAMA, con sonido estruendoso por el extremo derecho de los andamios. EL PESCADOR baja al primer nivel y sale por el extremo izquierdo.

LEZAMA con camisa, pantalón y chaleco blancos, trae en cada mano una bolsa de nylon repleta de pomos plásticos vacíos. Realiza una sucesión de acciones en el espacio debajo de los andamios hasta caer en el extremo derecho de los mismos, frente a la máquina de escribir. Saca los brazos fuera de los andamios, enciende un tabaco y toma algunas bocanadas. Luego comienza a escribir en la máquina. Con el sonido del tecleo de la máquina entra LA CIUDAD por el extremo izquierdo de los andamios.

LA CIUDAD: Jesús del Monte, Santa Catalina, Virgen del Camino, Puentes Grandes... San Lázaro... La Catedral...

El Puerto... Obrapía... Trocadero... Infanta... Reina... Mercaderes... Virtudes... Muralla... La Bodeguita del Medio... El Gato Tuerto... 23... Copelia... El Yara... Tro-

picana... El Potin... La Torre... El Monseñor... El Carmelo...

Amargura...

Soledad...

Lealtad...

El Malecón... El Prado con sus leones...

Ambos Mundos...

Soy un pintor, pinto enormes cuadros...

Sonido: pieza musical, "Aggayu", interpreta Roberto Fonseca.

de pronto entra Lázaro, joven, esbelto...

Sucesión de acciones de MARTÍ desde el primero hasta el segundo nivel de los andamios.

camina hasta la ventana y salta.

Yo comienzo a gritar y bajo

las escaleras, el apartamento estaba en New York,

pero al bajar las escaleras estoy en Holguín y allí,

contra el fango y boca abajo, está Lázaro muerto.

Uno piensa que no se le va a hacer el nudo amargo en la garganta de nuevo, decir adiós a la isla

Sucesión de acciones de MARTÍ desde el segundo nivel de los andamios hasta el tercer nivel de los andamios.

es un acto de pujanza dolorosa,

que una vez más tomo figura en decir adiós a mi madre.

Duele, duele irse...

Sale MARTÍ por la parte superior del muro.

arrastrando absurdamente la maleta,

mientras esta mujer que lo ama tanto a uno, sonrío amargamente y tiembla por no llorar.

En otra ocasión quiero acercarme a la casa de mi madre,

Entra MARTÍ por la parte superior del muro con camisa blanca y sombrero de yarey. En el sombrero una estrella roja con una luz dentro. Se sienta en el segundo nivel de los andamios frente al público.

frente a la puerta hay una reja metálica.

Llamo y llamo para que me abran, hago señales para

que me abran, me pongo la mano en el pecho

y de mi mano empiezan a salir pájaros,

cotorras de todos los colores, aves, insectos

cada vez más grandes y grito... grito:

¡Beatriz!,

¡Óscar!,

¡Raúl!,

¡Estela!,

¡Kaky!,

¡Gloria!,

¡Julio!

¡¡¡Juan, Juan, Juan...!!!

Se apagan todas las luces excepto la que trae MARTÍ en el sombrero.

A oscuras salen de escena LA CIUDAD y LEZAMA.

MARTÍ desciende desde el último nivel de los andamios hasta el piso iluminando a los espectadores. Coloca el sombrero en el suelo y en silencio se apaga la luz roja.

Oscuro total. Sale MARTÍ.

Se ilumina la escena con los aplausos.

Saludo con sonido de la pieza musical "Soledad", autoría e interpretación de Roberto Fonseca.

FIN



A cada altar corresponde una personal visión del mundo que, anclada en una concepción general, particulariza simbólicamente esencias del ser que lo organiza y sus circunstancias, a la vez que queda abierto a ser reorganizado por la experiencia devota y sensible de otras personas que se acercan a él y reconozcan su naturaleza de obra viva.

Visiones... funciona como posible altar de la patria, en el que sus creadores depositan una imagen propia —vívida— de la nación desde aquí y ahora. Posible pues al edificarlo se tiene en cuenta otro, icónico en sí mismo, pieza y letra muertas, objeto de museo, imagen retórica, que en su continua invocación se desvaloriza y vacía de sentido. Por eso a la hora de conformar este altar otro, se disponen y mezclan elementos que componen la imagen histórica, creándose insólitos conglomerados de sentido, posibilidad connatural a todo altar que se incrementa por la cualidad performativa —teatral— que singulariza la construcción.

El montaje superpone imágenes en ese altar que deshace otro en aras de encontrar un centro que escapa. ¿Existe el ser cubano? ¿Es posible una “ciencia” de lo nacional? ¿Qué nociones permiten hoy hablar de cubanosofía? El espectáculo nos acerca a conceptos que van más allá de las tradicionales construcciones positivas y épicas de nuestro devenir.

Las fuentes de la puesta abundan en una caracterización objetiva y compleja del ser

nacional. Insularidad histórica y geográfica; “mesticidad” histórica, cultural y cutánea; “factoridad”, emotividad, frustración nacional, “caudillidad”, tópicos que según Alfonso Bernal del Riesgo han de tenerse en cuenta a la hora de explicar nuestro modo de ser. La propuesta metodológica incluye rasgos como el embullo, la viveza, el choteo, la lipidia, la pereza, la bola... cuya presencia en el comportamiento del cubano merecería múltiples estudios, por su presencia como elementos caracterizadores de personajes y situaciones en muchas obras de nuestra literatura.

Al utilizar esas fuentes, el espectáculo-altar deviene una especie de ensayo crítico sobre las lecturas históricas, culturales, psico-sociales, icónicas... de la Isla y su historia. Como todo acto de selección, la obra se sustenta en un criterio del mundo que, en diálogo con otros, subraya y recupera una visión compleja del objeto analizado: el cubano. No obstante, lo más interesante es la connotación de alegato político que entraña todo altar, el modo en que deviene puente entre individualidad y cosmos, reconstrucción del mundo y testimonio de identidad, obra viva que “trabaja” por la propia afirmación y por la superación de lo terrible.

Para el grupo tiene gran valor la investigación que conduce a la creación de un espectáculo y que va mucho más allá del estudio de fuentes, en tanto parte, fundamentalmente, de la búsqueda de un alto nivel de autoexpresión por parte de los actores, quienes, mediante sostenido y meditado entrenamiento, profundizan de manera extraordinaria en las potencialidades comunicativas del cuerpo-mente en situación de representación, esa maquinaria orgánica que, liberada de automatismos, bloqueos y tensiones, es canal a través del cual fluyen comportamientos arquetípicos acumulados en la memoria colectiva.

Es ese actor que según Nelda Castillo constituye su principal creación, quien depura esencias y verdades interiores, aquellas que forman parte de los altares individuales que juntos y pasados por la peculiar síntesis de la directora, también actriz y principal



TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

investigadora desde su experiencia orgánica con las especificidades de su entrenamiento, dan cuerpo definitivo al espectáculo.

La directora aspira a “un teatro en el que seres soñados puedan realizar imposibles”. Sus guías son el Borges de “Las ruinas circulares”, el Unamuno de *Vida de Quijote y Sancho*, el Rodin de “Los burgueses de Callois”, el Sarduy de *De donde son los cantantes*. Ellos y otros la han llevado a depurar una poética que tiene su núcleo irradiante en lo que podría definirse como un *teatro soñado*, con altos niveles de artísticidad y organicidad.

Visiones... radicaliza la búsqueda de un lenguaje autónomo y se construye como obra independiente, instalación viva, comunicada directamente con el presente; activa una lectura abierta, en tanto el espectáculo-altar deviene espejo y conciencia que devuelve una imagen compleja de lo que somos, como “un catalizador, un intermediario entre un mundo y otro”.

JAIME GÓMEZ TRIANA. Teatrólogo, profesor del Instituto Superior de Arte y redactor de la revista *Conjunto*. Autor de *Víctor Varela: Teatro y obstáculos*. Integró el Teatro Obstáculo y El Ciervo Encantado. Es miembro del ejecutivo nacional de la Asociación Hermanos Saíz.



MENSAJE EN UNA BOTELLA

Ulises Rodríguez Febles

Hasta ahora, escribo materiales que sueño para una dramaturgia espectacular que me invento, y que un día —muy cercano— dirigiré, por un motivo que todos los días creo imprescindible; tal vez para volver a reinventar persistentemente mi imaginario en la escena, interrogándome y dudando. No importa que sea en un rincón de una ciudad como la mía, con actores desconocidos, quizás seres como mis personajes, que muchas veces no he visto alcanzar con profesionales en mis puestas. Textos que persistentemente tienen que ver con la memoria de mi nación. Memoria sumergida, le he llamado en otras ocasiones y son nuestros mitos más cercanos, esos que nos han desgarrado y nos marcan y marcarán a varias generaciones, aunque ellos lo desconozcan y no perciban en sus vísceras las huellas de su laceración. Por eso siempre se conectan con el presente, lo alertan y lo desmitifican. Incluso funcionan como un *electroshock* a las neuronas. Es la realidad y la gente de mi país la que me preocupa. Con ellos está el compromiso de mi dramaturgia, de ellos brota su poesía. En los traumas, los sueños, las frustraciones de las colisiones que la historia ha provocado y sigue provocando: el pasado inmediato y el presente que mañana será pasado y tal vez olvido. No todas mis obras se inscriben dentro de esta línea, sin embargo son las que más amo. Quizás porque me importan

demasiado los que no tienen palabra para lanzar al viento sus verdades, los que sudan y sienten el dolor en silencio; los que la mayoría de las veces no se sientan en la butaca de un teatro o ni siquiera saben que existe alguien que piensa en su tragedia. Cuando escribo para ellos, escribo para todos, y en ellos viaja un magma telúrico y hermoso, con sus zonas ocultas o visibles, que es necesario estudiar, para no naufragar en la superficie. En ellas vive una metáfora, un signo, vivo y palpante. Cuando escribo para ellos también escribo para el mundo. Lo sé: éste me ha enviado sus señales, mensajes dentro de una botella, entre las olas.

ULISES RODRÍGUEZ FEBLES. Autor de *Cuba, mi amor*, *Huevos* y *El concierto*, Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera en 2004, y seleccionada por el Royal Court Theater para publicación y estreno en Gran Bretaña. Dirige el Centro de Documentación e Investigaciones de las Artes Escénicas Israel Moliner Rendón, de Matanzas.



ENTREVISTA CON EL GANADOR DEL PREMIO NACIONAL DE TEATRO 2008

CARLOS PÉREZ PEÑA: REFLEXIONES DE UN TEATRISTA

José Ramón Marcos

El actor, director y diseñador Carlos Pérez Peña recibió el Premio Nacional de Teatro 2008. El jurado, presidido por Flora Lauten, argumentó su elección aduciendo que el artista ha protagonizado y dirigido relevantes puestas en escena, elogiadas por el público y la crítica, siempre comprometido con una manera de hacer teatro “que tiene su propia verdad en la autenticidad de la entrega, en el oficio que se sabe compartido en su aquí y ahora”.

Como el Pedro de *La loca de Chaillot*, como parte de *Peer Gynt*; o como el director de *Molinos de viento*, animador del Frente Infantil del Teatro Escambray o guía de nuevos talentos, este creador es referencia ineludible en el quehacer cultural cubano. Ligado a experiencias del teatro de figuras, a la búsqueda experimental del Grupo Los Doce, y vinculado desde 1970 al Teatro Escambray, su presencia es visible en nuestras carteleras y “permite repasar escuelas y modos de hacer”.

¿Qué contraste en el teatro que se convirtió en la razón de tu vida?

Cuando empecé en el teatro, mis objetivos eran muy diferentes a los que al final arribé. Había estado año y pico estudiando Arquitectura con un objetivo pragmático: hacer casas bonitas y ganar dinero, que era como entendía esa carrera. Sin embargo, cuando me decidí por el teatro fue por una razón bien profunda. La primera obra de teatro que vi en mi vida fue un montaje histórico en Cuba: el de Vicente Revuelta de esa obra monumental de O’Neill que es *Largo viaje de un día hacia la noche*. Coincidió con que mi vida atravesaba una crisis en relación con mis padres, con mi papel en la vida, era el periodo más terrible de la tiranía de Batista, en un ambiente universitario en el que se combatía frontalmente a la dictadura, sentía que debía hacer algo, pero no sabía qué, si irme de Cuba o dedicarme a poner bombas. Estaba totalmente desorienta-

do. La obra me conmovió en una dimensión extrateatral, porque estaba muy bien hecha. Esa puesta constituyó a Teatro Estudio, fue el Premio de ese año y Sergio Corrieri ganó el Premio de Actuación. De no haber sido tan buena, quizás no me habría provocado ese efecto. Unos meses después triunfó la Revolución y volví a matricular Arquitectura en la Universidad de La Habana, ya con la idea precisa de que quería actuar.

Cuando leí en el periódico la convocatoria de la Academia Municipal de Arte Dramático, simplemente me presenté, hice una prueba e ingresé. Estando allí, los hermanos Camejo y Pepe Carril, los titiriteros más famosos del país, que tenían una pequeña compañía llamada Guiñol de Cuba, fueron a la Academia solicitando que les recomendaran alumnos para aumentar el elenco. Ellos tenían amistad con todos los profesores del claustro porque también se habían graduado allí pocos años



TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

antes. Con la Revolución, habían adquirido una enorme cantidad de trabajo: en la televisión, hacían funciones en hospitales, parques, escuelas, etc. Y solos no podían satisfacerlas; pero además, veían venir la posibilidad de plasmar sus sueños de hacer un gran teatro de guiñol para adultos, tenían ideas de textos a representar, querían experimentar con los títeres, etc. Yo fui uno de los muchachos que la Academia les recomendó e inmediatamente comencé a trabajar con ellos. Además, también me aceptaron por la posibilidad de que yo diseñara, dado que les habían dicho que yo tenía cierto entrenamiento con el dibujo por haber estudiado Arquitectura. De hecho, diseñé muchos espectáculos para el Guiñol. El primer espectáculo para adultos, formado por *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *El maleficio de la mariposa*, ambas de Federico García Lorca, fue diseñado por mí.

Yo había diseñado pequeños espectáculos de escenografía muy simple que se presentaban en cualquier lugar; pero este programa lorquiano era de una exigencia mucho mayor.

Función del Frente Infantil del Teatro Escambray (1971). © Archivo personal de Carlos Pérez Peña. ▲



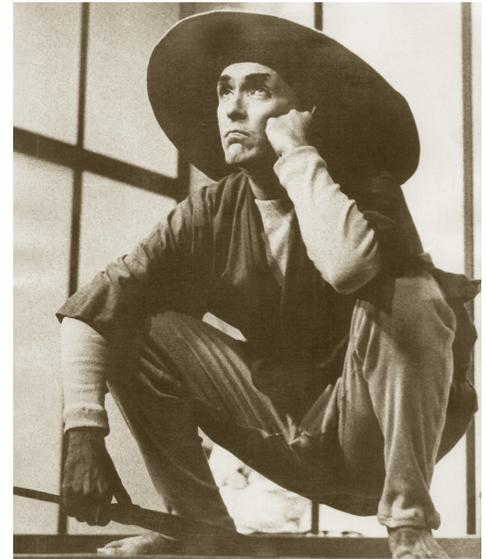
Tuve la suerte de que los muñecos los diseñara Pepe Camejo, que era un artista extraordinario. Él mismo los esculpía, mientras yo hacía la escenografía y el vestuario. Fue un espectáculo con tanta aceptación que resultó una suerte haberlo hecho porque yo empecé a ver el teatro de otra manera, a entender qué era el diseño para muñecos, qué papel jugaban las luces, el movimiento, porque ya estábamos trabajando en un teatro con ciertas condiciones que pudimos aprovechar.

Para mí, lo que tenía de extraordinario ese trabajo, y pienso que por eso tuvo los resultados que llegó a alcanzar, era el espíritu de taller renacentista de ese grupo, que teníamos todos los que participábamos en él. Recuerdo que en la casa del reparto Fontanar, donde estaba el taller y se confeccionaban las cosas, había un pequeño teatro. Nosotros hacíamos muchísimos experimentos con el teatro de manos, imitando a actores con muñecos, eran como pequeños ensayos de espectáculos que luego serían mayores; pero todo motivado por un espíritu de investigación, de encontrar la función del actor dentro del teatro, ya fuera de títeres o no. Eso me moldeó de otra manera: aprendí a ver el teatro como una profesión que demanda una enorme responsabilidad, no sólo hacia uno mismo, sino hacia los demás. Fue una suerte trabajar con esas personas que eran grandes artistas. Antes de salir del Guiñol —yo no veía mi futuro como actor allí; no sé si cometí un error yéndome—, lo último que hice y también diseñé, fue *La loca de Chaillot*, otra obra enorme, de Giraudoux, un experimento muy audaz, sobre todo por parte de Carucha Camejo.

Era un teatro absolutamente verbal, con muy poca acción dramática. Lo que ellos tenían en la cabeza era tan audaz que necesitaban un texto que lo propiciara. Los muñecos adquirieron dimensiones exageradas. Había escenas en que actores y muñecos interactuaban sin que hubiera diferencia entre la imagen visual de unos y otros porque los actores estaban trabajados, vestidos y maquillados de una forma esperpéntica. Lo recuerdo como un espectáculo de nivel artístico muy alto, pero un absoluto fracaso de público. Sin embargo, estábamos tan empeñados en llevarlo adelante que nunca suspendimos una función aunque hubiera un solo espectador.

Recuerdo una vez en que la única persona que teníamos de público, un hombre, aprovechó el entreacto para tocarnos a la puerta del camerino y pedirnos por favor que no siguiéramos porque él, a pesar de que estaba encantado con lo que veía, se sentía muy mal por el tremendo esfuerzo que estábamos haciendo para él solo.

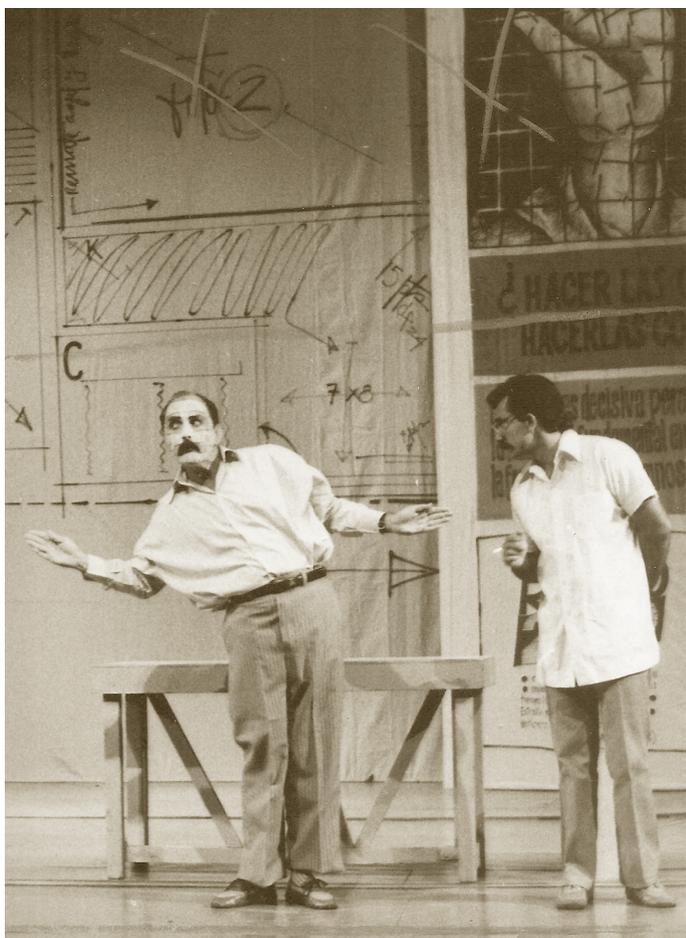
Yo quería ser actor dramático. Y dio la casualidad de que el director de la Academia, Mario Rodríguez Alemán, lo era también del Conjunto Dramático Nacional y nos pidió a los que nos graduábamos que fuéramos con



▼
En *Entremeses japoneses*, dir. de Rolando Ferrer, Grupo Teatral La Rueda (1966). © Archivo personal de Carlos Pérez Peña.

él. En ese momento en el Conjunto estaban algunos de los más grandes actores cubanos de todos los tiempos. Tuve la suerte de compartir con ellos, de ver el rigor con que trabajaban, cómo llevaban la profesión del actor a una filosofía y una ética extraordinaria; me tocó ver grandes espectáculos que se hicieron en La Habana en esa época.

Para un actor joven, estudiante de teatro, enfrentarse con aquellos espectáculos era una lección de teatro. Y no porque fueran grandes, sino porque se conseguía un hecho artístico de tal magnitud, que era imposible sustraerse a esa exigencia. Aunque fuera teatro de cámara, estaban hechos con un rigor,



➤ En *Molinos de viento*, de Rafael González, en el papel de El Director, dir. de Elio Martín, con el Grupo Teatro Escambray (1984). © Archivo personal de Carlos Pérez Peña.

práctica las teorías de Artaud, del Teatro de la Crueldad —ya Peter Brook había hecho *Marat-Sade*— y aparecían ideas y tendencias que removían los cimientos de un teatro que se podía considerar anquilosado o demasiado establecido. Vicente, que siempre fue un renovador, al conocer estas ideas regresó a Cuba con el deseo de probarlas. Habló con algunos actores de Teatro Estudio, que era el grupo que él dirigía, y de otros grupos que había visto o que consideró que podían ser interesantes para este proyecto. Y habló conmigo. Su idea era trabajar un año y montar *Dos viejos pánicos*, de

Virgilio Piñera, Premio Casa de las Américas en 1968. Pero ese montaje iba a implicar un tratamiento absolutamente novedoso en Cuba del entrenamiento del actor.

No es que antes no lo hubiera, el Conjunto Dramático Nacional había traído profesores extranjeros de expresión corporal, acrobacia, pantomima, y los actores estaban muy bien preparados; pero eran disciplinas que adornaban al actor. En cambio, el entrenamiento que proponíamos y el que se hacía en el Living y que, después supimos, hacía Grotowsky en su Teatro Laboratorio, tenía otro objetivo. El actor necesitaba el entrenamiento para conseguir otra forma de comunicarse con el público. Si el actor no estaba absolutamente preparado para que su espíritu aflorara, no era posible alcanzar el resultado artístico que se buscaba. Para eso era necesario, o es necesario, un entrenamiento violentísimo, físico y psicológico; para que el cuerpo esté tan libre y sea tan capaz de expresarse por sí mismo que el actor no necesite pensar qué aprendió ni dónde aprendió esas cosas.

La idea de trabajar a nivel extrasensorial con el público, lo que Grotowsky llamó “el contacto”, exigía no ver al público como un

ente abstracto, sino como personas, donde hay individualidades, con las cuales la individualidad del actor necesita comunicarse, desnudar su intimidad de alguna manera y expresarla y transmitírsela clara o metafóricamente, como decida, pero a nivel del subconsciente. Grotowsky planteaba mucho en esos años el asunto de la memoria colectiva, de los arquetipos culturales que son comunes a una comunidad o a un grupo. Y el trabajo de Los Doce se encaminó en ese sentido. La plasmación de ese año de trabajo no terminó siendo *Dos viejos pánicos*, sino *Peer Gynt*, de Ibsen. En eso tuvo mucho que ver la forma en que Vicente fue cambiando sus puntos de vista en la medida en que avanzábamos por aquel camino desconocido, resbaladizo, peligroso y arriesgado desde todo punto de vista. Sobre todo por el texto de *Peer Gynt* donde se reconoce a sí mismo cayendo en un sueño hacia un lago montado en un reno, una imagen totalmente surrealista. Eso fue lo que dio pie a que empezáramos a montarla. Toda la puesta se redujo a eso. El montaje final apenas tenía texto. El único que se conservó de alguna manera, reescrito por Reinaldo Arenas, fue el monólogo donde él narra ese sueño cuando al mismo tiempo que caía, su imagen subía desde el fondo del lago por el reflejo. ¡Una imagen fantástica! El montaje se centró en esa idea y en su relación con las mujeres. Ahí estaba muy presente la manera de pensar de Vicente. Creo que, independientemente de que el resultado artístico final fuera mayor o menor, no se podía medir según los parámetros de la crítica al uso. Lo que saqué como conclusión de aquel proceso fue que aunque yo había adquirido una serie de cualidades técnicas, en la voz, en el trabajo del cuerpo, lo más importante que gané fue una manera distinta de sentir mi papel; es decir, ¿qué podía hacer yo en el teatro y a través del teatro para con mis semejantes y junto a mis semejantes? No con mis compañeros, sino con aquella gente que veía la función.

Los Doce se acaba y la única alternativa que tenía —yo no podía volver a hacer teatro convencional—, era el Teatro Escambray; una experiencia que había nacido junto con Los Doce. Muchos creían que el Escambray y Los Doce eran antípodas, pero no era así. Los dos buscaban lo mismo por distintos caminos:

con un sentido de la profesión y de la dramaturgia y del teatro fuera de serie. Eso ayudó a formarme no sólo como intérprete, sino como actor con un sentido de responsabilidad hacia la profesión y hacia el teatro como reflejo artístico de la sociedad. Tuve la suerte de contar con la amistad de muchos de esos grandes artistas. Para mí fue muy importante la estancia en el Conjunto Dramático Nacional y en el Grupo La Rueda, que se formó después de la división del Conjunto. La Rueda, a la vez que hacía grandes montajes, también tenía directores y dramaturgos más cercanos a la experimentación y la vanguardia. Así es como se montan obras tan diferentes como *Los entremeses japoneses* u *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma*, de José Milián. Eran obras de cámara hechas de una manera exquisita.

Luego llegué a una experiencia importante en este cambio de foco de mi vida hacia el teatro: el grupo Los Doce, que fue una idea de Vicente Revuelta. Él participó en el Festival de las Naciones en los años sesenta en París, en el momento en que grupos muy reconocidos, como el Living Theater, planteaban ideas transgresoras contra estructuras muy rígidas del teatro. El Living acogía y ponía en



TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

hacer del teatro un arma de comunicación con el público. La de Los Doce muy sofisticada, a partir de los inconscientes colectivos; y la del Escambray muy sentada en la realidad propia que un núcleo de una comunidad particular de Cuba vivía en esos años. Pero en definitiva buscaban lo mismo. Y las armas de las que pude apropiarme, sobre todo de la experiencia de Los Doce, para nada fueron inútiles en el trabajo del Escambray.

Eres de los pocos actores que no ha sucumbido a la tentación de los medios masivos y que te mantienes dedicado al teatro. ¿Por qué esa consagración a un arte que no se caracteriza por dar dinero ni las ventajas de la fama?

Me hubiera encantado hacer aunque fuera una película que valiera la pena, pero no fue el caso. Yo diría que no he sucumbido porque tampoco he estado en la batalla. Permanecer en el Escambray, tan lejos de La Habana, que

ha sido y sigue siendo el centro de la producción de la televisión y el cine, pues no te arroja a la tentación. Si el producto fuera artístico, si resultara artístico, para nada me resultaría violatorio de mi propia filosofía hacer una película o algo para la televisión. Pero en la mayoría de los casos, desgraciadamente, al menos en Cuba, no es así. Yo creo que la televisión cubana es un medio cuyos niveles de creación y creatividad están a un nivel tan bajo, sus sistemas de producción son tan obsoletos, que yo para nada me imagino metido en eso. Y aun en el caso de que hiciera cosas buenas, no me gustaría dedicarme al cine. Soy una persona muy tímida, como lo son muchos actores, y el teatro ha sido la forma que he encontrado para comunicarme con mis semejantes; de decirle a la gente lo que yo siento, lo que entiendo y lo que quisiera encontrar en el mundo. Y porque el Escambray en sus mejores momentos nos propició

esa posibilidad, fue por lo que me mantuve tanto tiempo allí. Sin embargo, creo que mis últimos quince años en el Escambray ya obedecieron a razones muy coyunturales, muy circunstanciales, de crisis, y de cosas que ocurrían en ese grupo con el cual yo me sentía tan comprometido que no podía abandonar.

El teatro está condicionado por época y lugar. No es lo mismo hacer teatro en la Cuba revolucionaria que en el París de la posguerra o en el San Francisco de los años sesenta. Si debieras definir el teatro que te ha tocado hacer, ¿cómo lo harías?

Voy a hablar sobre todo del Escambray porque es

➤ *Cómo caña al viento, autor y director Carlos Pérez Peña, a partir de textos de Eliseo Diego y canciones tradicionales cubanas y latinoamericanas (2000). © Archivo personal de Carlos Pérez Peña.*

donde ha estado mi vida, o la mitad de mi vida, no sólo como actor sino también como ser humano. El Escambray propició que uno pudiera comunicarse con personas que no sólo estaban viviendo circunstancias dramáticas determinadas acerca de si debían abandonar las tierras o si estaban sujetas a presiones sociales que no entendían y no podían dominar. Yo siento que esa gente, más que damnificada —que es un término que ahora está de moda en Cuba— ha sido, en muchos casos, olvidada.

No me refiero sólo a los campesinos. Últimamente el Escambray apenas puede trabajar en el campo porque no hay posibilidades para hacerlo. Entonces nos hemos dedicado a visitar pueblos y ciudades de toda Cuba y de la provincia de Villa Clara. Por ejemplo, a trabajar en una ciudad como Sagua La Grande, donde yo siento que la gente ha perdido su propia estima, ha perdido sus raíces. Ver deteriorarse aquella ciudad donde nací, que fue hermosa, rica; es decir, vivir allí y ver como aquello se va acabando, se va apagando, sin perspectivas de cambio, creo yo, hace del teatro un hecho insólito para la gente que vive en esa ciudad. Recuerdo que la última vez que el Escambray se presentó en Sagua, trabajamos en el patio de una hermosa casa que fue el antiguo Liceo. Esa construcción, aun cuando se ha restaurado, es una casa que está sufriendo mucho en su estructura, en su aspecto. Entonces, el hecho de haber embellecido aquel espacio con una escenografía teatral, fue para la gente que entró allí algo inesperado y en muchos casos conmovedor. Fue como si estuvieran recuperando algo que habían perdido u olvidado. Y eso no tiene nada que ver con que la gente sea pobre o rica, que viva en el campo o en la ciudad. Tiene que ver con zonas de la realidad que están muy lastimadas. No es que se derrumbe una casa porque pasó un ciclón, sino que es el propio espíritu el que está siendo estropeado por circunstancias muy fuertes, que te llevan a sentir que estás en un lugar al que no perteneces. Pienso que la actual emigración cubana, aunque sea a nivel inconsciente, tiene mucho que ver con eso. La gente no se va porque vaya a ganar más dinero; creo que muchos lo hacen porque no encuentran su lugar.

Eres también uno de los pocos actores cu-



banos que ha logrado depurar su lenguaje corporal y gestual. No recuerdo ni una sola vez en que un gesto tuyo, una postura, una proyección o una intención no sean precisos, apropiados; que no critiquen, comenten o apoyen el discurso escénico. Recuerdo la imagen de aquella escena terrible de los asesinatos en La emboscada, cuando tu personaje de Cundo participaba del hecho pelando y chupando una naranja. La acción del personaje amplificaba el crimen y lo volvía teatralmente espeluznante. También recuerdo al Director de la escuela en Molinos de viento. ¿Por qué concedes tanta importancia a la gestualidad?

Es que yo he pasado por tantas experiencias de ese tipo... Veinte años antes de esta historia, cuando hicimos los *Entremeses japoneses* con Rolando Ferrer, trabajamos muchísimo el movimiento, la limpieza del gesto, la síntesis a que puede llegar el teatro oriental. Otra vertiente es lo que uno hace pensando en un personaje, es el caso de *Molinos de viento*. Un día se nos ocurrió que ese personaje se iría convirtiendo en un robot. Y así lo trabajamos. Ése es un movimiento que se le pone desde afuera, es parte de la concepción de un personaje y de su comportamiento físico. Pero también está, y en eso el Escambray fue determinante, la necesidad que teníamos al trabajar en aquellos grandes espacios al aire libre de que el gesto tuviera lo que decía Enrique Buenaventura, es decir, tener en cuenta la quinesis y la proxemia de los actores. No sólo el gesto, sino cómo se hacía, cómo te desplazabas en el espacio. Había que lograr que el movimiento fuera tan narrativo como un texto difícil o imposible de escuchar. Tú recordarás: eran cientos de personas, espacios enormes,

sin ningún equipo de amplificación para la voz. Entonces al mismo tiempo que debías tener una voz muy entrenada para proyectarla hacia aquel auditorio que podía estar disperso y que era un público no acostumbrado, que hablaba y comentaba en medio de la función y tenía niños; de modo que la voz y el texto se perdieran lo menos posible, había que apoyarlo, y a veces sustituirlo por el lenguaje corporal entendiendo en esto el gesto, el desplazamiento en el espacio y las dinámicas del cuerpo.

El Escambray fue una escuela para todos nosotros. Porque, además, me gusta trabajar el cuerpo y tratar de llegar a una síntesis lo más expresiva posible de lo que un personaje puede proyectar independientemente, o a veces en contra, de lo que está diciendo. Esa idea de Brecht que tanta influencia ha tenido en el trabajo del Escambray: el gesto social. Me gusta mucho trabajar esas partituras físicas paralelas y que no tienen que convertirse en un subrayado de lo que el texto dice, sino que pueden llegar a ser antagónicas en los mejores momentos. Eso no siempre se puede lograr. En la medida en que se hace un teatro más realista, el gesto debe acompañar lo que se dice, a partir de seleccionar y de establecer cadenas de acciones; pero me parece tan fascinante trabajar eso como trabajar psicológicamente un texto determinado.

Siempre has prestado gran atención al entrenamiento físico y vocal. Sin embargo, la práctica actual, tanto académica como profesional, descuida bastante esos entrenamientos o los sustituye con aeróbicos, calistenia, yoga o baile. ¿En qué medida el entrenamiento físico ayuda al trabajo del actor?

Es fundamental. Ahora que estoy en La Habana y en estos días en que participo como jurado en un Festival de Teatro, esa carencia salta a la vista y hiere. Porque uno se da cuenta de que el camino de los directores jóvenes, que en Cuba los hay con mucha capacidad y con mucho talento, se está dirigiendo hacia un lenguaje espectacular de la escena

en que no importa mucho si lo que se dice está bien dicho y donde el movimiento está siendo trabajado como si fuera independiente de esta integración de esfuerzos, de ideas artísticas, que es el teatro en sí mismo. El movimiento como demostración de virtuosismo, que a veces no tiene nada que ver con lo que ocurre en escena o con lo que un actor debe estar haciendo con respecto a su personaje o a lo que un personaje significa dentro de un montaje. Y siento que a esto se le concede poca importancia en las escuelas.

A veces uno como espectador se da cuenta de que hay actores que no saben lo que están diciendo. Eso es perceptible por el espectador, o al menos por un espectador entrenado. Y no sólo no saben, sino que no hay interés en profundizar en el texto que están diciendo. Y, si no saben lo que dicen, ¿cómo lo van a decir bien? Me ocurrió dirigiendo una obra canadiense traducida en México, que tenía un lenguaje algo marginal. El lenguaje marginal mexicano no tiene nada que ver con el lenguaje marginal cubano. Son otras palabras y otras entonaciones. Esos muchachos se habían aprendido ese texto diciendo “pinche” y “güey” sin saber qué querían decir esas palabras. Y fue muy difícil que abandonaran aquel texto que se habían aprendido como papagayos. Pero además, no se daban cuenta de que como ellos estaban hablando no podían hablar esos personajes en Cuba frente a un público cubano. Porque si estuvieras haciendo una obra mexicana donde los personajes hablan así, sí; porque debes respetar eso; pero esto era una traducción. Esa traducción tenía una intención para México, como originalmente la tuvo para el público canadiense.

El Premio Nacional de Teatro me ha provocado estas reflexiones por varias entrevistas que he debido enfrentar. Nunca pienso en teorizar y es un defecto. Pero las entrevistas me han obligado a seleccionar ideas que pueden ser interesantes de mi trayectoria y sobre lo que considero importante que todo teatrasta debe enfrentar.

JOSÉ RAMÓN MARCOS. Actor, dramaturgo y guionista. Formó parte del Teatro Escambray y de su Frente Infantil, así como del Teatro Político Bertolt Brecht. Autor de las obras para niños *La corona de estrellas* y *Lluvia de oro*, publicadas y merecedoras del Premio La Edad de Oro en 1981 y 1984.



➤ Impartiendo un taller de expresión corporal en Finlandia. © Archivo personal de Carlos Pérez Peña.

NIÑOS, TÍTERES Y ACTORES HOY

Freddy Artiles

El surgimiento del teatro para niños y de títeres en Cuba con cierto carácter profesional es un hecho más bien reciente que se remonta a los años cuarenta del pasado siglo; sin embargo, en poco más de seis décadas estas especialidades han avanzado de forma considerable para situarse en un lugar prominente de la escena nacional.

En la década de 1940, ciertas instituciones vinculadas al teatro para adultos realizaron de manera esporádica algunas actividades para niños, y en los cincuenta aparecieron en la capital del país unos pocos grupos titiriteros dedicados por entero al público infantil. No era un movimiento coherente y unificado con objetivos comunes, sino un conjunto de pequeñas unidades artísticas con escasos recursos que luchaban por sobrevivir en medio de una situación económica y social asfixiante y la más absoluta indiferencia oficial.

Tras el triunfo de la Revolución en enero de 1959, el teatro cubano en su conjunto se profesionalizaba, el Estado subvencionaba la actividad teatral y los actores, directores y otros artistas, que a menudo tenían que contribuir de su peculio para sostener su trabajo, podían ahora dedicar todo su tiempo al quehacer teatral. Fue así que en 1962 ya existían grupos profesionales de teatro para niños y de títeres en todas las cabeceras de provincia del país.

Cuatro años más tarde, el movimiento se ha fortalecido lo bastante para mostrar sus logros, y aparecen los festivales. En los sesenta surgen dos instituciones para la enseñanza de las disciplinas del teatro para niños y de títeres a nivel medio, y llegan los ochenta con un considerable desarrollo escénico y la introducción de estas especialidades como asignaturas en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte (ISA). En esta década aparecen también publicaciones y libros sobre la materia, se reorganizan y sistematizan los festivales, y la crítica, por lo general distante del teatro para niños y de títeres, comienza —aún tímidamente— a tomar conciencia de que allí se gesta un material teatral de considerable fuerza. Sin embargo, junto al alza del teatro para niños hecho con actores, comienza a producirse una considerable decadencia del títere.

EL BOOM DE LOS NOVENTA

El derrumbe del campo socialista europeo a fines de los años ochenta significó para Cuba la peor crisis económico-social de su historia, circunstancia que aprovechó el gobierno de los Estados Unidos para intensificar el bloqueo decretado treinta años antes con la esperanza de liquidar la Revolución.

En tales condiciones, que ponían en peligro la supervivencia de la nación misma, era difícil esperar que el teatro —y mucho menos aquel que suele ser su eslabón más débil— pudiera subsistir. Sin embargo, una serie de acontecimientos y de acciones emprendidas por los artistas y el Estado lograron revertir la situación.

Una de las primeras medidas tomadas como consecuencia de la crisis económica en relación con la escena para niños fue suspender, entre otros, los festivales dedicados a esta especialidad, y mantener solamente el Festival de Camagüey, de carácter nacional, y el Festival de Teatro de La Habana, con participación internacional. Sin embargo, en 1991, por iniciativa del Teatro de La Villa, de Guanabacoa —pequeña localidad en las afueras de la capital—, se inauguraba el primer Encuentro de Teatro Profesional para Niños, al principio de carácter provincial, después nacional y luego internacional, que terminaría por convertirse en la más importante confrontación de esta especialidad en el país. Tres años más tarde, en marzo de 1994, el Teatro Papalote de Matanzas impulsaba la creación del Taller Internacional de Teatro de Títeres, un evento que ha alcanzado con el tiempo un alto relieve.

La desaparición de los festivales de teatro para niños propició la inclusión de esta especialidad

Los zapaticos de rosa, Teatro de las Estaciones. © Juan José Palma. ▲



TEATRO CUBANO
CONTEMPORÁNEO

en los de Camagüey y La Habana en igualdad de condiciones con el teatro para adultos, lo que significó, por una parte, la posibilidad —o la obligación— de que la crítica atendiera las propuestas dirigidas al público infantil, y por otra —¡oh, sorpresa!—, que descubriera que con frecuencia eran de calidad similar y en ocasiones hasta superior a las del teatro para adultos. Mientras tanto, otra favorable circunstancia se gestaba.

Si bien, como apuntábamos antes, a fines de los ochenta el teatro de muñecos había decaído de manera considerable, en los albores de los noventa jóvenes egresados de las escuelas de teatro, graduados del ISA o incluso provenientes de campos ajenos a la escena, casi siempre bajo la guía de consagrados como Armando Morales, René Fernández Santana o Pedro Valdés Piña, entre otros, comenzaban a iniciarse como artistas del teatro para niños y a rescatar el trabajo del muñeco, pues la imposibilidad de producir espectáculos de amplios recursos y gran formato conducía a la proliferación de puestas en escena resueltas con un pequeño retablo y uno o dos titiriteros que suplían las carencias materiales con abundancia de imaginación, creatividad y múltiples habilidades, al desempeñarse como autores, directores, actores, titiriteros, diseñadores y constructores de sus propios muñecos.

Al mismo tiempo, comenzaron a ser más frecuentes las giras al extranjero y la exitosa

*Carrusel de cuentos, Estro de Montecallado.
© Jorge Luis Baños. ▲*





➤ Ruandi, Teatro Polichinela.
© Jorge Luis Baños.

EL NUEVO SIGLO

Por fortuna, el impulso de los noventa no merió en nuestro teatro para niños y de títeres a principios de la década de 2000, y al igual que un termómetro mide la temperatura del cuerpo, la selección de los espectáculos que integran los festivales de teatro —más que sus resultados— mide de cierta manera la salud de un movimiento.

Aunque pienso que los festivales teatrales deberían ser siempre muestras y no competencias, y nunca he creído que los premios demuestren gran cosa en cuanto a la calidad o la excelencia de determinados artistas o compañías, lo cierto es que, de alguna manera, las selecciones previas realizadas para integrar las programaciones de estos eventos pudieran tomarse como indicios de una calidad lo bastante apreciable para llamar la atención de los organizadores. Claro está que éstos nunca son infalibles, y por eso en cada festival, al tiempo que echamos de menos la ausencia de algunos espectáculos, encontramos otros cuya presencia nos parece inexplicable.

La devastación causada en el país por la embestida de tres ciclones consecutivos de formidable intensidad, impidió celebrar en la ciudad de Camagüey el festival correspondiente al año 2008, no sólo por los daños causados a la economía, sino, sobre todo, por la destrucción parcial de las instalaciones en que el festival habría de celebrarse. Fue por ello que, como paliativo a esta situación, en enero de 2009, en 10 salas teatrales de la capital, se celebraron las llamadas Jornadas de Teatro Cubano, en torno al 22 de enero, fecha que rememora un cruento hecho acaecido en el Teatro Villanueva, de La Habana, en 1869 —en tiempos de nuestra primera guerra contra el colonialismo español— que costó la vida a un número incalculable de espectadores inocentes y que se considera por ello como el Día del Teatro Cubano.

En esta selección no estuvieron presentes, desde luego, todas las compañías significativas en el ámbito de nuestro teatro para niños y de títeres, ni todas las producciones de mérito estrenadas en los dos últimos años; sin embargo, algunos espectáculos presentados pudieran servirnos de punto de partida para un análisis más amplio.

participación de grupos cubanos en eventos internacionales, así como la creciente atención de la crítica. Todo ello despertó, o al menos incrementó, el respeto de los colegas del “otro” teatro hacia las disciplinas del teatro para niños y de títeres, cuyos creadores dejaron de ser, definitivamente, los “parientes pobres” para ocupar el lugar y la consideración que merecían.

Además, en la Facultad de Artes Escénicas del ISA comenzó a ofrecerse en 1999 un diplomado sobre el teatro para niños y de títeres con seis asignaturas teóricas (Historia y Teoría del Teatro para Niños y de Títeres, Análisis y Lectura de la Dramaturgia para Niños Cubana, Literatura para Niños) y prácticas (Actuación, Actuación con Títeres, Narración Oral), impartidas por igual número de profesores de larga y probada trayectoria artística.

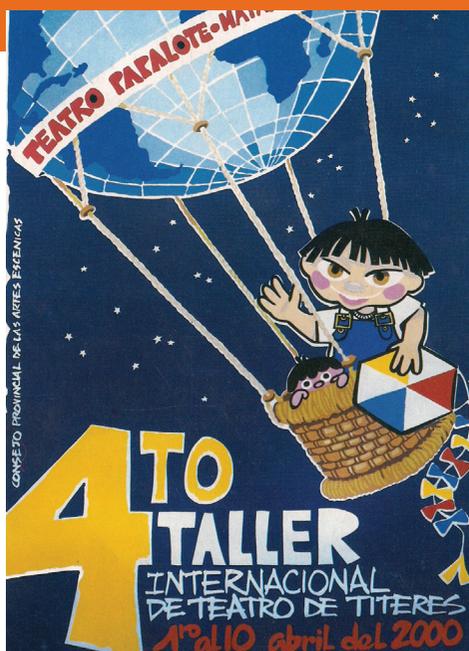
Todo lo anterior constituyó esa época dorada del teatro para niños y de títeres cubano que, mirada en perspectiva, se ha dado en llamar el *boom* de los noventa, y el paso del movimiento al nuevo siglo estuvo signado por la contribución de muchos jóvenes (y a veces no tan jóvenes) actores, directores, autores, profesores, diseñadores, activistas culturales y dirigentes de la cultura, entre otros especialistas, egresados de aquel diplomado, que imprimieron nuevo impulso, fuerza y aires de renovación a un movimiento teatral dispuesto a seguir avanzando hacia nuevas alturas artísticas.

El Teatro de las Estaciones, fundado en la ciudad de Matanzas en 1994, es hoy, por sus logros continuados e ininterrumpidos, la compañía más relevante en el ámbito del teatro para niños y de títeres cubano. Liderada por el binomio creador del actor, titiritero y director Rubén Darío Salazar y el diseñador Zenén Calero, el grupo ha logrado concretar un estilo de trabajo propio y delinear una imagen visual única que le ha permitido arrasar con los premios ofrecidos en el ámbito nacional y recibir el beneplácito de la crítica, tanto en Cuba como en España, Francia, México, Venezuela, Dinamarca, los Estados Unidos e Italia, entre otros.

Más que una simple compañía teatral que estrena espectáculos de éxito, el Teatro de las Estaciones, con amplio y selecto repertorio, mayormente basado en clásicos cubanos y universales, es un taller permanente de investigación, experimentación y búsqueda de nuevos caminos, que ha conseguido el doble y difícil propósito de deleitar a públicos de todas las edades y recibir la aprobación unánime de los especialistas.

En *Los zapaticos de rosa*, “poema dramático-musical para figuras, dos damas y dos caballeros” presentado a la Jornada, el trabajo de actuación de los cuatro intérpretes, su animación de figuras construidas al estilo de las muñecas antiguas, la música, las voces en *off* y la selección de fotos e imágenes fijas que integran el cuerpo del espectáculo, consiguen un universo sonoro y visual de incomparable belleza que materializa con voces, imágenes, sonidos y colores el esplendoroso poema de José Martí, y valió al colectivo los premios de puesta en escena, diseño y actuación masculina y femenina del evento en la categoría de teatro para niños.

En la capital, se ha destacado en los últimos 10 años, por un sólido y ascendente perfil de trabajo basado en un acertado diseño y una excelente animación de títeres, el Grupo Nueva Línea, bajo la dirección de la joven y muy dotada titiritera Yaqui Saíz. *Pelusín enamora'o*, presentada por el colectivo a la Jornada, parte del texto de la experimentada Esther Suárez Durán, que retoma, con humor y gracia, la figura de Pelusín del Monte, personaje creado en 1956 por la gran escritora cubana Dora Alonso y que ha alcanzado con



Cartel del 4º Taller Internacional de Teatro de Títeres.

los años la categoría de Títere Nacional por ser la más acabada expresión de nuestra idiosincrasia en el campo de las figuras animadas. La pieza, integrante de una trilogía protagonizada por el niño campesino, es recreada por Nueva Línea mediante un esmerado trabajo de animación titiritera en un hermoso marco visual que propicia un espectáculo divertido, lleno de sorpresas y pleno a la vez de gracia y ternura.

También de la capital, el Estudio Buendía, especie de sucursal de teatro para niños insertada desde 2006 en uno de nuestros más eminentes grupos de teatro para adultos, el Teatro Buendía, presentaba *Por los caminos del mundo*, pieza de compleja elaboración escrita por Eric Morales e Irene Borges, y dirigida por esta última, que a través del imaginativo viaje de unos gitanos, un burro y otros personajes, resulta una hermosa propuesta visual y un ágil espectáculo, sobre todo debido a la vitalidad y la gracia del joven conjunto de actores que la interpreta.

De Bejucal, un pueblito de la provincia Habana, llegaba el Teatro Estro de Montecallado —fundado en 2000— con *Carrusel de cuentos*, una alegre y movida propuesta musical elaborada a partir de cuatro relatos de diversos autores que, a pesar de su excesiva duración y la reiteración de algunos temas, conseguía mantener el interés y desatar la hilaridad del público infantil, gracias al vital y ajustado trabajo de cuatro actores conducidos por José Miguel Díaz.

La Compañía Teatral Mejunje, de la ciudad de Santa Clara, en el centro de la Isla, traía *Eureka en apuros*, puesta sencilla y divertida de Nelson Águila, en que la actriz Idania García consigue una excelente caracterización

al recrear una simpática guajira que, manipulando unas cuantas calabazas sobre una mesa, logra interesar y hacer estallar de risa a un público de todas las edades con el más sano y tierno humor campesino.

El Teatro Polichinela, de Ciego de Ávila, presentaba *Ruandi*, de Gerardo Fullea León, la historia de un niño esclavo que escapa de su ingenio para alcanzar la libertad en tiempos de la colonia; un verdadero clásico de la dramaturgia cubana para niños, de larga presencia en nuestra escena que, a pesar de una excesiva impetuosidad en el movimiento escénico, conseguía en la puesta de Yosvany Abril Figueroa, buenos momentos en la animación de muñecos y factura profesional.

De la también central provincia de Sancti Spiritus se presentaba el grupo Paquelé, fundado en 2003, con *Elsa la lista*, propuesta para público juvenil inspirada en un cuento de los hermanos Grimm, dirigida por Pedro A. Venegas que, pese a la acertada manipulación de títeres bocones de mesa, resulta un espectáculo de poco brillo al que no favorece la versión dramática del cuento original.

Continuando por el centro, el Teatro de Títeres Retablo presentaba *La mágica y probable historia del cuento que se durmió*, pieza dirigida a jóvenes y adultos que en un ambiente de cuento de hadas indaga en las razones por las que un cuento, de tanto repetirse sin cambio, termina por aburrir a los lectores. Su autor, el joven y destacado dramaturgo Norge Espinosa, entrega un texto excesivo en acontecimientos y número de personajes que, además, los actores, dirigidos por Panait Villalvilla, hacen parecer confuso mediante una interpretación demasiado estridente e impetuosa.

Y de Camagüey, en la parte oriental de la Isla, llegaba una propuesta de teatro para adolescentes y jóvenes, *Aceite+Vinagre=Familia*, texto y puesta en escena de Freddy Núñez Estenoz, para el Teatro del Viento —creado en 1999—, que en términos farsescos indaga en el desequilibrio de los componentes de una familia y basa sus mayores aciertos en el soporte de las actuaciones.

Aunque en verdad la muestra presentada a esta Jornada de Teatro Cubano resultó signifi-



TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

cativa, existen en el país otras compañías que han contribuido, a lo largo de varias décadas, a conformar la faz de nuestro movimiento de teatro para niños y de títeres. Cerca de la capital, el Teatro de la Villa, de Guanabacoa, bajo la dirección de Tomás Hernández Guerrero, ha mantenido por más de cuarenta y cinco años un trabajo continuado y sistemático de apreciable calidad artística. Aparte de los Encuentros de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes que ha venido desarrollando con frecuencia bienal, la Compañía, con amplio y variado repertorio de clásicos y contemporáneos, cumple la inestimable labor comunitaria de llevar el teatro a una amplia población que no dispone de otra institución artística de su tipo en la zona.

También el Guiñol Guantánamo, en el extremo oriental del país, se ha destacado por la realización, desde 1991, de la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa, dirigida por Carlos Leiva Bonaga y más tarde por Maribel López, que entre enero y marzo de cada año marcha a pie o a lomo de mulos por intrincados caminos de la montaña ofreciendo actividades teatrales en las distintas comunidades campesinas.

Asimismo, el Teatro Pupalote, de Matanzas, impulsor del Taller Internacional de Títeres, dirigido por René Fernández Santana —Premio Nacional de Teatro 2007—, es una de las instituciones más prestigiosas y reconocidas del país por su amplio repertorio y la sostenida calidad de sus espectáculos por más de cuatro décadas. Algo semejante sucede con Los Cuenteros, de San Antonio de los Baños, en la provincia La Habana, multipremiado en diversas confrontaciones artísticas por sus montajes plenos de entraña popular y sabiduría titiritera, dirigidos por Félix Dardo Santos.

Resulta significativo apuntar que, si bien en



Pelusín enamora'ó, del Grupo Nueva Línea. © Jorge Luis Baños.

sus comienzos, los grupos cubanos de teatro para niños y de títeres más relevantes radicaban en la capital del país, con instituciones de repercusión internacional como, por ejemplo, el Teatro Nacional de Guíñol, poco a poco esta situación fue cambiando y varias de las compañías fundadas en los sesenta, como los guiñoles de Santiago de Cuba, Camagüey y Santa Clara, entre otros, comenzaron a adquirir también preponderancia en el panorama teatral de la nación. Sin embargo, los grupos “originarios”, por llamarlos de algún modo, han ido quedando a la zaga de los nuevos proyectos artísticos creados a partir de la década del *boom*, que son los que mayormente conforman hoy día —como se ha visto en esta Jornada— lo más vital y novedoso del panorama teatral cubano para niños y jóvenes. De cualquier manera, resulta de extrema importancia destacar el hecho de que las especialidades teatrales que nos ocupan se han expandido a

todo lo largo y ancho del país con apreciable calidad y una pléyade de creadores jóvenes, cargados de ideas renovadoras.

A grandes rasgos pudiera afirmarse que el movimiento cubano de teatro para niños y de títeres goza de buena salud, lo cual no significa, sin embargo, que su estado general sea del todo favorable. Si bien es cierto que existe un buen número de grupos que han alcanzado un apreciable nivel artístico, también proliferan aún —sobre todo en la ciudad de La Habana— numerosas compañías de dudosa calidad, que no han logrado sobrepasar los moldes rutinarios de un teatro adocenado, sin creatividad, búsquedas ni perspectivas de desarrollo.

Son buenas noticias que a mediados de 2008 comenzara a salir al aire por la televisión nacional un curso de 20 clases de la serie Universidad para Todos sobre la historia y la teoría del teatro para niños y de títeres, y a principios de 2009 la serie televisiva *Despertar con*

Pelusín, protagonizada por el Títere Nacional. Ambas acciones sitúan al teatro para niños y de muñecos en un espacio bien visible ante los espectadores de todas las edades.

Más de seis décadas después de sus humildes comienzos, y gracias al esfuerzo y al talento de varias generaciones de creadores, el teatro para niños y de títeres cubano ha logrado alcanzar un merecido prestigio artístico. La magia del teatro y del títere, como antorcha que va de mano en mano, sigue y seguirá iluminando el azaroso pero deslumbrante camino de la escena nacional.

FREDDY ARTILES. Dramaturgo, investigador y profesor, es doctor en Ciencias Teatrales por el ISA. Merecedor del Diploma Centenario de La Edad de Oro, la Distinción por la Cultura Nacional, el Premio Abril, el Diploma a la Maestría Artística, la Distinción por la Educación Cubana y la Medalla Alejo Carpentier otorgada por el Consejo de Estado de la República de Cuba.

“...QUE LA DANZA RESTITUYA SU FUNCIÓN DE VÍNCULO ENTRE LA TIERRA Y EL CIELO” DANZA CUBANA: ¿POR DÓNDE TRANSITAMOS?

Noel Bonilla-Chongo

La danza cubana inicia su “batalla por la modernidad” en 1959, cuando se crea el Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional y luego el Conjunto Danza Nacional de Cuba, dirigido por Ramiro Guerra. Si bien el ballet ya registraba el nombre de Alicia Alonso por su trabajo en La Habana y sus conquistas en los Estados Unidos, será Ramiro quien nos abrirá a la actualidad del mundo.

Guerra es el primer maestro y coreógrafo en fusionar las herencias universales con particularidades de nuestros bailes populares y folklóricos, al punto de crear un estilo dancístico. Sin duda alguna, sus obras iniciaron el camino y abrieron una escuela. Junto a él se destacaron las coreógrafas y profesoras norteamericanas Lorna Burdsall y Elfrida Malher; la mexicana Elena Noriega y el coreógrafo invitado Morris Donalson quienes, respectivamente, aseguran al

Conjunto no ignorar las técnicas Graham, Limon, Humphrey, etc.; establecer conexiones con ciertos modos de la creación danzaria latinoamericana, así como la confrontación con la “vanguardia norteamericana”.

Al camino abierto por Ramiro Guerra llegó Eduardo Rivero, uno de sus discípulos principa-

les. Creador de piezas tan significativas como *Súlkary* y *Okantomí*, importantes por haber situado a nuestra danza en un dominio creativo distintivo al reacomodar los fundamentos estéticos-formales del lenguaje técnico.

Conforme a lo aprendido, Eduardo sigue trabajando. Hoy dirige la Compañía Teatro de la Danza del Caribe en Santiago de Cuba, y es defensor confeso de los principios estructurales de la llamada “técnica de la danza moderna cubana”. Sus piezas insisten en la danza que se resuelve desde el lenguaje técnico, o sea, a partir de torsos y pelvis que ondulan y contorsionan dejando ver lo depurado de sus líneas y formas.

Víctor Cuéllar, un autor que fuera decisivo en la impronta creativa de nuestra



➤ *Algunos ritos inútiles*, coreografía Sandra Rami, DanzAbierta. © Archivo DanzAbierta.



TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

principal compañía de danza, estrenó su primera obra, *Juegos poliformes*, el 18 de junio de 1971, en el Teatro Principal de Camagüey. Desde entonces, sus obras se caracterizaron por un serio y atinado dominio de la teatralidad, de la historia que es recreada por movimientos generados a partir de la narratividad (no por ello retraída) de su fábula coreográfica y de la eficaz mixtura que lograra entre música, baile y diseños. La danza cubana no podrá prescindir en su memoria de *Panorama de la música y la danza cubanas*, *Michelangelo*, *Diálogo*, *Escena para bailarines-Fausto*.

La obra fundacional de Ramiro Guerra, la exquisitez formalista de Eduardo Rivero y la escena múltiple de Víctor Cuéllar, definieron el momento y centraron las coordenadas para la renovación posterior en toda la danza cubana. Después de ellos, ni el ballet académico, ni las danzas tradicionales y folklóricas espectaculares ni la danza contemporánea (aún en formación) cubanas pudieron ser las mismas.

Cierto es que, más allá de la excelencia técnica de los bailarines formados en Cuba, de las cualidades extraordinarias del Ballet Nacional de Cuba como depositario de la más rancia tradición romántico-clásica del ballet o, de la riqueza de nuestra música y bailes populares, ha sido en la danza contemporánea donde la preocupación por la búsqueda de otros caminos más actualizados es una realidad sostenida.

A partir de la década de los ochenta surgirán nuevas proposiciones que demandan una técnica interpretativa más exigente y completa. *Yerma*, dirigida por el director teatral Roberto Blanco con la compañía Danza Nacional de Cuba, fue un espectáculo integrador que demostró la convincente presencia de los danzantes. Desde la misma trama, el baile se transforma en acciones operantes sobre el acontecer de la historia y de la escena.

Se procuran otros caminos, etapa para que intérpretes de excelencia exploren en la creación coreográfica. Isidro Rolando crea *Ireme*, Nereida Doncell estrena *Estatuilla*, surge *Isadora*, de Jesús López. Pero según la crítica de aquellos años, fueron Marianela Boán y Neri Fernández quienes marcaron, con especial huella y distintos modos de concebir la composición, la creación en la danza contemporánea.

Neri Fernández explota lo sugestivo del

cuerpo humano y las relaciones entre proyección dramática y baile con *Amanda*, *Marina*, *Cubanísima*, pero sobre todo *Sacra*, obra que cristalizó sus principios. Marianela Boán creó *Danzaria*, *Mariana*, *Con Silvio*, *Con Pablo*, *Guernica*, *Teoría de Conjunto*, *Un elefante se balanceaba sobre la tela de una araña* y *Cruce sobre el Niágara*, donde anunciaba sus nuevos presupuestos coreográficos y de movimiento.

Otros bailarines se aventuran en la creación coreográfica. Narciso Medina, con su *Metamorfosis*, un clásico ya de la danza cubana y Rosario Cárdenas, con *Dédalo* y *El*

espectáculos *Impromptu Galante* y el nunca estrenado *Decálogo del Apocalipsis*, pretende establecer un contrapunteo paródico con la tradición de la danza clásica y la danza moderna producidas en Cuba, hasta esa fecha.

Guiados por las vigiliatutelas de Jerzy Grotowski, Pina Bausch, Eugenio Barba, Merce Cunningham; las visitas a La Habana de Anne Marie D'Angelo, de la brasileña Denise Stoklos; la lectura de textos de Patrice Pavis y Umberto Eco, entre otros referentes; los nuevos textos danzarios dialogan estéticamente con las obras de Guerra, que por razones ex-



✓ *Drink, smoke made in Havana*, coreografía Norbert Servos, DanzAbierta. © Archivo DanzAbierta.

ángel interior, amplificarán el directorio de creadores de la agrupación más importante e iniciadora de danza moderna en Cuba. Compañía puerto para el despegue de las voces que constituirán el centro de la renovación de la danza contemporánea cubana en las dos últimas décadas del siglo xx.

A partir de la segunda mitad de los ochenta, se estructura un modo de producción danzaria que, al tiempo que se entronca con el "eslabón perdido", aquella modalidad de danza experimental, que a comienzos de la década 1970 motivó a Ramiro Guerra a coreografiar sus

traartísticas habían sido truncadas en un momento en que la danza moderna cubana era visitada por el imaginario de la contemporaneidad dancística, si la comparamos con lo que se hacía en Norteamérica y en Europa.

La idea de la técnica de la danza espectacular variará para los nuevos coreógrafos, motivados fundamentalmente por las maneras de utilizar el movimiento del cuerpo del danzante respecto al ámbito de las relaciones espacio-tiempo, acción-movimiento, significado-significante. En las historias que se cuentan hay un privilegio de la propia rea-

lidad del cuerpo, medio para decodificar estructuras composicionales anquilosadas y adjudicándole al discurso quinético una perspectiva no necesariamente edificada a partir del virtuosismo técnico o de la fisicalidad gratuita. La acción se jerarquiza por sobre el carácter denotativo del movimiento. Indicará ella una transformación dramática y coreográfica generativa, incluso al hablar de danzas estáticas (*Exilio*, de Caridad Martínez, con el Ballet Teatro de La Habana; *La vieja María*, de Lorna Burdsall con su grupo Así Somos, o *Locoemoción*, de Marianela Boán con DanzAbierta).

El cuerpo del bailarín es presentado como el problema que utiliza el creador para tejer su discurso coreográfico (*Solo* o *Hallazgos*, de Caridad Martínez; *Sin permiso* o *Godot*, de DanzAbierta; *Dédalo*, de Rosario Cárdenas). Se jerarquiza explícitamente la complicidad entre los códigos del espectáculo (música, diseños plásticos, enunciación de la voz, carácter del movimiento, etc.) y el lugar que ellos ocupan en el orden discursivo, en la composición de su lenguaje, dígame en una dramaturgia propiamente dancística, espectacular.

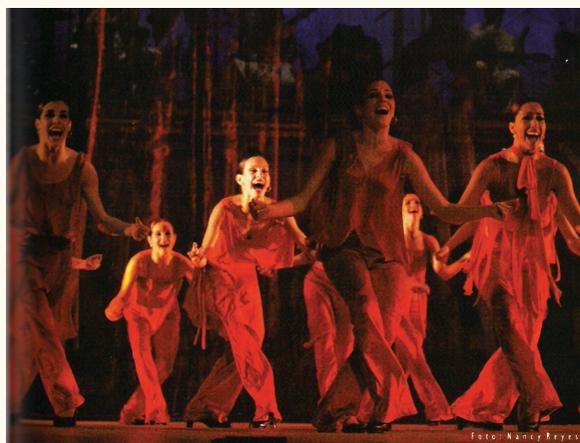
Pero, al viajar veinte años, al aproximarnos al presente de la danza cubana: ¿hacia dónde vamos?, ¿por dónde?, ¿quiénes son los protagonistas?, ¿cómo dialoga su creación con la realidad inmediata?

Y es que, en la más reciente historia de nuestra danza, no hay protagonistas. Dicho de otro modo, el protagonismo es de los intérpretes, de los extraordinarios bailarines (“conjunto anónimo”). Paradójicamente, cuando el mundo se aferra a la legitimación de la danza de autor, de nombres propios en donde inscribir un estilo, un proceder discursivo o una obsesión poética; adolecemos en Cuba de paradigmas que dialoguen *in situ*, de tú a tú con los artistas en formación.

A sesenta años de tradición en el ballet académico (Ballet Nacional de Cuba), a cincuenta años de la fundación del primer conjunto de danza folklórica (Ballet Folklórico de Oriente), sigue siendo la danza contemporánea la más proclive a la pesquisa y el reinvento. Podría ejemplificar con creaciones de Geor-

ges Céspedes o Julio César Iglesias en Danza Contemporánea de Cuba; con el interés investigativo de la bailarina y coreógrafa Sandra Ramy o con la preocupación intermitente de algunos creadores muy jóvenes. Ciertamente también que, en algunas piezas aisladas de agrupaciones folclóricas, podemos notar una pretensión de conquista, pero ello no hace un movimiento ni deja ver una preocupación tácita al convivir con hechos despropositados coreográficamente hablando.

Y es que, nuestra danza necesita salirse de su discurrir recirculativo. No puede contentarse con el apelativo de “Cenicenta” entre las artes. Su legitimación progresiva en tanto discurso artístico, político y social, su validación *demodé* en tanto arte que tiene como



Alas, coreografía Litz Alfonso, Ballet Litz Alfonso. © Nancy Reyes.

instrumento primario el uso del propio cuerpo del hombre y su colocación (proyección-promoción-venta) en el mercado nacional e internacional demandan otras coordenadas, otros reacomodos, pues sencillamente hace mucho que pasaron los años sesenta.

En nuestra praxis dancística actual se ha producido una desvinculación entre la pedagogía y la teoría de la danza. Ante esta realidad estamos compelidos a ocuparnos de cómo asegurar un profesional apto para concebir (con certidumbre) una partitura, un personaje, un entramado movimental y un discurso coreográfico capaz de dialogar con el legado de Ramiro Guerra y con nuestra rea-

lidad. ¿Qué herramientas usará el artista de la danza para hablar desde su presente inmediato, al tiempo que reconquista el pasado, recupera los olvidos y pretende abrirse a *l'avenir*? ¿Cómo hacer de la intuición una fuente de discursividad? ¿Cómo ese cuerpo culturalmente constituido se dilata para interactuar con el azar y otras presencias?

Respuestas a estas demandas nos condicionan en procura de una danza múltiple, convergente y propositiva. Hoy, en el debut de un todavía nuevo siglo, es oportuno insistir en la inagotabilidad del cuerpo-mente danzante. Única manera de seguir glorificándonos con las casi cincuenta agrupaciones profesionales de danza que, amparadas por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura, contamos en Cuba.

Envueltos hoy en las fiestas por el cincuenta cumpleaños de la modernidad de la manifestación en Cuba, es vocación reivindicar la danza que dance, haciéndonos quizás menos ¿conservadores?, y sí, un tanto ¿insolentes, irreverentes, atrevidos, exploradores, contestatarios?

“Insolente” fue Ramiro al querer cambiar el espacio representacional de su *Decálogo del Apocalipsis* en los sesenta. Irreverente fue Caridad Martínez con su Ballet Teatro de La Habana a mitad de los ochenta. Atrevida fue y sigue siendo Marianela Boán con su danza abierta y contaminada. Exploradores son muchos que los han seguido o antecedido, unos están y otros no. Conservadora y contestataria seguirá siendo la condición de la danza cubana de hoy (y de siempre), pues es hija del ayer y referente para la por venir, mientras no nos cerremos a los cambios ni a los miedos, ni al imprevisto ni a la memoria ni a la tradición. Sí, de lo que se trata es que la danza (sea cual sea) restituya su función de vínculo entre la tierra y el cielo. De nada vale olvidar que “gracias a la danza, el ser humano restablece los lazos que lo unen al mundo”.

NOEL BONILLA-CHONGO. Teatrólogo especializado en el estudio de la danza. Es asesor de DanzAbierta y profesor del Instituto Superior de Arte. Coordina el Festival Internacional Los Días de la Danza y el Concurso Solamente Solos y dirige *Danza.cu* (www.danzarcu.cubaescena.cu).

INCURSIÓN EN LAS ENTRAÑAS DE UN TEATRO

Oswaldo Cano

El arrollador paso de tres huracanes en el ocaso del verano de 2008 obligó a trasladar de lugar y fecha el más importante certamen de la escena cubana. Fundado en 1983 para propiciar la concertación y el desarrollo del teatro insular, el Festival de Teatro de Camagüey es el más completo recuento del quehacer de nuestros creadores. En aras de salvar un evento clave para calibrar tendencias y calidades, que aporta una visión panorámica de lo más significativo de nuestras tablas en todo un bienio, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas congregó a espectáculos y artistas previamente seleccionados en La Habana, sitio en el cual —durante dos semanas de enero— se celebraron las Jornadas de Teatro Cubano. Convergieron 19 colectivos de ocho provincias con 21 propuestas. Vinculadas unas a modelos más convencionales, otras a la vanguardia, con clara preferencia por la dramaturgia vernácula y en especial por la más reciente, en la que se percibe el interés manifiesto por entablar un diálogo crítico con la realidad. Tal vez ésta sea una de las razones que motivó la cálida respuesta del público.

DISCERNIMIENTO Y RESPETO POR EL PÚBLICO INFANTIL

Una de las tiras de programación estuvo encaminada a satisfacer intereses de los espec-

Ay, mi amor, una descarga de Adolfo Llauradó, dir. Carlos Díaz, Teatro El Público. © Jorge Luis Baños.



tadores de menor edad. Contrario a la escena para adultos, donde los mejores ejemplos se concentran casi exclusivamente en la capital, el teatro para niños extiende sus calidades a lo largo de la geografía insular. Los creadores jóvenes, se abren paso cada vez más, como demuestra la presencia de varios conjuntos bisoños (Polichinela, Nueva Línea, Estudio Teatral Buendía). Junto a ellos disfrutamos de la labor de otros que, como Teatro de las Estaciones, ya han hallado un lenguaje propio, sedimentado una experiencia y se han instalado en una poética que los distingue como miembros de lujo de nuestras tablas.

Los zapaticos de rosa, poema dramático del inmenso poeta y patriota cubano José Martí, fue su propuesta. El colectivo liderado por Rubén Darío Salazar escogió este texto, muchas veces manoseado y pocas bien entendido, para concebir un espectáculo cándido y tierno en el que la artesanía teatral y el vuelo poético se dan la mano en feliz resultado. Recurriendo a juegos y rondas infantiles conocidas de antiguo y enraizadas en la sensibilidad colectiva, la contradanza, un vestuario de irreprochable blanco que nos ubica en el contexto decimonónico, voces bien timbradas que cantan con afinación y pericia, proyecciones de imágenes que recuerdan el empaque y el ritmo del cinematógrafo inventado por los hermanos Lumière, el conjunto matancero traduce certeramente en imágenes lo que en su origen fue verbo.



TEATRO CUBANO
CONTEMPORÁNEO

Es la visualidad, el interés por recrear la atmósfera sosegada del XIX y en especial el universo de valores apuntalado por Martí —en este y el resto de los textos de la revista *La Edad de Oro*—, el espíritu que alienta al montaje. Un elenco donde confluyen la calidad y experiencia de Fara Madrigal y Migdalia Seguí con la frescura de Iván García y Yerandy Basart, figuras animadas a partir de muñecas que fueron juguetes, la preocupación por atender cada detalle, y soluciones imaginativas y ágiles que transforman el escenario —en un inicio despojado— en las diferentes locaciones donde transcurre la trama, los aportes de la soprano Bárbara Llanes y el actor Carlos Pérez Peña, se confabulan para fraguar una puesta imaginativa en la cual lo lírico y lo lúdico armonizan coherentemente.

Entre las propuestas que llaman la atención está *Por los caminos del mundo*. Mientras buena parte de los jóvenes creadores se afilian a modos tradicionales de asumir la teatralidad, el novel núcleo del Estudio Teatral Buendía se interesó por explorar sendas menos frecuentadas. El relativo riesgo asumido y el resultado final hablan favorablemente de su futuro. Irene Borges —quien junto a Eric Morales creó el texto— se responsabilizó con el montaje en el que tres actores participan de un juego perpetuo y dinámico a través del cual incorporan

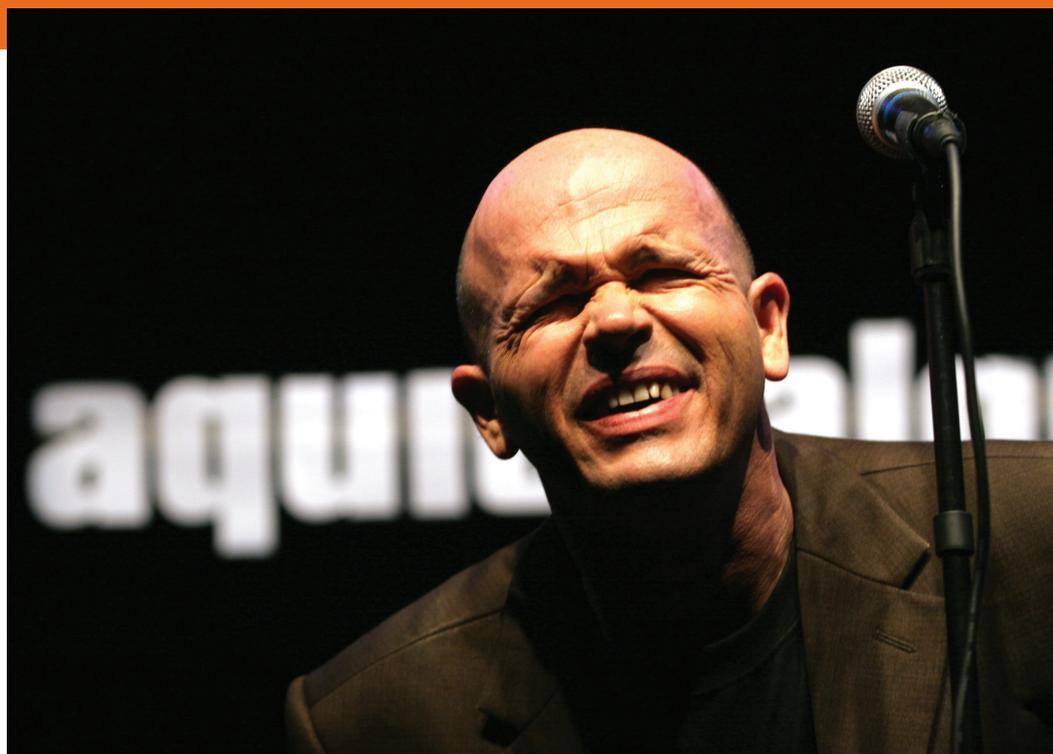
Inopia, Guerrilla de Teatros.
© Jorge Luis Baños.

Aquí cualquier@, unipersonal <
de Osvaldo Doimeadiós. © Jorge Luis Baños.

personajes con aleccionadoras historias. Los protagonistas emprenden una accidentada travesía que les obliga a superar obstáculos, termina por hacerlos crecer como seres humanos, y posee estrechos vínculos con las sagas atesoradas por las tradiciones populares, no sólo desde la perspectiva morfológica sino también por su vocación altruista.

Soluciones sencillas e imaginativas, colorido, brío, buen nivel interpretativo (con especial distinción para Falconerys Escobar), golpes de efecto bien dosificados, así como una inteligente utilización de la banda sonora que nos ubica en un contexto marino, o nos traslada a sitios exóticos e inquietantes, junto a la propensión a la escena de un aura fantástica, propiciaron que *Por los caminos del mundo* deviniera uno de los animadores del encuentro. Aun así sería prudente cuidar la reiteración de enunciados, que provoca la sensación de haber arribado al final en más de una ocasión. Lo cierto es que apuntan hacia la búsqueda de alternativas para dialogar, con discernimiento y respeto, con un público que se desarrolla a un ritmo vertiginoso.

Estro de Montecallado, con poco más de un lustro de fundado en Bejucal, pintoresco pueblo que se distingue por sus fiestas carnavalescas, trajo su *Carrusel de cuentos*. Se trata de cuatro relatos firmados por Omar Felipe Mauri, Enid Vian, Excilia Saldaña y José Manuel Espino, con montaje de José Miguel Díaz. *Carrusel...* es conducido por cuatro actores que —como antiguos juglares— cantan, cuentan, hacen acrobacia o música con ritmo vivo e incluso rauda. Hay vigor e histrionismo en la faena. Orelvis Díaz Bombino y Juan Carlos Pérez al ejecutar diferentes instrumentos derrochan versatilidad. La música (ejecutada en vivo con instrumentos tan disímiles como marímbula, guitarra, tres, trompeta, bongó) deviene un acierto gracias a que comenta y recrea el acontecer, para terminar por erigirse en uno de los principales mecanismos comunicativos. El vestuario estrofalario nos remite al atuendo habitual de los payasos, de quienes utilizan típicas rutinas; los actores rompen la ilusión, fracturan la continuidad de las historias, en medio de las cuales realizan apartes e interactúan con el auditorio. Se inclinan por el uso de chistes, giros lexicales, *gags*, que apuntan a un diálogo con el gusto y la sen-



sibilidad popular, pero que en ocasiones se torna rudo e incluso gratuito. Varias historias escogidas son parecidas lo cual tiende a confundir, al tiempo que se alargan innecesariamente. Una poda inteligente sería saludable para un trabajo que clasifica como un buen momento en la trayectoria de la agrupación.

NO VAN LEJOS LOS DE ALANTE...

Como ya apunté, los más notables núcleos de creadores que dedican su quehacer al público adulto se concentran en La Habana. Realidad que con todo y el palpable crecimiento, en términos de cantidad, de grupos, directores o estrenos en otras zonas de la Isla, no alcanza aún a revertirse. Pese a ser esta una verdad histórica (puesta en jaque en décadas pasadas por el Teatro Escambray y El Cabildo Teatral Santiago), se apreció una reducción de la palpable brecha entre unos y otros. Las razones no estriban sólo en el aumento de la calidad o el interés suscitado por espectáculos visitantes, aunque si tomamos en cuenta títulos como *Aceite + Vinagre = Familia e Inopia* hay que reconocer avances. No obstante, las causas no son del todo halagüeñas puesto que, más que un verdadero despegue de los conjuntos provinciales, se aprecia un estancamiento en las producciones capitalinas, a lo que se suma la corta vida de algunos montajes, que les imposibilitó acceder al encuentro. Si bien fue éste un panorama con menos contrastes que en otras ocasiones, también fue menos pródigo en momentos de gran impacto. Quizás sea un síntoma apenas coyuntural. Quisiera creer que es así y fundo mi expectativa en estrenos recientes como *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* y *El otro cuarto* (Carlos Díaz-Teatro

El Público), *Medea sueña Corinto* (Abelardo Estorino-Compañía Hubert de Blanck) u otros que emergen como promesas: *Final de partida* y *Abalon, una noche en Bangkok* (Carlos Celdrán-Argos Teatro).

Si algunos creadores no acudieron con sus principales realizaciones del periodo, otros mostraron ejemplos cardinales. Es el caso de El Ciervo Encantado —grupo capitalino emergido en los noventa y encabezado por Nelda Castillo—, fiel a sus presupuestos estéticos inaugurales aun cuando en la escena cubana contemporánea la tendencia general apunta al coqueteo con el realismo, el retorno a la transparencia de la fábula y al texto prescrito. *Visiones de la cubanosofía* va del desparpajo a la sutileza y de las conductas arquetípicas a paradigmas tutelares de la nación. No puede hablarse de un argumento, sino de un bombardeo de estampas, asociaciones, cuadros, íconos, sugerencias... a partir de las cuales abordan la realidad del país —entiéndase como un devenir—, dialogando con lo alto y lo bajo, lo sutil y lo pedestre. Textos de José Martí, Alfonso Bernal del Riesgo, Fernando Ortiz y Severo Sarduy, entre otros autores, conforman el sustrato del cual se nutre *Visiones...*: la visualidad cuidada e incitadora alcanza depuración y síntesis, y se aborda nuestra cotidianidad e historia a partir tanto del choteo, arrasador de jerarquías y dignidades, como de la sublimación de entrañables valores.

Dos niveles fácilmente apreciables —el inferior remite a una esfera humana, cruda, palpable; el superior a lo divino o a lo divinizado gracias al mito o la leyenda—, un diseño de vestuario que juega un importante



TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

rol a la hora de individualizar a los diferentes personajes, junto al maquillaje, la peluquería o la iluminación contribuyen certeramente a enhebrar estas visiones que se distinguen por su poder de síntesis. Sugestivas imágenes, capacidad escrutadora, la exploración de los lenguajes del cuerpo y la voz, la mezcla a voluntad de géneros y estilos, de la farsa a lo grotesco, pasando por lo alegórico, una faena actoral (Mariela Brito, Eduardo Martínez y Lorelis Amores) de innegable calidad que nos habla de un riguroso y efectivo entrenamiento y que desemboca en atractivo maridaje entre lo danzario y lo teatral, junto a la capacidad para adentrarse en la enjundia de lo cubano, no en la línea del costumbrismo sino inclinándose por los lenguajes de la vanguardia histórica e incluso la posmodernidad, confluyen aquí y le ubican entre lo mejor de la escena cubana actual.

Carlos Díaz, uno de los más prominentes y audaces animadores de nuestras tablas, es a la vez uno de sus líderes más laboriosos. Sus producciones con Teatro El Público movilizan a un público amplio y diverso, lo que aconteció con *Ay, mi amor*. Sincero y raigal monólogo interior sustentado en una “descarga” del excelente actor Adolfo Llauradó, grabada por su compañera —Jacqueline Meppiel— un día del ya lejano 1990. Más que a un texto organizado según las normas usuales de la dramaturgia, a lo que se enfrenta el espectador es al discursar de los recuerdos del eminente actor. Ésa es la causa de que abunden saltos en el tiempo o los temas varíen de modo abrupto, como el fluir del pensamiento.

Díaz es un director difícil de encasillar. Sus propuestas van de la parquedad a la opulencia, del retozo a la seriedad, de los moldes tradicionales al reto y la provocación. Si un

denominador común se hace visible en su manera de concebir el teatro es precisamente la mirada escrutadora, la necesidad de cuestionar, de poner en evidencia males endémicos, torpezas ancestrales, conductas atávicas prolongadas hasta el presente cual noria que regresa invariablemente al punto de partida. En *Ay, mi amor* apuesta por la sobriedad visual, apela a escasos elementos capaces de apoyar el discurso integral de la puesta en escena. No es una escenografía fastuosa, una trama intrincada o un complejo trazado de movimientos o niveles lo que predomina, sino que el acento está en evidenciar el histrionismo de Lester Martínez. El camino escogido no reproduce miméticamente poses, acentos, chispazos de un actor fabuloso como Llauradó. Ése es un verdadero acierto del montaje. Lo que se propuso y consiguió con creces no fue caracterizar sino evocar la figura y las encontradas pasiones que acosaron al eminente artista. La capacidad para transparentar inquietudes, sentimientos, anhelos, con un intenso trabajo corporal y un atinado y consciente uso de las manos, amén de afortunadas incursiones en el canto o el baile, son argumentos de Lester Martínez. A lo cual hay que sumar la coherente y orgánica denotación de tensiones o estados de ánimo, a partir del trabajo vocal, recurso que le permite tanto subrayar la violencia de un pasaje como revelar un matiz más sutil que el resto. En *Ay, mi amor*, conviven el desgarramiento y la reafirmación.

Otra figura que animó el certamen fue Osvaldo Doimeadiós, uno de los buenos actores de la Isla, con el unipersonal *Aquí cualquier@*. Doimeadiós —también responsable de la dirección— sigue la pauta de la *stand-up comedy* e hilvana una historia donde coinciden la chanza más inocente con la sátira social, tono paródico y vocación crítica, al tiempo que se desdobra en diferentes personajes, desde los conocidos Feliciano y Margot (popularizados por el carismático

intérprete en la tv), hasta el de un humorista al cual le han robado su arsenal de chistes y recurre a la improvisación para no defraudar a sus admiradores. Mesura, contención, así como habilidad para hacer del escarnio un mecanismo capaz de propiciar la catarsis colectiva sin rehuir la reflexión certera y audaz, signan la labor de Doimeadiós. Inteligencia, garra, adecuado uso de la ironía, la gestualidad y la máscara facial son recursos de los que se vale para fraguar esta divertida propuesta. Los mejores momentos los alcanza en las caracterizaciones que dotan de empaque teatral a un espectáculo afinado preferentemente en la oralidad, aunque hay que apuntar que todo el tiempo el nivel interpretativo es excelente. Doimeadiós optó por la sobriedad y el ritmo dinámico a la hora de concebir *Aquí cualquier@*.

Maikel Chávez, joven y talentoso actor y dramaturgo, quien junto a Ariel Bouza —director cuyos vínculos con la sensibilidad popular y el universo campesino devienen signos inequívocos de su poética— ha encontrado en la colaboración mutua una vía para dialogar con humor y desenfado con su público. Precisamente en esa cuerda se ubica *Puerto de coral*, hilarante juguete donde costumbrismo y actualidad conviven en armoniosa síntesis. La pieza nos ubica en el marinero y pueblerino entorno de Caibarién donde, durante una agitada madrugada, una madre y sus tres hijas nos hacen partícipes de las ilusiones que las sostienen, realizando a partir del juego un jocosos y desprejuiciado abordaje a nuestra realidad. El denominador común entre las hijas son los deseos de partir en busca de un mundo de ensueño. A pesar de que por regla general la acción es en pasado, por lo cual asistimos a la teatralización de eventos ya acaecidos, la tensión no decae y la escena atrapa al espectador. Los reiterados intercambios de roles, junto al acentuado carácter lúdico contribuyen notablemente a ello.

Sencillez, la división del escenario en dos niveles claramente apreciables, definición de los rasgos psicológicos de cada personaje y el rechazo al facilismo o la caricatura, se cuentan entre los principales presupuestos del director. Las imágenes son escasas, el lenguaje apela al histrionismo y la franqueza, al ritmo intenso y al tono satírico. El elenco (Corina



➤ *Aceite + Vinagre = Familia*, Teatro del Viento. © Jorge Luis Baños.

Mestre y sus discípulas Beatriz Viñas, Támara Venereo y Yanay Penalba) realiza su faena con seguridad y pericia. Contención y gracia a la hora de encarnar a las cubanas de estos tiempos, envidiables dotes para la comedia, fuerza interna, claridad de matices, buenas voces, son algunas de sus mejores armas. Chávez y Bouza no acuden a las concesiones que suelen abaratar el resultado en esta índole de realizaciones, son capaces de hacernos reír y pensar a un tiempo con un lenguaje cuidadoso a partir de esa inefable gracia popular que termina siendo piedra de ángulo sobre la que se cimientan sus producciones.

GOLONDRINAS QUE NO HACEN VERANO

No por últimas menos importantes, he preferido ubicar a dos puestas provenientes de provincias. Ambas son, por razones diferentes, de lo más interesante, en la incursión en las entrañas de la escena cubana actual. Son de la misma estirpe de esas golondrinas que no hacen verano, pero que al menos auguran el arribo de una estación más cálida.

De Camagüey, recientemente proclamada Patrimonio de la Humanidad, Teatro del Viento acudió con *Aceite + Vinagre = Familia*. El conjunto que lidera Freddy Núñez Estenoz —también autor del texto— convenció gracias a una entrega divertida y lozana, pese a que el número de funciones de *Aceite...* sobrepasa el centenar. Una peculiar familia que intenta solventar sus contrariedades cotidianas a partir del juego, deviene columna vertebral de esta suerte de ¿psicodrama? que apunta a la catarsis familiar y colectiva. La superposición de planos ficcionales, las sistemáticas rupturas de la ilusión y de la continuidad del relato, el empleo de figuras y técnicas del teatro de títeres, así como de máscaras, el uso sistemático y despiadado del choteo, los chistes visuales o la evidencia constante de la presencia del público y de la convencionalidad hacen de *Aceite...* un espectáculo particularmente interesante.

Freddy Núñez logra el que resulta, hasta ahora, el mejor de sus trabajos, por el buen nivel de un elenco (Ana Rodbers, Larha Cruz, Josvany González, Sender Nápoles y Vladimir del Risco) que se vale de una mímica deliberadamente exagerada, capaz de provocar

hilaridad y extrañeza en la platea, así como de sutilezas de la ironía o la burla sencilla y franca, el paralenguaje, o el ritmo intenso. El diseño escenográfico minimalista funciona con precisión en medio de esta lúdica disquisición y permite la proclividad al cambio que demanda la trama. *Aceite + Vinagre...* resulta no sólo un montaje bien pensado y divertido asentado en la tradición —no de modo obediente sino festivo e incluso irreverente—, sino también un incisivo abordaje a la realidad de la familia cubana de estos tiempos.

Partícipe de esa vocación que animó a Chaplin, inclinada por representar lo terrible a partir de rutinas, chistes visuales que habitualmente acompañan al accionar cómico, *Inopia* ocupa un sitio por mucho tiempo vacío en nuestra escena. Ése es uno de sus mayores incentivos, la razón de que suscite un interés especial con todo y su carga melodramática, a pesar de que se dilata no sólo porque el único suceso de verdadero peso tarda en aparecer —al punto que coincide con el desenlace—, sino porque el juego de los actores y el propio discurso integral de la puesta no es capaz de sustentarlo con la intensidad y el brillo que constituyen parte esencial de la naturaleza de este tipo de teatro. La invitación de los bayameses, miembros de la Guerrilla de Teatros —con dirección de Ariel Hernández— renuncia a la palabra y se vertebra a partir del uso de técnicas que tipifican el accionar del *clown*. *Inopia* cuenta la historia de una humildísima pareja que brega por sobrevivir mientras espera el alumbramiento de un hijo que, infortunadamente, muere al nacer.

Elementos de ilusionismo, buena relación y utilización de los objetos, un entramado musical que, si bien es cierto que pudo dosificarse de mejor modo en aras de dotar al casi inexistente silencio de real valor dramático, también acompaña, matiza, recrea atmósferas festivas o dolorosas, según el caso. El desempeño interpretativo tiene en Dalia González a su principal pilar. Expresiva y con buen manejo de la gestualidad, la máscara facial, las manos y el cuerpo, capaz de acudir a detalles que conforman un discurso coherente, su labor sin ser brillante sí resulta atinada e incluso de buen nivel. Ariel Hernández no la secunda con igual destreza, pues ni el dominio corporal, la mímica o su expresividad es-

tán a la altura de su contraparte; no obstante, no desentona, hay dignidad y en ocasiones hasta destellos en su accionar.

Inopia grafica en su título la escasez de variantes como ésta. Aventurarse, romper la rutina, es de por sí mérito innegable. Ojalá la Guerrilla de Teatros continúe este rumbo que diversifica el espectro de nuestras tablas.

El acceso de buen número de jóvenes creadores a esta concertación es llamativo, como también su escasa vocación de riesgo, su apego a modelos cuya eficacia ha sido probada hasta la saciedad por la tradición. Preocupa, por todo lo que ellos significan en términos de continuidad y futuro. Si en los noventa varios de quienes hoy son verdaderos líderes de nuestras tablas irrumpieron de modo irreverente y decisivo en el panorama teatral y cultural de la Isla, hoy no se percibe la misma inquietud. Por otra parte, durante el periodo tomado como norma para este recuento (mediados de 2006 a mediados de 2008) es perceptible un claro *impasse*. Incluso grupos que antes tributaron espectáculos atendibles y hasta sólidos, hoy están ausentes a causa del descenso en la calidad de su quehacer. Los propios líderes no siempre, ni todos, alcanzaron las cotas acostumbradas. Como anotaba antes, existen señales que nos permiten augurar la salida de este momentáneo estancamiento. A los estrenos anotados pudiera sumar un musical como *Cabaret*, por lo que significa como regreso a una línea tan gustada por nuestros espectadores y cuya espléndida tradición es hoy apenas historia. La franca recuperación de un género como el monólogo, que en los noventa tuvo auge significativo y movilizó a verdaderos maestros de las tablas, nos lanza también un guiño esperanzador. Hoy día nuestros creadores están obligados a diversificar sus realizaciones, a buscar alternativas de espacio, de diálogo estético con un público que colma los teatros, pero que se puede perder. Son algunos de los retos inaplazables de la escena cubana de estos tiempos.

OSVALDO CANO. Crítico, investigador y profesor. Docente en la Facultad de Artes Escénicas del ISA, mantiene una columna de crítica teatral en el diario *Juventud Rebelde* y colabora con publicaciones culturales y especializadas de teatro, así como en espacios radiales de opinión.

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.



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

LA PRÁCTICA LINKLATER

LA LIBERTAD DE LA VOZ NATURAL

Antonio Ocampo Guzmán

Todo ser humano tiene a su disposición entre tres y cuatro octavas de sonido para expresar clara y libremente cualquier pensamiento, emoción, intuición, imaginación o impulso que desee a través de su voz; sin embargo, las inhibiciones e imposiciones sociales adquiridas durante el proceso de socialización, así como el uso inadecuado del cuerpo debido a las tensiones de la vida moderna y al temor de ser juzgados limitan esa capacidad. La práctica Linklater es una progresión de ejercicios dirigidos a recuperar la libertad de la voz natural como un instrumento psicofísico, una voz llena de expresividad y elocuencia con la cual nos podamos comunicar de manera más clara, conmovedora y eficiente.

Esta práctica de entrenamiento vocal fue diseñada por la reconocida maestra Kristin Linklater, profesora de Columbia University en Nueva York. Su obra *Freeing the Natural Voice* se publicó en 1976 y desde entonces es el libro de cabecera de un sinnúmero de programas de entrenamiento teatral, tanto a nivel profesional como universitario. Linklater ha designado a unos noventa profesores quienes entrenan actores tanto en Estados Unidos como en Canadá, Europa y Australia.

LA FILOSOFÍA

El paradigma básico de la práctica Linklater es que la voz es uno de los vehículos a través del cual toda la gama de la emoción humana, pensamiento, imaginación, intuición puede fluir clara y eficientemente del actor al público. No se trata de entrenar una voz hermosa o con gran volumen, o con una pronunciación estandarizada: se trata de entrenar una voz expresiva y única. La voz de un actor tiene que alcanzar tres metas simples: primero, el público tiene que poder escuchar claramente al actor; segundo, el público tiene que entender no sólo las palabras sino las intenciones detrás de ellas y el mensaje de la obra a través del instrumento del actor; y tercero, el actor debe poder responder cualquier reto con la mayor salud vocal posible, usando el instrumento con destreza y eficacia. La meta principal es que el actor pueda comunicarse completamente con el público para así generar una experiencia nueva en él. Eso es la comunicación: la común unión entre seres humanos.

Así pues, la voz puede ser uno de los vehículos que un actor use para revelarse ante el público y, al hacerlo, contribuir al entendimiento de

la experiencia humana, que es, en sí, la razón de ser fundamental del teatro.

Un actor extraordinario es aquel que alcanza el máximo potencial de su instrumento con el mínimo esfuerzo. Máximo efecto con mínimo esfuerzo es una de las cualidades de los más grandes artistas, como Mikhail Baryshnikov, Alicia de Larrocha, Luciano Pavarotti, Javier Bardem o Judi Dench. Como no hay ningún esfuerzo aparente, estos artistas pueden comunicarle al público un caudal de emoción básica y profunda: nuestras vidas no son las mismas después de ser testigos de su arte.

EL ENTRENAMIENTO

¿Cómo funciona la voz? Ante todo, debe existir un deseo de comunicar, un impulso, un pensamiento que necesite ser expresado o que responda a un estímulo externo. Aunque esto suena extremadamente simple, no lo podemos dar por sentado porque muy pocos de nosotros expresamos exactamente lo que pensamos o sentimos. Muy pocas veces decimos lo que verdaderamente queremos decir, decimos lo que sentimos, o sentimos lo que decimos. Y para que la voz funcione eficazmente, lo primordial es tener un impulso claro y libre. La voz empieza en la mente. El cuerpo responde a este impulso utilizando el mecanismo de la respiración para que el aire, al salir, juegue con las cuerdas vocales generando vibraciones. La respiración puede vivir en todo el torso, sin restricción, y puede nutrirse de nuestra riqueza emocional. Las vibraciones creadas por el aire sobre las cuerdas vocales resuenan por todos los espacios del torso, nuca, garganta y cráneo. Estas ondas sonoras pueden ser articuladas en palabras y así, la combinación alquímica de pensamiento, emoción, respiración y vibración puede convertirse en lenguaje elocuente y vital. La práctica Linklater entrena este mecanismo para que funcione de la manera más eficaz.

Un actor debe tener pensamientos claros e impulsos nítidos que respondan a una inteligencia ágil, una relación saludable con la vida emocional, una habilidad para articular el lenguaje en forma precisa y vital y un compromiso generoso con la comunicación con el otro. Todo esto es posible de alcanzarse con la práctica constante y consciente de la progresión de ejercicios de la práctica Linklater.

La fuente principal de energía de una voz libre

es la respiración. La forma más natural de respirar es cuando el aire emana de la forma más fácil posible, con el menor esfuerzo, como un suspiro de alivio. Sin embargo, cuando respondemos al reto de hablar en público, y más aún, al reto de revelarnos, otros mensajes complican el mecanismo. La reacción instintiva al miedo y los hábitos ineficientes de uso que todos adquirimos para vivir en sociedad, impiden la liberación de la respiración natural generando tensión muscular en todo el cuerpo. La respiración es limitada por los músculos protectores del abdomen, y la voz queda atrapada en otras estructuras que compensan la falta de energía con esfuerzo, en especial la lengua y la mandíbula. Las palabras no se escuchan, las intenciones no son claras, y los pensamientos se pierden. No hay ninguna revelación entre el actor y el público y el milagro de la empatía no se logra.

La idea principal de este entrenamiento es que la respiración y la voz se nutran de la relajación, entendida como la liberación de energía muscular. La meta es la liberación de cualquier tensión muscular que no sea necesaria y el fomento de la sensación de espacio y relajación en todo el cuerpo. Esta práctica lleva por ende a la libertad de la respiración aun bajo presión o estrés.

La progresión de ejercicios empieza con una exploración del uso de la columna vertebral como principal soporte del cuerpo, de la respiración y de la voz. En estos aspectos básicos, la práctica Linklater se apoya en la técnica Alexander y el método Feldenkrais. El segundo paso es reconocer y restablecer el ritmo natural de la respiración, relajando conscientemente los músculos del abdomen y abriendo los espacios del torso, incluyendo el piso pélvico y las costillas traseras para una mayor eficacia al respirar. La conexión básica con el sonido la llamamos *tacto del sonido*, y es un suspiro de alivio en voz que nos guía siempre a la sensación física de la voz. Nosotros no podemos escucharnos con ninguna claridad, pero sí podemos tener una conciencia clara de la sensación física de nuestra voz, utilizando el sonido M de un murmullo. Ese tacto de sonido lo desarrollamos más profundamente para liberar el sonido usando todo el cuerpo, notando la relajación de los músculos de los labios, la nuca, los hombros y el torso en general.

El entrenamiento continúa con la apertura del canal por el cual las vibraciones de la voz emanan del cuerpo: relajación de los músculos de la

El método de liberación de la voz creado por Kristin Linklater ha dado la vuelta al mundo. En este artículo, Antonio Ocampo, profesor autorizado para la enseñanza de este método, explica sus características y dónde pueden buscarse cursos.

mandíbula y la lengua y activación de los músculos del paladar blando. La idea es encontrar el mayor espacio posible en la parte de atrás de la boca para que la voz fluya libre hacia afuera. Una vez liberada la voz, se procede a desarrollarla y fortalecerla abriendo las posibilidades de resonancia, empezando con los espacios del pecho, la boca y los dientes y continuando con los senos paranasales, la nariz y el cráneo. Para poder responder fácilmente a impulsos que demanden mayor energía vocal, se practican ejercicios para estimular los músculos intercostales y el diafragma para poder utilizar más rápidamente una cantidad mayor de aire. Finalmente, la voz se armoniza en todos sus registros sintiendo la sensación física de la voz en todo el rango disponible.

Todas las personas responden al entrenamiento desde su propia experiencia, pero en general se requiere de al menos diez meses de práctica constante y consciente para empezar a ver resultados. Y como la base de todo el trabajo es el teatro, durante los diferentes niveles del entrenamiento, siempre hay la oportunidad de jugar con diversos textos para ir aplicando el entrenamiento a la práctica teatral.

UN POCO DE HISTORIA

Kristin Linklater nació en las Islas Orkney, en la costa norte de Escocia. En los años cincuenta estudió actuación en la London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA) bajo la dirección de Michael McOwan. Su profesora de voz fue la legendaria Iris Warren, maestra que revolucionó la manera de entrenar la voz del actor. Dejando de lado el engolamiento tradicional que buscaba la elocución hermosa y las vocales redondas —la gran moda en la primera parte del siglo xx en Inglaterra—, Warren reconoció la profunda conexión entre la emoción y la respiración, entre la mente y la voz, y diseñó un entrenamiento más psicofísico buscando liberar a la persona como una entidad completa. Su lema era: “quiero escucharlo a usted, no escuchar su voz”.

Linklater continuó en LAMDA como asistente de Iris Warren hasta 1963, año en el que se radicó en Nueva York, irrumpiendo formidablemente en el teatro norteamericano, en plena época de crecimiento. Los actores norteamericanos necesitaban urgentemente un entrenamiento vocal que les ayudara a expresar toda la emoción

a la que tenían acceso gracias al famoso “Método” sin destrozar sus cuerdas vocales. Durante la década de los sesenta, Linklater trabajó con muchísimas compañías de teatro, como Guthrie Theatre, Working Theatre, Negro Ensemble y en el famoso programa de posgrado en la New York University.

En Estados Unidos, Linklater también se encontró con el creciente interés en los aspectos psicoterapéuticos del teatro y en diversas disciplinas que exploran la interdependencia de la mente y el cuerpo, muy en boga en esos años. El entrenamiento físico que había recibido en LAMDA con la maestra Trish Arnold se vio complementado con sus experiencias prácticas con la técnica Alexander, el método Feldenkrais, la terapia Roling, el yoga, y el taichi. Todas estas disciplinas tienen una marcada influencia en la práctica Linklater.

En 1966, con becas de la Fundación Ford y la Fundación Rockefeller, Linklater comenzó a formar y designar maestros de su práctica respondiendo a la demanda de los múltiples programas de teatro que empezaban a surgir en las universidades norteamericanas. En 1976, publicó su libro y comenzó una larga colaboración con Tina Packer, otra actriz inglesa radicada en los Estados Unidos. De esta colaboración nació Shakespeare & Company, la reconocida compañía radicada en Lenox, Massachusetts, donde Linklater desarrolló más profundamente la práctica de voz en relación con textos clásicos. Su libro *Freeing Shakespeare's Voice* fue publicado en 1992. Ese mismo año, Linklater se trasladó a Boston donde fue jefa del Programa de Actuación en Emerson College, y en 1997 fue invitada a dirigir el programa de posgrado en actuación en Columbia University, en Nueva York.

En la segunda edición de *Freeing the Natural Voice*, Linklater escribe:

aunque continuó participando en talleres y leyendo libros apropiados, donde más aprendo es en el estudio, con mis estudiantes. Casi nunca pasa un día de clases sin que reciba una revelación pequeña o inmensa sobre la complejidad, la resistente elasticidad y el misterio infinito de la experiencia humana y como se refleja en la voz. He aprendido a través de los años cuáles ejercicios funcionan y cuáles no, porque me lo dicen mis estudiantes. Cada ejercicio en mi libro ha superado la prueba de su repetición durante muchos años y cada uno produce resultados, siempre y cuando sean practicados con conciencia, empeño y claridad.

Desde 2007, Kristin Linklater divide su tiempo entre Nueva York y Europa, pero reside en las Islas de Orkney.

LA PRÁCTICA LINKLATER EN ESPAÑOL

Yo tengo el gran honor de ser uno de cuatro profesores, certificados por la maestra Linklater, que enseñamos la práctica en español. Leticia Santafé, Nuria Castaño y Lluïsa Sala son mis colegas, todas radicadas en España.

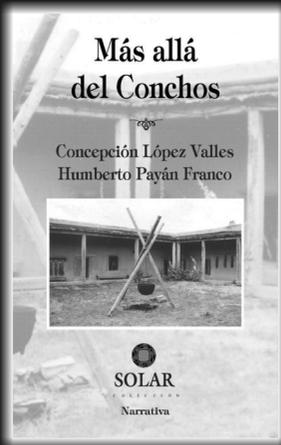
Yo me entrené como actor en la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre en Bogotá, Colombia, entre 1988 y 1991. En el segundo año del conservatorio, mi profesora de voz, la maestra Livia Esther Jiménez, me sugirió ser su aprendiz. Yo acepté gustoso su invitación ya que desde un principio el trabajo de voz fue un viaje de descubrimiento personal, muy transformativo y profundo. Al llegar a los Estados Unidos continué mi entrenamiento en Shakespeare & Company, y en 1998 obtuve mi designación como maestro de la práctica Linklater. Actualmente trabajo como actor y director en Boston, y como profesor en la Northeastern University.

En los últimos años he adaptado esta práctica al español en parte por la demanda de entrenamiento para actores bilingües en Estados Unidos. He compartido el entrenamiento en la Universidad Estatal de Florida, en la República de Panamá, la Escuela Teatro Libre en Bogotá, el Estudio Corazza para el Actor en Madrid y, más recientemente, en el Centro de Estudios para el Uso de la Voz, Ceuvoz, en la Ciudad de México. Mi traducción/adaptación al español de la segunda edición de *Freeing the Natural Voice*, estará lista para ser publicada a finales de 2009.

Con la maestra Luisa Huertas, directora general del Ceuvoz, hemos establecido un programa de entrenamiento de profesores Linklater exclusivamente en español para poder seguir contribuyendo al entrenamiento de actores expresivos en México y, por qué no, en América Latina. Para mayor información, visite el portal www.kristinlinklater.com, o comuníquese conmigo ocampito68@gmail.com

ANTONIO OCAMPO-GUZMAN. Actor, director y maestro de teatro, nacido en Bogotá, Colombia, y radicado en Boston, EUA, es profesor designado de la práctica Linklater y consultor del Ceuvoz (México, D. F.), donde dirige el programa de entrenamiento de profesores Linklater en español.

Publicaciones del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Chihuahua

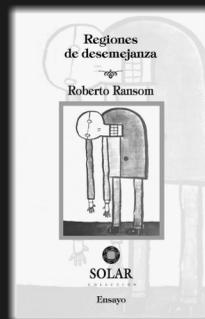


"*Más allá del Conchos* es una gran novela de fundación. Durante su lectura, he recordado en muchos momentos las conversaciones que sostuve con Juan Rulfo acerca de nuestras regiones. La literatura es algo más que celebrar personas, atardeceres o ríos: es descubrir la trama de la vida humana, profunda y caudalosa en sus luchas, en su regocijo, en su tenacidad, sus amores, los dolores que la acrisolan como historia y verdad.

Más allá del Conchos es el descubrimiento de nuestra fundación como familias y pueblo, como región y búsqueda; sobre todo, como anhelo. A través de estas páginas de Concepción López Valles y Humberto Payán Franco, fluye un nítido río de verdades humanas, una trama compleja y poética del nacimiento de pueblos desde la Nueva Vizcaya hasta Nuevo México.

A partir del eje esencial de la familia integrada por Bernardo Aragonés y su mujer Sofía, y de los padres de ésta, Diego Castañón y su esposa Amara, la novela va descubriendo las rutas iniciales, imposibles a veces, imprevisibles siempre, de los primeros colonos del Norte de Nueva Vizcaya, más allá del Guadiana, luego más allá de Santa Bárbara, después de San Bartolomé, más tarde incluso del Conchos".

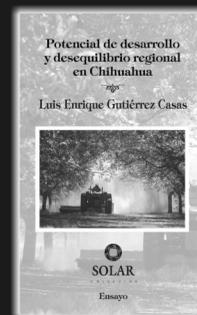
"...escribir conjuntando la belleza en la expresión con la profundidad de los conceptos, para dar al mundo su mensaje; derroche de luz derramándose en cascada floreciente. Un tanto a destiempo, porque desafortunadamente son todavía pocos los oídos preparados para comprender la magnitud de tal entrega. La historia se repite sólo para mostrarnos una vez más que siempre, por aguda que sea la crisis de valores, habrá voces inspiradas que, en contra de todas las corrientes, griten al hombre que el único camino del verdadero avance se encuentra dentro del hombre mismo. La tarea jamás ha sido fácil; no obstante, la confianza en que su mensaje ha de encontrar acogida en otras circunstancias, se pone de manifiesto en el poema *Voces para otro encuentro*..."



"Un buen libro es una realidad destinada a iluminarnos y a desalojar ciertas visiones que, aunque certeras, han sufrido en nosotros un grado de petrificación que nos impiden iluminar la tiniebla de esos universos. *Regiones de semejanza*, es uno de ellos.

Roberto Ransom, no niega mi visión crítica frente a este tipo de películas. Sólo que él, sin prejuicios, se ha plantado delante de una de ellas, *El silencio de los inocentes*, para interrogarla en toda su maldad y sacar de ella la luz que rechaza y que yo no encontraba al abismarme en ella".

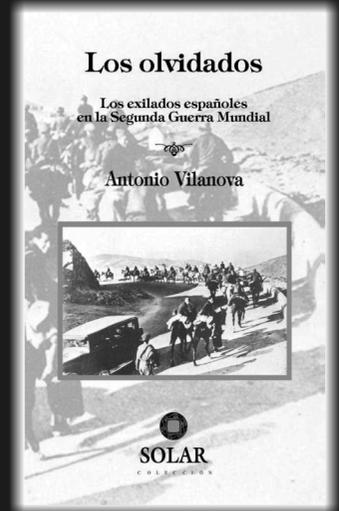
"El desequilibrio y el potencial regional de desarrollo, son términos clave en este trabajo. El propósito fundamental, al abordar la relación entre ambos conceptos, es analizar, desde la experiencia específica de una región subdesarrollada –caracterizada por procesos de desarrollo divergente y rasgos de economía dual–, el vínculo entre sus condiciones económicas y sociales, y su propio potencial de desarrollo. En este estudio –que se centra en el enfoque del potencial de desarrollo de Dieter Biehl–, se hace un examen del caso Chihuahua, estado del Norte de México.



Revista Solar es una publicación trimestral que incluye diversos temas, entre los que se encuentran: artes visuales, artes escénicas, pensamiento, música, historia, antropología, literatura, periodismo, memoria y vida cotidiana.

Atención a Creadores Publicaciones

publica_i@chihuahua.gob.mx
Tels. (614) 426 62 55, 426 63 65, 413 53 63 y 414 05 34



"Desde 1933 a 1945 se libró en Europa una de las más tremendas luchas de la historia de la humanidad, por la libertad y la dignidad. Doce años, durante los cuales una mística brutal sojuzgó, martirizó y asesinó, en aras de una pretendida superioridad racial, a millones de seres. Y como consecuencia de esos años oscuros, de 1939 a 1945. Europa, África y Asia fueron escenarios de la guerra más sangrienta de todos los tiempos. Durante esos doce años de sufrimientos y luchas, actuaron, como víctimas o como combatientes, hombres de más de treinta nacionalidades, de los que murieron veinte millones y otros cincuenta quedaron heridos o inválidos. A todos ellos se les acreditó su sacrificio, su valor y su devoción a la causa que defendían. Polacos y franceses, rusos y norteamericanos, ingleses, griegos y noruegos, todos obtuvieron un reconocimiento público de su esfuerzo y muchos de ellos fueron premiados por sus respectivos países. Salvo un puñado de hombres. Cientos de miles, muchos de los cuales sufrieron persecución y torturas, muriendo asesinados una gran parte; y otros muchos que se alistaron en las unidades de combate, estuvieron siempre en las primeras líneas de uno u otro frente y, también, en gran parte, murieron o quedaron inválidos.

Todo ello en defensa de las causas más justas que defendiera cualquier ejército: la libertad, la justicia, la fraternidad... Sin embargo, ninguno pudo enarbolar, en la batalla o en el sacrificio, la bandera de su patria y todos ellos, al terminar la contienda, se encontraron abandonados, desamparados, olvidados. Estos olvidados eran españoles. Esta es la historia de aquellos hombres.

BUENAS NOTICIAS EN CIUDAD JUÁREZ

PILO GALINDO RECIBE EL PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA V. H. R. B. 2008

Leticia García

Ya son dos veces —consecutivas además— las que ha ganado el Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda, aunque no es una condición del premio, ¿diría usted que su temática y propuesta teatral es afín a la de la dramaturgia de Rascón Banda?

Definitivamente sí. Creo que nos preocupaban las mismas cosas; ¡nos dolían las mismas cosas! Encontramos paralelismos en nuestra dramaturgia; coincidencias en el territorio de nuestros temas; hallazgos extraordinarios en personajes ordinarios, encarnados y descarnados que siempre resultan seductores para la dramaturgia del Norte de México. Rascón Banda ha sido determinante para muchos de nosotros.

En los estudios sobre el teatro del Norte de México, se ha señalado una serie de factores extraliterarios, externos a la dramaturgia, como definitorios: el entramado de las condiciones sociales que se viven allí y la peculiar geografía de la región, por ejemplo, ¿reconoce usted en su obra estos elementos como definitorios también de una cierta identidad y estética en su propio trabajo?

¡Por supuesto! Asumir el compromiso con el espacio y el tiempo que nos toca vivir marca de manera importante el fondo y la forma de la obra dramática que estamos haciendo. No concibo la dramaturgia sin estos elementos; aunque yo no los llamaría “factores externos a la dramaturgia” ni “extraliterarios”. Primero, porque alcanzan momentos de gran belleza literaria en el texto que cobra vida en la piel de los personajes; y segundo, porque si revisamos la obra de Medardo, Mijares, Hugo Salcedo, Hernán Garza o Sergio Galindo encontramos que se sabe, se conoce y se usa, se juega y se rompe con la estructura dramática, desde la más conservadora hasta la más vanguardista, igual que se hace con el tiempo y el espacio.

¿Cuál diría que constituye su principal impulso cuando emprende la escritura de una obra?

Escribimos sobre aquello que nos aterra, que nos lastima y nos avergüenza, pero también de lo que nos sorprende y puede fascinarnos. De una obra a otra, de un personaje a otro, uno da bandazos entre lo sublime y lo grotesco, entre lo histórico y lo cotidiano. Lo que puede mover a un escritor a escribir una obra es el hecho de considerar un asunto importante, ya



sea por brutal o simplemente por hermoso, y frente al cual la gente cruza quizá con pasmosa indiferencia o con un desdén grosero. De ninguna manera hay una intención moralista, pero sí hay un propósito: nadie quiere escribir obras prescindibles, y yo tampoco.

¿Sigue vivo el proyecto del Taller de Teatro 1939?

Sí, aún sigue vivo, con muy pocos de los integrantes originales pero aquí estamos todavía, con la misma y recurrente búsqueda de espacios y presupuestos como cualquier grupo de teatro —lo que en estos momentos se ha vuelto muy difícil, los gobiernos le apuestan poco a la cultura y el arte—; sin embargo, el Taller de Teatro 1939 vuelve tangible lo que imaginamos. Ahorita nos encontramos en el imperativo afán de romper nuestros viejos moldes, reinventar el esquema con el que hemos trabajado siempre; estamos buscando formas distintas, más osadas, que nos permitan volver a sorprendernos. En este momento ésa es la premisa, no queremos volver a escena hasta haber rejuvenecido.

¿Qué evolución diría que ha tenido en su manera de escribir, en cuanto al desarrollo de un oficio y el encuentro de nuevos retos y posibilidades?

Estoy llegando a las 40 obras, y dicen que a escribir se aprende borrando. Tengo algunos textos escritos “sobre pedido” que más bien desearía no haber escrito, pero han dejado para comer. El oficio se aprende a fuerza de “estarle dando”. Creo que mi dramaturgia se divide en dos etapas: de 1987 a 1995 la primera. Era un tiempo en que me dejaba sorprender con facilidad. En esa primera etapa, al final, Jesús González Dávila dejó una mar-

ca en mi escritura que definió muchas cosas. Dos compromisos fundamentales: primero contigo mismo y luego con tus personajes. No podía estar hablando siempre a través de mis personajes, había que darles rostro y voz propios. La segunda etapa es de 2000 a la fecha, y sí, creo que mi forma de escribir ha evolucionado. Cada vez el reto es mayor, sobre todo porque prefiero dejar de escribir antes que empezar a repetirme. Estoy explorando latitudes en otros laberintos, ya fuera de mi mundo fronterizo.

Sé que está escribiendo una novela que titulará Manuela, ¿cómo va este proyecto?

De hecho ya tengo varios años con esta novela, que es un homenaje y reconocimiento a una mujer que aparte de haber sido mi mecenas, cómplice, confidente, crítica implacable y la mejor de las amigas, fue también mi madre: Manuela.

Por último: ¿de qué trata Río Ánimas, su más reciente obra premiada, y cuándo saldrá publicada?

Está a punto de salir de imprenta, para cuando se publique esta entrevista seguramente ya tendré el libro en mis manos. Esta obra ha recorrido un singular camino. Yo había ganado el premio V. H. R. B. en 2007 y no tenía intención de volver a participar. Mi esposa y mi hija Austria le sacaron copias al libreto original y lo enviaron a Monterrey sin decirme nada. Lo supe tres semanas después. Para como están las cosas en este país, y particularmente en mi ciudad en este momento, secuestrados como estamos por la violencia y la bestialidad de las ejecuciones, *Río Ánimas* se antojaba más como una novela de Corín Tellado en la revista *Vanidades*. “No tiene ninguna posibilidad”, les dije a mi hija y a su madre. ¡Te has de imaginar la sorpresa cuando Fernando de Ita me dio la noticia de que la obra había ganado!

Río Ánimas es una preciosa historia de amor en la Sierra de Chihuahua. Básicamente es una radionovela en teatro. Los primeros minutos transcurren en oscuro, con los sonidos y los efectos propios. Agradezco que el jurado haya apostado por el amor en estos momentos tan violentos que estamos viviendo, creo que el amor es lo único que nos puede mantener a salvo.

COMPAÑÍA DE TEATRO DE LA UDEG

SOMOS O NO SOMOS, PARA IRNOS PONIENDO DE ACUERDO

Teófilo Guerrero

Los modelos de producción artística pueden señalar, definir y determinar las maneras, formas y estilos de hacer teatro, y hasta las temáticas y contenido ideológico.

Existen, más o menos definidos, los siguientes esquemas de producción (según la clasificación de Marisa de León):¹ el *amateur* (en su mayoría), el escolar (aunque a veces se disfraza de universitario), el callejero (disperso, con una técnica y lenguaje deficientes), de cámara (principalmente teatro-café y centros culturales; *está en auge, es el caballito de batalla en formación de públicos*), el experimental (en pañales, pues sólo puede acceder a presupuestos limitados y del sector público), el independiente (lo que dure), el oficial (magro, mal enfocado, tibio y carente de un proyecto definido), el universitario (parchado y con una identidad medio torcida), y el profesional, que apenas existe.

Los instrumentos jurídicos que deberían apoyar, desarrollar y potenciar los proyectos son letra muerta, persisten los intereses políticos, las decisiones de poder, falta voluntad política y ética en la toma de decisiones. Y para muestra, un botón.

Existían dos compañías de teatro (cualquier cosa que eso signifique) en el estado, una tenía treinta y cinco años —la de la Universidad de Guadalajara—, la otra es reciente, la estatal, ambas sin un perfil definido.

La Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara duró treinta y cinco años y oscilaba entre uno y otro modelo: universitario, experimental y profesional, pero aun así ofreció productos íntegros, decentes, capaces y formó públicos hasta que la casa de estudios decidió echar abajo el proyecto, bajo el pretexto de que el modelo se había agotado...

En lo que respecta concretamente a la Compañía de Teatro, Lozada² aseguró que su modelo ya se gastó. “Es un proceso natural, por eso es que se está liquidando a los grupos artísticos en cuanto a la relación laboral, porque ellos contaban con una plaza. De hecho las plazas con las que contaban eran académicas o administrativas, ninguna era una plaza de actor”.³

Sin embargo, él como funcionario, aun teniendo los recursos y poderes para regularizarla, nunca lo hizo, porque parece ser que las funciones de peso de Lozada vienen de más arriba, desde el poder fáctico que opera

sobre la Universidad, léase nuestro ogro filantrópico (Raúl Padilla, líder moral y espiritual del Grupo Universidad, para quien no lo conoce), y éste ya había decidido la suerte de la agrupación.

Pero a nivel nacional... Luis de Tavira iniciaba una Compañía Nacional con el esquema de reparto fijo que tenía la de la Universidad... A ver, ¿entonces en qué quedamos? Por lo que me atrevería a formular dos hipótesis:

1: La UDEG está *demodé* y no sabe que las compañías grandotas son la onda...

Un día, al finalizar una función, sin mayor reconocimiento, por la puerta trasera, sin protocolo, vamos, ni las gracias por parte de quienes se sirvieron de ella, la Compañía Universitaria dejó de existir.

Por otro lado está la Compañía Estatal de teatro, un esquema que traviste a los grupos locales para realizar producciones “grandotas” de 500 mil pesos, mientras la Compañía de Danza recibirá algo así como 3.5 millones de pesos;⁶ sin estudio previo de formación de públicos, demanda, modelos de producción, etcétera.



2: La Compañía Nacional de Teatro rescató un modelo superado, un dinosaurio, aun cuando en 2005 Ignacio Escárcega, director de la Coordinación Nacional de Teatro, había declarado al diario *Mural* de Guadalajara el 15 de febrero: “No creo que la calidad de un proyecto teatral esté relacionada con si los sueldos son fijos a lo largo del año o si están aplicados en una modalidad de honorarios [...]”,⁴ y aplaude y celebra el nuevo esquema de trabajo de la UDEG, en el que: “se incluirán grupos independientes, rompen (*sic*) con la permanencia por varios años de actores, el desgaste de un director y el cansancio del público”.⁵ (*¡Sic!*)

Estrategia equivocada esta de las compañías en Jalisco pues, si me lo permiten, este modelo, bien definido, recoge, recopila, reivindica, centra y estabiliza un estilo, ensalza y celebra toda una manera de hacer teatro. Sucedió con la Comedia Francesa, fundada para unir a dos *troupes*, la del Hôtel Guénégaud y la del Hôtel de Bourgogne; sucedió en Inglaterra con la Royal Shakespeare; sucedió en Italia con el Teatro Piccolo de Milán, en fin, todas estas compañías venían de una tradición teatral importante... pero en Jalisco, ¿crear una compañía para estabilizar qué?, ¿celebrar qué?, ¿reivindicar cómo?

Qué podría determinar la identidad artística de un movimiento teatral:

1. La existencia de una técnica o serie de técnicas apropiadas por el gremio, influidas por las características fisiológicas, de idiosincrasia, contextuales de los ejecutantes e intérpretes, y de identificación con los tipos de público.
2. Una infraestructura diversificada (teatros, auditorios, callejones, cafés, bares) capaz de soportar y distribuir los productos realizados por el gremio teatral.
3. Una estructura de validación y legitimación diversa de los productos y la práctica del teatro, fundamentada en los públicos (y no sólo en los sistemas de reconocimiento, estímulo y financiamiento institucional, oficial y estatal), y con base en estrategias variadas de formación de públicos, lo cual llevaría a identificar al público con su teatro.
4. *Diversificación real de los modelos de producción mediante el reforzamiento de los esquemas de apoyo, fomento, estímulo, coordinación, definición, etcétera, del estado hacia el gremio y del gremio consigo mismo.*

La identidad artística en nuestro teatro es nuestra ausencia de identidad, no tenemos una manera estabilizada de hacerlo; los lenguajes y las técnicas los importamos sin hacerlos propios; no tenemos una dramaturgia visible ni posibilidades de desarrollo de ésta; abundan los talleres y escasea la formación real; nuestros mecanismos de validación y legitimación no están en el público, sino en las instituciones; existe un sistema de poderes aviesos que determinan lo que vale y lo que no; no existe la crítica o los esquemas de análisis o reflexión concreta y objetiva que permitan conocer el rumbo que vamos tomando; los nuevos modelos de producción son desechables: *produces y te vas*, y no alientan continuidad en los procesos (a menos que se tenga una estupenda capacidad de lobby y cabildeo).

Pero sí puedo advertir que tenemos talento, mucho talento, que reconozco, admiro y pondero en mis coterráneos; lástima que no podamos encauzarlo y hacerlo funcional en esquemas novedosos y cercanos a las situaciones de *nuestro contexto*, articulando un verdadero movimiento, sin necesidad de



importar modelos, lenguajes, pautas de desarrollo, funcionarios superdotados... y confianza.

¹ Cfr. Marisa de León, *Espectáculos escénicos, producción y difusión*, Editarte, Conaculta-Fonca, México, 2004.

² Igor Lozada Riveramelo, funcionario en turno de la UDEG en materia de teatro en aquel entonces.

³ *La Jornada de Jalisco*, 2 de junio de 2008. La obra *4 bailes* marcó el final de la Compañía de Teatro de la UDEG.

⁴ *Mural*, "Consideran positivos cambios en la Compañía", entrevista con Ignacio Escárcega, 15 de febrero de 2005.

⁵ *Ibid.*

⁶ *El Informador*, "Jalisco tendrá su compañía de ballet", 27 de agosto de 2008.

TEÓFILO GUERRERO (Barrio de San Carlos, Guadalajara, 1969). Dramaturgo rococó, chiva de corazón, actor en fuga y pesimista de oficio. Admirador confeso del arte contemporáneo, y papá de Ernesto y Gonzalo.

Todas las fotos son de *La vida es sueño*, montaje dirigido por Fausto Ramírez con la Compañía de Teatro de la UDEG (2008). © Ricardo Guzmán.



SOBRE ESE VÍNCULO NECESARIO QUE A VECES PARECE PERDIDO

REFLEXIONES SOBRE TEATRO, HISTORIA Y SOCIEDAD

Silvia Macías y Fernando Ortiz

¿Por qué hablar del teatro en el 68, cuando los hechos más significativos no son los que sucedieron dentro de los teatros, sino lo sucedido en las calles? El teatro público en México, es decir, el que se subvenciona con dinero de los contribuyentes, no consignó hechos como el movimiento ferrocarrilero de 1958-1959 o el movimiento de los médicos de 1964-1965. Podríamos entonces preguntarnos: ¿qué podría haberse esperado del teatro en 1968?

Desde mi punto de vista como creador y espectador de teatro mexicano, este último no ha formulado la historia contemporánea (desde la Revolución hasta nuestros días) de una manera significativa. Claro que hay valiosos ejemplos de dramaturgia que se ocupó de hechos fundamentales de nuestra historia (*El gesticulador*, *La madrugada*, *El atentado*, por mencionar algunos ejemplos); sin embargo, el teatro no sólo es dramaturgia (escritura dramática) sino modos de producción, formas de representación, de organización y de comunicación.

El teatro mexicano no dio cuenta del 68 ni de luchas históricas anteriores o posteriores, como el halconazo en 1971, y en este sentido no fue capaz de formular su pasado, tampoco de ver su presente y, por lo tanto, de vislumbrar su futuro.

Pongamos en paralelo algunos acontecimientos históricos relevantes junto con hechos teatrales que encontramos en el libro de Luis Mario Moncada *Así pasan... Efemérides teatrales 1900-2000*:¹

1958

- Movimiento ferrocarrilero, el 28 de junio tres obreros son asesinados.
- En junio se presenta *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller, dirigida por Seki Sano.

1959

- El 3 de abril hay 300 detenidos al impedirse una manifestación de apoyo a los ferrocarrileros.
- En cartelera: *El arpa de pasto*, de Truman Capote, bajo la dirección de Jaime Cortés, y *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller,

puesta en escena por Seki Sano; así como *La hermosa gente*, de W. Saroyan, dirigida por Juan José Gurrola.

1960

- Represión magisterial y popular, mueren dos estudiantes y son detenidos David Alfaro Siqueiros, Filomeno Mata, Othón Salazar y Arnoldo Martínez Verdugo.
- En agosto el teatro universitario presenta *Acto sin palabras* y *Fin de partida*, ambas de Samuel Beckett y dirigidas por Alejandro Jodorowsky.
- 30 de diciembre: masacre en Chilpancingo.
- En diciembre en el teatro: *La conspiración vendida*, de Jorge Ibarguengoitia; en el Teatro Esfera se presenta *La lección* de Ionesco y *Crimen o suicidio* de Tardieu, en dirección de Alejandro Jodorowsky.

1962

- 30 de diciembre: masacre en Iguala, el saldo es de 20 muertos, 119 heridos y 985 detenidos.
- En diciembre la compañía de teatro del INBA presenta *El extraño jinete* de Michel de Ghelderode, bajo la dirección de Lola Bravo.

1964

- El 26 de noviembre hay un paro de la Asociación Mexicana de Médicos Residentes e Internos.
- El anterior noviembre, en el Teatro Orientación se estrenaba *Voces de gesta*, de Ramón del Valle Inclán, bajo la dirección de Javier Rojas; así como *Historia del vasco*, de Georges Schehadé, bajo la dirección de Héctor Azar, con la Compañía de Teatro Universitario.

1965

- El 26 de agosto la policía y los granaderos toman los hospitales 20 de Noviembre del ISSSTE y Colonia.
- El PRI le ha regalado a Palillo una carpa para sus presentaciones en el interior del país.
- La Facultad de Arquitectura presenta *El círculo de tiza caucasiense* de Brecht, dirigido por Ludwik Margules.

1968

- El 14 de septiembre un grupo de excursionistas llega a San Miguel Canoa y un campesino los aloja. El cura del pueblo, Enrique Meza Pérez, anuncia por altoparlantes que han venido a matar al sacerdote y a robarse los santos, que son estudiantes comunistas, y son linchados a palos, con hachas y pistolas.
- El 20 de septiembre se estrena en el Teatro Jiménez Rueda *Medusa* de Emilio Carballido.
- El 2 de octubre hay un mitin en la Plaza de las Tres Culturas. Reprimido por el ejército, deja cientos de muertos y heridos, miles son detenidos.
- Durante los Juegos Olímpicos se presenta el *Juglarón* de León Felipe, *Las calaveras de Posada* y *Una botella* de Max Aub; se estrena *Pueblo rechazado* de Vicente Leñero, autor que introduce en nuestro país las técnicas del llamado teatro documento.

1971

- 10 de junio: 10 000 manifestantes son agredidos por el grupo paramilitar Los Halcones y por granaderos en San Cosme, decenas de estudiantes y trabajadores son muertos y heridos.
- En junio el teatro universitario pone en escena la obra *Cristóbal Colón* de Ghelderode, bajo la dirección de Luis de Tavira.

1981

- El 30 de enero el maestro Misael Núñez Acosta y el obrero Isidro Dorantes son asesinados en Tultepec.
- En enero se estrena *El rey Lear* bajo la dirección de Salvador Garcini.

Sabemos que por la forma en que se hace el teatro en México, en general, no se podía esperar una respuesta inmediata a los hechos trágicos del 2 de octubre, pero es necesario entender también que estos acontecimientos no surgieron de manera fortuita, sino que fueron resultado de procesos continuos de una sociedad que exigía espacios de acción y de expresión.

Es tema de reflexión a diversos niveles el porqué el teatro, a partir de las características

y lenguaje que le son propios, tenía que haber dado testimonio del devenir de la sociedad mexicana.

Uno de ellos se refiere a la naturaleza intrínseca del teatro y su función social. El teatro, como lo conocemos hoy en día institucionalmente, se inspira en la idea griega de dar a la ciudadanía un servicio a través de un instrumento representativo y de representación. Por ello, las actividades teatrales han sido en el Estado posrevolucionario sujeto de erogación de recursos. De esto se concluye que el teatro subvencionado por el Estado debe cumplir una función social. La función social del teatro no es legitimarse frente a una élite, es dar al pueblo (al mayor número de gente y a la más heterogénea población) espacios y herramientas para desarrollarse como sujetos críticos de su propia historia. Porque la conciencia crítica de un pueblo es lo que le da la capacidad de responder a sus necesidades colectivas, construyéndose así la sociedad y el Estado mismo.

Pero para que el teatro cumpla la función social en la que aquí insistimos, tiene que llegar a un público. Todos hemos conocido la experiencia de una representación teatral sin público. Sabemos también que en muchos casos el público de las salas está constituido por nosotros mismos, la comunidad teatral. Esta especie de monólogo interno de la comunidad teatral nos hace preguntarnos: ¿lo que hacemos en el teatro mexicano le interesa a la sociedad mexicana? ¿La gente común no entra al teatro porque se siente intimidada o marginada por el edificio teatral o porque lo que ahí sucede y se dice está muy lejos de su realidad y de su interés? ¿O es quizás que el hecho teatral ya no tiene sentido en la era de la televisión y de los medios masivos de comunicación? Quizá ese contacto con el pueblo y con el público, que parecemos extrañar, nunca existió o ¿cuándo se perdió?

Tal vez el teatro de revista y el teatro universitario hayan sido las formas y momentos en que el teatro ha permeado más a la sociedad mexicana, como comentó Luis Mario Moncada en el Encuentro de Teatro Latinoamericano en la ciudad de Morelia. En el primero —el

teatro de revista—, el mexicano se mira a sí mismo de manera horizontal y tragicómica. En el segundo, la juventud fresca, espontánea y con ganas de compromiso, utilizaba el conocimiento que adquiría en la máxima casa de estudios para transmitir valores fundamentales de nuestra cultura.

... ¿lo que hacemos
en el teatro mexicano le interesa
a la sociedad mexicana?
¿La gente común no entra al teatro
porque se siente intimidada
o marginada por el edificio teatral
o porque lo que ahí sucede y se dice
está muy lejos de su realidad y
de su interés? ¿O es quizás
que el hecho teatral ya no tiene
sentido en la era de la televisión
y de los medios masivos
de comunicación?
Quizá ese contacto
con el pueblo y con el público,
que parecemos extrañar,
nunca existió o
¿cuándo se perdió?

Valga decir que el movimiento de 1968 estuvo abanderado por los estudiantes universitarios, cuyos valores de honestidad, búsqueda de identidad y solidaridad fueron los mismos que animaron la época de oro del teatro universitario. Esos mismos jóvenes durante el movimiento estudiantil salieron a ocupar las calles, tomando una fundamental posición y creando modos de organización y formas de comunicación efectivas y pertinentes, plenas de creatividad. Esta manera de proceder fue sustento de formas de intervención dentro del movimiento, donde los grupos, sirviéndose de herramientas teatrales, montaban mítines relámpago, parodias y una suerte de “teatro invisible” que contribuyó a incorporar a la población a las ideas y demandas estudiantiles.

Más adelante encontramos este mismo espíritu en grupos de lo que se dio por llamar “Teatro independiente”, como, por ejemplo, el Zumbón en la Ciudad de México, el Zopilote en San Luis Potosí, Los Marcarones en Cuernavaca, y muchos más que se reunieron alrededor del movimiento del CLETA.

A la postre estos grupos tuvieron que ir cediendo a las condiciones que el Estado imponía para su subsistencia. Este no estar “ni fuera ni dentro”, esta “independencia” con recursos estatales, fue desvaneciendo el espíritu que los originó. Y es que en un primer momento, estos grupos sí lograron tener un contacto verdadero con la sociedad, a partir de un compromiso de dar respuesta a necesidades, y abordando temas que surgieron al darse cuenta de que sus intereses eran los mismos que los de dicha sociedad.

El ciudadano que se da a la tarea de “hacer teatro”, hoy como ayer, se encuentra ante la posibilidad de elegir cómo, para qué y para quién hacerlo. Como los jóvenes del 68 y los jóvenes de todas las edades y de todos los tiempos, puede hacerlo por vocación y con conciencia histórica.

¹ Escenología, Conaculta-INBA, México, 2007.

SILVIA MACÍAS. Creadora y promotora de la investigación tanto teórica como práctica de las artes escénicas, se ha desempeñado como asesora y docente de las principales instancias de educación superior en el área artística del interior del país.

FERNANDO ORTIZ. Actor y director escénico por más de 40 años. Entre sus maestros se encuentran Julio Castillo, Ludwik Margules, Hugo Argüelles y Soledad Ruiz. De sus trabajos como director de teatro y ópera destacan *Una tal Raymunda*, *La tentación de San Antonio* y la obra infantil *Todo de a dos*.

EL TALLER DE TEATRO UNIVERSITARIO (1971-1981)

Hernando Garza

Dentro de la historia del teatro universitario nuevoleonés, hay que mencionar la labor desempeñada por el Taller de Teatro Universitario, que funcionó de 1971 a 1981 y llevó a cabo decenas de montajes con contenido social, jornadas maratónicas teatrales e impartición de cursos.

El grupo estuvo integrado por Francisco Sifuentes, coordinador principal, Rogelio Villarreal, Jorge Segura y Clemente Monárrez, algunos de ellos provenientes del teatro universitario: Sifuentes fue alumno de la maestra Lola Bravo; Villarreal, de Julián Guajardo, y Monárrez, de Rubén González Garza, por dar algunos ejemplos. Ellos fueron actores y directores escénicos, además de participar activamente en los montajes y las temporadas realizadas.

La agrupación era dependiente del DEU, Departamento de Extensión Universitaria, hoy Secretaría de Extensión y Cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

“Una de las características del Taller”, dijo Sifuentes, “fue el teatro como apoyo del proceso educativo del estudiante universitario y la búsqueda de vocaciones para el teatro. El Taller se convirtió en el detonante de la creación, años más tarde, de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras y del Instituto de Artes.”

Cabe decir que en los primeros años del grupo, participaron los actores y directores escénicos René Alonso y Sergio García, quienes realizaron diversas puestas en escena.

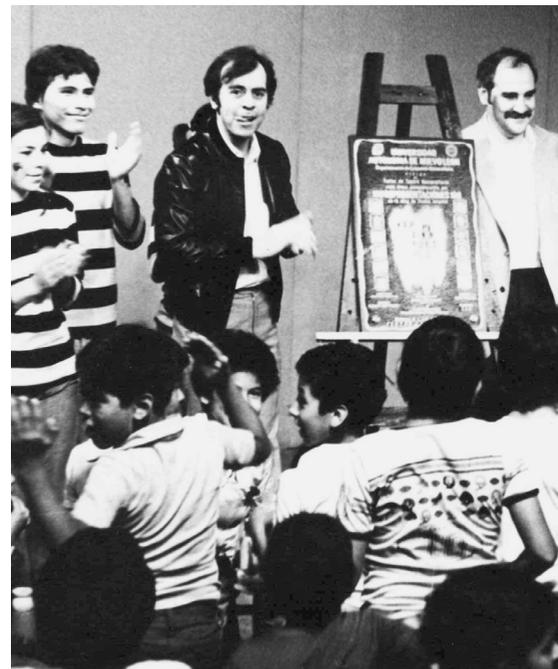
La sede del grupo se estableció en el Teatro La República, en un edificio de la misma UANL, hoy desaparecido, localizado en el centro de la capital nuevoleonés, al lado de la Iglesia del Sagrado Corazón y en contraesquina del Palacio de Gobierno, donde se impartían los cursos de teatro y se realizaban montajes en un teatro de cámara; pero otros espacios donde se llevaron a cabo temporadas fueron el Aula Magna y el Teatro Calderón, así como auditorios de las preparatorias y facultades de la universidad. Pero no sólo en teatros llevaron a cabo sus escenificaciones, sino también en plazas, calles, ejidos y municipios ale-

jados de la periferia del área metropolitana de Monterrey, señala por su parte Segura: “Algunas de las obras que se llevaron a plazas y parques, así como a auditorios fueron *El cuento del zoológico*, de Edward Albee, y *Viento sur*, de Ignacio Retes (esta última dirigida por René Alonso), que presentamos en ejidos del sur del estado, donde la escenografía era una sábana blanca y el fondo el campo, o en otros lugares donde no había luz en los auditorios pero el público respondía muy bien”, expresó.

En diferentes montajes, en *El cuento del zoológico*, actuaron Sifuentes con Segura y luego con Villarreal, así como con el desaparecido Isaac Alcorta.

El Taller tuvo decenas de participaciones en muestras regionales y nacionales universitarias, semanas culturales estatales y mu-

Placa de 200 representaciones de *Viaje a pueblo feliz*, de Rafael Pimentel. © Archivo Taller de Teatro Universitario. <



Leopoldo González, Rogelio Villarreal y Esther Galván en *Maldito domingo*, de Osvaldo Dragún. © Archivo Taller de Teatro Universitario. <



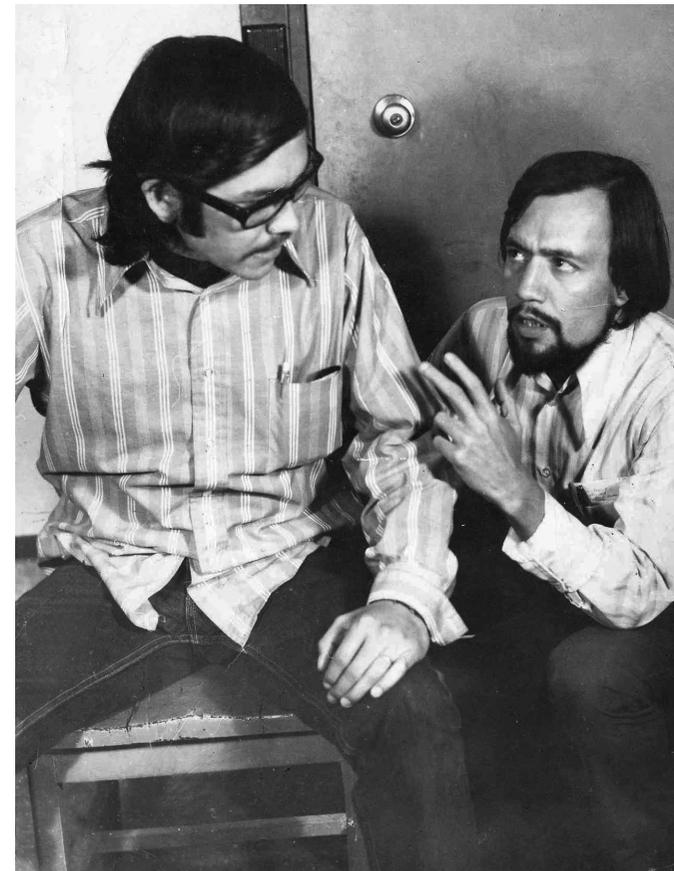
Jorge Segura y Francisco Sifuentes en *El cuento del Zoológico*, de Edward Albee. © Archivo Taller de Teatro Universitario.

En la sede del Taller se impartieron cursos de dirección, por Sifuentes; actuación por Villarreal y Monárrez, y producción, por Segura. Y para complementar la capacitación de los maestros del Taller, a mediados de los años setenta, Sifuentes, Villarreal y Segura tomaron clases de teatro, actuación y expresión corporal con el dramaturgo y promotor cultural Héctor Azar en el Centro de Arte Dramático, A. C., en el Distrito Federal.

Sifuentes señaló que el taller fue un formador de generaciones, ya que al ver las capacidades de los estudiantes, los instaban a crear otros grupos en escuelas, preparatorias o facultades, así se permitía que hubiera lugar para los nuevos integrantes.

El número de egresados es bastante numeroso, sólo cabe decir que entre los que continúan activos en el teatro, han formado otras agrupaciones o imparten cátedra se encuentran Gerardo Valdez, Gerardo Nevárez, Jorge Vargas, Pedro Rivera y David Gómez.

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



nicipales, y jornadas maratónicas de teatro en la sede, así como giras por ciudades de Zacatecas, Tamaulipas, Durango, Chihuahua y Jalisco, entre otras entidades.

El caballero de Olmedo, de Lope de Vega —que se presentó en el Quinto Festival de Drama del Siglo de Oro, en El Paso, Texas—, *Calígula*, de Albert Camus, y *El lugar donde mueren los mamíferos*, de Jorge Díaz, dirigidas por Francisco Sifuentes fueron algunas de las obras representadas. Otras fueron: *Esta noche juntos amándonos tanto*, de Jorge Díaz; *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún; *Un maldito domingo*, de Dragún, y las infantiles *Viaje a pueblo feliz* y *Actoreses*, de Rafael Pimentel, dirigidas por Villarreal.

Sifuentes recuerda particularmente las jornadas maratónicas con funciones que iniciaban desde las 10 de la mañana hasta las 11 de la noche, presentando entre cuatro y cinco montajes diarios. Además, mientras algunos presentaban las obras en la localidad, otros grupos del mismo salían de gira estatal o nacional.

Rogelio Villarreal y Clemente Monárrez en *El caballero de Olmedo*. © Archivo Taller de Teatro Universitario.



EL TEATRO DEJA EL MUNDO COMO ES...

Claudia Solísandrade

Los actores pueden elegir
entre trabajar en una tragedia,
en una comedia,
entre sufrir o divertirse,
entre reír o llorar.
Pero la vida real es diferente.
La mayoría de los hombres
y de las mujeres
se ven obligados a representar
papeles que no les gustan.
El mundo es un escenario,
pero la obra no tiene
los papeles bien distribuidos.

OSCAR WILDE¹

El teatro deja el mundo como es... lo transforma, lo trastoca y lo vuelve al origen. Por eso el teatro deja al mundo como es, lo transforma, lo hace temblar, pero siempre lo devuelve a su origen. Por eso el teatro se ve desde cada pensamiento, desde cada individuo, desde cada historia, desde cada par de ojos que traducirán una única historia, cada uno tiene la suya propia.

El teatro nos lleva entre el drama y el relato, entre la mimesis y la diégesis, entre los personajes y las luces, entre lo humano y lo real, entre lo verosímil y lo dramático, porque el teatro atraviesa antes que nada un campo narratúrgico. Sí, en el teatro se entrelazan la narrativa y el drama, el teatro atraviesa todas las genealogías de la literatura, el teatro está plagado de enunciados verbales y no verbales y estos enunciados están destinados todos a contar historias. Y es esta significación o de-significación la que cuenta la historia, se transforma en el hecho teatral, en la puesta en escena.

A medida que se avanza en un montaje teatral, el texto comienza a concebirse como una arquitectura de interacciones, es como un universo que nos rodea, en el que encontramos una nube, lo mismo que una serpiente o una estrella, lo mismo que el profundo mar. Estos seres, aunque pertenecen al mismo universo, son distintos entre sí por su propia naturaleza; nada, y contradictoriamente todo, los hace iguales. Así, desde cada ser particular se universaliza, se afina o se desafina, pero se le encuentra un tono total al montaje.



El teatro cuenta un relato, un mito, una leyenda, una fábula, un caso insólito, un milagro, un crimen espantoso, una hazaña sobrehumana... una inmensa variedad de sucesos acaecidos allí y entonces pero aquí y ahora, mediante la palabra y el resto de los únicos cuerpos que son apeo de otros, como la sustancia del vestuario, del maquillaje o de la iluminación, que también conforman su cosmos, descubre para nosotros, los espectadores, de-



vela para nosotros los que miramos, un sufrimiento o goce para que nosotros los que sentimos desde la barrera, desde el afuera, sólo estemos desde el lugar donde la cuarta pared ha sido levantada, esa pared que se imaginan los actores que hay entre el público y ellos mismos. Los personajes nos muestran su propia historia, nos muestran su intimidad, y los espectadores, siendo cómplices de ellos, también nos convertimos en su propia historia.

¿Dónde encuentra sentido el teatro para los que están dentro de él? Para los que están dentro del teatro, de la historia, sólo hay pequeños fragmentos de significación porque no ven la totalidad de la obra, son completos los personajes a partir del otro, pero ese personaje, no se puede ver a sí mismo, es un elemento más en ese universo de la puesta en escena, es otro tono más, pero nunca será completo, porque no podrá verse a sí mismo y mucho menos podrá ver la obra terminada, porque forma parte de ese infinito; sólo siendo público podría percibir un universo cabal, el universo de la puesta en escena.

Por eso es que quien está fuera de la obra es capaz de percibir con todos sus sentidos el mundo completo, el mundo que no es el suyo, que conforman otros.

El teatro, como cualquier arte, encuentra su significado como en un círculo que no se completa si no están los ojos del espectador para mirar. Ésa es su condición, se crea para que se complete con la mirada del otro, el de afuera, quien está afuera de mí, me percibe como soy y se da suma cuenta de cosas que yo mismo no puedo descubrir ni frente al espejo, ni haciendo un viaje a mi interior.

El teatro lo crean los actores, pero también los espectadores, es la dualidad inseparable: los de adentro se fragmentan, arman el rompecabezas; pero sólo quien está fuera de la cosa, del mundo, del teatro, percibe su totalidad.

➤ En todas las fotos: Claudia Solísandrade en la obra *Monte de la Piedad*. © Cosme Rada.



El teatro es como una parte sentida del mundo, se encuentra para cualquiera de nosotros en lo no real, en la ficción, lo innegable se encuentra fuera de mundo, es quizá por eso que el teatro también se encuentra fuera del mismo.

¿Dónde encuentra sentido el teatro? Dentro del mundo se significa, pero cuando se consume, entonces y muy a nuestro pesar, o no, deja al mundo como es, no dentro del mundo de lo irreal ni del mundo de la ficción, sino en ese que no escapa de nadie y del que nadie puede escapar.

En el teatro encontramos una raíz de lo real, pero nos lleva al mundo de lo verosímil, ¿siguiendo una mentira?...

Quien no está cerca del teatro sólo pretende escuchar la historia, verla y, en todo caso, sentirla. Quien está cerca del teatro intenta ver detrás de la ficción, intenta ver la actoralidad, quiere descubrir en la estructura de la obra el ingenio del dramaturgo para encontrar el momento preciso donde la peripecia vuela en mil pedazos la historia que suponíamos desde el principio.

Quien está cerca del teatro pretende ser encantado por lo que perciben sus sentidos en el momento mismo del hecho teatral, quiere olvidarse de la técnica empleada en dicha

obra, porque si la obra lo hace olvidarse de sí mismo, diremos que ha cumplido su objetivo.

Quien está cerca del teatro quiere descubrir a cada instante cuáles son los desplazamientos que ha indicado el director, la intensidad con que debe ser iluminada esta o aquella escena; intenta saber cuál fue el mecanismo que se usó para los efectos de la obra.

El teatro, como la literatura, se crea con ficciones, pero para que sea verosímil, para que exista, ha de estar presente el lector, o el espectador, porque ¿para qué escribe el poeta sino para que su ficción se realice en quien la lee?, ¿para qué se monta una historia en el teatro, llevando a la realidad una ficción, incluyendo las cosas más ordinarias, como alguna silla rota o una ventana en el rasca-cielos?

El teatro nos lía en una batalla donde se involucran todas las emociones humanas, todas las pasiones desenfrenadas, todos los delitos del mundo, pero "el peso de este mundo es demasiado grande para que un solo hombre pueda soportarlo, y la tristeza del mundo demasiado fuerte para que un solo corazón pueda sufrirla".² Por eso la ficción sólo se realiza desde afuera, aunque, con la metafísica y la magia del arte, mueras o calles o goces en carne propia lo que, contrariamente, viven otros. "Sucede muchas veces que las tragedias reales de la vida ocurren de una manera poco artística, entonces nos hieren por su cruda violencia, su entera falta de estilo."³

Así es la vida del espectáculo teatral, el teatro es así, hace que el mundo tiemble, permite que lo socorra otro, nos permite ser lo que nunca seremos, pero siempre, ineludiblemente, deja al mundo como es.

¹ Oscar Wilde, *Sin tapujos*, Ed. Errepar, Argentina, 1998, p. 51.

² *Idem*.

³ *Idem*.

CLAUDIA SOLÍSANDRADE. (Coahuila) Licenciada en Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas, actriz y directora del Grupo MoMo.

¡SUSCRÍBETE YA!



¡\$200 por un año,
6 números!
(Bimestral)

Y también...

PASODEGATO
REVISTA MEXICANA DE TEATRO

¡\$150 por un año,
4 números!
(Trimestral)

Publicaciones dedicadas a la reflexión y discusión del acontecer del cine y teatro mexicano e iberoamericano

Informes y suscripciones a los teléfonos:
(55) 5688-8756 y 5688-9232,
difusion@pasodegato.com
o visita nuestra página:
www.pasodegato.com

Nombre: _____

Domicilio:* _____

Código postal: _____

Teléfono: _____

Correo electrónico: _____

Deposita a nombre de **José Sefami Misraje** en HSBC cuenta **04024 7414 49** y envíanos por fax o Internet **tu ficha de depósito** con tus datos. También puedes depositar vía **CLABE** interbancaria **0211 8004 0247 4144 99** y recíbela en la comodidad de tu hogar.

* El envío es certificado por SEPOMEX, favor de indicar una dirección de envío donde una persona la reciba y firme.

VII Premio Internacional de Coreografía Contemporánea

INFO: www.conarte.org.mx
www.festivalextramadura.org



LA ACTIVIDAD TEATRAL EN EL PENAL DE SANTA MARTHA

UN ESPACIO DE LIBERTAD

Leticia García

Fotos: Sergio Arellano

Quiénes nos hemos acercado para conocer la actividad teatral de las internas del penal de Santa Martha Acatitla hemos sido recibidos con actitud abierta y amable. Junto con sus respuestas sobre la razón de dedicar tiempo al teatro dentro de la cárcel, desde luego surgió el tema de lo difícil que es estar lejos de la familia, la importancia de una actividad para pasar el tiempo y, en casi todos los casos, apareció el teatro como un espacio de libertad.

En el penal de Santa Martha existen varios grupos de teatro, a cuyas integrantes agradecemos que nos hayan recibido en su espacio y su mundo, así como su disposición para hablar de sus proyectos. Nos interesaba conocer sus puntos de vista sobre cuestiones como por qué elegir el teatro como taller y no otra actividad, qué temáticas les interesa presentar en sus obras, cómo influye en su ánimo o en su experiencia en la cárcel el trabajo en un taller de teatro y si hacer teatro las ha motivado a leer o escribir textos dramáticos.

EL GRUPO TURQUESA

Se trata de uno de los grupos más antiguos y que sin duda ha influido en el surgimiento de otros más. Tere Chávez y Sara Aldrete, sus fundadoras, iniciaron su trabajo en el teatro en 1997. Al trasladarse del penal de Oriente al de Santa Martha, se desbarataron los grupos de teatro que existían y que solían presentarse cada año en el Festival Hispanoamericano de Pastorelas. Pero en 2004, Tere convocó a un grupo de chicas

y así surgió el Grupo Turquesa, en un inicio con 33 integrantes y actualmente con 20.

En la XVI edición del Festival Hispanoamericano de Pastorelas, cuya premiación acaba de realizarse en febrero de este año, el Grupo Turquesa recibió varios premios con una obra escrita por Tere y Sara.

“El teatro”, dice Tere, “nos ayuda a expresarnos, a tener seguridad, carácter, a sacar nuestras emociones, aparte de que nosotras mismas creamos y adaptamos nuestras obras. Manejamos el drama, la farsa... y ahora estamos trabajando en una obra musical: *Cats*. Al principio, nuestros temas eran siempre los mismos: la cárcel, el robo, no salíamos del mismo medio. Fue a raíz del trabajo en las pastorelas que, por medio de la sátira, conseguimos tratar las cuestiones que nos afectan e interesan. Sara y yo escribimos las obras y dirigimos. Tenemos ya 12 años de presentarnos en el festival de pastorelas.”

“El trabajo que se realiza con las compañeras que se integran al montaje de una obra”, comenta Tere, “es difícil pues la mayoría no ha estado en teatro y no saben bailar ni cantar, algunas no sabían leer ni comprender lo que requiere un papel, pero hemos logrado que en el grupo con el que estamos preparando *Cats* las chicas canten, bailen y entiendan los personajes. Yo tampoco estudié teatro, pero siempre me ha gustado y en el Reclusorio Oriente tuve la oportunidad de tomar un curso de actuación. Para *Cats* llevamos tres meses ensayando dos o tres horas diarias, y nos hemos reunido muchas veces a ver la película para conocer a los personajes y empaparlos de todo lo que los caracteriza.”

“Obviamente”, cuenta Tere, “en el penal hay muchas limitantes; no teníamos ni equipo de sonido ni vestuario ni escenografía, pero Bruno Bichir e Itari, del Foro Shakespeare, sabían de nuestro grupo y nos ofrecieron ayuda, fueron nuestros ángeles. Nos preguntaron: ‘¿En qué podemos ayudar?’ Yo les dije: ‘Nos falta todo’. Y así surgió la convocatoria en su programa de teatro de Canal 40, a la que se sumó mucha gente del medio artístico; el cut, por ejemplo, nos regaló toda la escenografía para la obra. Quedé sorprendida del corazón tan grande de la gente de allá fuera, de que no nos vieran sólo como presas y se interesaran en nuestro proyecto. [...] No pretendemos tener los suntuosos escenarios y vestuarios de una obra que se ha presentado con producciones millonarias; la belleza de la obra



Un ensayo de *Cats* del Grupo Turquesa.

para nosotras radica en el amor que le tenemos. En el estreno va a venir la gente de Canal 40 y nuestros familiares.” Y concluye: “Yo pensaba que aquí se dejaba de soñar, que los sueños se congelaban, pero creo que me equivoqué. Ahora, con el teatro, tengo muchos sueños.”

Sara Aldrete, la principal cómplice de Tere y autora intelectual de esta aventura musical, comentó: “El teatro es libertad, me da la oportunidad de ser lo que yo quiera, me da otra vida...”, y quien conozca la obra entenderá por qué todas ellas pusieron su corazón en esta puesta en escena.

EL GRUPO YIN-YANG

Este grupo llega a Santa Martha desde el Centro Femenil Tepepan. Una de sus integrantes, Isaura Rojas, lleva 7 años participando en obras de teatro, con lo que ha podido representar personajes de todo tipo, desde Emilia de *Otelo*, la bruja de *Macbeth* y también ha participado en comedias y, desde luego, pastorelas. “Mi participación en el grupo me ha llenado”, comenta, “me ayuda a vivir en este lugar; es una alegría, por ejemplo, poder vestir de otro color, y dejar el uniforme. Tengo otras actividades, pero para mí la que resulta mágica es el teatro. No estudié nunca teatro, pero creo que tengo madera de actriz y soy muy aventada, me resulta emocionante y he aprendido mucho con el maestro Guillermo



1



2



Foto 1, Tere Chávez; foto 2, Sara Aldrete, ambas del Grupo Turquesa, y foto 3, Isaura Rojas del Grupo Yin-Yang.



➤ Foto 1, Ethel Flores a la izquierda y algunas chicas del grupo Flores de Acero; foto 2, otras integrantes de este mismo grupo.



Serret. En cuanto a la elección de las obras que presentamos, Serret nos pasa libretos y nosotras elegimos entre ellos. Acabamos de montar *Voces en el umbral*, de Víctor Hugo Rascón Banda, que fue una obra que nos propuso Serret y que nos atrapó. Alejandro Licon, por ejemplo, se ha vuelto un autor de cabecera. El público en el penal, nuestras compañeras, es un público muy exigente, demandan cosas que les interesen, así que ponemos especial cuidado en la elección de las obras y hacemos adaptaciones; y aunque en varios aspectos no tenemos un conocimiento técnico profundo, empíricamente hemos ido aprendiendo a partir de las necesidades que nos presentan las obras que ponemos. La actividad teatral nos ha hecho conocer y aprender de literatura, cuando yo llegué al penal no sabía quién era Goethe y a través del teatro he aprendido, además de que en un época estuve encargada de la biblioteca y eso me permitió conocer obras de teatro; de hecho tenemos una buena biblioteca que se ha formado con donaciones.”

GRUPO FLORES DE ACERO

Otro de los grupos con actividad teatral en Santa Martha es Flores de Acero, y de él nos habló Ethel Flores Castillo, quien lo define como un espacio abierto a toda la población, “contamos”, dice Ethel, “con compañeras de todos los dormitorios, desde las que están en proceso hasta las ya sentenciadas, y de todas las eda-

María Teresa Murguía del Taller de Formación Teatral. <

des”. Iniciado en 2004, el grupo surgió para participar en el Festival Hispanoamericano de Pastorelas, con la obra *Diablo de diablos*, escrita por Ethel, la cual ha ganado el premio —junto con una obra del Cereso de Puebla— de mejor texto original a nivel nacional.

“Una obra que para nosotras es importante”, comenta Ethel Flores, “es *Juliana*, que habla de una mujer adicta que es madre y pierde a su hijo por su adicción. Es una obra que ya hemos presentado y que nos gustaría poder montar con mejores condiciones, y queremos aprovechar para hacer un llamado a la comunidad de teatro para que nos ayuden a hacer un montaje mejor. Es una obra dura, pero que habla de una realidad; y para las muchachas representa una posibilidad de catarsis.”

En esta plática también estuvieron varias de las integrantes del grupo Flores de Acero, y a la pregunta de por qué hacen teatro respondieron sin dudar que les aporta libertad y la posibilidad de sentirse orgullosas de sí mismas cuando han presentado una obra y acude su familia a verlas.

La dirección de las obras corre a cargo de Ethel Flores, quien afirma que en su apertura del grupo incluso a las chicas más marginadas dentro del penal mismo, busca ofrecer una forma de desfogue y expresión: “Pienso en nosotras mismas aquí dentro”, dice Ethel, “como en las Flores de Santa Martha, porque si bien somos flores en tanto mujeres, nuestro corazón aquí se endurece como el acero, y lo que queremos aportar como grupo es el mensaje de que siempre hay una segunda oportunidad.”

EL TALLER DE FORMACIÓN TEATRAL

María Teresa Murguía lleva dos años al frente de este taller en el que se han presentado obras con la participación de algunas internas que ya han salido del penal. En el XV Festival Hispanoamericano de Pastorelas, Teresa Murguía estuvo nominada como mejor actriz por su participación en la pastorela *Al diablo con el diablo*, y trabajan generalmente con obras escritas por ella o adaptaciones de clásicos que hacen en grupo. Actualmente el taller está integrado por 34 internas, y en opinión de Teresa Murguía el teatro les ofrece la posibilidad de olvidarse de que están en la cárcel y es a la vez una forma de

Margarita Malo, directora del penal de Santa Martha Acatitla. <



catarsis que les permite reelaborar sus vivencias personales. “En mayo”, nos comentó, “saldré del penal, y me gustaría buscar hacer teatro allá fuera, pues yo trabajé alguna vez en teatro experimental.”

LA EVOLUCIÓN DE LOS GRUPOS DENTRO DEL PENAL

Aunque los grupos de teatro han surgido en Santa Martha espontáneamente y poco a poco han crecido en número y riqueza de propuestas, las autoridades han buscado que se inserten en la unidad de cultura, educación y recreación, de modo que cuando los grupos presentan un proyecto se les brinda espacio y disposición de horarios para los ensayos, así como autorización para las presentaciones, ya sea sólo para la comunidad del centro o con invitados.

El trabajo en los grupos de teatro, comenta la directora del penal, Margarita Malo, aparte de un expediente positivo que significa puntos para ellas, implica, indudablemente, un enriquecimiento personal, del que ha sido testigo pues ha visto la evolución de los grupos: “El teatro en sí”, dice Margarita Malo, “afuera o adentro es un alimento para el alma.” Por otra parte, dado que pueden conseguir la autorización para presentar las obras e invitar a familiares, se convierte ésta en una actividad que refuerza los lazos familiares que inevitablemente se debilitan con el aislamiento.

PD: Gracias a Luis Manuel Serrano, maestro del taller de *collage*, por habernos acercado a los grupos de teatro y a todas aquellas cuya voz e ideas no tuvimos ya espacio para presentar aquí, pero que tuvimos el gusto de conocer en Santa Martha.



CEUVOZ

Rumbo al Segundo Encuentro Nacional
de la Voz y la Palabra, julio 2009...

*“Porque la voz es
la orilla del cuerpo, donde habita el habla
y la región donde se cruzan las palabras,
queremos una Nación Diciente”.*

Diplomado

“La Sabiduría de la Voz y la Palabra Diciente”,
Talleres, Laboratorios, Clínicas, Canto,
Locución y Asesorías vocales individuales.



INFORMES

Jojutla 33-2 / Col Condesa / 55 53 28 40 / 55 53 28 55

infoceuvoz@ceuvoz.com.mx / direccionacademica@ceuvoz.com.mx / www.ceuvoz.com.mx



Gobierno del Distrito Federal
las personas son las que cuentan



Instituto Nacional de Bellas Artes



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

“Este programa es de carácter público, no es patrocinado ni promovido por partido político alguno y sus recursos provienen de los impuestos que pagan todos los contribuyentes. Esta prohibido el uso de este programa con fines políticos, electorales, de lucro y otros distintos a los establecidos. Quien haga uso indebido de los recursos de este programa en el Distrito Federal, será sancionado de acuerdo con la Ley aplicable y ante la autoridad competente”.



ICY

Instituto de Cultura de Yucatán
GOBIERNO DEL ESTADO

Dirección de Teatro

019999304700 ext. 54018

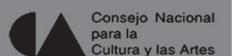
juan.delarosa@yucatan.gob.mx



Festival de Teatro “Wieberto Cantón”

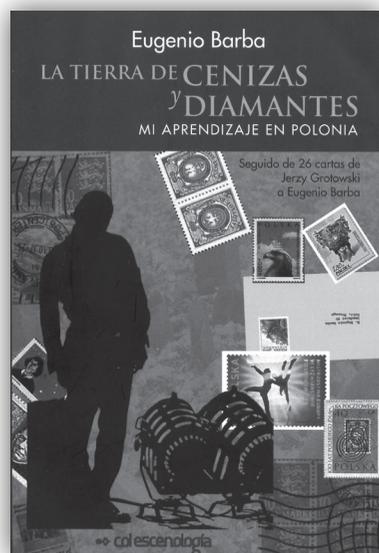
Homenaje al Mtro. Luis Armando Trejo Cardós

10 al 19
Julio 09



RECOMENDACIONES

Redacción PDeG



**LA TIERRA DE CENIZAS Y DIAMANTES:
MI APRENDIZAJE EN POLONIA
SEGUIDO DE 26 CARTAS DE JERZY GROTOWSKI
A EUGENIO BARBA**

Eugenio Barba

Según cuenta Eugenio Barba en este libro, fue el film *Cenizas y diamantes* de Andrzej Wajda lo que lo empujó a viajar a Polonia y estudiar teatro; aquí describe el impacto que tuvo en él dicha película no sólo por su calidad artística para contar la historia de una guerra civil, sino porque le permitió descubrir la vitalidad de un pueblo que él antes sólo conocía por su referencia geográfica.

En palabras del autor: “La primera parte del libro —*La tierra de cenizas y diamantes*— cuenta un fragmento de la historia subterránea del teatro y una historia de amor”. En el primer respecto, constituye un interesante testimonio de los años que para muchos fueron los “cruciales para el teatro de la segunda mitad del siglo xx, los que vieron la incubación y la afirmación de la revolución teatral de Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen, Jerzy Gurawki y de aquel grupito de actores reunidos a su alrededor”.

El sentido de su segunda afirmación: que la primera parte del libro además de una historia subterránea del teatro cuenta una historia de amor, lo explica al decir que las circunstancias, encuentros y propuestas que aquí se cuentan no se explican sólo mediante razones históricas, sino que se descubre “detrás de la grandeza de los resultados y la eficacia de las elecciones, otras fuerzas y otras dimensiones [...] y la fuerza del amor”.

En una traducción de Lluís Masgrau, Escenología presenta este volumen que desde su primera edición en italiano —en 1998—, fue concebido por Eugenio Barba para que incluyera en la segunda parte, titulada “Querido Kim”, 26 cartas que Grotowski le escribió en el periodo de 1963 a 1969, y cuya relectura —según cuenta el propio Barba— fue lo que lo indujo a escribir este texto.

Escenología, México, 2008.

ANTOLOGÍA DIDÁCTICA (1964-2005), 2 vols.

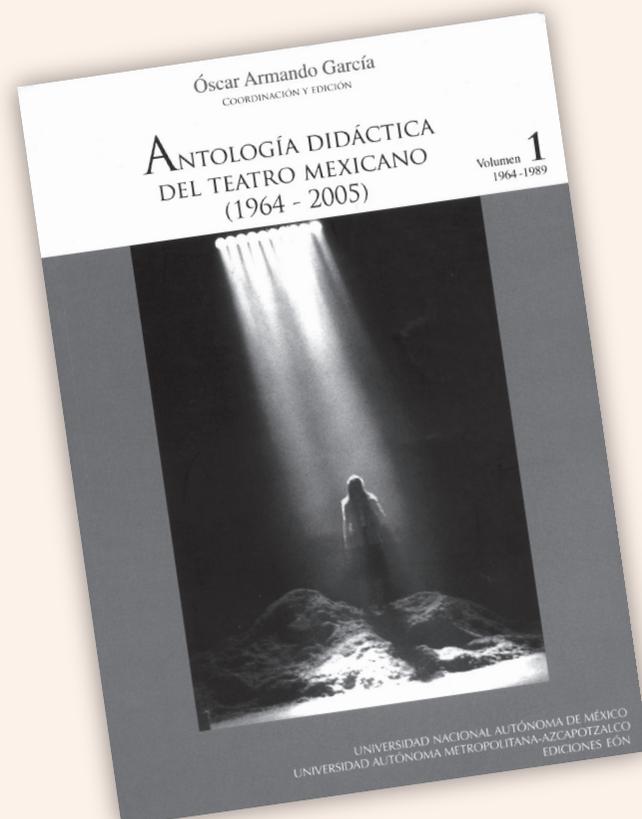
Óscar Armando García (coord. y comp.)

Con el objetivo original de rescatar y publicar de manera conjunta materiales de lectura necesarios para algunas materias de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, esta obra en dos tomos trasciende este propósito didáctico y ofrece un panorama interesante del teatro mexicano de la segunda mitad del siglo xx y primeros años del xxi.

Se trata de una compilación de 18 obras consideradas representativas de la dramaturgia de este periodo, cuya selección, dice Óscar Armando García en la Presentación, “es una respuesta natural a las necesidades de lectura que tienen tanto los estudiantes y profesores de escuelas superiores de teatro, como aquellos investigadores que indagan sobre el devenir y la fenomenología del teatro mexicano reciente”.

Luego de un estudio introductorio de Alejandro Ortiz Bullé-Goyri sobre las “Tendencias formales y temáticas en la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo xx”, el lector podrá encontrar en el tomo I las siguientes obras y autores:

- Olímpica*, Héctor Azar (1964)
- Los encantos del relajo*, Norma Román Calvo (1968)
- La danza del urogallo múltiple*, Luisa Josefina Hernández (1971)
- El extensionista*, Felipe Santander (1978)
- Armas blancas*, Víctor Hugo Rascón Banda (1982)
- Muerte súbita*, Sabina Berman (1988)
- Los enemigos*, Segio Magaña (1989)
- Los caminos solos*, Óscar Liera (1989)



DEL TEATRO MEXICANO

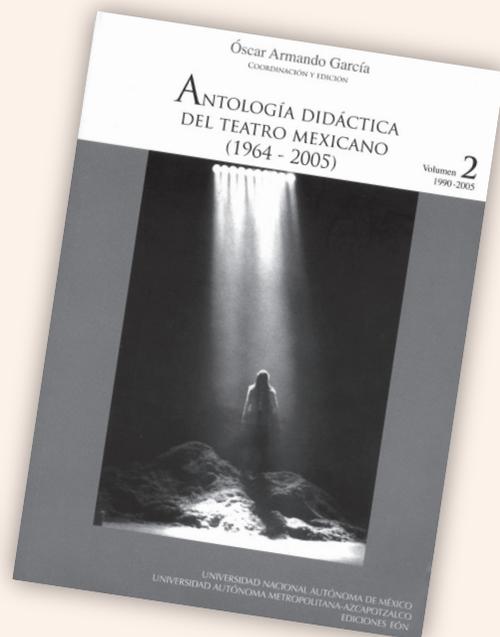
Acompañadas por un ensayo de Ricardo García Arteaga titulado “En busca del teatro nacional: propuestas dramáticas y estéticas de la escena mexicana”, en el tomo II se presentan las siguientes diez obras de la última década del siglo xx y primeros años del xxi:

El eclipse, Carlos Olmos (1990)
El viaje de los cantores, Hugo Salcedo (1990)
Secretos de familia, Héctor Mendoza (1991)
Las perlas de la virgen, Jesús González Dávila (1993)
El ajedrecista, Jaime Chabaud (1993)
Superhéroes de la aldea global, Luis Mario Moncada (1995)
Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho, Gerardo Mancebo del Castillo Trejo (1998)
Belice, David Olguin (2002)
El cielo en la piel, Edgar Chías (2004)
Mestiza Power, Concepción León Mora (2005)

En cuanto al periodo seleccionado y las obras tomadas como representativas, Óscar Armando García escribe en la Presentación: “El panorama de esta antología parte de 1964, al interior de una década de importantes rupturas estéticas, y culmina en 2005, con las expresiones más recientes del primer lustro de nuestro siglo. En general, hemos pretendido presentar aquellas piezas que tuvieron un impacto decisivo por su repercusión escénica, tanto en el público como en la estética teatral de su momento”.

Como en toda antología, puesto que supone un punto de vista particular, la selección que se presenta en *Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005)* no es exhaustiva en cuanto a las obras que pudieran considerarse una aportación al teatro en el periodo que abarca, pero sí ofrece, mediante los ensayos introductorios que acompañan a ambos tomos, un análisis de la dramaturgia de la época.

Coedición UNAM, UAM-Azcapotzalco, Ediciones Eón, México, 2008.



ALEJANDRO JODOROWSKY

en la colección del CITRU

Biblioteca Digital: Para ver, oír y leer el teatro

En la década de los sesenta irrumpe en el mundo un movimiento crítico que adopta el arte como modo de expresión privilegiado. En este contexto, el trabajo escénico realizado por Alejandro Jodorowsky en México es sumamente interesante para entender esa época y sus productos —tarea aún pendiente en diversas áreas de la cultura de nuestro país—, pues se trata de un teatro cargado de originalidad, transgresión y una gran fuerza visual.

Realizada por Conaculta a través del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), esta colección acaba de publicar dos interesantes títulos:

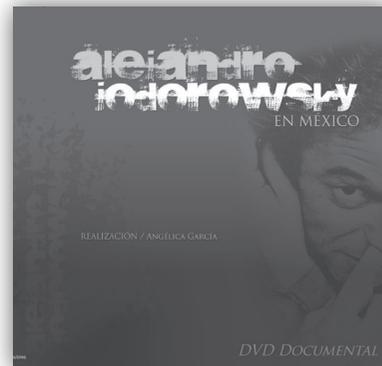
- *El teatro pánico de Alejandro Jodorowsky* (CD interactivo) y
- *Alejandro Jodorowsky en México* (DVD documental),

ambos de **Angélica García**, investigadora del CITRU, donde publicó también el CD *El teatro de Gurrola*.

El teatro pánico de Alejandro Jodorowsky y *Alejandro Jodorowsky en México* están destinadas a convertirse en obras de consulta fundamental pues recopilan diversos materiales del trabajo escénico que Jodorowsky realizó por más de una década en nuestro país, el cual tuvo una importante influencia en diversos ámbitos artísticos.

Este CD y DVD permiten conocer fotos, programas de mano, notas de prensa y videos con los que podemos volver en el tiempo a esa fantástica época de las fábulas pánicas en el periódico, pianos destrozados frente a cámaras en la televisión y escándalos en el teatro.

INBA-CITRU, México, 2009.



DE NECESIDADES DEL GREMIO, EPÍGRAFES Y CENSURA



SOBRE LAS EMERGENCIAS MÉDICAS DE ALGUNOS COMPAÑEROS: UN LLAMADO A LA COMUNIDAD

Estimados compañeros profesionales del teatro:

En las últimas semanas hemos visto repetirse los mensajes que invocan a la solidaridad del gremio para enfrentar las emergencias médicas de diversos compañeros. Estos llamados constituyen advertencias que a todos nos preocupan y que, por lo mismo, mueven a la búsqueda de propuestas viables para que un gremio desprotegido socialmente como el nuestro pueda afrontar este tipo de imponderables.

Algunas de estas propuestas se estuvieron valorando durante algunos meses en las ya célebres mesas del Focresi, pero por alguna ironía del destino, dichas reuniones se vieron interrumpidas debido al accidente de uno de sus principales promotores.

En esta ocasión es una nueva emergencia la que nos convoca a retomar la discusión, y por ello me permito soltar una idea que, con voluntad y un poco de gestión, podría constituir una base sólida para comenzar a trabajar.

La propuesta es muy simple: consiste en convocar a todos los becarios de teatro del Fonca a la creación de un fondo o fideicomiso para gastos médicos mayores de los profesionales del teatro. Si los becarios actuales (y futuros) lo aceptan, el fondo se constituiría con el 1% de su beca mensual.

Si mis cuentas no me fallan, actualmente existen poco más de 80 becarios del Fonca en el área de teatro, que en conjunto reciben una cantidad superior a los 2 millones de pesos mensuales, lo que permitiría contar con un fondo de hasta 20 mil pesos mensuales

destinados exclusivamente a este tipo de situaciones médicas.

Si tomamos en cuenta que un becario de Jóvenes Creadores recibe 7 500 pesos mensuales, estamos hablando de una aportación de 75 pesos. En el caso de los actores eméritos de la CNT, que perciben 40 mil mensuales, su aportación sería de 400 pesos. Como ven, no estamos hablando de aportaciones onerosas. Por otro lado, siendo que estas becas se renuevan cada año (a lo mucho cada tres años), los aportantes no serán siempre los mismos por lo que la carga se redistribuiría periódicamente.

Por decirlo en otros términos, sería un impuesto de 1% por el beneficio de recibir un estímulo con cargo a los contribuyentes, con la ventaja de que este "impuesto" estaría etiquetado para cierto tipo de emergencias.

Si sumáramos a estas aportaciones un porcentaje similar entre los beneficiarios de Co-inversiones y México en Escena, por ejemplo (que podrían registrar como una aportación tipo "seguro contra accidentes de trabajo"), el fondo podría duplicarse muy fácilmente.

Pienso que una fórmula para operar los ingresos de este fondo o fideicomiso podría ser establecer (después de constituidos) un convenio con el Fonca para que se proponga a cada nuevo becario una cláusula que sólo se incorporará a su contrato en caso de aceptación (es decir, que su aportación será voluntaria). Esta cláusula diría algo así como que "por voluntad expresa del beneficiario se solicita depositar el equivalente al 1% de su beca a la cuenta tal del Fideicomiso tal, etcétera". No conozco los términos legales, pero eso ya lo explorarían los especialistas.

También tendría que establecerse cómo operaría dicho fideicomiso, es decir, quiénes se harían cargo de sus fondos y las reglas o condiciones para ofrecer apoyos en caso de gastos médicos mayores. Pero eso ya sería motivo de otra discusión por parte de gente capacitada y deseosa de colaborar en eso. Yo paso.

Si en esta primera instancia es posible que la propuesta funcione, se podría pensar en ampliarla a los becarios de fondos estatales. A final de cuentas todos mamamos de la misma ubre.

Ya si nos ponemos guapos podríamos invi-

tar a funcionarios culturales a sumarse a este fideicomiso (ellos cuentan con sus propias prerrogativas al respecto). Ello nos haría evitar demagogias de "estamos haciendo todo lo posible" y los pondría ante una acción directa en la que no aportan más ni menos que cualquier otra persona que se encuentre en las nóminas estatales.

Sobre los beneficiarios: me parece que este fideicomiso debe estar al servicio de los profesionales del teatro y para ello tendría que encontrarse algún método de acreditación que permita corroborar que el beneficiario es o ha sido por un tiempo determinado un profesional de las artes escénicas. De lo contrario, uno se preguntará por qué se llama a la solidaridad por algunos compañeros y no por otros que tal vez desconozcamos.

En fin, ésta es sólo una idea que, pienso yo, puede sensibilizar a decenas y cientos de becarios que recibimos emolumentos por nuestras aportaciones al campo de las artes escénicas y que, en sentido estricto, formamos parte de esta misma comunidad que no goza de ninguna garantía ni protección.

Habría muchas cosas que discutir, perfeccionar y replantear en términos legales, pero me parece que la propuesta está lanzada.

Ahora digan ustedes...

LUIS MARIO MONCADA



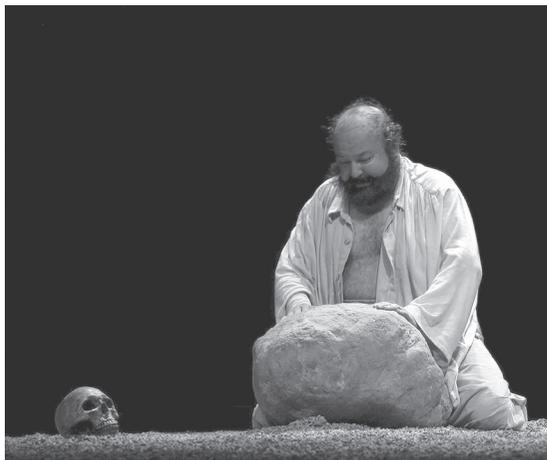
CARTA A LA REDACCIÓN DE PASODEGATO

Mi querido Jaime:

No fue sino hasta que tuve el número 36 de *Paso de Gato* en mis manos que recordé una frase de Grotowski que debimos haber usado como epígrafe para el dossier "Identidad artística y modos de producción". Aprovecho para citar lo (de memoria), ahora que el mundo entero recuerda, a diez años de su muerte, al gran renovador polaco:

Un verdadero teatro popular no sería un teatro que satisficiera a todas las personas, sino la existencia de tantos teatros como los que se requieren para satisfacer a todos los sectores que conforman una sociedad.

Un abrazo,
RODOLFO OBREGÓN



> Carlos Cobos en *Divino Pastor Góngora*, de J. Chabaud. © José Jorge Carreón.

CENSURA CECUT-INBA

A María Teresa Vicencio
Directora del Centro Cultural Tijuana
INBA
Presente

Querida María Teresa:

El artículo con el que te acompaño la presente, líneas abajo, salió publicado en enero en el periódico nacional *Milenio*. La censura de la que habla el texto se cocinó desde noviembre del año pasado y creí que, en honor a la amistad, me darías una explicación de lo ocurrido e intentarías mediar en el asunto como correspondía. No lo has hecho ni como amiga ni colega ni funcionaria cultural, y me veo en la obligación de recordarte las graves consecuencias que puede acarrear el hecho de que seas cómplice silente de un acto de censura a una obra de teatro y a cualquier manifestación artística.

A continuación reproduzco el artículo de *Milenio* porque creo que quienes se encargan de la síntesis de prensa en tu oficina no quisieron molestarte.

Saludos, en espera de tu llamada.

CENSURA CECUT-INBA

No recuerdo ocasión en que hubiese utilizado un espacio periodístico como éste para hablar de la propia obra artística. Me parece de mal gusto y repudio a quienes se autoelogian desde sus columnas. Sin embargo, en esta ocasión me veo en la necesidad no de elogiar un texto teatral mío sino de exponer la censura de la que ha sido objeto en una convocatoria pública lanzada por el CECUT-INBA de Tijuana. La convocatoria, creada para fomentar el desarrollo artístico de los directores teatrales de la entidad, contempla de manera afortunada asesorías y seguimiento de otros profesionales al proyecto que se selecciona, mismo que contemple "las necesidades del público adolescente de manera prioritaria, y que cumpla en su contenido y realización con las características de actualidad, pertinencia, impacto social y calidad artística...", tal y como reza en la cláusula 1 de dicha convocatoria.

La obra en cuestión es mi *Perder la cabeza*, que fue escrita entre 1993 y 1994 y que

posee un currículum de premios, traducciones, publicaciones y elogios que reservo para la egoteca. La joven directora Michelle Guerra presentó el proyecto de *Perder la cabeza* y se le notificó vía telefónica que, a pesar de ser el mejor, no se aprobaba porque el Consejo Asesor la juzgó poco pertinente por la situación de violencia que vive Tijuana (en contradicción rotunda con la convocatoria). La obra, en su momento premonitoria de lo que vendría en la realidad política mexicana en su vinculación con el crimen organizado, está ubicada en los años cuarenta del siglo xx durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho, con todo y hermano incómodo (Maximino). La clave es en cómic y juega también en tono de farsa con *Los intocables*.

El Consejo Asesor, constituido por teatreros de Tijuana, acometió la censura en un acto deplorable y no ausente de vendeta personal. Uno de ellos, Hugo Salcedo —que en un acto de corrupción más de los que acostumbra designó en años anteriores el dinero de la misma convocatoria a un proyecto con una obra suya—, es el artífice de este despropósito. Curioso que el INBA estrenara *Perder la cabeza* en el 95 y el CECUT, que pertenece al INBA, la publicara en el 2000; y que ambas instituciones avalen ahora a Salcedo como censor.

JAIME CHABAUD

Nosotros Hacemos Teatro, A.C.
con el apoyo de la SOGEM, celebra su
DÉCIMO ANIVERSARIO



Una férrea lucha por los derechos de las mujeres.

Jueves
20:30 hrs.

Ganadora de 4 premios de la crítica especializada incluyendo
MEJOR ACTRIZ
MEJOR DRAMATURGIA

con
Mariana Brito
de
Felipe Oliva

COSAS DE MUCHACHOS
de Willebaldo López Dir. F. Oliva

La mejor obra para jóvenes desde hace 40 años.

Refleja la falta de orientación sexual y la victimización que padece la juventud

8 premios de la crítica incluyendo
MEJOR DIRECCIÓN
MEJOR OBRA
MEJOR ACTUACIÓN JUVENIL

Sábados 13:00 hrs.
Prod. Mariana Brito



próximamente
TEOREMA
de Felipe Oliva

Obras invitadas:

HOMBRE TENÍA QUE SER
de Thelma Dorantes

SUENA EL REY
de Julio Escartín

SOLEDAD DE SOLEDADES
de Antonio Algarrá

VIAJANDO CON DON QUIJOTE
de Alejandro Lamadrid

MUERTOS SIN SEPULTURA
de Jean Paul Sartre

CONSULTA HORARIOS

Estamos recibiendo proyectos
TEMPORADA 2009-2010

Rentamos

Espacio para ensayos o lecturas

Presentaciones de libros

Conferencias, cursos, congresos

**Inscripciones abiertas al
Taller Permanente de
Actuación Profesional
SÁBADOS de 9 a 12 hrs.**

TEATRO COYOACÁN
UN ESPACIO SINGULAR PARA LA ESCENA NACIONAL
Héroes del 47, #122, Col. Churubusco, (m. Gral. Anaya)
TEL. 56883529 www.nh teatro.com.mx



Boletos en
ticketmaster.com.mx sogem

gandhi Livepool fábrica de Francia MEGA Ciudad México Secretaría de Cultura
5325-9000

SUGERENCIAS FELINAS

CONVOCATORIAS

NACIONALES

PREMIO DE DRAMATURGIA 2009

al que convoca el
Instituto Nacional de Bellas Artes,
y el Gobierno del Estado de Baja California,
a través del Instituto de Cultura de Baja California,

Premio: 150 mil pesos en efectivo y diploma

1. Podrán participar todos los escritores mexicanos o extranjeros residentes en la República Mexicana. Los participantes extranjeros deberán tener como mínimo cinco años de residencia en México.
2. Los trabajos deberán enviarse a la Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes o al Instituto de Cultura de Baja California.
3. Los concursantes enviarán una obra de teatro inédita, por triplicado, escrita en español, que no haya sido representada. El tema de la obra y el número de actos serán libres, siempre y cuando el trabajo alcance un mínimo de 30 cuartillas o considere un tiempo aproximado de 50 minutos de representación escénica. Los trabajos deberán estar engargolados, enumerados y escritos a máquina o computadora (con letra de 12 puntos), a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara.
4. Los concursantes deberán participar con seudónimo. Adjunto a los trabajos, en un sobre cerrado e identificado con el mismo seudónimo, enviarán su nombre, domicilio, número telefónico y semblanza. Las plicas de identificación serán depositadas en una notaría pública de la ciudad de Mexicali, Baja California. Cualquier tipo de referencia, leyenda o dedicatoria que pueda sugerir la identidad del autor causará la descalificación del trabajo.
5. La fecha de cierre es el 3 de julio de 2009.

Para conocer las bases completas:

Coordinación Nacional de Literatura
Teléfonos: 5526 0219 y 5526 0449
Correo electrónico:
cnl.promocion@correo.inba.gob.mx
Página en Internet: www.literaturainba.com

PREMIO OBRA DE TEATRO PARA NIÑOS 2009

al que convoca el
Instituto Nacional de Bellas Artes,
el Gobierno del Estado de Coahuila,
a través del
Instituto Coahuilense de Cultura
y el Patronato del Teatro Isauro Martínez,

Premio: 100 mil pesos en efectivo y diploma

1. Podrán participar todos los escritores mexicanos o extranjeros residentes en la República Mexicana. Los participantes extranjeros deberán tener como mínimo cinco años de residencia en México.
2. Los trabajos deberán enviarse a la Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes o al Teatro Isauro Martínez.
3. Los concursantes enviarán una obra de teatro inédita, por triplicado, que no haya sido representada, escrita en español, dirigida a un público infantil de entre seis y doce años de edad, y de acuerdo con la modalidad o modalidades que el autor considere apropiadas: actores, guiñol, muñecos de guante, marionetas, etcétera, con tema y número de personajes libres. La duración mínima aproximada de representación será de 30 minutos. En el caso de las obras para muñecos, el autor presentará un mínimo de dos piezas, que juntas cumplan con el tiempo señalado. Los trabajos deberán estar engargolados, enumerados y escritos a máquina o computadora (con letra de 12 puntos), a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara.
4. Los concursantes deberán participar con seudónimo. Adjunto a los trabajos, en un sobre cerrado e identificado con el mismo seudónimo, enviarán su nombre, domicilio, número telefónico y semblanza. Las plicas de identificación serán depositadas en una notaría pública de la ciudad de Torreón, Coahuila. Cualquier tipo de referencia, leyenda o dedicatoria que pueda sugerir la identidad del autor causará la descalificación del trabajo.
5. La fecha de cierre es el 3 de julio de 2009.

Para conocer las bases completas:

Coordinación Nacional de Literatura
Teléfonos: 5526 0219 y 5526 0449
Correo electrónico:
cnl.promocion@correo.inba.gob.mx
Página en Internet: www.literaturainba.com

INTERNACIONAL

PREMIO LITERARIO CASA DE LAS AMÉRICAS 2010

La convocatoria al Premio Casa de las Américas 2010 estará abierta hasta el 31 de octubre de 2009

La Casa de las Américas convoca para el año 2010 a la LI edición de su Premio Literario. En esta ocasión podrán concursar obras inéditas en los géneros de **poesía y teatro**. Podrán concursar también autores de Brasil con libros de no ficción escritos en portugués y publicados en esa lengua durante el bienio 2008-2009, así como escritores del Caribe de expresión inglesa con una obra publicada en esa lengua o en creole durante el periodo 2006-2009.

Premio extraordinario Bicentenario de la Emancipación Hispanoamericana

Al cumplirse doscientos años del inicio de las guerras de independencia en la América hispana, la Casa de las Américas convoca a un Premio Extraordinario de ensayo sobre la repercusión de tan significativo acontecimiento. Las obras concursantes se someterán a las bases generales del Premio.

BASES

1. Podrán enviarse obras inéditas en español en los géneros de **poesía y teatro**. Se considerarán inéditas aun aquellas obras que hayan sido impresas en no más de la mitad.
2. Podrán participar autores latinoamericanos, naturales o naturalizados.
3. Los autores deberán enviar tres ejemplares mecanografiados, a dos espacios y foliados. Las obras no excederán de 500 páginas.
4. Ningún autor podrá enviar más de un libro por género, ni participar con una obra en proceso de impresión, aunque esté inédita, o que haya obtenido algún premio nacional o internacional u opte por él mientras no se haya dado el fallo del Premio Casa de las Américas. Tampoco podrá participar en un género en el que hubiera obtenido ya este Premio, en alguno de los cinco años anteriores.
5. Se otorgará un **premio único e indivisible por cada género o categoría, que consistirá en 3 000 dólares o su equivalente en la moneda nacional** que corresponda, y la publicación de la obra por la Casa de las Américas. Se otorgarán menciones si el jurado las estima necesarias, sin que ello implique retribución ni compromiso editorial por parte de la Casa de las Américas.
6. Las obras deberán ser remitidas a la Casa de las Américas (3ª y G, El Vedado, La Habana #10400, Cuba), o a cualquiera de las embajadas de Cuba, antes del 31 de octubre del año 2009.





Alas y Raíces

a los Niños en Hidalgo

Programa de Financiamiento para la Producción de Espectáculos Artísticos Infantiles

Presentación de proyectos beneficiados 2008

TEATRO DE TÍTERES

CAJA

DE

LEYENDAS

Kiribati

- ★ 8 y 29 de marzo, 2009 / 12:30 hrs.
Centro Cultural del Ferrocarril de Pachuca, Hgo.
- ★ 15 de marzo, 2009 / 12:00 hrs.
Casa de Cultura de Zempoala, Hgo.
- ★ 21 de marzo, 2009 / 12:00 hrs.
Casa de Cultura de Zimapán, Hgo.
- ★ 4 de abril, 2009 / 12:00 hrs.
Plaza Principal de Tasquillo, Hgo.

TEATRO INFANTIL

CARACOL

y ORSIBIANA

Grupo Okos Teatro

- ★ 15 de marzo y 5 de abril, 2009 / 12:30 hrs.
Centro Cultural del Ferrocarril de Pachuca, Hgo.
- ★ 28 de marzo, 2009 / 12:00 hrs.
Casa de Cultura de Almoloya, Hgo.
- ★ 29 de marzo, 2009 / 12:00 hrs.
Casa de Cultura de Tepeapulco, Hgo.
- ★ 4 de abril, 2009 / 12:00 hrs.
Casa de Cultura de Emiliano Zapata, Hgo.

TEATRO INFANTIL

OJOS

DE

PERRO

Grupo Escena Teatro

- ★ 14 de marzo, 2009 / 12:00 hrs.
Teatro Cuathémoc de Mixquiahuala, Hgo.
- ★ 22 de marzo y 26 de abril, 2009 / 12:30 hrs.
Centro Cultural del Ferrocarril de Pachuca, Hgo.
- ★ 28 de marzo, 2009 / 12:00 hrs.
Auditorio Miguel Hidalgo de Tulancingo, Hgo.
- ★ 18 de abril, 2009 / 12:00 hrs.
Auditorio municipal de Ixmiquilpán, Hgo.

GOBIERNO DEL ESTADO

festival de san luis

Abril 23 - Mayo 2, 2009

HECHOS  **SAN LUIS POTOSÍ**
para servir GOBIERNO DEL ESTADO
2003 / 2009

SECRETARÍA DE CULTURA



SAN LUIS POTOSÍ  H. AYUNTAMIENTO 2007/2009
CONSTRUYENDO EL FUTURO

José Fors Presenta
DR. FRANKENSTEIN

La Ópera Rock

UGO RODRÍGUEZ JOSÉ FORS IRAIDA NORIEGA

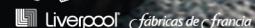
34 ARTISTAS EN ESCENA

3 Y 4 DE JULIO 2009

 **Teatro Diana**
Un espacio aparte

Boletos en
ticketmaster.com.mx

3818-3800

 See's
CANDIES  **gandhi**
 Liverpool *Fabrics de Francia*

5 años cultura
UdeG

MÚSICA

WWW.OPERAFRANKENSTEIN.COM



Artes Escénicas
y Literatura



5 años cultura
UdeG



Con el propósito de fortalecer el desarrollo de la actividad teatral en nuestro país,
la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad de Guadalajara,
convocan al



Premio Nacional de Dramaturgia UAM-UdeG 2009



1. Podrán participar todos los escritores mexicanos sin importar la edad.
2. Esta edición estará dedicada al *Bicentenario de la Independencia de México* y al *Centenario de la Revolución Mexicana* como ejes temáticos.
3. Las obras tendrán que estar pensadas para estrenarse en un teatro de cámara con las limitaciones y posibilidades que esto implica (pocos personajes, economía de elementos escenográficos, etcétera).
4. Las obras deberán ser inéditas (no impresas ni en soporte digital), no representadas ni con compromisos de estreno. La duración de las mismas deberá calcularse para 1 hora de duración como mínimo.
5. Las obras se presentarán por cuadruplicado, escritas en español, en letra Arial, 12 puntos, a doble espacio y por una sola cara.
6. Se participará firmando con seudónimo y se adjuntará un sobre cerrado que lleve impreso éste en el exterior, así como el nombre de la obra. En su interior se adjuntarán los datos completos del autor.
7. Las obras deberán remitirse, por cuadruplicado y con plica de identificación, a:

Premio Nacional de Dramaturgia UAM-UdeG 2009

Teatro Casa de la Paz, Cozumel 33, Colonia Roma
c. p. 06700, México, D. F.

8. La fecha límite para recepción de trabajos es el 15 de junio de 2009. Se aceptarán aquellos que lleguen con el matasellos de la fecha de cierre de concurso.
9. Se concederá un premio único de \$200,000.00 (doscientos mil pesos M.N.) al autor de la obra ganadora, diploma y publicación en la revista *Casa del Tiempo* de la UAM. Se considerará la realización del montaje de la misma en el Teatro Casa de la Paz de la Universidad Autónoma Metropolitana en el marco de los festejos de su XXXV Aniversario.
10. Los derechos de publicación de la obra ganadora en la revista *Casa del Tiempo* están comprendidos en el monto del premio. Los derechos correspondientes a su escenificación serán pagados a la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM).
11. El jurado estará integrado por especialistas reconocidos en la materia y su fallo será inapelable.
12. La premiación se llevará a cabo en la Ciudad de México y las instituciones convocantes asumirán los gastos de transportación, hospedaje y alimentación del ganador en caso de residir fuera del área metropolitana.
13. No se devolverán originales. Los libretos de las obras que no resulten ganadoras serán destruidos.
14. Cualquier aspecto no previsto en la presente convocatoria será resuelto por los organizadores.
15. La participación en este concurso implica la aceptación total de las bases del mismo.

Informes: Teatro Casa de la Paz
de la Universidad
Autónoma Metropolitana,
lunes a viernes de 11 a 15 horas.
Teléfono: 5286 5315
tdelapaz@correo.uam.mx

