## VOCES DE TEATRO EN MÉXICO A FIN DE MILENIO

#### Colección Periodismo cultural del Conaculta

## Estela Leñero Franco

## **PRÓLOGO**

Fenrnando Solana Olivares

#### **PRESENTACIÓN**

Este libro reúne una serie de textos publicados en revistas y periódicos en la década de los noventa. Compartir la experiencia escénica y conocer el teatro que se hace en México, fue uno de los impulsos de querer escribir sobre teatro. Hice notas para diferentes medios periodísticos. Escribí para el suplemento del Uno más uno y para La Jornada semanal. Después, en El Nacional, tuve la oportunidad de escribir entrevistas largas y conocer con más detalle a los personajes entrevistados. El motivo era periodístico: informar de la cartelera que estaba en ese momento a partir de los mismos creadores.

Los artículos publicados en revistas de teatro, abarcaron otros aspectos del hecho teatral. Algunos comentan un acontecimiento teatral o simplemente lo relatan; otros reflexionan alrededor del hecho escénico o rascan en la historia de las mujeres de teatro. La variedad de artículos acumulada por tantos años dispersos, hizo difícil su organización; así que dividí el libro en cuatro capítulos según su estilo periodístico. Arranqué con entrevistas a partir de una obra en cartelera, continúe con reseñas y en el siguiente capítulo incluí ensayos y crónicas. Finalmente retomé la entrevista a personajes o a grupos de teatro, siendo ellos el punto de partida.

Huellas efímeras, corresponde a una serie de entrevistas realizadas a colegas y maestros en el teatro que nos permitieron conocer sobre sus

procesos creativos, sus motivos artísticos, sus obstáculos para realizar anhelos y la mezcla de sufrimiento y placer que les dio el teatro.

En *Donde los pies pasan volando* se reseñan diferentes puestas en escena presentadas en nuestro país, tanto nacionales como internacionales. Obras de jóvenes teatristas u obras participantes en los Festivales de la Ciudad de México y del Cervantino. Terminé llamándolas reseñas por ser un testimonio de la experiencia de lo que existió en los escenarios y una forma más de cómo se le recuerda.

Al final de cada artículo gracias a la colaboración de Eugenia Leñero, se incluyó una ficha con la información completa de la obra y el año en que se publicó la nota. Aunque cada apartado tiene un orden cronológico, se dudó mucho si ordenarlos alfabéticamente, ya sea por autor o por título de obra.

Haciendo memoria es una recopilación de testimonios y reflexiones alrededor del fenómeno teatral. Hay artículos que reseñan diversos encuentros para analizar el teatro, la política cultural de nuestro país o un taller intensivo de improvisación. Otros especulan a partir del espacio escénico como centro de experimentación, análisis y propuesta dramática. También se incluyen partes de una investigación sobre divas, empresarias, autoras, directoras y escenógrafas del teatro mexicano, con la intención de participar en el rescate testimonial del teatro hecho por mujeres en su momento de despegue como lo fue el siglo XX.

El último capítulo, *Personas/personajes*, vuelve a la entrevista para hacer hablar a actrices, directores e integrantes de diferentes grupos de teatro. Son entrevistas con una forma de exposición diversa. A veces la entrevista es una nota sintética, o aglutina personajes para hablar con ellos de manera más holgada.

El texto con el que cierra el libro, escrito el año pasado, pretende encontrar razones suficientes para pensar en el espacio escénico como el punto de reunión creativo de los hacedores de teatro y el público asistente, su invitado de honor.

Aunque el teatro suceda sólo una vez, renombrarlo ayuda a que no se muera. Dar fe de lo que sucedió en un teatro, es como gritar a los cuatro vientos que el teatro sigue, que si hubieron, hay y habrá constructores de teatro; que lo que urge es reforzarlo, inyectarle vitaminas para que la tierra sea fértil y no desértica, como tantas veces la encontramos.

Estela Leñero

## **HUELLA EFÍMERAS**

(Entrevistas)

Juan José Barreiro

**Humanis** corporis

"En el cuerpo transcurre el espectáculo de nuestra vida".

"El Teatro de objetos □señala Barreiro□ es un espectáculo donde la dramaturgia está dada por un texto profundamente vinculado a los objetos teatrales. Plástica en movimiento que pretende una unidad viva entre las palabras, el espacio escénico, los actores-manipuladores, la maquinaria escénica y los muñecos; buscando una relación profunda, una totalidad de lenguaje". Juan José Barreiro parte de este planteamiento para trabajar desde el '80 en el diseño y la construcción de muñecos, en la escenografía, la dirección y la dramaturgia que contenga esta propuesta. Ha diseñado los muñecos de obras como *Minostastás y su familia* y *El tablero de las pasiones de juguete* de Hugo Hiriart. Ha hecho sus propios espectáculos como *Variaciones Judtih y Holofernes, Todo sucede en una noche* y *El amor de Don Perlimplín y Belinda en su Jardín*. Ahora acaba de obtener la beca de ejecutante que en octubre del '89 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorgó a 12 creadores de teatro y cinco grupos. Su proyecto consiste en crear un espectáculo en su totalidad de Teatro de objetos utilizando como título el nombre del famoso de Andreas Vesalius *De Humani Corporis Fabrica* de 1954, que gire alrededor del cuerpo humano.

Barreiro señala que "El cuerpo es el escenario, 'El lugar'. En el cuerpo transcurre el espectáculo de nuestro vida. Y si la vida es sueño, ¿qué no es el sueño, el sueño de un cuerpo? "Poner al descubierto la intimidad humana en su sentido más preciso, más literal: sus vísceras, su esqueleto, sus músculos, sus humores, sus 'aparatos', sus 'sistemas'. Gracias a las características específicas que poseen los muñecos, es posible abordar esta problemática. Si el actor nos presenta, anatómicamente hablando, la exterioridad del cuerpo vivo, el muñeco nos abre la interioridad del cuerpo muerto (aunque paradójicamente está vivo al ser manipulado por un ser vivo). Para Barreiro uno de los dramas del ser humano es el no poder conocer su interior; hay que morir para poder ser desmenuzado. Por eso una de las ideas que tienen para su espectáculo es, por ejemplo, la de presentar a un doctormuñeco, violador de cuerpos ajenos, afanado en descubrir su interioridad. Lo imagina

inyectándose anestesia para abrir su cuerpo con un bisturí; analizando y cotejando con sus libros de anatomía. Saca sus vísceras para estudiarlas y corroborar o negar las afirmaciones. Plantea también la construcción de muñecos en acrílico que funcionen como radiografías y a través de ellos mostrar sus órganos. Con estos recursos y los que surjan a lo largo del montaje intentaría profundizar en la contraposición que existe entre sentimientos y fisiología. Convertir las pasiones en un catálogo de comportamientos físicos y crear un lenguaje dramático propio. Pone como ejemplo el drama de Desdémona y Otelo cuando éste la mata: frente a las grandiosas frases de Otelo se narra qué es lo que está pasando por dentro: las glándulas se inflaman, levanta el cuchillo y se activan tales y tales músculos, el cerebro manda órdenes eléctricas a la mano, el cuchillo entra al cuerpo de Desdémona rompiendo tal tejido, parte el hueso, fluye un líquido, revienta una vena. Recurrir al lenguaje científico para hablar de sentimientos humanos.

El tono y las temáticas tienen que ver con sus búsquedas teatrales anteriores. "Debo confesar diced que muchas de las imágenes que inician mi trabajo son imágenes eróticas y el teatro que más me gusta hacer está muy cerca de la pornografía". Por eso en esta obra le interesa enloquecer las categorías corporales y poner en entredicho una moralidad. ¿Qué pasaría si cambiamos las coordenadas en las que se estructura nuestro cuerpo?, ¿si en vez de poner cabeza, tronco y extremidades empezamos con el tronco o invertimos la cabeza?, ¿qué tal si trastocamos los ejes morales donde se permite mostrar la cabeza y está prohibido señalar los genitales?, ¿si consideramos inmoral el mostrar las rodillas frente a muñecos desnudos? ¿si mostramos a un hombre amamantando a un niño con su pene?

Jugando con el cuerpo se puede crear una conciencia de la corporeidad y relativizar estructuras culturales. Juan José Barreiro concluye: "Este proyecto quiere carnalizar, presentar en metáfora físico-anatómica, los dramas de la vida humana".

UNO MÁS UNO 3 de febrero de 1990.

Obra De Humanis Corporis fábrica. Autor y dirección Juan José Barreiro. Actores Graciela Cervantes, José L. Díaz Estévez, Eduardo Mercheyer y Alita Winburn. Escenografía Federico Calderón, Ponty Aragón y Víctor Carvajal. Iluminación Ponty Aragón. Teatro Rosario Castellanos y La Gruta. Producción CNCA, Festival de la Ciudad de México, INBA y FONCA.

#### "Las cárceles de Alicia"

En el sótano de una casa vieja en la Colonia Roma, Teresa Rábago y José Acosta hacen teatro: *Alicia*, monólogo basado en textos de Darío Fo.

Se espera la entrada en un *hall* rodeado de escaleras que atraviesa la cocina y se baja a un sótano oscuro y húmedo. Al fondo una pequeña luz amarillenta, dos ventanas circulares enrejadas, manchas de agua en el cemento, un catre, una silla y una mujer con bata blanca.

Alicia habla consigo misma, reflexiona, dialoga con un alguien invisible, con los objetos que ahí se encuentran. Y la silla es la cárcel o un caballo, y el público es un comprador de mujeres y la pared es un hombre, y un trapo es un niño. Es mujer la que narra y por tanto su circunstancias es específicamente femenina aunque a todos les concierne. En un traslape de palabras y personas, Alicia va de lo político a lo íntimo, del discurso ideológico al dolor de la existencia. Empieza en la cárcel con lágrimas escurriendo, para de ahí dispararse a otras mujeres: la que desea, la que se excita, la prostituta, la que sueña con el príncipe azul, la encasillada como loca, la que modela, la que se exhibe, la que cae. Tal vez sólo es una mujer que sin moverse de su prisión realiza un recorrido encarnándose en otras mujeres para dejarnos la sensación de que una mueca, un gesto o un grito nos identifica, para preguntarnos por el cómo se construyen los barrotes y quién está afuera y quién dentro.

Sumergidos en una humedad impregnada por los sentimientos de Alicia, por los sentimientos que la actriz es capaz de impregnarle a su Alicia y lo que el director incita, salimos a la superficie. Aplausos. Después se piden comentarios y un hombre habla de lo relativo de la locura y los principios de Foucault y una señora habla del sufrimiento que ha visto en esa mujer y agradece no estar en su lugar y otra voz agrega que esa mujer somos nosotros.

Para José Acosta esta obra habla de un paso doloroso por la vida. Trata de la historia de una mujer aprisionada, donde él se siente incluido, ya que de alguna manera todos somos marginados y la prostitución y la locura son sólo unos cuantos ejemplos. Es, efectivamente, una visión desgarradora, pero pretende, mediante lo doloroso, que la gente rescate la posibilidad del amor y de la expectativa de que las cosas pueden ser diferentes.

En Teresa Rábago el trabajo implicó el no tener ninguna reticencia mental a lo doloroso y satisfactorio que podía dar una emoción. Abrió un conducto anquilosado, para dar paso a la práctica real de la sensibilidad. En una primera etapa fue duro, ya que se recurrió a vivencias personales que evocaban al amante, al padre, a la madre y a la sociedad represiva que de manera particular todos hemos experimentado. El primer obstáculo fue esa voz interna que juzga y autocrítica el trabajo. Después se logró unificar el personaje y la persona en una sola esencia, perdiendo conciencia del "cómo se actúa" y dejando que el alma del personaje funcionara por sí. Sumergido en este proceso, el director impulsa la búsqueda de las herramientas para lograr el objetivo de comunicar emociones, para que el actor dé su 100 por ciento y se adueñe totalmente del momento escénico.

José Acosta opina que el teatro es para los actores y por eso en su trabajo el público recibe lo que el director pretende transmitir en la forma que el actor, con sus particularidades, le propone. Agrega: "No veremos a una actriz que interpreta un personaje, sino que a través de un personaje descubrimos a una actriz que como ser humano ejecuta un acto de sacrificio para que el público participe del conocimiento de nuestra esencia humana".

UNO MÁS UNO Sábado 10 de febrero de 1990.

**Obra** *Alicia*. **Autor** Darío Fo. **Adaptación** José Acosta y Tere Rábago. **Dirección** José Acosta. **Actores** Tere Rábago. **Teatro** Sótano de una casa en la colonia Roma.

Luis Eduardo Reyes

**Dudas** 

"Teatro sobre bisexualidad y sida"

En el campo de la dramaturgia, Luis Eduardo Reyes obtuvo la beca que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorgó a siete jóvenes teatreros. Sus proyectos con dos obras: *Dudas*, cuyo objetivo es mostrar el tema de la bisexualidad y el sida dentro de una familia mexicana de clase media sin fines didácticos, y *A la suerte* una obra infantil didáctica con el interés de hacer un rescate de los juguetes mexicanos tradicionales.

El proyecto de la obra de teatro *Dudas* surgió ante la necesidad de hacer un señalamiento crítico que no pudo realizar el autor en los guiones de televisión para una

telenovela sobre educación sexual que próximamente saldrá al aire. La estructura básica del género telenovela tiene sus reglas como son las que se establecen para delimitar el perfil de los personajes. Señala Reyes: "En todo argumento, los personajes 'buenos' siempre tendrán una recompensa. Podrán sufrir para llegar a ella, pero su recompensa se garantiza en la mayoría de los casos. En el 'villano' es y será el antagonista por antonomasia, y su castigo es inevitable. Podrá gozar y disfrutar de la victoria durante la historia, pero al final, el castigo lo espera, ya sea para redimirlo o bien aniquilarlo". A continuación él se pregunta: ¿Qué pasa con aquellos personajes que están ubicados dentro del rango de "buenos" y reciben un castigo, un castigo irreversible como es la muerte? Y así construye a su protagonista: una ama de casa, buena madre, buena esposa, que pertenece a la asociación de padres de familia y a provida, que colabora con la Iglesia, que a todo le saca un dicho a las cosas y que para todo tiene una moraleja. Una mujer que por una circunstancia casual (donarle sangre a su hija), se entera repentinamente que tiene sida y va a morir. La situación dramática está ahí y el autor la ubica en un lapso que va del primer resultado de los análisis a la confirmación posterior: 20 días. En ese tiempo, que da una situación límite, es donde transcurre toda la obra. Luis Eduardo Reyes comenta que la duda de descendencia se presenta en el padre de la familia ya que nunca va tener la certeza completa de que sus hijos sean de él. En la obra *Dudas* la pregunta viene a planteársele a la mujer al no saber por quién y por qué contrajo la enfermedad. El espectador, junto con la protagonista, experimentan la duda, la desconfianza y dirigen sus ojos, con una resistencia inicial, hacia el padre de familia contador y pulcro. "El macho que le hace los hijos, también le hace la muerte". Y aquí se agrega un ingrediente fundamental que pretende trabajar durante la obra de una manera sutil y lateral, pero causante de toda la problemática: la bisexualidad oculta del padre. El autor respalda su argumento con estadísticas que proporciona el Conasida: "De las mujeres contagiadas, el 20 por ciento corresponden a amas de casa; mientras que el 4 por ciento a prostitutas. Esto significa, entre otras cosas, que las amas de casa corresponden a un grupo de 'más alto riesgo' que las que se dedican a comerciar con su cuerpo". Una de las causas principales de esos porcentajes, opina, es la bisexualidad que, a pesar de ser un tema escamoteado por los medios, es una realidad muy común en México. El 65 por ciento de la gente, ha tenido por lo menos en alguna ocasión una relación sexual con una persona de su mismo sexo. "El grupo de bisexuales, de características muy

particulares que lo diferencian de los heterosexuales y los homosexuales, ha sido muy poco estudiado, y sobre todo, representado en escena". Una de las características del bisexual, señala, es su dualidad: igual que lo es en el juego erótico, lo es en su vida. Lleva una doble vida y por tanto recurre a la hipocresía sin que nunca llegue a reconocer su bisexualidad. Es un ser fuera de la sociedad y por tanto un personaje muy interesante.

La obra de teatro será de corte realista en el género de pieza. Para Luis Eduardo Reyes plantear en escena la bisexualidad y el sida dentro de una familia de clase media, significa romper con la ética familiar establecida, develar realidades ocultas, mostrar, señalar, y al fin de cuentas, transgredir un orden.

UNO MÁS UNO 17 de febrero de 1990		

Gonzalo Valdés Medellín

De Novo amante

"Alma y realidad de un contemporáneo".

Salvador Novo es uno de los artistas más completos, enriquecedores para la cultura nacional y trascendentales para las letras mexicanas de este siglo. Su profundo instinto trágico y la riqueza reflejada en su poesía, lo convierten en un personaje sumamente interesante y contradictorio. Gonzalo Valdés Medellín se ha propuesto escribir una obra teatral titulada *De Novo amante* o *El tercer Novo* y abordar las contradicciones del poeta como artista y como hombre; descubrir el lado íntimo que la historia ha descuidado, el Novo amante homosexual, el ser humano aterido ante la imposibilidad del amor, el Novo solitario. No el Novo público, no el bufón del sistema en su vejez ni el iconoclasta en su juventud.

La figura de Salvador Novo ha estado presente en los trabajos anteriores de Valdés Medellín. Primero por su poesía y ahora como personaje protagónico en la obra. La indagación de su intimidad lo permite el carácter autobiográfico de su poesía. Comenta que la lectura de *Nuevo amor* o de los sonetos de *Sátira*, nos permiten ver a ese gran artista del alma y de la realidad contemporánea en que vivía. Su poesía, agrega, aprende este análisis a

través de la experiencia propia, lo cual lo hace más valioso y le da una voz única y universal.

Una de las preocupaciones temáticas del autor en su obra *De Novo amante* es ver cómo, siendo Salvador Novo el iconoclasta que fue, se adaptó al sistema, lo aplaudió y se hizo parte de él, con lo cual lo catalogaron de reaccionario. Valdés Medellín anota que "Novo pasó del apogeo contestatario a la decadencia sistematizada", y se pregunta si Novo fue en la segunda mitad de su vida realmente un arrepentido. Buscando respuestas, que es el proceso cuando se escribe una obra, dice, retoma la pista que le da Luis Cardoza y Aragón al señalar que "Novo fingía fingiendo sin fingir", y afirma el dramaturgo que "lo que importa ya no es abordar a Novo desde la superficie terrena de sus actos públicos sino ir al ser humano, al original, al de los poemas de *Nuevo amor*, al de las Memorias, al precursor (aun a pesar de sí mismo) del Movimiento homosexual mexicano". Para Valdés Medellín, Novo "fue el dandy de la Ciudad de México, el Wilde de su tiempo mexicano".

El material con que el autor trabaja incluye entonces la obra literaria del poeta, su correspondencia con Villaurrutia y Reyes, los textos de Carlos Monsiváis, la entrevista que le hace Emmanuel Carballo en Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX, las anécdotas que le han referido Enrique Alonso, Hugo Argüelles, Clementina Otero, Juan José Múzquiz y el anecdotario sobre Novo que ha escrito José Antonio Alcaráz. Con este material, y el de la imaginación, quiere hacer una obra intimista que, sin dejar de lado la precisión documental, no se afilie de lleno al teatro documental ni al teatro histórico. Su intención es estructurar la obra como un mosaico de sucesos y situaciones en torno a la vida de Novo. Así, el proyecto de esta obra de teatro, con la cual Valdés Medellín obtuvo la beca que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorgó a jóvenes creadores, arranca en el velorio del poeta. Los que aparecen en esta escena son María Félix, los escritores que en su tiempo apoyó, como fueron Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y gente de teatro. Otras escenas que él tiene en mente son las del entierro de Novo, Novo dictando sus poemas a un secretario ficticio, Novo cenando con Clementina Otero para hablar de comida y teatro, Novo leyéndole por teléfono a Enrique Alonso La guerra de las gordas, Novo hablando sobre el amor con Villaurrutia, Novo agarrándose a paraguazos con Usigli en Bellas Artes, Novo como el homosexual solitario autoescarnecedor de su condición, Novo asumiendo su cuerpo envejecido, Novo... Novo el poeta... El tercer Novo.

#### Lorena Maza

## El regreso de la diosa

"Quien se mira en un espejo de agua, ve ante todo su propia imagen"

El proyecto de la obra de teatro que Lorena Maza pretende realizar en el presente año, "es una metáfora contemporánea del mítico viaje de descenso al mundo subterráneo, el viaje en que se da el rencuentro con la diosa (el mundo interno)". El viaje lo realiza una pareja de hoy y se inicia al amanecer en una habitación. No se sabe si es un sueño o una historia que ellos mismos inventaron. Él escucha un río y ella presiente la presencia de "la otra". El ríola otra, es la presencia de esa parte interna que Carl Jung llama el ánima, la parte femenina vista como la fuerza creadora, la fuerza que tenemos escondida y perdida en nuestro interior. Esta fuerza, concretizada en la imagen de una mujer, "la diosa", es la que provocará toda la crisis del viaje, la que provocará conflictos, visiones, alucinaciones y recuerdos, transformando el viaje en un sueño, en una pesadilla, en una caída al abismo.

El primer cuadro de la obra teatral es el inicio del viaje, el punto de partida, la primera puerta, la habitación donde averiguamos quiénes y cómo son los personajes. El segundo y tercer cuadro son el viaje en sí, el cual adquiere distintas formas: "subir a una montaña sagrada, atravesar los siete valles y las siete puertas, errar por el desierto, entrar al laberinto, una grieta en el suelo, el viaje nocturno por el mar, entrar a una cueva, descender en un pozo".

El último cuadro, cuando se atraviesa la séptima puerta, es cuando la pareja llega a una ciudad abandonada en el desierto y donde, ya solos, perciben imágenes de su mundo interno y tiene visiones de sus deseos, sus temores y sus pasiones. Se encuentran con la diosa en el reino de los muertos y la reconocen como la parte de sí mismos que siempre ha estado ahí, abandonada. "Todos los que tienen la experiencia del descenso señala Lorena Maza saben que el tesoro descansa en la profundidad del agua y, quien se mira en el espejo del agua, ve ante todo su propia imagen. El que se ve a sí mismo corre el riesgo de

encontrarse". Por eso aquí el descenso del viaje "se revela entonces como una imprescindible condición del ascenso". Tocan fondo y emergen transformados.

La motividad inicial de *El regreso de la diosa* fueron dos mitos antiguos sobre el viaje al mundo subterráneo: "El descenso de Inanna" y "El rapto de Perséfone". En el primero, un mito sumerio, la diosa de la fertilidad, Inanna, hace un viaje al submundo para visitar a su hermana Ereshkigal, diosa de la oscuridad. Inanna muere y después es rescatada por Eki, dios de la sabiduría para regresar al mundo de los vivos. En el caso de Perséfone, historia que proviene de los himnos homéricos, Hades, dios de los muertos, se enamora de Perséfone y se la lleva al mundo de los infiernos. Su madre Démeter, diosa de la fertilidad, logra que su hija regrese cada año en la primavera y vuele al mundo de los infiernos en el verano. Perséfone divide entonces el año entre el infierno y la tierra.

Aunque estos mitos iniciaron el proyecto de esta obra teatral, Lorena Maza no pretende hacer un trabajo sobre mitos o simbología. Lo que ella quiere es hacer realmente una metáfora contemporánea del mito del viaje y manejar más que símbolos, imágenes arquetípicas. No hablar de verdades universales sino de situaciones y sensaciones donde se logre la identificación y se perciba un mundo cercano. Quiere retomar el teatro íntimo, el teatro de cámara que trabajó en su obra *Ágatha* hace varios años. Nuestro interior, dice, es el lugar perfecto donde se puede desentrañar más el alma humana, donde es posible que salgan los miedos, las emociones, los recuerdos y donde los sueños pueden verse como una fuente importante de autoconocimiento. Por eso las situaciones están llenas de visiones y alucinaciones internas. Por eso el lenguaje es directo, cotidiano y depurado.

El proyecto de *El regreso de la diosa*, con el cual Lorena Maza obtuvo una de las becas que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorgó a jóvenes creadores, contiene la investigación, la dramaturgia y la proposición de la puesta en escena. En el campo de la dramaturgia, el trabajo se ha dado en colaboración con Consuelo Garrido y juntas han ido elaborando el texto dramático. El método de trabajo que utilizan es el de plantear cada escena y cada quien por su cuenta la escribe. Después, con las dos proposiciones planteadas, se estructura una tercera. La aportación de Lorena Maza en este aspecto, después de haber planteado la idea general, es el sugerir imágenes, ideas de lo que quiere que suceda y acciones concretas. Consuelo Garrido desarrolla el texto de la escena, los diálogos y lo que dicen los personajes; ella es la que va estructurando las ideas.

*El regreso de la diosa* es una obra donde el viaje de descenso se concretiza y se convierte en un interesante recorrido al mundo interno que se intenta desenmarañar.

UNO MÁS UNO	15 de abril de 1990.	

## Mario Espinosa

"El viaje de Fausto a través de sus deseos; sueño o agonía previa a la muerte"

¿Quién no ha querido tener otra oportunidad para volver a vivir su historia? Quién lo ha querido, dicen, peca de obsesiones fáusticas, y es así como el personaje de Fausto se convierte ahora en una referencia clara para ubicar estos sentimientos. Mario Espinosa y Sergio Vela son los jóvenes directores de escena que presentaron, con la Compañía Nacional de Ópera, la obra de *Fausto* de Gounod, en el Palacio de Bellas Artes, del 6 al 16 de mayo. John DeMain, maestro estadunidense, fue el director concertador, y la escenografía estuvo a cargo de Gloria Carrasco. Espinosa y Vela partieron de dos ideas básicas: la de recuperar el tema fáustico tratado en la literatura universal y el de proponer al personaje de Mefistófeles como un mago que no es ni Dios ni Diablo.

En la ópera de Gounod el mito fáustico es un drama menor, ya que el hincapié está puesto en el personaje de Margarita. Por eso, en el presente montaje se trató de profundizar en el tema de Fausto: en el deseo de tener una segunda oportunidad en la vida, de realizar cosas que no se decidieron como principales, pero que no dejaron de ser atractivas; el acceder a la juventud perdida, a los placeres, al conocimiento, al poder y a la sabiduría. La metáfora que utilizaron fue la de sugerir que toda la ópera significara un viaje interno de Fausto, un viaje a través de sus propios deseos, un viaje que puede ser un sueño o la agonía previa a su muerte. Por eso aquí el principio coincide con en final: Fausto, después de beber la copa, queda en soledad y agonía. En Gounod el círculo no se cierra, pues Fausto se va con Mefistófeles; aquí empieza viejo y termina viejo.

El director de escena comenta que el personaje de Mefistófeles está visto en esta puesta bajo la perspectiva de un proverbio hebreo: "Mientras el hombre piensa, Dios ríe". Él es un ser extravagante y todopoderoso que viene al mundo de los hombres donde los

hombres se toman la vida demasiado en serio. Él se ríe de ellos, de nosotros y se divierte haciéndoles travesuras y maldades. Se burla de sus ilusiones y sus pasiones. Este "diablo", en contraste con la obra original de Gounod, baja en vez de emerger de los suelos, pues comenta Mario Espinosa, ¿quién ha decidido que el cielo está arriba y el infierno abajo? Mefistófeles es como el ángel caído, Luzbel, que cae por soberbio, que bien de arriba y que paradójicamente, al final de la historia, vuelve a subir.

Tanto el lenguaje estético que eligieron los directores como la escenografía, constituyen un lenguaje de espacios amplios y vacíos que permiten expresar a partir de volúmenes contundentes. La intención era darle vida al vacío, dicen. Les interesó, más que el gabinete de Fausto lleno de libros y matraces, la soledad del personaje expresado únicamente con una silla y su cuerpo. De la kermesse, más que pintar la taberna, el ambiente de fiesta de la población en un espacio vacío con las nubes al fondo. Más que el jardín gótico de la casa de Margarita, el muro inmenso y desolador de su casa como si fuera una enorme fortaleza entre la fuerte pasión de Fausto y su amada. Más que una iglesia hecha y derecha, el desierto de una cruz enorme que recuerda *La última cena* de Dalí. La cárcel es sólo una reja gigante que atraviesa el escenario de lado a lado y deja a Margarita abandonada.

Esta puesta en escena, que acaba de concluir su temporada, trataba de encontrar un lenguaje operístico que de alguna manera violentara las convenciones del cómo debe hacerse ópera y fuera posible plantear otras formas para contar la misma historia. El interés principal era expresar, a través de los espacios, las actuaciones, la música y el canto, una metáfora y poder llegar a la forma más simple para decir más.

UNO MÁS UNO Sábado 19 de mayo de 1990.

Obra Fausto. Autor Gounod. Dirección Mario Espinosa y Sergio Vela. Actores Craig Sirianni, Alfonso Navarrete, Marina Levitt, Guillermina Higareda, Kolos Kaváts, Enrique Leff, Jesús Suaste, Luis Girón May, Luz Angélica Uribe, Guadalupe Millán, Genaro Sulvarán, Gabriel Mijares, Ana Caridad Acosta y Apolinar Salgado. Escenografía Gloria Carrasco. Iluminación Mario Espinosa, Sergio Vela y Edmundo Arreguín. Teatro Palacio de Bellas Artes. Producción Compañía Nacional de Ópera, INBA y CNCA.

## "¿Por qué te fuiste Pedrito".

"Pedro Infante es casi como la Virgen de Guadalupe". Es un mito difícil de romper, señala Enrique Pineda, y todos lo llevamos dentro. Es de los pocos mitos vivientes que tenemos y con el cual nos hacemos ilusiones de muchas cosas. El hombre que quiere ser, o es en el fondo, un Pedro Infante, y la mujer ve en él al hombre que anhela tener.

Con esta idea, Enrique Pineda empezó a ensayar a principios de julio ¡Ahí viene Pedro Infante, que cante que cante!, después de haber estado trabajando el texto dramático con Germán Castillo durante un tiempo largo. Dice que quisieron experimentar en el cómo se trabaja un texto con dos directores. Enrique Pineda dirigió Cúcara mácara de Oscar Liera y Cierren las puertas de Víctor Hugo Rascón, entre otras; actualmente actúa en La última Diana de Sergio Magaña. Bajo esta perspectiva, Enrique Pineda acota tener un especial interés-pasión por la dramaturgia nacional y todos los acontecimientos que hablen de lo mexicano.

El proyecto de Pineda (que obtuvo la beca del CNCA) abarca desde la idea del texto, donde la escritura está a cargo de Castillo, y la puesta en escena que será responsabilidad de él. En el reparto están, entre otros, Blanca Guerra, Alfonso Echánove, Lourdes Villareal y Lucía Paillés. El coreógrafo es Ricardo Luna. Estrenarán en septiembre en el Teatro del Pueblo localizado atrás de La Merced. Pretenden hacer un espectáculo popular y familiar, recuperando el tono de las películas de Pedro Infante que hasta la fecha nos conmueven. Pineda opina que el tono melodramático y fársico que quiere darle a la obra es una característica de lo que somos los mexicanos.

El espacio escénico es el mapa de México, delimitado con veladoras o foquitos, alrededor del cual se sentará el público. Dentro, en la capital, estará la tumba de Pedro Infante con su foto. Las escenas se desarrollarán principalmente en el panteón, la vecindad, la casa y la cantina.

Es la historia de una familia de clase media-baja en donde se ve cómo viven su vida y cómo conviven con la imagen de Pedro Infante. La historia se cuenta de atrás para adelante: empieza con los hijos de una parejita y termina en el panteón cuando muere Pedro Infante y donde la pareja se conoce. Inicia en 1990, 33 aniversario de su muerte, y termina en 1957, cuando la gente se aglomera en el panteón el día que se recuerda el deceso.

Enrique Pineda narra lo que vio en el panteón este año en el 33 aniversario. Impresionante. Cuanta que a las 7 de la mañana va gente al panteón para cantarle *Las mañanitas* a Pedro Infante y ya para las 2 de la tarde están muy borrachos. Llegan miles y miles de personas; muchas lloran y se quejan con un "¿por qué te fuiste Pedrito?". Treinta policías en moto hacen acrobacias y después la gente se pone a bailar un vals. Se extienden mantelitos en otras tumbas donde se come y se está de luto. El club de fans de Pedro Infante está ahí con su gafete y todavía inscriben gente; ya están viejitas. Los hijos de Pedro Infante reparten y reparten firmas; hacen colas detrás de ellos. Todo ese día se le dedica al fallecido como si fuera un pariente cercano. Es verdad que Pedro Infante está vivo y es un mito. ¡Ahí viene Pedro Infante, que cante que cante! es entonces un intento por recuperar esta parte de la realidad y recrearla a través de la ficción buscando lo meramente mexicano.

La Jornada Semanal 5 de agosto de 1990.

Obra ¡Ahí viene Pedro Infante, que cante que cante! Autor Germán Castillo. Dirección Enrique Pineda. Actores Blanca Guerra, Alfonso Echánove, Lourdes Villareal y Lucía Paillés. Coreografía Ricardo Luna. Escenografía. Iluminación. Teatro Teatro del Pueblo. Producción

Hugo Salcedo y Ángel Norzagaray

El viaje de los cantores

"Deambular con la sospecha de estar muertos".

El pasado 10 de enero en el Hotel Camino Real se entregó el Premio Tirso de Molina al dramaturgo Hugo Salcedo por su obra *El viaje de los cantores* que otorga el Instituto de Cooperación Iberoamericana a obras en español inéditas y sin estrenar. Fue seleccionado entre 170 trabajos y el premio consiste en un millón de pesetas para el autor, la producción completa del montaje y su publicación. Hugo Salcedo, de 25 años de edad, nacido en Jalisco y radicado actualmente en Tijuana, dice que el premio no solamente es un estímulo para el autor, sino que además significa un logro para la dramaturgia mexicana ya que se hace presente en el ámbito internacional. La obra será estrenada este año en la ciudad de México y está invitada al Festival de Cádiz y a dar una temporada en la Casa de la Cultura de Tijuana.

En la entrega del premio se dijo que la obra seleccionada aborda un tema social importante como es el de los indocumentados mexicanos, que incursiona en el realismo dándole un vuelo poético y que el manejo del tiempo y el espacio es original e interesante.

El viaje de los cantores trata el suceso ocurrido el primero de julio de 1987 en uno de los vagones de la línea ferroviaria Missouri-Pacific donde 18 mexicanos murieron asfixiados al intentar ilegalmente pasar a Estados Unidos. Sin obligar a la consecución cronológica, las acciones de la obra se desarrollan en espacios abiertos como un terreno baldío y en una cabina telefónica y espacios cerrados como una estación de trenes, una iglesia y el interior de un vagón. Realidad con destellos evocativos: antes de que ocurra la muerte, los hombres juegan en el vagón a proferir el mayor número de cantinas conocidas para que el parloteo se vaya convirtiendo suavemente en una letanía del rosario, en un "ruega por nosotros".

Por otro lado, Hugo Salcedo acaba de obtener la beca para jóvenes que ofrece el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes con un proyecto que consiste en hacer una revisión de las crónicas escritas sobre la fundación de Guadalajara para encontrar elementos con los cuales estructurar una obra de teatro. El documento central es la Crónica miscelánea de la sancta provincia de Xalisco escrita por fray Antonio Tello, además de considerar las crónicas anónimas publicadas actualmente por el gobierno de Jalisco. El interés primordial radica más en el lenguaje fantástico que tienen las crónicas, que en la historia misma. El tema versa sobre los conflictos suscitados entre los nativos y los españoles capitaneados por el conquistador Nuño de Guzmán que pretendían asentarse en Guadalajara. Cada cronista utiliza la fantasía de la época y le imprime a la narración mucha inventiva; cada uno tiene una visión personal acerca de los acontecimientos por lo que son contradictorios entre si. Hablan de que los caballos eran dragones, que se mataban con la mirada, que los cuchillos volaban para clavárseles en el corazón del enemigo. Es posible, entonces, recuperar parte de la imaginación de toda una comunidad en una época determinada; incorporar a la dramática la imaginería fantástica que se maneja en la narrativa.

Los temas de Hugo Salcedo responden a un compromiso con la realidad. Habla sobre la existencia del ser humano y las preguntas que se hace acerca de la vida y la muerte. Para él, "escribir es decir estoy inconforme con lo que está pasando". En el proceso de su

formación como dramaturgo, se inició con un tono filosófico universal que poco a poco se ha ido concretizando.

Sus obras *San Juan de Dios* y *Dos a uno* obtuvieron el premio Punto de Partida de la UNAM 1986 y 1987, respectivamente. En el '87 ganó el Premio Nacional de Mexicali del INBA con *Cumbia (hasta las 3 de la mañana)* y en el '89 fueron premiadas dos obras de teatro para niños: *Si escucha una rana croar*, Premio Jornadas por la Paz en Sinaloa, y *Juanete y Picadillo*, Premio de Torreón del INBA.

Actualmente pretende seguir escribiendo obras para niños, ya que considera que es importante el primer acercamiento de los menores al teatro y es el lugar donde se forma el público. Después de estudiar letras en la Universidad de Guadalajara, quiere terminar su tesis cuyo tema es La dramaturgia mexicana contemporánea.

Con Hugo Salcedo tenemos muchas obras de teatro premiadas, ahora es cosa de que las podamos ver en escena, que el chiste del teatro se haga realidad.

UNO MÁS UNO 20 de enero de 1990.

"El primero de julio de 1987, 18 indocumentados mueren asfixiados en un vagón de tren herméticamente cerrado". A partir de esta noticia periodística, Hugo Salcedo, jalisciense de 25 años de edad, escribió su obra *El viaje de los cantores* la cual obtuvo el Premio Tirso de Molina a principios de este año. La obra aborda un tema social como es el de los indocumentados mexicanos incursionando en el realismo e imprimiéndole un vuelo poético. Ahora, Ángel Norzagaray la lleva a escena para ser estrenada el 29 de agosto dentro del II Festival de la Ciudad de México.

Norzagaray señala que ésta es una obra abierta donde se plantean una serie de viñetas muy bien escritas que pueden ser representadas, a sugerencia del autor, de varias maneras: puede hacerse siguiendo la cronología de los sucesos, donde la obra inicia en el momento que los indocumentados parten de un pueblo de Aguascalientes, continúan con sus peripecias en la frontera y termina con su muerte y cuando meses después, otros hombres también intentan cruzar la frontera: puede seguirse la línea que plantea el autor en el texto,

que no es cronológica, o bien ordenar las escenas por sorteo. El director, joven bajacaliforniano, elige una tercera que es la de darlos a todos por muertos e iniciar con la última escena cuando varios hombres hablan de aquellos que murieron en el vagón y plantear así que son los mismos. A partir de ahí, apunta Norzagaray, se entraría en una especie de limbo donde los personajes deambulan eternamente con la sospecha o la conciencia de que pueden estar muertos. Los personajes han sido sacados del tiempo para traerlos a un espacio real a que le cuenten al público su historia. La sensación del público podrá ser de incomodidad al saber de antemano el destino inamovible de estos personajes. Por eso, agrega el director, la historia se acerca mucho a la tragedia; el conflicto no es entre ellos sino con el universo. La tierra hostil que los obliga a la huida. Siguiendo a Hamlet apunta: "Debe haber algo podrido en este país si diariamente lo están abandonando miles de gentes para ir a la muerte". La historia se sigue repitiendo y los noticieros están llenos de sucesos similares. Esto habla de un desequilibrio muy grande de nuestra "sociedad moderna". Por eso Norzagaray pronuncia una frase de Cioran: "El progreso es un ímpetu hacia lo peor". Quizá, comenta, nadie puede ilustrar tan efectivamente esta frase como los indocumentados que buscan en Estados Unidos una salida. El abismo entre lo que aspiraban al ir y con lo que se encontraron, se cristaliza. Es una realización de lo peor. Con esta concepción de puesta en escena, agrega el director, sucede que los personajes están condenados de antemano: si se quedan, la miseria es pavorosa, si se van, no pueden ser más que máquinas de trabajo desechables. Por eso el espacio en que transcurre la obra es una especie de limbo. Así, la concepción escenográfica de Jan Hendrix es un intento de manejar la estética del desierto, contrastar espacios abiertos con el encierro del vagón.

Los condenados, la edad de los condenados de esta historia fluctúa entre los 17 y los 24 años, lo cual acrecenta el dramatismo de los acontecimientos. Partiendo de esto, el reparto de esta puesta en escena está constituido en gran parte por jóvenes egresados de la Universidad Veracruzana.

El foro del Teatro Jiménez Rueda, será ahora, un desierto, un vagón, un lugar en donde se cuenta una historia que sucedió y que se sigue repitiendo en nuestras narices. Indocumentados del pasado que se emplastan en el presente. Uno de ellos puede atreverse a decir: "A lo mejor ya hasta me enterraron en Aguascalientes y yo aquí creyéndomela de que todavía estoy vivo". Aquí, en el teatro.

La Jornada Semanal 19 de agosto de 1990.

Obra El viaje de los cantores. Autor Hugo Salcedo. Dirección Ángel Norzagaray. Actores Dagoberto Parra, Tomás Mendoza, José Avilez, Virginia Vázquez, Socorro Miranda, Miriam Cházaro, Claudia Gidi, Dolores Heredia, Francisco Cházaro, Rubén Enrique Vega, Raúl Farías, Gonzalo Dechamps, Socorro Avelar, Alfredo Alfonso, Roberto Ríos, Joaquín Chable, Miguel Galván, Alberto Solían, Alberto Castillo, Guillermo Ríos, Tomás Bárcenas, Francisco Haros y Cuitláhuac Pascual. Escenografía Jan Hendrix. Iluminación Alejandro Luna. Teatro Jiménez Rueda. Producción CNCA, INBA, Socicultur, ISSSTE, Ciudad de México y Embajada de España.

Embajada de Espana.

#### Josefina Brun

# Anillos para una dama "Mentalidades extemporáneas".

Allá por el siglo XI, en el Alcázar de Valencia, España, el Cid ha muerto y se ha convertido en un mito, en un arma de poder para las luchas que el rey emprende. Jimena, "la esposa del Cid", ahora viuda, quiere volverse a casar. Sorpresa. Hecho inusitado para aquella época donde "la viuda del Cid" no es Jimena sino "la viuda del Cid", personaje de la Historia. La oposición es de esperarse y es ahí donde se entabla el conflicto. Es una historia de amor donde Jimena lo único que quiere es "amar y ser amada". Odia la Historia con mayúsculas, la que te enseñan en la escuela.

Anillos para una dama del autor español Antonio Gala (1936), es una obra estrenada en el Foro de la Conchita, bajo la dirección de Josefina Brun. Josefina Brun dice que este es un teatro donde la palabra vuelve a tomar un papel protagónico y que curiosamente fue escrita en el setenta cuando el teatro de la palabra estaba totalmente devaluado. Es una propuesta dramatúrgica, comenta, en la cual el autor establece muy bien sus reglas: tiene una estructura aristotélica con unidad de tiempo (empieza de día y concluye de noche) y de espacio (un castillo). Es un melodrama donde la protagonista, Jimena, representada en este caso por Olga Marta Dávila, termina un poco invencible y un poco derrotada. Además, los personajes están delineados con la regla de oro del Eros y el Tanathos: hay unos que buscan vivir, como ella, y otros que buscan morir, como su enamorado secreto.

Todo el rigor que tiene la estructura, señala la directora, se libera cuando el autor se da la libertad de enfrentar una mentalidad moderna como la de la protagonista que quiere volverse a casar, que reflexiona acerca de la Historia y cuestiona los esquemas que sufre, con una mentalidad del siglo XI.

El autor se vale de la ficción como es la de establecer un personaje como el de Jimena, para jugar y experimentar dentro de la estructura aristotélica rompiéndola a la vez. La anécdota y la peripecia, agrega la directora, se van a establecer a partir del conflicto entre mentalidades: ella que se sale de la Historia y la irrumpe para enfrentarse al poder representado por la Iglesia, el rey y los condicionamientos sociales (su hija).

Para Josefina Brun esta obra tiene rasgos postmodernistas donde conviven vocablos de la jerga actual y más corriente, con vocablos de la jerga antigua más corriente, donde se juega y se reflexiona con la Historia y donde la lógica de una época se ve rota al traslaparla con mentalidades extemporáneas. En *Anillos para una dama* está Aristóteles con su estructura, García Lorca con su lenguaje, Brecht que juega y participa al público del juego y Pirandello que siempre está dudando acerca de qué es ficción y qué es realidad. Siguiendo a Brecht: "Los actores que representan una historia son los aderezos que corresponden a esa historia, pueden parecer locos, pero más locos son aquellos que creen estar representando la verdadera Historia".

Si se quiere ser fiel a la devoción del autor por la palabra, opina Brun, la palabra tiene que estar bien dicha. Pero si sólo te limitas a esto, resulta ser un rollo de dos horas. Por eso el trabajo de los actores tiene que ser no sólo formal sino emocional, lo cual implica un gran esfuerzo debido a la riqueza de imágenes literarias y poéticas que hay que traducir a vivencias.

El objetivo de esta puesta en escena, concluye Brun, es que el público vaya a ver una historia de amor y que todo lo demás venga por añadidura. Por eso la propuesta es pasarse a lado de la convención. Vamos a hacer "teatro", y así el castillo no es un castillo de a deveras sino que estamos haciendo que es un castillo y cuando abres la ventana se ve el mar. ¿Si el autor está creando un rey de convención y no un rey estrictamente histórico, por qué no darse el gusto de ponerle corona, collares de fantasía y terciopelo? El público irá a ver una Historia de amor con capas, corona y espadas.

La Jornada Semanal 2 de septiembre de 1990.

Obra Anillos para una dama. Autor Antonio Gala. Dirección Josefina Brum. Actores Olga Marta Dávila. Escenografía. Iluminación. Teatro Foro de la Conchita. Producción.

Carmen Boullosa y Alejandra Díaz de Cossío.

Guadalupe Gamez, Ana Espiritu y Javier Bolaños

**Cocinar hombres** 

"Obsesiones del pasado"

Dos niñas se transforman en mujeres en una sola noche. Su cuerpo no es el de antes: "Tengo el cuerpo de mi mamá", dice Wine. Ingresan al mundo de las brujas, reviven los juegos infantiles, sueñan, recuerdan. Quieren y no quieren regresar. Dos niñas-mujeres, dos modelos femeninos, dos estereotipos de mujer que las actrices Lupita Games y Ana Espintu definen como "la analítica y la romántica", "la práctica y la cursi", Wine y Ufe respectivamente. Dos personajes con los que da alguna manera se identifican, Lupita-Wine y Ana-Ufe, y que intercambian en el segundo acto. Este cambio de papeles significó, comentan, un atractivo para investigar interior y actoralmente "esa parte a la que uno le rehuye" (la racional), y ésa "que uno no se atreve a sacar" (la sentimental).

Las actrices, enredadas en un texto literario, representan a los dos personajes de la obra teatral *Cocinar hombres* de Carmen Boullosa, dirigida por Alejandra Díaz de Cossío y estrenada en la Casa del Lago el pasado martes 22.

"Esta obra para mí es pasado absoluto □señala Carmen Boullosa a las 10 de la noche, al terminar la función del estreno□, la escribí y la dirigí hace ocho años y siento que el tiempo ha pasado muchísimo". Teniendo un trabajo fructífero después de esta obra, "siento que estoy atrapada en mis obsesiones, nada más que mis obsesiones ya tienen otra forma".

Carmen Boullosa, premio Xavier Villaurrutia 1989 y autora de varias novelas, libros de poesía y obras de teatro, remarca su no identificación con esta obra. "No volvería a escribir *Cocinar hombres* no porque no me guste, sino porque yo como autora estoy muy lejos de la autora de *Cocinar hombres*; y como autora quiero decir el oficio, mi experiencia de mujer, mi alma, mi mundo interior, mi mundo exterior. Todo ha cambiado".

Después de expresarse en contra de la división radical de los géneros y la depreciación de la dramaturgia como un arte menor, Carmen Boullosa apuesta en lo particular, como autora, por el mundo total de un artista. "El mundo total de un artista es la novela, no la poesía ni el teatro. La novela se propone como un mundo total en el que no hay otra realidad para el lector más que lo que está ahí".

En el caso del teatro opina que la puesta en escena no es un intermediario entre autor y espectador, sino que más bien "hay una realidad que es la puesta en escena, como hay una realidad que es un libro". Ejemplifica la similitud: "si un libro viene lleno de erratas, el lector no lo puede leer, y si una puesta en escena está llena de erratas, tampoco se puede leer. La puesta en escena confirma confirma es una realidad tan sólida como un libro, aunque sea efímera. Y muchos

□confirma □ es una realidad tan sólida como un libro, aunque sea efímera. Y muchos libros □dice, antes de desaparecer por las escaleras que llevan al Bosque □ también son efímeros, porque se pierden en un camión o se los roba un amigo".

Cocinar hombres, de reciente estreno, estará en temporada hasta el mes de marzo en la Casa del Lago. Su directora □sentada en un VW verde que circula por Reforma a las 11 de la noche□ habla de lo poético de la obra, de como se tratan los problemas que se tienen al crecer y del enfrentamiento con la adolescencia. Entre las múltiples lecturas se le pueden dar al texto, ella propone "una lectura donde estas mujeres se pueden ver como las mujeres modernas que tienen deseos, conciencia de lo que les sucede y que se vuelven brujas al ser diferentes de las demás". Alejandra Díaz de Cossío, directora de la obra En busca del mambo perdido en 1988, señala que al tener en el escenario a dos mujeres-niñas que reflexionan sobre su femineidad, "decidimos poner en movimiento las acciones, los recuerdos y los sueños que estos personajes narran y así darle agilidad". El juego de estas realidades, que tanto el texto como la puesta en escena sugieren, está apoyado por la iluminación de Octavio Salazar y la música de Javier Bolaños. "La música □opina Bolaños en el Hijo del Cuervo antes de que den las 12□ mezcla lo infantil con lo misterioso, los rituales de iniciados con lo etéreo, con los sueños".

Dieron las 12. En la plaza de Coyoacán los coyotes son testigos del vuelo de las brujas.

La Jornada Semanal 10 de febrero de 1991.

Obra *Cocinar hombres*. Autor Carmen Boullosa. Dirección Alejandra Díaz de Cossío. Actores Guadalupe Gamez y Ana Espiritu. Iluminación Octavio Salazar. Música Javier Bolaños. Teatro Casa del Lago. Producción UNAM.

## Jaime Chabaud y Alejandro Ainsle.

## Claudia Eguiarte, María Fernanda García y Mariana Velazco

#### Baje la voz

"Cómo aclarar los sentimientos de las mujeres"

Frente a ese intento de aclarar y soterrar los sentimientos de las mujeres con respecto a la experiencia del aborto, un grupo de jóvenes levanta la voz y exclama. Conforman una obra de teatro durante nueve meses de trabajo para estrenarla el 22 de marzo en el húmedo sótano del Teatro de Arquitecto Carlos Lazo de la UNAM.

La propuesta □comenta el director Alejandro Ainsle en la pequeña torre de control instalada enmedio del sótano□ es hacer crecer la voz de la mujer ante la situación del aborto. Es mostrar la paradoja del fenómeno: se trata de salvar una vida, pero el precio es una muerte. Las mujeres son las que hablan pues ellas son las que lo padecen. Por eso, □puntualiza el dramaturgo Jaime Chabaud después de subir las diminutas escaleras□ sólo actúan mujeres y ellas representan también los personajes varoniles, lo cual permite ver la violencia masculina interpretada por voces femeninas. Las mujeres □las actrices□, impregnaron el trabajo de improvisación con sus experiencias personales. Ellos remarcan que ese fue el material con que se construyó la obra.

En ese espacio reducido de la torre-andamio donde se controla el sonido, Mariana Velazco, que interpreta a Sandra niña, habla de esa niña que fue y ya no es, que le encanta y le entristece porque ya no existe. María Fernanda García, Sandra joven, recurre en el trabajo actoral a sus sensaciones de pérdida, de vacíos, de dolor; evoca sus sentimientos fúnebres. Claudia Eguiarte, que interpreta el personaje de Herodes, habla de su vivencia personal y su involucramiento en el trabajo: ensayar significaba habitar un tiempo pasado, vislumbrar a nivel emotivo los cabos sueltos y los olvidos de la experiencia. Mi personaje agrega, por ser el que está del otro lado de lo vivido, me da una distancia, ya que no es la víctima sino el que castiga, el que pone el dedo en la culpa, la conciencia social. Es una distancia cercana adice enmedio del ruido de la sierra eléctrica que aguijonea el oído, es ver de lejos pero desde el centro.

El proceso de trabajo, valorado entrañablemente por los del grupo, significó □ apuntan □ un gran aprendizaje tanto a nivel artístico como personal. La idea de la obra fue propuesta por Chabaud a Ainsle cuando preparaban el montaje de *Tempranito y en ayunas* 

(estrenada en octubre del 89 en el Teatro Santo Domingo). Trabajaron juntos los conceptos y la estructura general de la obra. Chabaud planteó la estructura fragmentada, y para el marco anecdótico se basaron en un hecho policiaco: el viernes de Dolores del 89, un grupo de mujeres fue "apañado" en el hospital donde abortaban; las llevaron a los separos donde sufrieron humillaciones y maltratos. Estos dos elementos constituyeron el esqueleto de la obra. Las vivencias, los pensamientos y los sentimientos que contuvieran, serían los que las mujeres-actrices expresaran. Así empezó el camino de la improvisación: ellas escribían o actuaban sus sensaciones, el dramaturgo salía del escritorio para recoger la vida, el director proponía, encauzaban la emoción y tocaba fibras sensibles. Director y dramaturgo temían no poder captar y comprender exactamente lo que ellas expresaban: su yo interno de mujer. Viene la ola y te quedas con unas cuantas gotas □comenta Ainsle mientras se clavetea la estructura de madera , sólo quedaba estar abiertos al sentimiento. A ser partícipes emotivos \( \precidice \) Chabaud\( \precidical \) y descubrir la complejidad del problema. Ambos se sintieron arrobados por el tema □comentan□ a veces necesitados de herramientas para optimizar el tiempo y sintetizar ideas. A su pesar, al final quedó fuera mucho material, casettes y casettes, escenas, escritos. Ahora opina Ainsle oprimiendo el botón de la grabadora por donde se escuchaban los penetrantes "efectos de sonido musicales" de Jorge Reyes□ esta última obra es la síntesis emotiva de todo el trabajo. Parece como si nos hubiéramos quedado cortos; pero lo valioso \( \precaga \) es la riqueza misma de este proceso que nos enseñó cosas de nosotros mismos y profundizamos con los demás. Eso es lo que le da vida al teatro Dexclama Jaime Chabaud , lo importante del viaje es precisamente ese transcurrir.

En este viaje, para Claudia Eguiarte ha sido fundamental el proceso de reconocimiento de ese cuerpo que es. Para ella, el aborto es la revelación de este cuerpo de mujer negado por mucho tiempo. Hay que reconocer como propio aquello de lo que nos han separado; decidir, habitar lo que nos pertenece.

La Jornada Semanal 7 de abril de 1991.

**Obra** *Baje la voz.* **Autor** Jaime Chabaud. **Dirección** Alejandro Ainsle. **Actores** Mariana Velazco, María Fernanda García, Claudia Eguiarte, Selma Beraud, Elsa Sáez y Mónica Salcido. **Escenografía** Giovanna Recchia y Francisco Martínez. **Iluminación** Alejandro Ainslie. **Teatro** Carlos Lazo. **Producción.** UNAM.

Marco Antonio Suva.

#### En alta mar

## "Corren con los guantes puestos persiguiendo el ring."

El grupo danza-teatro Utopía, elige ahora una obra dramática del autor polaco Lkawomir Mrozek, dramaturgo de la vanguardia de los sesenta que pone en cuestión los diversos sistemas de organización política: el parlamentismo, la democracia, la dictadura. Afirma, con una situación absurda, la tesis de que el hombre es el lobo del hombre: El Gordo, El Mediano y El Flaco, abandonados en alta mar, deciden para sobrevivir, comerse a uno de ellos.

En alta mar, comenta a la salida de la función Marco Antonio Silva, director del grupo y del montaje, es una obra que se inicia en un punto climático: El Gordo dice "tengo hambre". La decisión está tomada y de ahí en adelante se desatan una serie de conflictos y luchas internas plagadas de humor negro donde la acción y la palabra (los conceptos en este caso) son discursos paralelos.

En esta puesta en escena, Marco Antonio Silva hace hincapié en la acción, en la expresión física. Él dice: "Cuando un coche te embiste no piensas, accionas. Tu pensamiento se convierte en acción inmediata. Cuando los actores sentían la necesidad de un tiempo de reflexión escénica, este tiempo había que transformarlo en acción, en gesto radicalizado".

Las acciones que el director elige para esta puesta en escena son violentas, extremadas, acertadamente irritantes. Silva comenta entonces, que la unión entre palabra y acción se da en la situación absurda de tenerse que comer unos a otros.

El riesgo de proponer un cúmulo de acciones consecutivas en una obra de tesis, se respalda en la precisión extrema del movimiento y en la búsqueda, apenas esbozada, de la interioridad del personaje a través de la palabra.

Para Gustavo Muñoz, El Flaco, la conciliación entre vida interna y movimientos, se da en la experimentación. A partir de un esquema de movimiento propuesto por el director, se trabaja, se sigue un instinto, se tratan de explicar los porqués, se prueba en escena y después es cuando se confirma o no su efectividad. Su personaje es el condenado a ser comido, y frente a los problemas que tiene *Utopía* por no encontrar un espacio donde presentar su obra, señala: "es más frustrante este no tener lugar, que el abogar porque no te coman".

Vivian Cruz, que representa personajes incidentales, el cartero y la nana, comenta bajo la luz blanquecina del farol, el reto de dar todo en unas cuantas palabras. Para ella fue interesante, dice, ver la lucha actoral durante el trabajo, donde si no se lograba la eficacia requerida, había que volver al principio.

Jaime Torrija apunta cómo su personaje es un tipo rastrero que se hace cómplice del poder y cómo es posible encontrar características de El Mediano, en el clásico burócrata; es cosa de observar.

Estos tres actores, sentados en una banca de parque afuera del Museo Universitario del Chopo, conforman el grupo *Utopía* desde hace más de dos años junto con Martha Castillo, Mayté Martínez y Juan Carlos Vives. En el verano del noventa presentaron en la fuente de "cultisur" *Doble circulación*, y dentro del II Festival de la Ciudad de México, "... *la luna*". *Utopía*, que dirige Marco Antonio Silva, tiene sus raíces en 1981 cuando ganaron el Premio Nacional de Danza en el Teatro de la Ciudad. Ahora, para este montaje, invitaron a Alejandro Calva a que representara al Gordo. Este actor, recargado en la escultura de metal que está frente a la banca, habla de cómo la investigación de su personaje se fue dando y complementando durante el trabajo. El Gordo, dice, tiene una veracidad y es antisolemne.

La propuesta teatral y el reto del actor en la obra *En alta mar* radica precisamente en ese manejo escénico dual: el lenguaje verbal y el lenguaje corporal corren paralelos y disociados para expresar al mismo tiempo una idea común: "comaos los unos a los otros".

En alta mar dio funciones el 14 y 21 de abril en el Museo Universitario del Chopo. Ahora, *Utopía* anda en las olas buscando un puerto y una producción; un ring en donde mostrar la lucha del hombre por la sobrevivencia. Corren con los guantes puestos, como dice el grupo, persiguiendo ese ring que se escapa por el Eje Central.

La Jornada Semanal 5 de mayo 1991.

Obra En alta mar. Autor Slawomir Mrozek. Adaptación y dirección Marco Antonio Silva. Actores Gustavo Muñoz, Vivian Cruz, Jaime Torrija, Martha Castillo, Mayté Martínez, Juan Carlos Vives y Alejandro Calva. Musicalización Jorge Luis Chávez. Vestuario Sissy C. Juárez. Teatro Museo Universitario del Chopo. Producción UNAM y Museo Universitario del Chopo.

Antonio Serrano

Cristina Michaus, Monserrat Ontiveros, Daniel Giménez Cacho, Álvaro Guerrero y Luis Miguel Lombana

## Sexo, pudor y lágrimas. "Delirio zen en dos actos"

Dos parejas jóvenes en departamentos contiguos. A ambos llega un tercero a visitarlos, el cual rompe con la falsa estabilidad en que se mantenían; las parejas se revuelven, se separan y prometen castidad. Luego viene la reflexión.

Sexo, pudor y lágrimas es la obra teatral escrita y dirigida por Antonio Serrano que se desarrolla en un espacio escénico diseñado por Carlos Trejo con música original de Carlos Warman.

La obra se presenta desde junio en el teatro El Galeón. Teatro que durante más de cinco años fue sede de la nueva época del Centro Experimental Teatral del INBA y que hasta la fecha no se ha dado explicación alguna de su desaparición.

En Sexo, pudor y lágrimas, que tiene el subtítulo de "Delirio Zen en dos actos", los personajes pertenecen a una generación de jóvenes que sufren, viven, tratan de explicarse o buscan una salida a ese vacío existencial, a ese sin sentido de la vida. Antonio Serrano, que dirigió en 1988 Doble cara en el centro comercial sin uso del Poliforum, comenta el mal de la época en que vivimos: "Antes imperaba el idealismo y ahora estamos metidos en criterios mercantiles ya que en estos momentos el mercado es inherente a la vida. Tenemos un prurito contra lo mercantil porque la juventud lo manejó como algo demoníaco, pero ahora necesitamos convivir con él. Vemos esa lucha entre el deber ser y el ser que quién sabe a dónde va. A nosotros, los de esta generación, la lucha nos golpea más fuerte. En esta obra los personajes tienen diferentes formas de enfrentarla: uno se refugia en tomar la vida como viene: Tomás. Otro se justifica con hay que comer y hay que vivir: Miguel. Otro trata de explicárselo: Carlos. Otra busca la satisfacción del deseo: Ana. Otra cree que ya se la ha explicado aunque en realidad esté huyendo: María. Otra se rebela: Andrea".

Cristina Michaus que interpreta el personaje de Ana y que también está actuando en *La insurgenteada* de Hugo Fragoso, opina: "Más que de sexo, en esta obra se está hablando de seis puntos de vista de lo que es el amor y de la relación que existe entre amor y sexo. Se ponen en la balanza para ver qué pesa más y cómo se combinan. Se ve de qué manera está separado lo intelectual, lo emotivo, lo físico y lo sexual y de cómo en esta sociedad vivimos divorciados'.

Para Luis Miguel Lombana, que interpreta el papel de Carlos y que es director de la ópera *Bastian y Bastiana* que se presenta en el Foro Shakespeare, en *Sexo*, *pudor y* 

lágrimas se aborda el tema del sexo y la problemática de la pareja de una forma directa y campechana. El autor no está oculto, no es oscuro ni críptico. Es un montaje lúdico con ritmo frenético y con una forma irreverente de abordar los temas. Se desacraliza sin caer en lo superficial. No se está condescendiendo con lo que produce risa ni se está buscando el gag. Lo importante es que lo que suceda allá arriba tenga lógica; y esto es lo que la hace diferente a una obra del Sullivan. Sí, es una comedia, los personajes se ponen en situaciones ridículas que son también objetivos de la comedia, pero en realidad los comportamientos sociales y lo que la sociedad te exige también es ridículo. Por eso resulta chusco que el autor ponga a mi personaje Carlos, que es frío y tanático, frente al calor de su esposa Ana. Los personajes se hablan, se gritan y no se comunican nada. Lo que está sucediendo en escena es que los personajes no están haciendo el amor sino el sexo.

Frente a esta última aseveración, Daniel Giménez Cacho, que hace el personaje de Tomás, discrepa. Giménez Cacho, que estuvo desde el inicio del proyecto de esta obra y trabajó como actor en *Doble cara* y en 1989 en *Los enemigos* de Magaña, opina que su personaje, harto de todo el sexo, intenta buscar el amor en el momento erótico que tiene con Ana. Escena que contrasta al ser simultánea a la violación que sucede entre la pareja de Miguel y Andrea. Para Giménez Cacho su personaje: "representa la filosofía del encontrarse a través del sexo, del placer y la intensidad, y en esta obra se representa la muerte de esa filosofía ya que de eso lo que te queda es el vacío". En cuanto a las fibras que se le movieron interiormente, responde con una pregunta: "¿Qué hay más allá del sexo?, ¿qué es ese algo que te sigue faltando?".

Álvaro Guerrero responde con la reflexión de "cómo el pudor personal te hace no ver cosas y cómo te impide vivir". Guerrero, actor también en 120 000 leguas de viaje submarino de Hugo Hiriart, estrenada este año en el Palacio de Bellas Artes, interpreta a Miguel y habla de su personaje. Miguel, dedicado a la publicidad y antes defensor de ideales y convicciones, "cambió de estilo de vida pero sin una total claudicación. No se refugió en el sexo sino en el estatus y el prestigio. Aunque ese cambio no le vino a sentar muy bien, él quisiera quedarse en esa frivolidad, pero la situación lo obliga a confrontarse con su pasado. El personaje de Tomás le viene a remover en su interior".

En el caso de María, dice Monserrat Ontiveros "se trata de una mujer tan dolida por la manera en que perdió todo (su esposo murió tiempo atrás), que habla con desencanto. Ella

reflexiona como si ya hubiera pasado por todas esas cosas de la pareja. Parece que juega a manipular a Andrea (personaje actuado por Claudia Lobo, quien interpretó el papel de Adriana en la obra *Cada quién su Margarite*, dirigida por Jesusa Rodríguez), pero momentos después se le ve quebrada. No es tan fuerte ni tan dura como ella se cree. Su idea de pareja está impregnada de amargura. Cada vez que María le tira línea a Andrea, es una reflexión para ella misma. Ella también está confundida, insatisfecha, adolorida". Monserrat, cuyo último trabajo teatral fue en 1990 en la obra de *El marinero*, de Pessoa, en la Casa del Lago, no sabe si su personaje cree que la pareja pueda existir y si todavía haya esperanza. "En el conjunto de la obra □dice□, hay una luz esperanzadora aunque no se plantee una solución. En lo personal, como actriz, hay una identificación con la obra. Aunque no con todo el personaje, sí hay frases, situaciones y flashazos de mi propia vida. A pesar de todo..."

En cuanto al trabajo del personaje, la actriz señala que "en el texto ya estaban dados los personajes, lo que había que encontrar era su vida anterior, cómo eran, cómo vivían, y cómo llegaron hasta aquí, hasta esta situación límite. Son personajes tipo".

Cristina Michaus comparte la idea de personajes tipo y lo amplía a parejas tipo. "En una los roles son los tradicionales y en la otra los roles están cambiados: ella, Ana, trabaja y mantiene a su marido, pero también tiene necesidades que satisfacer. Este cambio de roles y las necesidades de ella son lo que hacen crisis en la pareja".

Carlos, esposo de Ana, "es un hombre típico de un sector de la sociedad que intenta canalizar todas sus frustraciones, temores y energía en la escritura y lo utiliza como una careta platica Lombana. Si él tuviera el afán de buscar la esencia, se pelearía menos con la máquina de escribir y aceptaría más lo que propone su chava. Carlos juega con las palabras, es un juego barroco que lo olvida del vivir. Corre de un ensayo a otro, de una disertación a otra y deja de lado lo más importante. Viendo a Carlos, a mí mismo y a la gente de teatro presponde, siento que sucede algo semejante. Saltamos de un trabajo a otro, de una representación a otro y olvidamos nuestra propia representación. La gente se manifiesta a través de lo que crea, pero en la vida real no es nada. Esto es un peligro porque se pierde de vista quién es uno en verdad".

Sí, responde Antonio Serrano, "la publicidad de la obra que dice 'excítese, avergüéncese y ríase' es un gancho publicitario, aunque además tenga que ver con la obra.

Es un juego de palabras intuitivo que se maneja en el título *Sexo*, *pudor* y *lágrimas*. Es el espíritu contradictorio de la obra misma".

En cuanto al tipo de público a que está dirigida la obra y la clase social a la que pertenecen sus personajes, los actores dan sus puntos de vista. Giménez Cacho opina que con el simple hecho de que la obra sea teatro y que se presente en El Galeón, el cual ya tiene tradición, se está dando una selección de público. "Efectivamente, los personajes pertenecen a la pequeña burguesía donde los problemas económicos no existen. Se puede hablar de otras cosas porque lo básico está resuelto. Aún así, los personajes son personajes tipo y se pretende que la gente se identifique. Es una comedia, no una terapia a muerte".

Monserrat Ontiveros refuerza la idea: "Los sentimientos y las broncas que tratan esta obra abarcan la problemática general de la pareja, aunque en este caso pertenezcan a la clase acomodada. No se puede decir que la gente de la clase baja reacciona así, la de clase media así y la de clase alta así. El que sean personajes pequeño burgueses no significa que la obra no vaya a interesar a todo tipo de público".

Cristina Michaus piensa que "para efectos cómicos es muy bueno que esté tratado en esa clase social, porque en otra clase social sería mucho más patético; se tendría que hablar de la Mileche y esas cosas".

Al respecto, Luis Miguel Lombana opina que "todas las personas de diferentes clases sociales tienen una opinión acerca del sexo y quieren venir a ver aquí qué se está diciendo. Como cada quien tiene su concepto de lo que es el sexo, con la obra se produce un shock. Unos salen desconcertados, otros indignados, otros entusiastas y otros indiferentes. Tal vez esto responde a las diferentes clases sociales a las que pertenecen. No se quería hacer un teatro elitista y es así que la obra usa un lenguaje coloquial".

Por último, Antonio Serrano habla de las motivaciones personales con respecto a su obra, de la que quería plantear de cómo se fue conformando.

"Esta obra está ligada a mi experiencia personal, y en cuanto a la pareja mis historias han sido un tanto incompletas, fugaces y meros chispazos, lo cual me ha llevado a ver con escepticismo a la pareja. No sé si para bien o para mal, a esta insatisfacción en el ámbito de la pareja, se ha aunado en nuestra generación esta libertad sexual, este explorarla con más libertad, lo cual significa un rompimiento con lo establecido. La insatisfacción de pareja se

enfrenta con lo establecido. La insatisfacción de pareja se enfrenta con la sociedad. Intimidad contra la luz del mundo".

"El proceso de trabajo fue divertido porque se inició con la investigación, investigación donde me juntaba con amigas y amigos para oírlos hablar. Oír hablar al contrario en este juego de la guerra sexual. Abordar todo ese lugar común que se maneja en las parejas y que están tan de moda: *Las mujeres que aman demasiado*, ¿Qué piensan los hombres de las mujeres?"

"La obra, que indaga en preguntas propias, estuvo mareada por la muerte de mi hermana que sucedió a la mitad del proceso. Esto implicó un enfrentamiento directo con la muerte, la cual se manifiesta en la segunda parte como un acto revelador".

En cuanto a si la obra tiene influencias de las telenovelas, Antonio Serrano responde que las conductas que se manejan aquí son completamente diferentes. "En el manejo del triángulo amoroso se da una vuelta de tuerca y hay una proposición más audaz. La infidelidad no es una ruptura total sino que a través de ella se da un paso. Por lo general, me decía un amigo, cuando un hombre se encuentra a su mujer en la cama con otro tipo, se acaba la historia. Aquí empieza".

"Esta obra es un juego dramático que de repente puede parecer inverosímil, pero a través del cual yo quería llevar a los personajes hasta la prueba de la castidad. Es un juego que busca velocidad y rapidez donde todo va pasando sin rodeo. No hay tiempo, en principio, para la reflexión, ya que estos personajes nunca se detienen. La obra está hecha así. Llega la visita, se acuestan, truenan y ya están viviendo juntos. Todo así de rápido. Esta situación los obliga a detenerse y a decidir la castidad. La segunda parte está constituida con base en monólogos y el reto era darle actividad a algo que es reflexivo, que es interior. En esta parte los personajes empiezan a añorar el valor real del amor y la pareja. Encuentran un poco la espiritualidad y dejan esta barbarie sexual".

"El proyecto se inició con la idea de contar la historia de un triángulo. De ahí quería llegar a formar el club de Toby y el club de Lulú, lo que me obligó a dobletear, a hacer un juego de espejos; dos departamentos con la misma situación. Primero era propuesta dual y geométrica de dos espacios. Después, como tardó mucho en que llegara la posibilidad de hacerla teatro, intenté hacerla en cine y ahí apareció el pasillo que dio a la puesta en escena la posibilidad de convertir los dos espacios en uno, romper con la línea divisoria y romper

las convenciones. Puedo pasar delante de ti pero no estás, o puedo estar recordándote en la distancia y al mismo tiempo puedo tocarte. La idea de presentar un espacio vacío era para despojar de todo apoyo a los personajes, que compartieran su vacío y marcaran la necesidad de llenarlo. El espacio escénico no es una propuesta esteticista que recuerde a los sets comerciales, es más bien una búsqueda estética influenciada de un lenguaje que llaman postmodernista".

"No quise hacer moralidad □agrega Serrano□, lo único que quise es hacer una valoración del sexo. Se ha hablado de la condición humana a través de las drogas, de la familia, de la injusticia social y de la lucha política, yo quise hablar de la condición humana a través del sexo".

El Nacional 26 de junio de 1991.

Obra Sexo, pudor y lágrimas. Autor Antonio Serrano. Dirección Antonio Serrano. Actores Daniel Giménez Cacho, Luis Miguel Lombana, Cristina Michaus, Monserrat Ontiveros, Álvaro Guerrero y Claudia Lobo. Escenografía e iluminación Carlos Trejo. Teatro El Galeón. Producción CNCA, INBA, Socicultur, José Antonio Cordero, Pepe Hinojosa y Miguel Ángel Fernández.

#### Juan José Gurrola

# Rocío Basurto, Vanesa Chianguerotti, María Rosa Manzini, Carmina Narro y Cinthia Zurita

Fefú y sus amigas

"Las mujeres... un mundo infinito".

Ocho mujeres reunidas en casa de una de ellas. Mujeres que se juntan con el pretexto, porque eso es lo que parece ser, sólo un pretexto, para exponer sus propuestas acerca del aborto, el medio ambiente y la libertad sexual, ya que pertenecen a una organización en pro de. Las propuestas, debido al tratamiento y a las burlas que las "amigas" hacen de las exposiciones de las demás, son lo de menos. El ser integral de mujer parece ser lo de menos.

Revestida de frivolidad en el comportamiento y el hablar, caricaturizando los movimientos burgueses y el chillido en el decir de estas mujeres, la obra transcurre en la sinrazón de la razón. En el programa de mano Raúl Falcó señala: "Cuando se ausenta el mundo de la palabra que pretende significar algo coherente y consistente (empresas,

conocimientos, poder, comunicación eficaz y efectiva), en una palabra, cuando no se hace presente el mundo masculino y sólo quedan las palabras articuladas por mujeres... ¿Qué se dice, qué se escucha, qué se desea?" Mi respuesta inmediata es muy poco, el contenido de lo cotidiano está ausente, contenido que el mundo femenino por supuesto tiene no sólo en lo cotidiano sino en el mundo que le rodea.

El propósito de la autora y/o el director, es amarrar en estereotipos a estas ocho mujeres vestidas de colores distintos cada una.

"Yo represento a una lesbiana □comenta la actriz Cinthia Zurita□, que aunque va contra la naturaleza, ella defiende lo que siente y lo que quiere". "Mi personaje es la puritana", agrega Rocío Basurto. "Yo soy terriblemente erótica", remarca Elizabeth Darzón. "Mi personaje es un tipo de mujer que no le gusta exponerse □dice María Rosa Manzani□, está frustrada, reprimida, le gusta escuchar, no le gusta que la escuchen, le gusta enloquecer sola, en su rinconcito". Vanesa Chianguerotti dice: "Chela significa el encuentro día a día, el momento a momento de la vida, el aquí y ahora".

En la primera parte se presenta el carácter de estos personajes y el cómo se relacionan entre ellos. Después se desarrolla el conflicto centrado principalmente en la problemática de Fefú y Julia. Fefú que sigue en la lucha (y que en sus primeros parlamentos dice "las mujeres son deleznables"), y Julia que después de haberse rebelado contra esos ellos que la juzgan, está paralítica y loca; vencida.

Carmina Narro que interpreta el papel de Julia habla de estos dos personajes: "Fefú es una mujer con vitalidad, brillante, aparentemente satisfecha porque tiene un esposo y está realizada en su carrera. Aparentemente está bien pero no, porque ella siempre está necesitando al hombre para subsistir y eso le conflictúa. Julia ya rebasó eso. Está salida del maniquiure y quiere regresar, sería feliz estando aislada".

La obra en donde estas ocho mujeres se mueven fue escrita por María Irene Fornes en los años 70. Juan José Gurrola, el director, nació en los 50. Ella es cubana y emigra a Estados Unidos en 1930. Se nacionaliza estadounidense y es maestra de una generación de dramaturgos neoyorquinos donde se encuentra Migdalia Cruz que ha impartido cursos en México.

Al terminar la función y teniendo como referencia que las mujeres pertenecen a la alta burguesía, queda la duda de si sólo se está retratando a estas mujeres o si se habla de la

mujer en general; si el concepto femenino que se maneja corresponde a la autora o es el resultado de la percepción del director.

Con estas interrogantes y otras que a continuación se exponen, se entrevistó a Juan José Gurrola y su elenco en los camerinos de Los Talleres de Coyoacán donde la obra se presenta hasta finalizar el mes de julio. La entrevista donde se empezó hablando de la obra y su puesta en escena, derivó, dado lo polémico de la temática, en la exposición del concepto que el director tiene, un tanto paradójico, caótico y que se antoja misógino, acerca de lo que para él es la mujer.

## □¿Por qué le interesó la obra?

Primero porque la autora es amiga mía. La conocí hace tres décadas. La vi en los años 70 en Nueva York después de que obtuvo becas y premios, y me dijo: "Esta es mi última obra" y me la dedicó. Tiempo después, dando clases en el NET la releí con detenimiento y encontré que era una obra muy bien escrita que planteaba una serie de cuestionamientos o una serie de realidades importantisérrimas en cuanto al perfil, ni siquiera de la mujer, sino al perfil del comportamiento femenino en este mundo. Esta obra yo la adapté. La saqué de Estados Unidos y la metí en México. La mujer es ésta. Ella no se va a dejar: "yo quiero un tequilita o quiero cogerme a tal o a tal". La mexicana es una chingona y es un homenaje a la mujer mexicana. Las mujeres mexicanas no te dan vueltas, si eres eres y si no te mandan a chingar a tu madre, porque saben.

## □¿A qué público está dirigida?

□El teatro sólo puede ser para altos, muy altos grados de cultura. Yo hago teatro, como esta obra, dirigida a los más altos grados de la burguesía alta que entiende en qué límite estamos trabajando. Yo no trabajo para menos. Esto no es ni para teatro universitario ni nada, es para los que deveras saben, unos cuantos que se ubican en la clase alta de la burguesía en donde está el límite del entendimiento. Ahí se llega a un teatro donde no hay diferencias, porque lo que estás jugando lo está jugando también el espectador.

## □¿Y estéticamente, cuáles fueron sus búsquedas?

☐ A mí me gustó mucho el diseño. Yo hice la escenografía, el fondo lo saqué de una computadora cuando estaba con lo del golf. Le saqué fotos, hice un fotomural y ya. Era un terreno medio elegantón.

## □¿Y qué tiene de golf?

□¡Ah! es que yo fui campeón de golf en la ciudad de México. Entonces tengo, mis
pequeños vicios.
□¿Y en cuanto al movimiento de los actores, el tono de las actrices?
$\square$ Casi todas son alumnas mías y me entienden a madres. Son leonas que saben cómo
se mueven cuando llega el que trae el látigo y no tienen preguntas. Saben exactamente qué
hacer en cualquier momento y no tengo nada que decirles, aunque a veces les digo, mira, el
papel se trata de esto y ya está. Estas mujeres están acomodándose, cocinando, cada quien
está haciendo un plato.
□¿Cuál es el platillo final que preparan estas mujeres?
□El platillo final es el que inició la autora: Los hombres son imposibles, no podemos,
nos hartan, nos cagan, no entienden, no saben.
□¿Cómo se plantea en esta obra el comportamiento femenino?
$\Box$ Por un lado se plantea una crisis infinita de las posibilidades de estas mujeres, y por
el otro, la idea de que ellas no pueden salir de sí mismas en el mundo y que ellas no pueden
encontrarse más que con patrones.
□¿Qué es lo que las aprisiona?
$\Box$ Lo que las aprisiona verdaderamente, lo que se plantea y es muy difícil para mí
decirlo, es que se dan cuenta que no hay posibilidad con el hombre; que la mujer y el
hombre no son la pareja perfecta. No son Adán y Eva. Es preferible una mujer con un toro o
un hombre con una jirafa que un hombre con una mujer. Ha habido un error y el error se
debe a que las mujeres son infinitamente fuertes, generadoras de todo, son el diablo natural
y el hombre no puede soportar esa fascinación, esa seducción; y si se pasa de esa seducción
ya sobrepasó las posibilidades del hombre. Hay que empezar a aceptar que no se pueden
juntar hombre mujer a menos que sean de una inteligencia límite, en donde ya el encuentro
es en la inteligencia y obviamente no en el cuerpo ni en el sexo.
□¿Cómo se revela la inteligencia de estas mujeres?
$\Box$ Se revela en el parloteo natural de unas divinas gallinas que están hablando de la
nada porque saben todo.
$\Box$ ¿Por qué estas mujeres no hablan con un discurso coherente y consistente?
□Porque les aburre, se conocen bien y se dicen "mira, no me estés jodiendo, nosotros
somos otra cosa". Hay que aceptar que las mujeres en este planeta son un misterio

maravilloso al cual yo me dedico. Buscar cualquier coherencia dentro de los patrones sociales es imposible. Aquí está el cacareo de la mujer que es un canto aunque esté hablando de la taza o de que hay que hacer té o de lo que sea. De eso habla la mujer, ¿no?  $\square$  Y de otras cosas. □Sí, de otras muchas cosas, por eso es tan doloroso, porque el hombre puede hablar de Nietzche, puede hablar de Joyce y sentirse cómodo, y ellas no se sienten cómodas hablando de Nietzche ni de Chéjov, porque ésa no es su naturaleza. Aquí no hay una transgresión sino que se está poniendo la naturaleza de la mujer a como le tocó a fin de siglo. □¿Cómo define la naturaleza femenina? ☐ Aterradora. Para mí, ver a una mujer, el cuerpo de una mujer, los ojos, de una mujer, es demasiado para existir. Es tan hermoso, tan táctil, tan cuevitas de amor. □ Parece que lo que está planteando está sólo en relación con el cuerpo. ☐¿Tú no crees que ver a una mujer bella es ya la totalidad de la vida? □No, es una apariencia bella que puede ser observada. L'i Pero el sentimiento que siente el hombre frente a esa belleza, no crees que es lo eterno? **■**No es suficiente. ☐ Yo me suicidaría si veo a la mujer más bella. Me mato. No me importaría dejar de existir. Ver el talle, las nalgas, las piernas, los senos, para mí es más allá de la poesía, más allá. □¿Y en el lado de la sensibilidad de la mujer, de la reflexión de la mujer, no encuentra belleza? □Rara vez, quizá en la poeta Mariane Moore, en Simone Weil que escribió *La* gravedad y la gracia, y ciertas cosas. Pero en realidad nadie sabe lo que es el cuerpo hermoso de mujer. ☐ ¿Y el pensamiento femenino dónde lo coloca? □La mujer defiende su feminidad y su inteligencia para ayudar al hombre con su inteligencia a seguir viviendo una relación. La mujer tiene que ser muy inteligente. Entender al hombre a fondo, entonces el hombre es feliz porque ella le da todas las ricuras y todos los maravillosos regalos que puede dar una mujer.

$\Box Al$ final de cuentas el planteamiento de la obra parecería decir que la mujer
que se rebela, que se opone a estos jueces, a estos ellos de los que se habla, tiene como
única alternativa la locura, la parálisis y el aislamiento?
$\Box$ Indudable.
□ ¿Cómo pueden existir las mujeres en este mundo?
☐Matando a todos, exterminándolos porque son unos pendejos.
□¿Por qué?
□Porque ellas lo tienen todo. Las mujeres son un mundo infinito.
Al finalizar la entrevista Juan José Gurrola insiste: "Hablar de la mujer es como poner
la oreja sobre su muslo y oír".

El Nacional 19 de julio de 1991.

Obra Fefú y sus amigas. Autor María Irene Furnes. Dirección Juan José Gurrola. Actores Magdalena Villarán, Rocío Rodríguez, Vanesa Chianguerotti, María Rosa Manzini, Carmina Narro, Elizabeth Darzón, Rocío Basurto y Cinthia Zurita. Escenografía Juan José Gurrola. Iluminación Rogelio Canto. Teatro Los Talleres de Coyoacán. Producción Teatro Estudio Gurrola A.C. y la Compañía las deleznables hijas de blanca nieves.

Víctor Hugo Rascón, Enrique Pineda y Gabriel Pascal.

Angelina Peláez, Lourdes Villarreal y Alfredo Alfonso.

Contrabando

"La historia de Santa Rosa y el narcotráfico"

"Los estados de Michoacán, Sinaloa, Sonora, Chihuahua y Durango son estados donde el narcotráfico es una actividad cotidiana en las poblaciones rurales. Una actividad que no es buena ni mala sino simplemente un *modus vivendi* generado por necesidades económicas y con consecuencias violentas. En México □señala el dramaturgo Víctor Hugo Rascón□, hemos dejado en manos de los autores de corridos norteños el registrar los hechos que enlutan a todas las familias campesinas que residen en lugares donde hay estos cultivos y llenan de fortuna a otras familias privilegiadas".

Víctor Hugo Rascón Banda es autor de la obra teatral *Contrabando*, que hoy se estrena en el teatro Benito Juárez dentro del Tercer Festival de la Ciudad de México y se presentará en temporada durante aproximadamente tres meses en el mismo teatro.

Tanto el autor como los tres personajes femeninos que muestran la historia de Santa Rosa de Lima de Uruach, Chihuahua, comentan que la Santa Rosa que ellos conocieron ahora es otra: hay trocas americanas, dólares, niños con metralletas, y policías conviviendo con narcotraficantes donde ya no se distingue quién es quién: narco, turista o judicial.

Gabriel Pascal, el escenógrafo, dice que la lectura de *Contrabando* cambió profundamente su visión al respecto: "Yo creí que el narcotráfico era algo nuevo y resulta ser que se ha generado toda una cultura bien establecida, un modo de vida y un tipo de música particular".

"Los corridos norteños que se incorporan a la obra como una forma más de contar la historia □señala Enrique Pineda, director de *Contrabando*□ es un tipo de música que todos conocemos porque la escuchamos en la calle cotidianamente sin prestarle atención".

"El culpable indirecto de que yo escribiera esta obra □dice Rascón□ fue Tony Aguilar. Hace dos años me llamó para que le hiciera una película de su canción *Triste recuerdo*. Me fui a la sierra de Chihuahua, al pueblo de Santa Rosa donde yo nací y la escribí durante un mes. Se la entregué y por supuesto que no le gustó y ni me pagó el trabajo. El tema que él quería era una historia de amor pura y blanca para hacerla con su mujer Flor Silvestre. Con ese material, más de 50 historias que recogí en el panteón, en el mercado, en la radiotelefónica, en la calle y en las casas, hice una novela que entregué a las editoriales Joaquín Mortíz, Grijalbo y Cal y Arena. Interesados en la novela, Vicente Leñero y Silvia Molina hablaron con los que seleccionaron el material en estas editoriales pero algo pasa que todavía no se publica.

"Desesperado con ese material, escogí tres historias y escribí una obra de teatro: la historia de Jacinta, una exreina de belleza de las ferias de Santa Rosa que yo conocí hace seis años y que se casa con un narcotraficante que luego desaparece. Un joven que siembra "chutama" (que así le llaman ahí a la mariguana) que también conocí y al que matan. Y la tercera que saqué de los archivos de *Proceso*, que yo ubico en Santa Rosa pero que en realidad sucedió en el rancho del Madroño, Michoacán, en el último año del gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas, donde vinieron policías judiciales del estado de Jalisco y acabaron

con una familia entera: abuelos, nietos, niños, trabajadores. Esta masacre y la presencia del personaje de Damiana, junto con las otras dos mujeres, la ubico en una oficina de radioteléfonos.

"La realidad que presento en la obra de teatro es la de un escritor, que soy yo, esperando una llamada para Chihuahua por medio del radioteléfono que es el único medio de comunicación que hay ahí. Diariamente, a las siete de la mañana y a las siete de la noche, toda la sierra se enlaza al palacio de gobierno en Chihuahua.

"Seleccioné estas tres historias □continúa□ con el pretexto del escritor que llega a esta oficina. La diferencia que hay entre realidad y ficción en esta obra es la posición del escritor. Aparentemente soy yo, pero mi posición frente a la literatura y a la realidad no es la que maneja el escritor en *Contrabando*; al contrario, a través de él yo critico la posición de los cineastas, de los poetas y los dramaturgos que se niegan a hablar de lo que pasa en su entorno y prefieren dar una visión de su mundo interior y hablan de sus relaciones con su gato o de sus obsesiones íntimas".

Alfredo Alfonso, actor que interpreta el papel del escritor, considera que su personaje es misterioso, es un forastero que siembra la desconfianza, el descontento y la incertidumbre. La interrogante de si es un investigador, un forastero que viene a hacer una llamada, un judicial o un narco  $\square$  agrega $\square$ , se mantienen en estas tres mujeres.

En todas mis obras □continúa Rascón□, *Los ilegales*, *Voces en el umbral* y *La fiera del Ajusco*, por ejemplo, trato de reflejar la problemática del entorno social en el que vivo en ese momento. Por eso de alguna manera yo castigo a este escritor por no tomar partido a tiempo.

Víctor Hugo Rascón explica su intención de contar la historia de un pueblo a través de tres personajes femeninos: "Yo pienso que tres mujeres, la amante de un narcotraficante, la esposa de otro y la madre de otro, pueden dar una visión más completa, más humana y más sensible del problema. Las tres tienen una relación indirecta con el narcotráfico pero muy conmovedora, íntima y terrible".

En cuanto al estilo asevera: "Fue el espacio, un espacio cerrado y aislado, el que me provocó qué trozo de realidad iba a estar inmerso ahí. Fueron las tres mujeres las que provocaron el estilo, las que provocaron la estructura de la obra. ¿Por qué? Porque yo quería que estas mujeres hablaran. Hablaran y hablaran y contaran desde su fuero íntimo lo

que vivieron, que narraran lo que les pasó un año antes, un día antes, cinco años atrás, según el personaje. Sus propias voces interiores me dieron la estructura y el estilo, porque al estar hablando constantemente, por supuesto que se convirtieron en monólogos que vertían hacia un escritor aparentemente pasivo que sólo escribía. Tuve que asumir que no podía manejar el diálogo, no podía poner a este escritor a hablar con ellas puesto que no se conocían. Cada una de estas mujeres ve en él lo que quiere ver. El hecho de que usen la palabra y la recuperen para el teatro es una consecuencia del espacio, de los personajes y de la historia. ¿Cómo describir tantas masacres y tantos sucesos si no es a través de una sola voz, una sola voz de mujer que se multiplica en tantas mujeres de la sierra de Chihuahua? Aquí no hay imágenes, no hay espectáculo como el que he hecho en otras ocasiones con Enrique Pineda, no hay diálogos ingeniosos, no hay más que un constante discurrir de las palabras para que las palabras nos evoquen lo que estas mujeres gozaron, vivieron, sufrieron y sintieron".

Angelina Peláez, Damiana, señala sentir una gran afinidad sensible hacia los personajes que interpreta en obras mexicanas. "Para mí □dice□, este trabajo significa principalmente un reto actoral porque requiere de una gran concentración y de una fidelidad total hacia la vida interior de esta mujer que ha sido testigo y partícipe de una tragedia".

Lourdes Villarreal, la empleada de radioteléfonos, plantea que la emotividad de la mujer que interpreta es la de cualquier madre que pierde a su hijo. "Es una mujer de provincia en la que no existe el concepto de depresión sino el hecho del sufrimiento y la tristeza".

Gabriel Pascal, escenógrafo de *Contrabando* y también de *Playa azul* del mismo autor, hace sus comentarios acerca de la escenografía en el teatro y su propuesta escenográfica en esta obra. Frente a la pregunta de por qué hace cosas diferentes de lo que propone el autor, él responde que porque el autor no sabe de escenografía. Él como escenógrafo hace una diferencia entre espacio escénico y lugar de la acción. "El espacio escénico es privilegio del escenógrafo y aventaja al escritor porque él no sabe en que teatro va a estar su obra y si alguna vez lo estará. La imagen del autor no es de un teatro frontal sino que lo ve desde distintos ángulos y dentro de ese proceso mental escribe. Los autores a escribir y los escenógrafos a hacer escenografías.

El Nacional 3 de agosto de 1991.

Obra Contrabando. Autor Víctor Hugo Rascón Banda. Dirección Enrique Pineda. Actores Angélica Aragón, Angelina Peláez, Lourdes Villareal, Alfredo Alfonso, Lida Jiménez, José Avilés y Los Bandoleros del Norte. Escenografía e iluminación Gabriel Pascal. Teatro Benito Juárez. Producción Festival de la Ciudad de México, Socicultur, Cuatro Estaciones S.C., INBA y CNCA.

**Obra** *Contrabando*. **Autor** Víctor Hugo Rascón Banda. **Dirección** Raúl Quintanilla. **Actores** Angélica Aragón, Angelina Peláez, Lourdes Villareal y Alfredo Alfonso. **Escenografía** Gabriel Pascal. **Iluminación** Gabriel Pascal. **Teatro** Benito Juárez. **Producción** III Festival de la Ciudad de México.

Alejandro Aura.

Cora Flores y Mario Kuri

Margarita, Sinfonía Tropical

"Guaracha, conga, rumba, mambo, afrobolero, afroafro. ¿Te gusta bailar?"

Con el poema de Rubén Darío *A Margarita Debayle*, Alejandro Aura hace una versión tropical ubicando la historia en la costa del Caribe y le da el nombre de *Margarita*, *Sinfonía Tropical* a esta obra de teatro. Presentada del 14 de junio al 14 de julio en la Sala Covarrubias, la obra se reestrena en el mismo teatro del 7 al 18 de agosto.

Alejandro Aura, poeta, autor, actor, director y actualmente director del Departamento de Teatro de la UNAM, comenta que el mundo planteado por Rubén Darío pertenece a la cultura universal y que a él le interesaba ponerlo en la costa porque ahí fue donde tuvo la revelación, el descubrimiento de la historia, la idea de hacer una nueva lectura del poema que tenía metido en su memoria y en los más recónditos recuerdos de su niñez: "Me lo sé de memoria desde niño, lo recitaban mis hermanas, estaban en nuestros libros de lectura y todas las antologías de poesía". La historia la hice con música tropical creada por el compositor Mario Kuri, porque era lo que correspondía a la imaginación primera. A lo mejor □continúa□ si hubiera tenido esta misma fantasía dentro de una catedral hubiera sido distinto. Pero no se me ocurrió en música barroca. La fantasía la tuve en el trópico en un velero en Cancún, el mar Caribe encima, abajo y por todos lados.

Alejandro Aura, actor de la obra *El retablo del dorado* de reciente temporada y de *La hora íntima de Agustín Lara* que presentó en el Hijo del Cuervo hasta el mes de julio, agrega: "Es una historia muy sencilla que se puede seguir muy fácilmente en la puesta en escena. En realidad está el texto completo del poema en el montaje escénico, pero al estar cantado no tiene necesariamente la misma dinámica de unos parlamentos teatrales sino de parlamentos operísticos.

En cuanto al manejo del deseo en esta obra, Aura responde: "Lo que yo estoy manifestando con este cuento, con este montaje, es una historia de deseo, la legitimación del deseo o la legitimación de una posible historia de deseo. El hombre le cuenta este cuento a una niña que en este caso no es una niña sino una jovencita, y que no es hija de un rey sino una joven pobre que atiende una ostionería en la playa. No es una historia sobre la realización del amor sino una historia de la realización del deseo y de un planteamiento muy claro donde hay una atracción, un deseo y una imposibilidad de realizarlo en cuanto a consumación carnal. Esta imposibilidad de realizarlo no es ni dolorosa ni angustiosa ni trágica, sino clara, alegre y festiva. Deseo dice él, deseo responde ella y es así como se da una historia fantástica".

Para Aura las diferencias que existen entre su ser poeta, director y autor, son diferencias de grado en el proceso de la creación. "La pura imaginación de una historia, sin haberla escrito, es una parte que puede estar concluida en sí misma. Hay otra instancia que no es complementaria sino que también es un fin en sí mismo, que es la de escribirla, hacer un texto literario y ponerlo en manos de otra gente capaz de hacerlo teatro, película, programa de televisión o simplemente leerlo. Pero da la casualidad que además de eso, yo soy director y entonces hay otro fin en sí mismo que es hacer un montaje teatral que lo pude haber hecho con mi propio texto, con mi pura imaginación, sin texto o con un texto ajeno. En esta obra la imaginación es mía, el texto es mío y la puesta en escena es mía. Pero cada cosa es un fin en sí mismo que se ligan relativamente".

"¿Que cómo me involucro en cada cosa?, pues me involucro como me involucro. Es como preguntarle a alguien cómo te enamoras. Me enamoro así con todo igual que en el trabajo. Claro está que es distinto el amor de padre, que el amor de esposo y que el amor de hijo; son distintas instancias".

Antes de irse de las escaleras del lobby de la Sala Covarrubias, responde a la última pregunta: ¿Y a ti te gusta bailar? "¡Me encanta!".

La música original de *Margarita, Sinfonía Tropical* es del compositor Mario Kuri, quien se basó en los versos de Rubén Darío pero principalmente en el libreto de Alejandro Aura. El resultado □dice□ fue de aproximadamente 15 números unidos con fragmentos musicales. La música de sala □agrega□ es la mezcla de varios ritmos, la mezcla de todos los ritmos antiguos de la música caribeña a los que Willie Colón y Rubén Baldes le han

dado un nuevo aliento. Los géneros que utiliza en esta obra son varios: "La obra empieza con un bolero y el primer número bailable es un son guajiro. El segundo es un cha cha cha llamado *Margarita*, que es el tema central de la obra. Enseguida viene un bolero cha que es mezcla de dos ritmos titulados *Siento en el alma una alondra cantar*. En el segundo acto hay un danzón, que es con lo que se abre, hay guaracha, conga, rumba, mambo y un ritmo afro que es una especie de bolero pero, con un ritmo más marcado de ritmo africano".

En relación a la selección de los géneros musicales, él señala que quiso dar una unidad dentro de la diversidad pues "yo creo en el contraste como uno de los valores más importantes de la composición. Por eso no quise limitarme a uno o dos ritmos sino que quise hacer un mosaico de ritmos. El ritmo además no siempre fue exacto porque dentro de lo popular quisimos que esta obra no fuera simplemente una imitación sino algo creativo a partir de géneros populares. Hemos escogido piezas que son fácilmente identificables en su ritmo, como ésta que oímos ahorita en un ensayo tras bambalinas, que es una transformación árabe del bolero *La alondra*.

Mario Kuri, titulado como maestro en composición en la Escuela Nacional de Música y compositor desde hace muchos años de música clásica donde siempre le ha gustado incluir ritmos populares, ha trabajado con Isaac Bañuelos desde hace tiempo □el cual toca el piano en esta obra□ y junto con Joaquín López (Chas) hace los arreglos musicales.

La coreografía estuvo a cargo de Cora Flores, bailarina desde 1961, trabajadora en el Departamento de Danza de la UNAM desde hace 12 años y coreógrafa de 1987 a 1990 en la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica.

"He hecho muchas coreografías  $\square$  comenta Cora Flores  $\square$ , pero es la primera vez que hago una coreografía de este tipo. Tanto para los actores como para los bailarines fue una experiencia nueva". Entre los actores y bailarines se encuentran Wolf Ruvinskis, Marina Miranda, Regina Orozco, Enrique Rodríguez y Martín Barraza. Aunque todos venían de distintas partes  $\square$  continúa  $\square$  poco a poco se fue formando un grupo muy bonito. "Rosario Manzanos, que es la jefa del Departamento de Danza de la UNAM, les dio algunas clases de baile y yo lo que hice fue el dibujo coreográfico. En algunas ocasiones las coreografías las montamos entre los muchachos y yo; todo el mundo colaboraba, daba ideas y cuando alguien proponía un paso, yo lo veía y si me gustaba lo aprovechaba como base para empezar a componer otras cosas".

Frente a la pregunta de ¿cuál era su intención de manejar coreografías grupales, frontales y simultáneas? ella responde: "Haberme guiado por la intuición no es exacto, más bien fue lo que se me ocurrió hacer según lo que yo creía era lo indicado para el momento que se estaba dando".

□"Qué era lo que querías provocar en el público?

□ Quería que todos gozaran, los que bailaban y los que veían. Sobre todo quería que todo el mundo se le antojara bailar, que cuando salieran de la obra pudieran decir ¡Uy que ganas de irme a bailar ahorita un mambo, un cha cha y un danzón!

El Nacional 8 de agosto de 1991.

**Obra** *Margarita, Sinfonía Tropical*. **Autor** Rubén Darío. **Dirección** Alejandro Aura. **Actores** Wolf Ruvinski, Mariana Miranda, Regina Orozco, Enrique Rodríguez y Martín Barraza. **Escenografía** Carlos Aguirre. **Iluminación** Arturo Nava. **Música** Mario Kuri. **Coreografía** Cora Flores. **Teatro** Sala Covarrubias. **Producción** UNAM.

#### Luis de Tavira

# La séptima morada

"El espíritu, dimensión de lo intangible"

"El desafío que afronta el teatro de hoy señala Luis de Tavira está en el caminar hacia la desestetización de la realidad y hacer un teatro que vuelva a los contenidos; un teatro de contenidos donde se afronte un cambio epistemológico, un cambio en la crítica del conocimiento". "Vivimos en una época de agotamiento del lenguaje teatral en la medida en que estamos encerrados en lo que yo llamo el cerco de lo mismo: teatro de la imagen preocupado por la construcción de una visión de la realidad que implica estar todo el tiempo proponiendo distintos modos de ver, pero siempre, por distintos que sean estos modos, ver lo mismo. La realidad permanece intocada. Yo pienso que el desafío del teatro contemporáneo exige un cambio ya no en los modos de ver, sino un cambio con respecto a aquello que se ve. La salida es lanzarnos al teatro de lo otro, ni siquiera de lo nuevo, de lo otro, ni siquiera de lo distinto, de lo radicalmente otro. Teatro de la incomprensibilidad eterna de la cultura, de la lengua, de los rostros; y no la asimilación de la cultura, de la lengua y de los rostros en la banalización de la imagen".

Luis de Tavira, director teatral con una larga trayectoria en el escenario, estrena el 28 de agosto en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, la obra La séptima morada, creada y dirigida por él mismo con un grupo de actores egresados del Centro Universitario de Teatro. "Es un grupo □comenta Tavira□ prometedor en su talento, que tiene muy claro que la formación y la adquisición de una técnica se da colectivamente. La obra está hecha para ellos". Los actores de la obra son: Arcelia Ramírez, Lisa Owen, Bárbara Eibenschutz, Patricia Marrero, Alejandra Orozco, Víctor Hugo Martín, Erika de la Llave, Jaime Estrada y Adrián Gómez. ☐¿Cuáles fueron tus motivaciones en esta obra? ☐ Además de la circunstancia de hacerla para este grupo, esta obra también obedece a preocupaciones personales sobre el estado actual del teatro y el desafío que enfrenta, y a preocupaciones estrictamente personales e interiores. La obra es de alguna forma un viaje hacia el interior del alma. ☐ ¿Aquí intentas abordar un teatro de contenidos? □ Intento concentrarme en los contenidos alejados de la visión, es decir, en los contenidos invisibles. □ ¿Espirituales? ☐ Que son el espíritu, la dimensión de lo intangible. ☐¿Y cuáles son estos contenidos? □ Parto de la metáfora de Santa Teresa con la que inicia su *Libro de las moradas*. Para escribir el itinerario de su vida espiritual utiliza una metáfora maravillosa: el alma del ser humano es como un castillo en el que hay muchas moradas y al que se atreve a entrar al castillo sólo le queda el miedo. Esta metáfora la asocio con la del laberinto, que es un símbolo elocuentísimo de nuestro tiempo. Los personajes de la obra están extraviados en su propio castillo, en su propio laberinto, en el laberinto de la mente. La obra es un laberinto dramático. Es un laberinto de ficciones dramáticas. ☐¿Cuáles son estas ficciones? □ Ficciones como La vida es sueño, de Calderón, Calderón de Pasolini, El camino de Damasco de Strindberg, La hora del lobo de Bergman, Verano y humo de Tenessee Williams, la narración Teoría de la amenaza de Botho Strauss, Santa Teresa, la monja

portuguesa Alcanforado y otras ficciones inventadas.

□¿Cómo las amalgamas?
□ A partir de la metáfora del laberinto. El laberinto es una metáfora pero también es
una arquitectura.
□¿A eso responde la escenografía de José de Santiago?
□La escenografía de alguna manera es proyección de esto pero, en términos de
construcción dramática, lo que hay es un laberinto, es decir, líneas, pasillos por los que
evoluciona una ficción que entronca con otro pasillo donde se relacionan y se bifurcan. Es
decir, el laberinto es metáfora y también estructura.
$\Box$ Pero la tragedia es que, entre esos pasillos, aunque hay un entronque no hay
un encuentro.
□Como sucede con los laberintos: todo entronque es engañoso y el extravío es mayor
después.
□¿Qué es lo que se significa en esta obra?
□Comienza con el extravío, el extravío de quien se pregunta dónde estoy.
Kierkegaard cree que el camino del conocimiento comienza con el extravío. El extravío del
que tiene la capacidad de perder el piso y desesperarse, de dudar de lo establecido, de
renunciar a la seguridad. Es un extravío que conmina a los personajes a dar un paso. Lo
primero es que se saben extraviados. Hay quien pregunta dónde estoy, hay quien busca a
alguien, hay quien no entiende, hay quien quisiera poder hablar, hay quien recuerda. Todos
estos son momentos espirituales que están exigiendo una ubicación existencial. Al acceder
a esta conciencia de existir, que Descartes proclamaba con tanta euforia después de haber
dudado, lo primero que se produce es la angustia, reacción ante lo desconocido. La
conciencia de la existencia inmediatamente atrae la conciencia de la finitud, es decir de la
muerte.
□¿Estos personajes están muertos?
□Están viviendo su muerte, es decir, la conciencia de que existen y la angustia de no
saber qué hay después de la muerte. Esto plantea una primera situación trágica porque es la
situación límite. La situación dramática de todas las ficciones de la obra está planteada en
esa situación límite de la existencia.

 $\hfill \Box$  ¿Cuál es la intención de poner a los personajes en una situación límite?

□Es llevarlos al fondo. Como decía Jung: todo hombre en su inconsciente es
religioso.
□¿Llevarlos a su religiosidad?
□A su religiosidad entendida como la pregunta por lo absoluto. La pregunta por el
Otro, por lo Otro, lo reconocido como desconocido. Llámesele Dios, trascendencia,
horizonte absoluto o como se le quiera llamar. Esto está en todos nosotros y eso es lo que
yo quiero decir, porque aquí ningún personaje es extraordinario, todos son cotidianos, como
la vida de cualquiera.
□Puestos en una situación límite.
□En esta situación límite está la pregunta de qué va a suceder con los valores
absolutos después de la muerte, los motivos por los que vivo.
□¿Qué motivos tienen estos personajes para vivir?
□La pasión. Finalmente rescato a la pasión como motivo fundamental.
□Si Descartes afirma su existencia al dudar, en la obra el "vivo sin vivir en mí"
de Santa Teresa la niega.
□Sí. Es la dialéctica negativa. Por un lado está la aspiración sublime de la pasión que
se convierte en idolatría y entra en el campo paradójico de la pasión amorosa como fe
religiosa. Y del otro lado está la culpa confundida con el resentimiento, ya que la pasión se
enfrenta siempre a lo imposible. Entonces estos personajes tienen de un lado el motor del
resentimiento y del otro la sed infinita de espíritu. Finalmente el amor recala en la sed del
espíritu.
□¿Por qué sufren estas mujeres?
□Porque están vivas. Porque aman. También esto hace recordar aquello de
Kierkegaard: nadie es capaz de amar si no ha sufrido, todo aquel que ha sufrido es capaz de
amar y una vez que ama ya no dejará de sufrir. Pero lo que sucede es que estamos en una
civilización de rechazo y renuncia al dolor. Para todo hay aspirinas.
□¿Aquí reivindicas el dolor?
□Reivindico el dolor como necesario o como el tránsito necesario para romper la
negación. Hablo de la negación, de aceptar todo, tus defectos, tus enfermedades, el fracaso.
Pero el reconocimiento del fracaso es el despertar de la esperanza a la dimensión espiritual
de los valores.

	□¿Qué importancia tienen los sueños en <i>La séptima morada</i> ?
	□Son el mundo inconsciente. Los sueños revelan la zona profunda.
	□¿Cómo manejas realidad y sueño?
	□Como parte del laberinto. Como justamente el punto de articulación del laberinto
Es u	n juego de espejos ante sueño y realidad.
	□¿Es un sueño único y compartido o es un sueño individual?
	□Es el mismo sueño. Este es el punto central, el eje secreto del espectáculo. Todos e
el fo	ndo estamos soñando el mismo sueño. Alguien dijo alguna vez que el mundo era u
sueñ	o de Dios. Yo lo quisiera proponer al revés. Todos y cada uno soñamos el sueño total.
	□¿Y es ahí donde se da el encuentro?
	□Es ahí donde reconocemos que estamos en un laberinto y que si algo tenemos e
com	ún es que estamos perdidos.
	□¿Hay una salida?
	□La salida del laberinto es una isla, un lugar del alma al que sólo acuden las algas
las c	olas, en donde se está no solamente solo sino abandonado después de amar; com
Aria	dna. Yo pretendo que el laberinto no tiene más que una desembocadura que es el centr
del la	aberinto, como lo descubrió Dédalo.
	□¿El espacio escénico es entonces el centro del laberinto?
	□Exacto. Es la séptima morada en donde sólo hay una cama que es semejante a un
barca	a. Una cama es un puerto, un andén, un punto de salida. En una cama pasa todo. En un
cama	a nacemos, la cama es la cuna, pero también es el ataúd, el lugar del amor, el lugar d
sueñ	o. Es decir puros inicios de viaje porque la muerte, el sueño, el amor y el nacimient
son ı	ın viaje.
	□¿Al final de la obra se sale del laberinto?
	□No, se recomienza, pero se recomienza de una manera muy distinta. Siguiendo
Cald	erón, una vez soñada la pesadilla del error, es posible volver a recomenzar el sueño co
la co	nciencia de haber soñado. Al final, la obra recomienza con la misma pregunta con
que	empezó que es dónde estoy, sólo que el último dónde estoy ahora está preñado d
presa	ıber.

El Nacional 27 de agosto de 1991.

Obra La séptima morada. Autor Luis de Tavira. Dirección Luis de Tavira. Actores Arcelia Ramírez, Liza Owen, Bárbara Eibenschutz, Patricia Marrero, Alejandra Orozco, Víctor Hugo Martín, Erika de la Llave, Jaime Estrada y Adrián Gómez. Escenografía José de Santiago. Iluminación Gabriel Pascal. Teatro Sor Juana Inés de la Cruz. Producción UNAM.

#### Mauricio Jiménez

Margarita Sanz, Mariagelia Crespo, Alejandro Reza y Erando González.

... Es más laberinto

"Mujer en llamas; aliento de pájaro en el siglo XVII"

En las escaleras del Museo del Carmen, Mauricio Jiménez presentó el año pasado y parte de éste un espectáculo sobre la Conquista, *Lo que calan son los filos*, el cual fue recibido con gran entusiasmo tanto por la crítica como por el público. Este director acaba de obtener la beca de ejecutante que en octubre de este año el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorgó a 12 creadores de teatro y cinco grupos.

Su objetivo para 1989 es el de crear un espectáculo con texto y dirección de él mismo sobre el siglo XVII en México, teniendo a Sor Juan Inés de la Cruz como eje, y todo el rumor social, político y religioso de la época circundando.

A partir de su experiencia, Mauricio Jiménez asiente que cuando se empieza a idear una obra, existe un rumor interno de imágenes y sonidos con el cual arranca la creación. Un rumor que percibe la vida lejana de la puesta en escena y que no puede concretarse todavía en un grito. Este primer acercamiento significa entonces un balbuceo, un empezar a deletrear.

La obra se ubica en una nave de iglesia y se basa en situaciones que describen la realidad y significan pensamientos, moral, metafísica y contenidos históricos.

Con una investigación sólida de la época y considerando las influencias del Siglo de Oro y el Barroco español, pretende estructurar un espectáculo con la poesía de Sor Juana, particularmente, su poema *Primero sueño*. Propone un viaje inmóvil en busca del conocimiento. Inmóvil en cuanto a la sensación del sueño. Viajar sin moverse, como en los

sueños. Provocar lo *aneblado*. Retomar la personalidad de Sor Juana en cuanto paradigma del Barroco.

Esta estructura del viaje hacia el conocimiento convive con una situación política, económica y social, la cual estará representada en la obra de Jiménez por un grupo de personajes □los monjes□ que convivirán con Sor Juana y significarán la hipocresía cristiana aparentemente redentora. Esta apariencia la intenta concretizar escenificando un hecho verificable como es la construcción, por parte de los monjes, de un claustro para redimir prostitutas. Este grupo también incluirá virreyes, cortesanos, advenedizos y putañeros.

En contraposición a esta familia, a Mauricio Jiménez le interesa poner énfasis en los que hacen y edifican la sociedad: trabajadores, campesinos, carpinteros y artesanos. Este grupo, que manejará la ironía ante el aprendizaje cristiano, está representado por tamemes, macehuales, alarifes, y serán una presencia constante a lo largo de la obra. Irán construyendo su propia visión del viaje en la inmovilidad. Y su sueño será la inundación, la peste, el motín, el eclipse.

La forma narrativa de este intento, comenta Jiménez, se basará en la fragmentación; se dará a partir de la profusión del lenguaje, las disquisiciones filosóficas y las marrullerías imaginativas. Todo estará construido en un *collage*.

Ejemplifica su búsqueda con tres imágenes concretas:

□Sor Juana desnuda en su escritorio. Los libros desflorados por todo el espacio. Se
escucha un cántico de monjes. En un murmullo ella pronuncia el soneto "Detente, sombra
de mi bien esquivo".
□Al no existir santos de origen mexicano, se verá en escena, como moral explícita,
un campeonato de laceraciones. Hombres y mujeres competirán para alcanzar la santidad
colgándose de los pelos, amarrándose silicios, caminando de rodillas, hiriéndose
□Sobre el altar, un pez dorado agoniza. En un extremo el padre Barcia sintiéndose

□Sobre el altar, un pez dorado agoniza. En un extremo el padre Barcia sintiéndose San Antonio redivivo; en el otro extremo una mujer con el sexo en llamas. Están sobre el altar y el padre se acerca e intenta tocar el sexo de la mujer; cuando lo hace se incendia su cuerpo. Estalla un cántico religioso mientras desaparece. A lo lejos se ve un telón que representa un incendio y un aliento de pájaros sobrevuela la nave.

UNO MÁS UNO 9 d	e enero de 1990.		

Estrenada el 2 de agosto dentro del III Festival de la Ciudad de México, ... Es más laberinto (Historia de una mujer del siglo XVII) de Mauricio Jiménez, se presenta en la Biblioteca de México hasta el 28 de octubre con posibilidad de alargar la temporada. El proyecto se inició en 1989 durante la beca que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorgó a Jiménez.

"En primera instancia □comenta Mauricio Jiménez □ intento en esta obra desentumir, quitar la imagen de estampita de primaria que nos dan de Sor Juana Inés de la Cruz. Si en las películas viejas siempre la ponían con un medallón, lo que tendríamos que ver es a una mujer, una mujer que cruza la pierna, que canta, que habla en distintos metros, idiomas y versos, que sabe tener ironía y agudeza; una niña prodigio que se convirtió en un ser ejemplar para las letras de México, la intelectualidad y, bueno, para la vida misma. Es una mujer que tiene la magnitud para hablar y escribir y puede ser comparada con los grandes autores de la época. *El divino Narciso*, por ejemplo (que se escenifica en parte dentro de la obra) es un auto sacramental que ni siquiera Calderón llega a comparársele. Y eso no sólo lo digo yo, lo dicen especialistas que saben del asunto".

Margarita Sanz, que hace el papel de Sor Juana, señala que lo que puede decir de Sor Juana está en el escenario. Su vinculación es emotiva, agrega, y más que hablar de ella, su relación se da en la escena y eso es lo que el público percibe.

María Gelia Crespo, que interpreta entre otros personajes a Sor Juana y a Andrea, opina acerca de la manera de abordarlos: "Yo prefiero no ponerle calificativos a Sor Juana, creo que todo el mundo se los ha puesto. Yo prefiero sentirla, sentir esta capacidad enorme de percepción, esta sensibilidad profunda, esta visión universal. Así fue como llegué a ella, de esa callada manera".

#### ☐¿Cuál es el mundo de Sor Juana que quieres rescatar?

☐ Mauricio Jiménez contesta: "Me interesa rescatar su discurso amoroso. Las maneras de cómo alguien encerrado, sin tener relaciones aparentemente, puede comprender tan bien el universo del amor. Ella te habla en los sonetos y juras que ha tenido relaciones. La

capacidad intelectiva de Sor Juana te permite horadar un ese universo que es tuyo, que somos nosotros".

### ☐¿De la época, qué te interesaba remarcar teatralmente?

□Primero la misoginia, la falta de inteligencia, la falta de oportunidades para la gente. Sor Juana se tuvo que encerrar en un claustro y pese a ello es hoy quien es. Quería hablar del clero de entonces y de lo que se podía permitir. Pero dramáticamente nos interesaba rescatar la época. Sólo señalar y signar la misoginia y por supuesto divertirnos con un claustro para redimir prostitutas como *El Belén*, inaugurado por el arzobispo Aguilar y Seijas, (interpretado por Armando García). ¿Te imaginas a unos monjes encerrados con cien mujeres?

#### □¿Se habla de libertinaje?

□El siglo XVII es paradójico. Por un lado está el libertinaje que se daba, y por el otro el azote, los cilicios, la humildad y los castigos.

Alejandro Reza, actor que interpreta a Barcia y Núñez de Miranda, dos jesuitas, y a Narciso, personaje del auto sacramental de Sor Juana, comenta: "Barcia es un ejemplo muy patente del enloquecimiento que tenían estos monjes por la obsesión deformada de la religiosidad. Yo creo agrega que hay un tremendo erotismo tanto en él como en los otros personajes jesuitas o místicos de la época. Toda esta carencia del sexo la subliman a través de la experiencia mística. El orgasmo sexual se transforma en el éxtasis o en el arrobo mismo".

Frente a esto, Mauricio Jiménez remarca que "todos los personajes son antihistóricos porque ¿cómo sabemos que así es Barcia? Tenemos datos, hay suspiros de historia, pero no hay una manera de comprobar que fueran así.

"Esta obra es un *collage*. Varios momentos en la vida de Sor Juana y del siglo XVII □ apunta Jiménez. Todo narrado o visto por ojos absolutamente contemporáneos como son los de Andrea y Carlos (Mario Balandra), que son dos escritores encerrados en una biblioteca para investigar el siglo XVII y escribir una historia. Todo sucede dentro de una biblioteca y las mesas se transforman para darnos esa época. Lo mismo sucedía en *Lo que cala son los filos* (presentada en una escaleras del Museo del Carmen en 1988), donde el personaje del nagual es intemporal y anacrónico y donde no estábamos ubicados en un barco en el siglo XVI sino que siempre estuvimos en unas escaleras donde sucedía todo.

□¿Qué buscaban en el movimiento escénico y el manejo visual?
$\square$ Siempre parto de acciones, a mí lo que me interesa son las acciones. Ver a Sor
Juana bailando o aullando como un perro define en mucho lo que se quiere. Ver el
movimiento nada tieso del personaje y el que ella salga en camisón, también define, te da
una visión, una imagen.
$\Box$ $\c Y$ las imágenes instantáneas cómo fueron saliendo: la crucifixión, los pasillos,
las mujeres desnudas?
□Fueron saliendo sobre el escenario. Lo que hacemos es tomar el espacio. Es lo que
más me gusta hacer: sumergirme en el espacio en que se está trabajando para ver cuánto le
sacas. Y es un trabajo importante que tiene que ver con la dramaturgia y yo me refiero a la
dramaturgia escénica, no a la escrita.
□Pero la dramaturgia escénica también tiene sus reglas.
$\Box$ Cada momento no es gratuito, no es un <i>souvenir</i> , es un momento vital y eso es lo
que tiene el teatro de irrepetible. El teatro te puede dar este tipo de imágenes y la vida
cotidiana no.
La música de Es más laberinto es original de Erando González, que además
colaboró con Mauricio Jiménez en la dramaturgia.
□¿Cómo participa la música dramáticamente?
$\Box$ Tiene varias funciones $\Box$ responde Erando González $\Box$ : En ocasiones, cuando cantan
los instrumentos por ejemplo, son una voz que se suma a la que se escucha. Cada
instrumento es un personaje más; como me comentaba una persona. Hay ocasiones en que
la música articula el relato y en otras describe un estado de ánimo.
□¿Qué instrumentos utilizas y cómo?
$\square$ Hay oboe, cello, saxofón , flauta y percusiones. Hay música en la que participan los
actores y partes en que cada uno de los instrumentos tiene momentos de solo. La intención
era aprovechar la personalidad de cada instrumento, sacar de cada uno sus rasgos
característicos sus sonidos y hacer que cada una de estas voces actúe en el ánimo de los
espectadores favoreciendo el desarrollo de la obra.
□¿Cómo es la música?
$\hfill \Box A$ pesar de que se trata de Sor Juana y de las muy sugerentes posibilidades que
ofrecía el siglo barroco mexicano, no rozamos la música barroca. La música que se escucha

es otra cosa: hay un danzón que más bien es un danzonete de cámara, hay bocadillos musicales de corte mexicano, ranchero, una canción con corte de trovero yucateco, una cantiga de finales del siglo XVI de aires más bien renacentistas, un solo de cello que aborda una línea melódica no tonal, digamos poco convencional, hay una parte de aspiraciones acústicas...

# □¿Y en cuanto a la dramaturgia qué hiciste con Mauricio Jiménez?

□Colaboré con Mauricio en seleccionar las partes, justificar dramáticamente, urdir alguna situación, en el armado final y sobre todo con las tijeras.

Mauricio Jiménez señala: "Mi intención no era hacer un texto dramático donde hubiera principio, clímax y desenlace. No intento ser dramaturgo de escritorio sino hacedor de teatro. Es decir, escribo y lanzo mi pluma pero todo sobre el escenario y con la vivencia del actor".

El Nacional 11 de septiembre de 1991

Obra ... Es más laberinto. Autor Mauricio Jiménez. Dirección Mauricio Jiménez. Actores Margarita Sanz, María Gelia Crespo, Alejandro Reza, Anna Elia García, Armando García, Emma Delgado, René Mendoza, Mauricio Jiménez y Mario Balandra. Escenografía Francisco Echavarri. Iluminación Oscar Medina. Música Erando González. Teatro Biblioteca de México. Producción Festival de la Ciudad de México, Cuatro Estaciones S.C.

#### Héctor Mendoza

Secretos de familia "Una visión moderna de la tragedia"

El día de hoy se estrena *Secretos de familia*, obra que Héctor Mendoza escribió y dirigió a partir de un tema clásico griego que gira en torno al personaje de Clitemnestra. "Le arrebato a la antigüedad griega un mito que Esquilo, Sófocles y Eurípides recogen igual que yo", señala Mendoza. La leyenda consiste en el hecho de que Clitemnestra, teniendo como amante a Egisto, mata a su esposo Agamenón al regresar de la guerra de Troya y ésta es muerta después por su hijo Orestes.

"No hay temas originales □puntualiza el autor□ la posibilidad de originalidad quedó rota hace muchísimo tiempo y lo que realmente es original es el tratamiento de determinado tema. Por lo tanto la obra es mía y esto es algo que la gente no entiende, pues piensa con

menosprecio que lo que yo hago son adaptaciones, un trabajo menor. La verdadera originalidad no está en el qué sino en el cómo.

"Volver a las fuentes ofrece para mí una atracción prácticamente irresistible. De ahí emana una fuerza primitiva generadora. Primitiva en cuanto a que se trata de una mentalidad muy básica. El trazo es muy fuerte y al mismo tiempo simple. La falta de complejidad me motiva a inventarla y dársela.

"He querido conservar de alguna manera la estructura griega: tengo un prólogo, un párodo, tres episodios y el éxodo. La función del coro en la tragedia ática era a fin de cuentas acercar en el espacio al público y los personajes intocables que se mantenían en el foro. El coro era como un intermediario ubicado en la orquesta, mucho más próximo al público. Sentía que en *Secretos de familia* debía haber esta proximidad, pero no en el espacio sino en el tiempo. De tal manera que repetí esa historia de la tragedia en la época moderna a manera de comentario. El coro entonces ocupa el foro y en cambio los personajes de la tragedia están en la orquesta, es decir, mucho más cerca del público. La voz de los comentaristas, el coro, es la de la hija menor de Agamenón y Clitemnestra, quien sobrevive a todas estas muertes familiares y la de una supuesta secretaria del padre ya en estos tiempos modernos. La hija, que ve al analista porque tiene un serio problema sicológico, acude a la secretaria para que le llene las lagunas de conocimiento de su historia familiar que se le ha ocultado.

"Al acercar al coro en el tiempo quiero mostrar que este mito no pierde vigencia, que en el corazón del mito existe una esencia de lo humano que se repite, que se ha repetido y se repetirá eternamente. Siento que después de tantos años ha habido una especie de evolución de la civilización en cuanto a progreso, pero la esencia de lo humano sigue intacto, seguimos dominados por las mismas pasiones. Lo digo con tristeza porque en el fondo soy tremendamente darwiniano, me gusta la idea de la evolución, quisiera que fuera cierta pero no la veo. Soy escéptico.

"Parto de la actuación de tipo naturalista. Sin embargo hago una diferencia entre los actores de la tragedia antigua y los del coro. La diferencia radica en la civilización. La civilización nos ha enseñado a reprimir nuestras emociones. Entonces los personajes de la tragedia antigua están presos de la emoción y la dejan ver totalmente. En cambio los otros

están luchando en contra de ella para no dejarla ver aunque de todas maneras se muestra contenida. Este sería el contraste actoral de la obra.

"Mi principal interés por este tema de la tragedia es la figura de Clitemnestra. A pesar de que Elektra es el personaje protagónico de las tragedias que conservamos, Clitemnestra es un gran personaje con una posibilidad inmensa de complejidad. ¿Cuál es su complejidad? Ella es un elemento de poder; un elemento del amor carnal, del amor de pareja y un elemento del amor de madre, del amor hacia los hijos. Las razones que Clitemnestra da en *Secretos de familia* de haber matado a su marido, pueden ser o no reales. Yo no trato de un absoluto sino de un relativo. Es decir, la justificación de Clitemnestra es exclusivamente la que le da a Elektra, su hija y no al mundo. Las razones son simplemente lógicas: Agamenón debió haberse enterado de los amores incestuosos que ella sostenía con Egisto, su enemigo político. Por lo tanto ella dice: si yo no lo mato, él me mata a mí. En Esquilo la razón es porque él le atraía a Casandra, la mujer con la que le había traicionado; pero en realidad esas son las razones de él más que de ella. Él es el que la iba a matar por haberlo traicionado, por lo tanto era cuestión de quién lo hacía primero. Los dos tenían exactamente las mismas razones válidas.

"Las razones de Orestes de haber matado a su madre son otro cosa. Según la tradición él la mata por mandato divino y por llevar a cabo la justicia divina. Claro que a mí esto me convence poco. Esto pudo haber sido una justificación para el pueblo pero no una justificación real. La justificación real es que en Orestes crece el incesto de una manera terrible. En todos nosotros hay una enorme atracción por la madre que inmediatamente reprimimos por el tabú contra el incesto. Pero hay ciertos casos en donde a pesar del tabú el amor sigue. Es cuando el amor es pasión y ante el obstáculo en vez de morir se exacerba y lo salta. Creo que esto es lo que le sucede a Orestes; al no poder obtener a Clitemnestra como mujer, la mata para que no le pertenezca a nadie más.

"El rencor que Elektra le tiene a Clitemnestra se explica en la tradición como una cuestión de justicia: mi madre tiene que morir porque mató a mi padre, el vencedor de la larguísima guerra de Troya. Para mí esto es endeble. Siento que para que Elektra pueda odiar a su madre como la odia, tuvo que haberla amado primero y esto es algo que yo pongo en la obra. Es decir, el amor enorme por la madre se ve traicionado y eso se convierte en odio. La muerte del padre sí puede crear sentimientos terribles en el hijo, pero

no tanto como el odio a la madre. La traición consiste en el hecho de que su madre tiene relaciones con Egisto. La proximidad entre la edad de Elektra y Egisto más que la de Clitemnestra me sugiere la idea de que ellos dos tienen una relación. Una relación que Elektra ha guardado en secreto porque Egisto es el enemigo. Cuando ella ve que su madre le arrebata a su amante empieza el verdadero rencor de Elektra hacia Clitemnestra.

"Estas son mis razones, el cómo yo explico la tragedia en la época moderna, no en términos de justicia divina sino en términos sicológicos".

Las relaciones personales que se dan en la obra son "un triángulo formado de tres triángulos: el primer triángulo es el triángulo del poder: Agamenón-Clitemnestra-Egisto. Luego está el triángulo amoroso: Elektra-Clitemnesta-Egisto. Y luego está el triángulo de poder familiar que sirve como tema principal de la obra: Elektra-Clitemnestra-Orestes. Egisto, que ambiciona el poder se vale de las pasiones de los que lo tienen para hacer que se destruyan entre sí y finalmente quedarse con el poder. Clitemnestra es el eje de los triángulos; poder, amor carnal, amor de madre; es mi personaje central y por lo tanto de ahí parto", señala Héctor Mendoza.

Los actores de *Secretos de familia* son: Delia Casanova, Blanca Guerra, Ana Berta Espín, Claudia Ramírez, David Ostrosky y Hernán Mendoza. El vestuario es de Patricia Eguía, la escenografía es de Marcela Zorrilla y la música de Rodrigo Mendoza.

# ☐¿Por qué no dirigir obras contemporáneas?

□De pronto sí dirijo, lo que sucede es que la dificultad de una obra previamente escrita radica en encontrar el reparto y eso es un obstáculo horrible. Mi única objeción para montar obras contemporáneas es en cuanto a los escritores vivos mexicanos. Finalmente siempre me peleo con ellos y lo siento mucho. Siento mucho que ellos se sientan traicionados. Por eso huyo de la posibilidad.

#### □¿Y usted como autor qué piensa de que dirijan sus obras?

□Ah, me siento igual. Lo que pasa es que en mi realidad de director comprendo el fenómeno y entonces me callo, pero me siento igualmente traicionado, no hay forma de evitarlo. En cambio si yo me pongo a mí mismo no hay pierde.

El Nacional 12 de septiembre de 1991.

**Obra** Secretos de familia. **Autor y dirección** Héctor Mendoza. **Escenografía e iluminación** Marcela Zorrilla. **Música** Rodrigo Mendoza. **Teatro** Santa Catarina. **Producción** UNAM, CNCA, Arcos Caracol.

# **Ludwik Margules**

#### Ante varias esfinges

"De la clase media mexicana de Ibargüengoitia, a la poética de Chéjov"

El día de hoy se estrena en la Casa de la Paz la obra de teatro *Ante varias esfinges* de Jorge Ibargüengoitia dirigida por Ludwik Margules con las actuaciones de Augusto Benedico, Aurora Molina, Dolores Beristain, Luis Rábago y Álvaro Guerrero, entre otros.

Ludwik Margules responde en entrevista:

#### ☐¿Por qué escogiste esta obra?

□Leí la obra hace varios años y desde aquel entonces me interesó mucho porque presentí la posibilidad de un ensayo chejoviano, mas no me di cuenta de la magnitud del texto hasta que me fue encargado por las autoridades de la UAM. Al empezar de nuevo a analizar el texto, encontré una posibilidad desafiante para hacer una puesta sobre las raíces de la mentalidad de la clase media. Digamos que el encargo cayó en terreno cultivado y permitió realizar el deseo. El texto de Ibargüengoitia me permite describir la destrucción de la clase media, un mundo decadente que se destruye bajo los embates de la revolución, del cardenismo y el alemanismo.

#### □¿De qué familia se trata?

□Es una familia chilanga clasemediera que vive en una vieja casa porfiriana, que a mí me sugiere para la puesta en escena un tiempo estancado donde los personajes quedan atrapados. Hay una añoranza de esta mentalidad porfiriana que se está perdiendo, al igual que sus raíces agrícolas provincianas, de donde proceden. El texto de Ibargüengoitia me permite describir la destrucción de la clase media, un mundo decadente que se destruye bajo los embates de la revolución, del cardenismo y el alemanismo.

#### ☐¿Cuáles son las raíces de esta mentalidad?

□Son ante todo una patética soledad, la implacabilidad de las relaciones humanas, la necesidad de cubrir su vida con apariencia acompañada de rasgos de bondad y entrañabilidad, la aspiración a un estatus económico superior, las costumbres rígidas, el sacrificio en nombre de este estatus y la capacidad de atropellamiento entre unos y otros.

#### ☐¿Es una crítica a la clase media?

□En el texto de Ibargüengoitia sí, mas no es una crítica panfletaria: es ante todo un análisis aunado a un profundo amor-odio. Inevitablemente se vuelve crítica, pero me interesa más el análisis, la fuente de esta idiosincrasia. Me interesa, por ejemplo, la crueldad como el otro rostro de la banalidad, convertir la banalidad y la cursilería que observa Ibargüengoitia en materia prima de la puesta. Banalidad que se caricaturiza a sí misma y se vuelve kitch emocional. El lenguaje que corresponde a esto es el lugar común. ☐¿Cómo interpretas los lugares comunes? □Como parte integral del comportamiento del personaje. En su sentido etimológico denota la raíz de la cursilería. □¿Qué contenidos tienen estos lugares comunes? □El lugar común es el esquema mental de los personajes que posee un trasfondo de principios y comportamientos de la clase media. Encubre la crueldad, la avaricia, remarca la apariencia.  $\Box$  Son personajes banales? □ Al contrario, son entrañables. El texto y la puesta hablan de hombres pequeños, pequeñitos, con una gigantesca capacidad de sufrimiento y de soledades cósmicas expresadas en un comportamiento banal. : Cuáles son las características de la estructura de Ante varias esfinges? ☐ Es una estructura anticlimática, de no estridencia. La formidable continuidad narrativa de Ibargüengoitia convierte al texto en una obra maestra. Además, nos da una noción de la tragedia humana entregada en forma subliminal donde todo se vuelve subcutáneo e intenso, acumulativo. Esto es quizá el mayor logro de la estructura donde la imaginación del personaje descubre cómo se acumulan y precipitan los eventos dramáticos. Tragedia entregada subliminalmente como cotidianidad chejoviana que encubre un soplo al corazón, el estrangulamiento de la garganta. Otro de los rasgos esenciales es que la obra apunta a costumbrismo, jamás se vuelve costumbrista y nunca cae en folclor. El desafío es mostrar México y a la vez la poética chejoviana. Así, el objetivo del tono de la puesta es

rozar el costumbrismo sin caer en él, utilizar el medio tono y el funcionamiento de la

#### ☐¿Cómo manejas el tiempo en escena?

vulnerabilidad.

□ La formidable escenografía de Tere Uribe, un cubo de vidrio, más la actitud actoral,
permiten el tratamiento de seres atrapados por el tiempo, un tiempo estancado que tiene
muchos rostros y matices. Es un tiempo estático que posee, valga la dicotomía, su propio
dinamismo dramático.
□¿Y el ritmo?
□El ritmo proviene del tratamiento del tiempo estancado, del estrangulamiento de la
ilusión y de la esperanza de los personajes. Es un tiempo detenido orgánicamente, más
fluido dramáticamente.
☐¿Cómo resuelves escénicamente los oscuros que Ibargüengoitia propone entre
escena y escena y el aislamiento de los lugares donde sucede la acción?
☐Tere Uribe y yo rompimos con una estética trasnochada de paredes de triplay y de
decoración elemental en cuya convención fue escrita. Rompimos el triplay mas no
rompimos el espíritu de Ibargüengoitia. El espacio funciona en términos de síntesis y
unidad. Es unitario y a la vez fragmentado dentro del cubo. Juego a la disgregación y a la
unicidad del espacio sintetizado. En vez de apagar la luz en cuartitos separados, propongo
además acciones simultáneas para que el espectador tenga ante sus ojos varias acciones que
transcurren al mismo tiempo y a la vista. Esto es mucho más interesante escénicamente que
jugar a las separaciones decorativas que planteaba la convención de los cincuenta que
estaba en boga cuando se escribió la obra.
□¿Qué tratamiento le das a la ironía?
□La ironía es un elemento corrosivo, tan corrosivo como en Chéjov o quizá más.
Crea una distancia, casi basada en premisas brechtianas, que permite el no empalagamiento
sentimental del espectador. Ahonda en la soledad del personaje y funciona como
instrumento de escarnio. No es un humor fácilmente cómico y de efecto inmediato. Está en
la piel, en la carne de las aspiraciones, en el lenguaje.
□¿Por qué esta ironía y este humor?
□Porque no hay salvación ante el mundo que se derrumba. Lo único que cabe es el
sarcasmo que permite una distancia, una reflexión, la expresión del dolor y señala la
dimensión de la tragedia.
□¿Por qué esta ironía que Ibargüengoitia maneja tan juguetonamente, tú la
planteas de manera más solemne?

□No es juguetona y no la manejo solemnemente. Es subcutánea, dolorosa y
escarmentadora. Está en la mentalidad de los personajes como algo orgánico. El mismo
Ibargüengoitia se violentaba cuando le decían que era un escritor humorista. Su humor
proviene del repudio que le tenía a la clase media y a sus costumbres. Es un instrumento
estratégico de la estructura dramática.
□Juguetona no significa sin contenido. Así también se pueden decir cosas
terribles.
□Hay clases de volumen en el humor. Este es el máximo volumen. Proviene de las
entrañas; está lleno del odio que Ibargüengoitia le tenía a esta clase y del odio de los
personajes hacia su vida. Hay solamente una manera de presentar la tragedia humana: el
sarcasmo. Así se sostiene, si no, se vuelve melodrama.
$\Box$ Dentro de tu desarrollo en tus últimas obras $\Box$ Querida Lulú, Jack y su amo,
Señora Klein, ¿qué paso significa Ante varias esfinges?
□Estoy demasiado cerca de la obra, me falta tiempo para apreciar mi propio trabajo,
no podría decir.
□No tanto en el resultado sino en cuanto al abordaje.
☐ Yo diría que sigo en la misma veta, la de la búsqueda del comportamiento humano
en su soledad, en su trágica existencia. Mas esta vez el material me resulta muy entrañable.
□¿Por qué?
□Porque hablo de las raíces de la mentalidad de la clase media en medio de la cual
transcurren nuestras vidas; inclusive las vidas de aquellos intelectuales clasemedieros que
se imaginan proletarios o que no provienen de esta mentalidad.
□¿Cómo te implica emocionalmente Ante varias esfinges?
□Llegué a México en 1957, el mismo año en que fue escrita la obra, la cual
transcurre en el 54. Llegué en la misma época y viví en la colonia Condesa; ahí me
desenvolví dentro de este grupo social que me es tan entrañable y odioso a la vez.
□¿Qué significa en ti esta clase media en el que estás?
□Cada una de las puestas es un viaje al interior, un autoanálisis. Para mí significa una
reverencia a los 50, una reverencia a mis primeros pasos en México, porque conviví en
medio de la clase media.
□¿Eres parte o no eres parte?

□Me volví parte. Yo provengo de un estrato más bien proletario. Mi condición de
paria fue mucho más profunda que la de clase media que describo. En mi infancia no viví
en una casa porfiriana sino en un pequeño y apestoso cuartucho. Esta puesta en escena es
una reverencia a mi incorporación a la clase media mexicana baja y luego un poco más alta
con pretensiones intelectuales y artísticas.
□¿En qué consiste este autoanálisis?
□Uno busca sus raíces y quiere verse a sí mismo desde la perspectiva del tiempo.
Quiere ver a los muchos Marcos González, a las muchas Beatrices y Teresas que me han
rodado y me rodean.
□¿Vas a seguir haciendo teatro mexicano, de autores mexicanos?
$\square$ Siempre he hecho teatro mexicano. Yo me considero un director mexicano dedicado
30 años a la labor artística en México. Toda puesta en escena aquí, independientemente del
tema y del autor, es mexicana. Si un director no sabe reflejar la mentalidad del país en que
vive dentro del marco de un texto universal, entonces su arte no es nacional ni es universal.
No creo en la inmediatez, porque siempre remite a un panfleto.
$\Box$ $\c Y$ el lenguaje, los modismos, las circunstancias particulares, las formas de
expresión únicas?
□Bergman es un autor mexicano en la medida en que describe la situación de la clase
media mexicana y universal. Poco me interesaron los suecos cuando hice la puesta de $La$
vida de las marionetas. No lo hice para presentar a unos suecos en el escenario. La soledad
de un profesionista clasemediero mexicano es tan desgarradora como la soledad de un
profesionista sueco. Presento un problema universal y mexicano, lo específicamente sueco
me tiene sin cuidado. No quiero decir que la trascendencia universal no puede partir de una
especificidad nacional: mientras más nacional en su especificidad, mayor posibilidad de
trascendencia universal. Remitiéndonos a Shakespeare montado aquí, si no vemos al
México de nuestros días, al de todos los días, de nada vale la puesta. Shakespeare es un
autor mexicano.
□¿Y en esta obra, cómo se da la concreción de una universalidad?
□Al mexicano le llega a través de Chejov. Partiendo de Chejov llega a la mentalidad
de la clase media, los une. Ibargüengoitia es mexicano y profundamente universal.
□¿Qué otra cosa te interesa expresar?

□Una de las mayores atracciones de este texto es que por primera vez, en serio en serio, puedo investigar cómo funciona, cómo suena desde el escenario el lugar común y el sentimentalismo llevado a la exacerbación. Es muy atractivo para mí. Me abre mayores vetas en el camino.

El Nacional 20 de septiembre de 1991.

**Obra**. *Ante varias esfinges*. **Autor** Jorge Ibargüengoitia. **Dirección** Ludwik Margules. **Actores** Augusto Benedico, Aurora Molina, Dolores Beristain, Silvia Mariscal, Luis Rábago, Luisa Huertas, Álvaro Guerrero, Carlos Mendoza, Laura Almela y Sonia Linar. **Escenografía e iluminación** Teresa Uribe. **Teatro** Casa de la Paz. **Producción** UAM y Cuatro Estaciones S.C.

Ignacio Solares y José Ramón Enríquez

El jefe máximo

"Calles y el fantasma del padre Pro"

El día de ayer se estrenó en el Foro del Centro Universitario de Teatro la obra teatral *El jefe máximo* para después presentarse el 27 y el 28 en el Festival Internacional Cervantino en Guanajuato. La obra aborda la problemática del poder entre la Iglesia y el Estado a través de un diálogo ficticio a partir de datos históricos, entre el general Calles y el fantasma del padre Pro.

Ignacio Solares, actual director de la revista semanal *Siempre, La cultura en México* y autor de *Madero, el otro* y una novela sobre Felipe Ángeles premiada por Diana, responde desde el *pent house* de su oficina:

#### ¿Cuál fue su interés de elegir a Calles como personaje protagónico?

Me acerqué a Calles simplemente por un interés más que nada económico, porque en una ocasión me habían ofrecido participar en un trabajo sobre Calles a través de un Fideicomiso de Nafinsa dedicado a eso. Luego estuve en la casa de Calles donde tuve la sensación de que, por decirlo así, Calles bajaba a mí en el sentido más espiritista del término. Después me entero que Calles, el que había desatado el conflicto religioso más grave que conozca el país, había terminado, al final de sus días, por ser creyente y espiritista. Creía en un poder superior y creía que las almas regresan al mundo. Esto para mí

era un dato realmente perturbador que me sugería concretarlo en una ficción, en una obra de teatro.

# ¿Por qué los fantasmas que se le aparecen a Calles son el padre Pro, Zapata, Obregón, el general Cruz y Madero?

Calles le dice en una carta a su gran amigo el general Tapia, que a solas en su despacho ha empezado a entrever el fantasma de su sacerdote. Lo que me viene en ese momento a la mente es que ese fantasma es el del padre Pro que tenía la facultad de disfrazarse y escapar de la policía como un mago.

La obra finalmente no es más que un juicio que se hace Calles a sí mismo a través de este hombre que era un santo y que mandó fusilar. El padre Pro se disfraza de Obregón, Madero, Cruz y Zapata porque son personajes que también están enjuiciando a Calles.

# Como es una obra teatral de tesis, de argumentos y supuestos, ¿cuál es la posición política e ideológica del autor frente a estos dos enfrentamientos de poderes?

Me interesaba mucho el planteamiento del supuesto juicio a Calles dado que yo veo aquí el principio de un mal que aún padecemos: el principio antidemocrático de manejar la política a partir de un poder único y a partir de un maximato que finalmente es una traición a los ideales principales de Madero y Zapata. Calles es el creador del moderno Estado mexicano y del eterno PRI.

Hay otra intención en la obra muy importante, que es el personaje del sacerdote. El padre Pro tiene muchas de mis propias inquietudes y detrás del cuestionamiento que presento entre la Iglesia y el Estado hay un hilo secreto no manifiesto en la obra, que es mi simpatía y cercanía por la postura del padre Pro y el movimiento cristero.

# ¿Qué le da el teatro a diferencia de la narrativa?

Yo creo mucho en los géneros y creo que funciono mejor en la novela o en el cuento; sin embargo, el tema de esta obra me obligó a acercarme al teatro por ser un tema muy teatral: es una visita a un hombre en su despacho, por un lado, y un continuo disfrazarse del padre Pro, por otro lado. La novela es quizá un mundo donde estás más adentro de las palabras. Aquí el que no dé la levadura para que el pan se haga en el escenario y haya una propuesta del director me permitió jugar más con los elementos, no estaba pulimentando las cosas como tiene que ser en una novela y no estaba tan limitado a las palabras. Aquí había más la acción. Esta experiencia fue diferente a las dos primeras, a la obra *El problema es* 

otro que en 1969 estrené con José Ramón Enríquez en el Foro Isabelino, y la versión que Oseranski y yo hicimos de *Delirium tremens*. Yo diría que este es mi debut como autor teatral y en ese sentido me parece que fue verdaderamente fascinante sentirme invadido por él.

#### ¿Por qué la narrativa invade la propuesta teatral de El jefe máximo?

Lo que hice fue darle la mayor agilidad posible a la información, a las cosas que son ciertas y están sacadas de los libros, pensando siempre que la forma última se la daría el director. El único recurso que tenía finalmente era la narrativa traducida en acción. Así, cuando se cuentan las cosas, trato de darles ese giro literario para que no sea denso.

#### ¿Por qué el teatro dentro del teatro?

Me resultó muy convincente y me facilitó dar mejor mi idea: puesto que Pro se disfraza y Calles habla de disfraces, el hecho de que los actores se disfracen de Calles y Pro me permitía alargar el juego, abrirlo, intentar que el espectador vea que aún en estos personajes míticos todo es ensayo, apariencia, disfraz.

# ¿Teatralmente, cuál es la propuesta?

Finalmente es la idea del juego. La idea de que ese ensayo que yo planteo que es la obra, es el ensayo en que vivimos todos, donde nadie sabe qué va a pasar en la representación real. Todos son ensayos, sobre todo en política, improvisaciones, cambios a última hora. La propuesta era fundamentalmente eso: que se pueda traducir el ensayo a la realidad, el traslado de la obra a la realidad que vivimos.

Con el juego que planteo en *El jefe máximo* intento poder subir al espectador al escenario y hacerlo más partícipe, que es lo que nos hace falta en política.

José Ramón Enríquez, autor, director y actor teatral, habla de la obra y sus inquietudes en el foro del CUT al terminar un ensayo:

"El choque entre Calles y Pro es una página definitiva de la historia y de las relaciones entre el Estado y la Iglesia que no ha sido suficientemente debatido. Son dos puntos nodales en donde se resume la historia de México, dos pensamientos que llegan a sus últimas consecuencias. Los argumentos de Calles se basan en la razón, en la búsqueda de un nuevo país y su modernización, pero todo esto está manchado de sangre, lo que lo

hace insostenible. Las razones del padre Pro son incontestables porque lo que llora es por la sangre, por los 90 mil muertos. El padre Pro se queda a vivir el proceso de la gente durante la persecución religiosa, a diferencia de los demás jesuitas que se van o se recluyen en Moctezuma. En su momento fue un hombre de avanzada y es injusto decir que estaba a la derecha de Calles.

"Desde el punto de vista del reto histórico, *El jefe máximo* es muy interesante porque es dialéctica y enfrenta argumento contra argumento.

"Desde el punto de vista teatral es dificil al ser discursiva, por ser diálogo. Nacho lo resuelve muy bien proponiendo que la obra es un ensayo y no ha llegado a su término. Se dificulta el ritmo porque estamos cortando en cada momento la credibilidad para decir, no señores, estos es teatrito; y después retomar. Proponemos el distanciamiento brechtiano. Hacemos ficción desde los pocos elementos de realidad que tenemos y damos datos históricos; sin embargo cuando hay peligro de que el público se vaya a la ficción, lo traemos a la realidad y cortamos. Este trabajo actoral rompe con la concentración stanislavskiana y vivencial, lo cual se pudo llevar a cabo al contar con dos actores de primera como Miguel Flores y Jesús Ochoa.

"El teatro histórico es el teatro que a mí me interesa. Por ejemplo Peter Weiss, Leñero y el propio Brecht. Desde ahí, un hecho histórico puede ser dramatizado o narrado. El teatro brechtiano es épico y la épica y la narrativa son sinónimos; por tanto yo no dramatizo, no pongo a vivir a los personajes el drama sino que narramos el drama. Es un teatro de distanciamiento en contra de lo que sería el realismo dramático.

"Las más conocidas corrientes del teatro mexicano son las vivenciales desde el punto de vista actoral, escénico y dramatúrgico, donde la verosimilitud es una regla. Para mí no, para mí son otros factores estéticos los que me interesan y con esta obra pude llevarlos a escena. Es una obra muy riesgosa porque no es el tipo de teatro que se acostumbra, pero es muy cercana a lo que yo quiero del teatro. Aunque como autor hago teatro poético (*Ciudad sin sueño, Orestes parte, Madre Juana*), en el escenario se presentan las mismas características del teatro histórico.

"La estética que exige la obra, por el juego de cajitas chinas que propone Solares, es la del distanciamiento, lo que me llevó a trabajar a Brecht, a trabajar proscenio, rompimientos y lograr que los argumentos pasen al público más que los sentimientos. Aquí el sentimiento es un vehículo de la argumentación y no al revés como sería el teatro de vivencia.

"Deslindándome de ciertas corrientes del teatro mexicano del texto como pretexto, aquí las modificaciones del texto, que han tenido la anuencia del autor, han sido llevadas a cabo según lo que creí que necesitaba este montaje. Nos hemos puesto al servicio del texto hasta lo último, porque lo que importa es que pase al público. No quiero que me conmueva emocionalmente, sino que modifique mi análisis racional del país".

El Nacional 11 y 12 de octubre de 1991.

**Obra** *El jefe máximo*. **Autor** Ignacio Solares. **Dirección** José Ramón Enríquez. **Actores** Miguel Flores, Jesús Ochoa, José Ramón Enríquez y Antonio Crestani. **Escenografía e iluminación** José de Santiago. **Teatro** Foro del Centro Universitario de Teatro. **Producción** UNAM y Centro Universitario de Teatro.

Arturo Sastré

Casa de comedias

"La traición de Cuahutémoc"

*Casa de Comedias* es el título de la obra de Arturo Sastré que pretende realizar en el presente año con motivo de haber obtenido una de las becas que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorgó a siete jóvenes creadores de teatro.

La obra se ubica en el siglo XVII teniendo como interés primordial la problemática de la traición. Elige dos personajes históricos: el nieto de Paxbolón Achá y el nieto de Cuauhtémoc Diego de Mendoza.

Paxbolón Achá era un jefe mayachontal que gobernaba la provincia de Acalán y que en 1525, cuando Cortés llevaba preso por esa región a Cuauhtémoc y a Tetlepanquétzal, denunció la conspiración que existía entre estos jefes aztecas para matar a todos los españoles. Tal traición trajo consigo la decapitación de Cuauhtémoc a pesar de que Cortés prometió respetar su vida. El nieto de Paxbolón, un siglo después, solicita al rey de España una recompensa por el servicio que les hizo su abuelo. Diego de Mendoza, por su parte, contrata a un pintor de escuela europea para demostrar que es nieto de Cuauhtémoc y pedir una recompensa.

Aunque no se ha comprobado que Cuauhtémoc tuviera descendencia, con una licencia de autor se asume esta situación y se plantea el conflicto: Paxbolón Achá nieto, cacique que oprime a su pueblo y sigue sometiéndose a la Corona, frente a Diego de Mendoza que no obtuvo nada por su ascendencia y que por una licencia autoral es un pintor que restaura frescos en el Hospital de Jesús.

Estos dos personajes que nunca se conocieron, Arturo Sastré hace que se conozcan en un teatro, en la Casa de Comedias del Hospital de Jesús, "para decirse sus verdades, hablar, cantarse sus traiciones y gritarse su precio". Los dos personajes esperan la respuesta de la Corona española con motivo de su recompensa.

La historia documental habla de la Casa de Comedias del Hospital de Jesús con el empresario y autor Arias Villalobos, el administrador y presbítero Antonio Acosta y una actriz convertida en monja llamada Ana de Castro, lo cual el autor y director retoma para enriquecer e imponer una nueva realidad: la del teatro de esa época y lo que en él se representa. Sucederán en el escenario obras de teatro de Arias Villalobos y otros, además de escenas de la muerte de Cuauhtémoc. También se desarrollará lo que hay detrás de eso: el administrador que es también oficiador de misas y confesor de los dos nietos, Ana de Castro, actriz e hija bastarda de uno de los conquistadores y que después de enredarse con un autor recién llegado se volverá monja. El autor nuevo que también es empresario y que sin saberlo propiciará el fatal encuentro entre los nietos Paxbolón y Diego, escribe la historia de la Conquista, y no la terminar con la toma de Tenochtitlán sino con la muerte de Cuauhtémoc. Este suceso se representa en la Casa de Comedias y ven la función Paxbolón y Diego. "Cuando la función acaba, entran los correos de la Real Audiencia anunciando que la petición de Paxbolón fue bien recibida por su majestad y que le manda 200 coronas de oro. Al ver eso, Diego pregunta por la petición que él hizo y le contestan que fue denegada. Diego monta en cólera y ataca a Paxbolón, se exacerban los indios del público y queman el teatro". Arturo Sastré señala que con este final se confirma "una acción que se perpetúa, la sutileza por la cual el culpable no es el que mata, el que ejecuta, sino el que ayuda y propicia y participa. El cómplice corrompido por generaciones y el victimario sometido durante años, repitiéndose la historia".

Arturo Sastré propone que Casa de Comedias se represente en cualquier plaza o patio de los palacios coloniales del Centro Histórico de la Ciudad de México, que la escenografía

sea un escenario colonial después de unas hileras de sillería y que nos sentemos a ver una obra de ficción histórica con una propuesta de teatro dentro del teatro e historia dentro de la historia.

UNO MÁS UNO 17 de febrero de 1990.

El 8 de noviembre se estrenó en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón la obra de Arturo Sastré *Casa de comedia*, después de haberse presentado en Guanajuato dentro del Festival Cervantino. Arturo Sastré obtuvo la beca del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes para Jóvenes Creadores en 1989, para investigar, escribir y dirigir la obra. La escenografía estuvo a cargo de Juan José Gurrola y entre los actores se encuentran Ofelia Medina, Arturo Beristain, Héctor Gómez y Juan Ibarra. El tema versa sobre la traición y los protagonistas son el nieto de Cuauhtémoc y el nieto de Paxbolón Achá, que delató a Cuauhtémoc cuando organizaba un motín contra Cortés.

Arturo Sastré habla de su obra en uno de los camerinos del teatro donde entran y salen actores:

"La idea de esta obra me surgió cuando me encontré con un documento que se llama Las probanzas de Maldonado, donde Maldonado escribe al rey a finales del siglo XVII solicitándole un privilegio. Para demostrar que se lo merecía le contó la manera en que su abuelo Paxbolón Achá, el cacique de Alcalán Tabasco, participó en el asesinato de Cuauhtémoc. Me llamó mucho la atención y me pareció muy interesante encontrar un personaje que tuviera que demostrarle al rey que su abuelo ayudó a la Corona traicionando a Cuauhtémoc, y que por lo tanto merecía un privilegio.

"Seguí investigando y me encontré con una pintura en donde se describía una genealogía, un lienzo con el que Diego de Mendoza trataba de demostrar que él era nieto de Cuauhtémoc y que por lo tanto se merecía un privilegio por parte del rey. Con este personaje descubrí entonces a mi antagonista.

"A partir de los dos nietos podía hablar así, del origen de la traición en México: la traición que comete Paxbolón a la raza y a ese conjunto de naciones que era México.

Porque la traición es un vicio de carácter en la historia mexicana enfatizada en la política. Cada vez que hay un cambio político importante, generalmente es por traición. Al ir hacia atrás en la historia, estos dos personajes, Paxbolón y Diego de Mendoza, me resultaron muy atractivos y eficaces para hablar del tema, porque los dos se encuentran en la misma situación de poder disminuido; es decir, el poder que pudieron tener si sus abuelos hubieran defendido ese poder, pero como los abuelos cometieron errores tácticos, pierden todos sus descendientes. El nieto de Cuauhtémoc y el nieto de Paxbolón (el delator) ven lo que hicieron sus abuelos y esto produce una toma de conciencia en el espectador, en el sentido de responsabilidad. Lo que nos hace mucha falta a los mexicanos es ser más responsables de nuestros actos y mantener una expectación a las consecuencias que pueden tener nuestros actos hoy en día. Es decir, los actos de tus padres tú los padeces y tus hijos padecen a la vez los de sus abuelos. El mexicano no tiene conciencia de que hay una repercusión temporal de sus actos y por eso contamina, ensucia, rompe y destruye".

En el proceso de idear la obra "sentí la necesidad de hacerles ver a los dos nietos las escenas en las cuales sus abuelos los desposeían y los disminuían del poder automáticamente. Al otorgarle el poder a los españoles se lo estaban restando a sus descendientes. Quería que vieran a sus abuelos actuar y por eso se me ocurrió ubicarlos en un teatro: *Casa de comedias*. Este teatro estaba dentro del Hospital Real de Naturales y mantenía en gran parte al hospital. La obra transcurre del 12 al 13 de agosto de 1616, porque cada 13 de agosto durante la Colonia, se hacía el Paseo del pendón, que era una fiesta muy importante donde se daba una función de teatro.

"Estudiando la época me encontré con la historia del teatro en México y me puse a investigar acerca de los teatros del siglo XVII y qué se hacía en ellos. Me rodeé de siete sabios historiadores: Luis Reyes de la Maza, Rosa Camelo, Carmen de Luna, Rubén Romero Galván, Germán Viveros, Margo Glanz y una historiadora arquitecta Giovanna Recchia.

"En *Casa de comedias* está el ritual del Xipectotec que era el ritual del desollado, donde un sacerdote le quita la piel a un mancebo para vestirse después con ella, etcétera. El estilo que uso es una folla, que viene de folia, de locura, y que es un estilo muy recurrido en esa época donde aprovechaban textos de muchos autores clásicos y los hilvanaban con música. Lo que hice fue tomar diferentes textos y hacer un mosaico: hay un poema de

Carlos Pellicer, un pedazo del corrido de Juan Charrasqueado, un poquito de Octavio Paz, un poquito de Sillens, el entremés de González Eslava, y así consigo una folla".

"Para escribir la obra atendí los rigores de la época como era la versificación, la pronunciación, las diferencias entre los españoles pobres y ricos, los arcaísmos, las declinaciones y la exégesis de la frase en aquel entonces. También la escribí con muchísimas licencias porque sería muy difícil, por ejemplo, que la gente de hoy se acercara a los tiempos verbales que acostumbraban y a ciertos arcaísmos. Lo que hice fue dosificar; conseguir darle color al lenguaje es alejar a la gente.

"El género de la obra es una tragicomedia y dentro de ella recurro a otros géneros, estilos y tonos. Hay por ejemplo muchos tonos fársicos. Yo obedezco a lo que el texto me pide: de repente comedia del arte, de repente un entremés, o naturalismo, realismo mágico, en fin.

"La propuesta escenográfica de Juan José Gurrola es una propuesta en la que conjugan todas las investigaciones que hicimos de la arquitectura teatral. Tuvimos que diferenciar arquitectónicamente el corral de comedias y la casa de comedias que aparecen en la obra. Nuestra escenografía es la reproducción fiel de lo que sería una casa de comedias de aquella época con algunos instrumentos modernos como una voladora, un escotillón, una trampa y evidentemente las luces. Juan José Gurrola adaptó esa necesidad de crear espacios fuera de la casa de comedias y dentro de ella, dentro de la representación y fuera de, extrateatral e intrateatral, con lo cual se producen cuatro efectos: lo que sucede fuera del escenario-afuera del teatro; lo que sucede dentro del teatro como tal, como puede ser la representación de un entremés, y lo que sucede fuera del teatro, pero dentro del teatro-dentro del teatrino".

# ¿Por qué decidiste dirigir tú la obra?

Porque soy director... por vanidad, por ambición, por lujuria (risas), por gula (risas), por vicioso (risas). Porque nadie más la iba a entender. Imagínate cuánto tiempo me iba a tardar explicándole a cualquier director lo que yo entendía por la traición o lo que a mí me motivaba de la historia. Mi familia ha participado directamente en la historia de mi país y veo que los resultados no son por lo que lucharon.

Entonces mis preocupaciones son tan íntimas, tan personales, que traspasarlas a un director para que eso lo convirtiera en estético o en plástica, pues me iba a llevar toda una vida. De todos modos hice el intento, pero no hubo quien dijera yo le entro, yo consigo la lana, el teatro, los actores y armo los ensayos. Nadie quiso tomar el boletote de realmente producir un proyecto así de grande. Porque yo aquí investigué, escribí, produje y dirigí, lo cual significó un esfuerzo grandísimo.

El Nacional 19 y 21 de noviembre de 1991.

**Obra** Casa de Comedias. **Autor y dirección** Arturo Sastré. **Actores** Ofelia Medina, Arturo Beristain, Héctor Gómez y Juan Ibarra. **Escenografía e iluminación** Juan José Gurrola. **Teatro** Juan Ruiz de Alarcón. **Producción** UNAM y Festival Cervantino

Manuel Montoro

Son pláticas de familia "Farsa sobre la educación de los hijos"

En un departamento luminoso de un quinto piso, Manuel Montoro, director teatral desde hace ya 30 años, habla de las ideas que tiene acerca del teatro, de su método particular de trabajo y de la obra de Rafael Solana que está próxima a estrenar. Advirtió tenerle fobia a las etiquetas, odiar las teorizaciones y no creer en la enseñanza teatral. "Me interesa lo que me hace vibrar, me emociona y me conmueve... el teatro es mi pasión porque la vida me apasiona. Si el teatro en sí es una trasposición de vida, yo he intentado □por lo que puedo deducir desde que inicié mi carrera de muy joven□ hacer es trasposición de vida bajo mi prima personal y devolverla al público de manera más sencilla y sincera. Detesto los barroquismos; estoy por una depuración mucho más grande, por valores esenciales como son los de la piedra, a veces los de la madera o del aire... Pretendo expresar con el mínimo de recursos la esencia de una obra de teatro; tengo la fortuna de trabajar desde hace 25 años con Barclay (escenógrafo de sus múltiples montajes) que está en esa misma búsqueda... Prefiero el teatro de la introversión, de la ambigüedad. De caminos que me dejan más posibilidades de abstracción, de proyección interior de los personajes y de los silencios... A veces la crítica o cierto público que no ha llegado todavía a descubrir esos estados de ánimo me califica de lento en el desarrollo de una obra, un diálogo o una situación, pero mi

búsqueda va por ahí. Por eso adoro a Chejov, de quien podría decir que es mi gran maestro".

La formación teatral de Manuel Montoro se llevó a cabo en el Teatro de las Naciones de París de 1956 a 1966. Ahí formó parte del Consejo directivo y realizó su último montaje en Francia: *La política de los restos* de Adamov. "Trabajé de manera muy estrecha con Adamov, en un mano a mano. Con él he vivido los seis meses más neuróticos de toda mi existencia; él se encontraba en una esquizofrenia permanente y cerca del suicidio. Sin embargo, los viví apasionadamente bebiéndome la lucidez más extraordinaria que he encontrado en el terreno del arte".

El pasado 13 de diciembre estrenó la obra *Son pláticas de familia* de Rafael Solana en el Wilberto Cantón de la Sogem, la cual forma parte del programa *Veracruz en la cultura:* encuentros y ritmos, que impulsa el gobierno de Veracruz. Es además un homenaje a este dramaturgo de larga trayectoria.

"La obra de don Rafael □comenta Montoro□ está escrita en verso con una fluidez sorprendente. Él plantea el tema de la utópica juventud de un personaje mítico: don Juan Tenorio; pero creo que la temática central consiste en el problema de la educación de los hijos y sus resultados... El tratamiento de la obra es de farsa según don Rafael. Sin embargo, a fuerza de trabajarla, yo la acercaría más a ciertas comedias de Moliére que mantienen un nivel de comedia dramática con momentos fuertes y tesis existenciales. Solana recurre al verso pero con distanciamiento, con una mirada irónica que burla burlando; vamos dando formas tradicionales de versos y sin embargo incluimos un ripio por acá o un retruécano por allá. Es jugar a distancia con el género y divertirse un poco con el autor".

"Con frecuencia se me considera un director que respeta mucho al autor y esto me enoja profundamente porque yo creo que algo que se ama no se puede tratar con respeto; es una entrega apasionada. No soy un director de texto como no soy un director de puestas en escena entre comillas. Soy un hombre de teatro que anda por caminos permanentemente de exploración y cuando alguien dice teatro experimental me sonrío, porque ¿qué sería el teatro si no fuera una experimentación permanente? Lo que pasa es que todos llevamos nuestro laboratorio por derroteros distintos. El mío es el del descubrimiento de la vida

interior del ser humano, del actor, del personaje, del sondeo profundo de un texto que me apasiona".

"Al texto lo considero como una partitura musical, y lo que voy a devolver en el foro es el desciframiento de esta partitura. El texto se me presenta no sólo como un contenido sino como una forma que hay que traducir en el espacio escénico. Una réplica de cinco palabras, por ejemplo, es un desplazamiento del actor: levantarse, sentarse o prender un cigarro sobre una palabra precisa porque sé que de ahí sale una energía. Creo que el espectador en lugar de escuchar el texto debe verlo y en lugar de ver al actor debe escucharlo.

"Mi forma de trabajo es como el partero mayéutico: extraer lo que el actor trae consigo y darle lugar al máximo desarrollo. Con el actor voy camino del despojamiento absoluto. Creo que el actor debe estar en un punto cero al inicio del trabajo: un estado neutro para poder acercarse progresivamente al personaje y al texto. Debe estar como una tela limpia delante de un pintor cuando empieza una obra para poder desarrollar ahí lo que quiere".

Manuel Montoro muestra algunos de sus libretos trabajados tiempo atrás. Grandes pastas guardan hojas pegadas donde se lee de un lado el texto con marcas amarillas de palabras clave, y en la hoja de junto anotaciones, explicaciones y movimientos. Comenta: "Mis indicaciones son de una gran precisión. Son el desciframiento emocional de cada uno de los personajes, su trayectoria, sus transiciones, su interrelación y el desarrollo de situaciones. En el periodo de lecturas veo las posibilidades de cada uno de los actores en los personajes e incorporo las aportaciones que ellos me dan. Después de tres meses de trabajo subo al foro y tengo decidido exactamente qué es lo que voy a hacer".

Cuando está dirigiendo en el foro se sienta con su partitura en un práctico banco de metal verde plegable que mueve para todos lados. También se sube al telar, cuando lo hay, porque su idea es la de una puesta tridimensional que pueda ser vista desde cualquier parte.

Respecto a la dirección de actores comenta: "Se me acusa de que soy intransigente, que encierro mucho al actor, que lo limito, y fíjate que no, al contrario, lo que me importa es sacar de esa gente el talento que trae en sí. El problema es que ese actor, que es instrumento y ejecutante a la vez y por tanto complejo, no tiene la capacidad de distanciar. Puede tener un gran talento y caer en el ridículo absoluto porque no tiene distancia de

observación y quizá la autocrítica necesaria. Hace falta el director que le dé la pauta. El mejor violinista en la mejor fuga de Bach siempre ha tenido una mirada de fuera que lo guía.

El Nacional 13 de enero de 1992.

Obra Son pláticas de familia. Autor Rafael Solona. Dirección Manuel Montero. Actores. Escenografía. Iluminación. Teatro Gilberto Cantón. Producción Gobierno del Estado de Veracruz.

Maribel Carrasco y Luis Martín Solís.

Mare Tenebrosum

"El absurdo dentro de un mundo metafórico"

Dos hombres esperan en una estación de tren abandonada. Banca, lámpara y teléfonos alineados. Media luz. Hablan de un lugar desconocido: Hiperboria. Viajan.

Cuatro historias conforman la obra teatral *Mare Tenebrosum*. Y los actores son niños que juegan con aviones y aterrizan en ciudades de cartón anaranjadas para hablarnos de la guerra. O corren con sus gorras de nadadores sin moverse de su lugar durante largo rato; fresca, imagen permanente y en movimiento; no importa tanto lo que hablan. La fuerza de la obra radica en la invención de mundos e imágenes, y el diseño de la energía y el movimiento.

Luis Martín Solís, el director de esta obra que se presentará el próximo 17 de febrero en la Casa del Lago. Comenta que el objetivo de la obra era abordar el tema del viaje con diferentes puntos de vista. El grupo hacía improvisaciones y a partir de ahí Maribel Carrasco, la dramaturga, escribía. Cada historia tiene lenguajes teatrales distintos. Así, el primer viaje-escena-historia, "consiste en la búsqueda del conocimiento científico. Se juega con el texto. Se resalta la voz y hay un mínimo de movimientos. Sólo un personaje se mueve y tiene al otro de referencia".

"El segundo viaje es en la guerra □continúa Solís□, y se trataba de crear imágenes, sensaciones y textos fragmentados. La búsqueda amorosa se aborda en el tercer viaje. Para esto trabajamos con la danza que se acerca más al teatro. Arrancamos de los impulsos cotidianos de los actores. Partimos del mito de Ulises y Penélope utilizando juegos

gimnásticos en donde el sentido era plantear dos personajes que nunca se encuentran, en una guerra que nunca termina".

"El último viaje es místico: la búsqueda de Dios, y la forma de realizarlo fue en teatro de sombras; como una narración cinematográfica con tres pantallas: un espacio general, un *medium shot* y el *close up*".

Para Luis Martín Solís el riesgo de esta variedad de lenguajes consistía en su unificación. "La manera en que lo hicimos fue intercalar o repetir en las diferentes historias personajes, textos, objetos y movimientos. Así, un personaje de la primera escena, por ejemplo, podía estar en la tercera y viceversa".

Maribel Carrasco señala que la forma de estructurar la obra fue a partir del trabajo del grupo: Isabel Romero, Claudia Landavazos, Alain Kerriou, el director y ella que también actúan. "El estilo de este texto, que es como del absurdo, nunca lo había manejado. Tengo un estilo más bien metafórico donde retomo diferentes mitos en especial mexicanos".

Maribel Carrasco ha escrito las obras que el grupo de *Teatro Mito* realizó en Guanajuato desde 1985 donde abordaban la mitología mexicana popular con una plástica contemporánea. En el Distrito Federal es la primera obra que presentan y ahora están preparando una obra infantil.

La Jornada Semanal. Domingo 26 de enero de 1992.

**Obra** *Mare tenebrosum.* **Autor** Maribel Carrasco. **Dirección** Luis Martín Solís. **Actores** Isabel Romero, Claudia Landavazos, Alain Kerriou, Luis Martín Solís y Maribel Carrasco. **Escenografía** Alain Kerriou y Luis Martín Solís. **Iluminación** Saúl Maya. **Teatro** Rosario Castellanos. **Producción** CNCA, INBA, UNAM y Casa del Lago.

José Enrique Gorlero Calderón "El camino laberíntico de los sueños"

Bajo la dirección de José Enrique Gorlero, se estrena hoy la obra de teatro *Calderón* del cineasta italiano Pier Pasolini, se cree que fue asesinado en 1975 por razones principalmente políticas.

"Pasolini □comenta el director de la obra□ fue un hombre tan crítico de su realidad y de sus contemporáneos, que resultó ser un escritor incómodo para la política italiana e incluso para los intelectuales de ese momento. En la América Latina de la dictadura también fue un gran provocador".

"Calderón es igualmente una obra incómoda □opina Gorlero□, y tiene una relación directa con nuestro tiempo y nuestra realidad que critica ferozmente".

"Con una gran belleza y una enorme inteligencia, Pasolini utiliza *La vida es un sueño* de Calderón de la Barca para hacer un ejercicio metalingüístico de occidente. Como si Calderón de la Barca fuera el gran pensador de la filosofía de occidente, y que de hecho lo es; como si *La vida es sueño* fuera el gran estudio, el gran planteo, político y filosófico de ese pensamiento".

"Pasolini destaza este mundo para darnos en el *Calderón* (escrito en 1973) una España franquista durante los 60, principalmente en el 68 cuando sucedió el movimiento estudiantil... Desde aquí arrancan las grandes incomodidades porque Pasolini plantea, por ejemplo, que el 68 fue casi un invento de la burguesía para provocar un cambio y hacer como que todo cambia para que nada cambie; para que creamos que efectivamente vivimos una revolución liberadora cuando lo que se estaba perpetrando era algo mucho más siniestro: el neocapitalismo. Pasolini tiene frases como: "Los estudiantes pequeño burgueses del 68 clamaban por el poder, cuando debían haber renunciado a él de una vez por todas".

"En estos sueños que plantea Pasolini, al igual que Calderón de la Barca, el gran mensaje es finalmente el que la libertad y la verdadera revolución son utópicas en nuestro sistema. Para que las cosas cambien tienen que cambiar de manera absoluta y no caer en estos juegos que conducen a espejismos".

"En este estudio de *La vida es sueño*, Pasolini ubica a los personajes en una España contemporánea. Ya no es Segismundo quien duerme y sueña, sino Rosaura. Rosaura, en la obra de Pasolini, se despierta en tres sueños sucesivos: en el primero es una burguesa de 20 años, de la avenida de la falange; en el segundo es una prostituta de los barrios bajos de Barcelona de 30 años; y la tercera es una ama de casa pequeño burguesa en el seno de una familia franquista en el 68. Las tres mujeres buscan su liberación y las tres padecen el

sistema que las rodea. Con diferentes actitudes, cada una se estrella contra los muros y es derrotada".

Moisés Pérez Coterillo escribe en el prólogo de *Calderón* publicado por *Icaria*: "El verdadero, el imposible sueño de Rosaura, el que nunca tendrá cumplimiento, es el de un campo de concentración rescatado a la vida por un estallido revolucionario".

En cuanto a la forma poética de la obra de Pasolini, José Enrique Gorlero remarca: "Sus textos poéticos no pretenden ser 'bellos'. Lo concreto de su poesía lleva a un tipo de lenguaje más enérgico, más duro, árido a veces. La puesta en escena va por esta línea, donde no hay lugar para la composición poética y la ilustración pictórica. No se pretendió hacer un trabajo de imágenes sino de encontrar un camino laberíntico de un sueño a otro".

Gorlero continúa: "Calderón es una obra de teatro de la palabra, donde la lengua es lo fundamental. Lo que se está diciendo es más importante que lo que debes ver". ¿Por qué no mejor lo lees? "Porque necesitas al actor, necesitas el espacio de la representación, necesitas este estudio de la lengua hecha por los actores, por ejemplo, para entender que cada uno de los sueños de Calderón están escritos de diferente manera, y no sólo porque representan a una clase social determinada sino porque el lenguaje varía de un sueño a otro".

"Para la propuesta escenográfica □apunta□ nos imaginamos que todos estos sueños sucesivos transcurren en un momento fascista, gris y de granito, que se encuentra entre un mausoleo de la historia y un monumento". El espacio escénico fue diseñado por Jorge Ferro e iluminado por Arturo Nava. Entre los actores que habitan este lugar del sueño están Isabel Quintanar, Carilú Navarro y Zuria MacGregor. "Los actores nunca salen de escena □dice su director□, ni siquiera en el intermedio, porque la lógica es que nadie se puede ir en la mitad de un sueño".

# □¿Cómo se resuelven los localismos, fechas, anécdotas e historias de esta España?

□A partir de que Calderón es un teatro de la palabra donde las definiciones de los personajes son muy claras, no hacía falta plantearse un guión de puesta en escena que ilustrara o acompañara a estos personajes con referencias directas a personajes reales de la España franquista. El fascismo es algo que entendemos todos, o deberíamos; y los peligros de un poder fascista también. El único personaje que inventamos en la puesta fue una

alegoría sobre España (personaje realizado por Raúl Parrau), y es una alegoría de una España perversa.

"Una de las preocupaciones para la puesta fue el tratar de definir muy bien la época de los 60. Una época que nosotros todavía entendemos y que mi generación entiende. Una época de grandes transformaciones donde nos preguntamos ¿hasta dónde son ciertas estas transformaciones?, ¿hasta dónde no nos han ganado nuevamente?".

El Nacional 6 de febrero de 1992.

**Obra** Calderón. **Autor** Pier Pasolini. **Dirección** José Enrique Gorlero. **Actores** Raúl Parrau, Isabel Quintanar, Carilú Navarro y Zuria MacGregor. **Escenografía** Jorge Ferro. **Iluminación** Arturo Nava. **Teatro. Producción.** 

### Jaime Humberto Hermosillo y Alejandro Luna

#### La tarea

"Las azoteas, lugar privilegiado donde ocurre lo insólito"

En el Teatro el Galeón se estrena el 13 de marzo la obra *La tarea*, adaptación de la película que lleva el mismo título. La cinta ha participado en diversos festivales como el de Berlín, Cartagena, Cannes, y Bogotá; ha obtenido varios premios. Los actores en teatro son María Rojo y Ari Telch.

Jaime Humberto Hermosillo, autor y director, habla de la obra en una mesa de jardín con sombrilla y sillas blancas. Si en la película la acción sucedía en el interior de un departamento, la obra de teatro se desarrolla ahora en una azotea.

"No ha sido difícil la adaptación □comenta Hermosillo sonriente□, porque en cine siempre me ha gustado hacer planos secuencias dándole mucha importancia al aspecto actoral. El hecho de que en la película haya una unidad de espacio, tiempo y acción, y que solamente sean dos personajes, la hacen muy afín al teatro.

"Mi intención de llevarla al teatro es narrar la misma historia con diferencias importantes, aprovechando que tiene de formidable este medio: su carácter vivo.

"El propósito es divertir al espectador con una historia que trata de la relación de pareja y las dificultades que enfrenta: celos, competencia, inseguridades, problemas económicos y hasta el fantasma del sida. Al sexo, elemento fundamental en la obra, al igual que en la película, tratamos de mostrarlo con mucha naturalidad y demostrar que es una cosa hermosísima. El manejo del video y la imaginación en la obra pueden ser un estímulo para darle a este medio otras aplicaciones que podrían combatir el aburrimiento marital".

En cuanto al gusto por la comedia, Jaime Humberto Hermosillo señala: "A lo largo de mi carrera he venido alternando comedia y película serias; o sea, planteamientos optimistas y pesimistas. Me gusta mucho la comedia. En cine creo que casi la mitad de mi filmografía corresponde a ese género, pero también me gusta romper las reglas y mezclar los géneros. Evidentemente *La tarea* es una comedia. En el trabajo para la puesta en escena hemos tratado, para ajustarnos a nuestra terrible realidad, de salpicarla de algunas cosas serias, medio serias y amargas. Esperamos no romper el equilibrio y que de cualquier forma el espectador pase un muy buen momento.

"El que siga trabajando en teatro dependerá de que tenga historias que puedan funcionar específicamente en este medio. Podría alternar cine y teatro.

"Nunca he dirigido teatro, esta es la primera obra, pero mi formación inicial no fue sólo como cinéfilo, fue también como lector de obras de teatro; y no digo como asistente al teatro, porque en Aguascalientes, donde crecí, no era posible ver mucho teatro. Pero sí leí mucho, incluso una de las influencias más importantes en mi obra es la del dramaturgo Eugene O'neill. Este amor por el teatro se ha manifestado a lo largo de toda mi carrera como cineasta".

#### ☐¿Cómo planteas el trabajo con los actores?

"Primero que nada atiendo a la acertada elección de los actores, porque en el quién se elige comienza el verdadero trabajo. Generalmente tengo la suerte de que los actores sean muy creativos, lo cual llega a límites insospechados, como en el caso de María Rojo. José Alonso, actor en la película, no pudo acompañarnos en esta aventura porque tiene por estas fechas un proyecto filmico fuera del país".

Ari Telch, será el que interprete en teatro el personaje masculino, y al respecto Hermosillo dice: "Estoy muy contento con su desempeño actoral, su seriedad y valentía".

María Rojo, en una mesa de acrílico imitación madera del Sanborns de San Ángel, habla sobre su personaje de la película *La tarea*: "Es una mujer de muy mal carácter. Es la citadina, la que tiene una carrera, atiende a los hijos, trabaja de decoradora y que ya tarde se

metió a estudiar cine. Es una mujer como nosotras, que corre, que tiene el tiempo encima, el tráfico atravesado y además un trabajo creativo que es imaginar".

## ☐¿Qué te interesa de este personaje?

"Este personaje es encantador para una actriz porque tiene varias facetas: es la mujer sensual, la mujer neurótica y una ama de casa cualquiera.

"El trabajo del personaje en teatro □comenta María Rojo en la mesa acanalada de la azotea□ es muy distinto. Aquí encontramos cosas diferentes debido al momento que ahora estamos viviendo Hermosillo, yo y el actor. Es muy distinto a lo que pasó hace dos años. Creo que aunque interpreto el mismo papel, me está saliendo diferente". Hermosillo interviene: "Hacer *La tarea*, como hacer el amor, presenta la posibilidad de muchas variantes".

Siguiendo las particularidades del cine y del teatro, puntualiza Hermosillo: "Una de las grandes diferencias que hay entre la obra y la película, es que en la película había un punto de vista único, el espectador estaba obligado a ver lo que en principio sería el encuadre de la cámara de video. Aquí en el teatro no, aquí hay una visión general, aunque la situación de *voyeurista* del espectador se sigue dando. Necesitamos hacer sentir a quienes asistan a ver la obra, que son mirones privilegiados".

Alejandro Luna, escenógrafo e iluminador de *La tarea*, amplía la idea del público voyeur. En un pasillo de oficinas iluminado con luz neón, habla sentado en un largo sillón verde sin mesa de por medio: "La sensibilidad de Hermosillo fue muy aguda al proponer hacer esta obra en un espacio que no fuera el de la película. El hacerla en una azotea plantea un equivalente teatral de lo que sería la complicidad del espectador de cine. Es decir, estamos en un lugar viendo un espacio que nadie suele ver, como es una azotea. En realidad es más complejo porque la disposición arquitectónica (donde el público está colocado de uno y otro lado del espacio escénico) hace que el público vea a un público, que como él, está viendo. Así, el espectador tiene un papel de mirón, enfatizado a un grado tal que se podrían vender a la entrada binoculares".

"Al mismo tiempo que *La tarea* requiere de un espacio abierto, es fundamental la intimidad; de ahí que la disposición de las butacas y el escenario sea a manera de cancha de tenis o de baloncesto, donde el espectador está muy cerca. Para dar esta cercanía sólo hay cinco filas de butacas en cada lado. Se podría decir entonces, que la solución escenográfica

atiende las necesidades de la intimidad de la obra, la de otorgarle al espectador un papel activo de observador observado y al mismo tiempo la de *voyeur*; actividad que normalmente no está permitida".

Mi atracción por las azoteas □agrega Luna□ es por muchas razones: porque son lugares casuales que las familias no se preocupan por arreglar, es donde van a parar todos los sobrantes, triques y miserias, y porque son los espacios más amplios de las casas. Son lugares privilegiados y al mismo tiempo olvidados, lugares donde pueden ocurrir cosas insólitas".

Ahora, en *La tarea* de viernes a domingo, una pareja vivirá su historia en una azotea.

El Nacional 12 de marzo de 1992.

Obra La tarea. Autor y dirección Jaime Humberto Hermosillo. Actores María Rojo y Ari Telch. Escenografía e iluminación Alejandro Luna. Teatro El Galeón. Producción CNCA, INBA, Cuatro Estaciones S.C. y Producciones La TAREA.

Vicente Leñero, Luis de Tavira y Alejandro Luna

La noche de Hernán Cortés

"Todo sucede en el acto de la memoria".

## "Tomo partido por Cortés como protagonista":

#### Vicente Leñero

El día de hoy se estrena en el Teatro del Bosque, ahora Julio Castillo, la obra de Vicente Leñero *La noche de Hernán Cortés* escrita en 1990-1991 como parte de un proyecto organizado entre seis Festivales de América y España dentro de las actividades del V Centenario. Al respecto hablan el autor, entrevistado en las oficinas de la revista *Proceso*, el director Luis de Tavira, en las cercanías de la Plaza de la Conchita y el escenógrafo Alejandro Luna en la Casa del Teatro recientemente inaugurada.

Hablan de su atracción hacia el personaje de Hernán Cortés como personaje: de su postura político ideológica respecto a la Conquista; de cómo se aborda en la obra esta problemática en tanto fenómeno teatral y de la relación entre realidad y ficción; de la contemporaneidad estética y el juego con el tiempo y el espacio; de sus búsquedas, obsesiones y constantes en su trabajo; de su forma, en fin, de hacer teatro.

Entre cigarro y cigarro, café y café, con el sol sobre la mesa, Vicente Leñero se explaya un martes al mediodía. Habla de cómo fue cambiando su opinión conforme se adentraba en la investigación documental para escribir esta obra: "Cualquiera que lee la historia de la Conquista, ya sea en López de Gómara, Bernal Díaz del Castillo o los relatos indígenas, puede percatarse de que fue una hazaña impresionante, una historia de aventuras increíble, independientemente del conflicto político. Ante la fascinación de Hernán Cortés como personaje, yo fui ejerciendo un trabajo crítico porque pensaba en la Conquista como una invasión, que es una situación muy deplorable desde el punto de vista político. Entonces vi a un tipo sagaz, malévolo, político aventurero. En ese sentido no es un tipo simpático para mí; a mí me gustaba presentar a ese Cortés multifacético que impone una cultura sobre otra que no entiende y que va a sangre y fuego".

# ¿Aquí el autor toma partido por alguna de las partes que intervienen en la Conquista?

Yo quería sustraerme de la polémica que plantea la sola palabra Descubrimiento, que es la más peyorativa para los pueblos conquistados, que se atempera con Encuentro, y que se corrige con Invasión. Personalmente pienso que fue una invasión, pero yo quería presentar las dos caras de la moneda con toda la libertad, claro, desde el punto de vista del conquistador porque ese es mi personaje. El eje y el centro de la obra está en que el punto de vista desde donde está contada la historia es el de Cortés. Yo no miro a Cortés como yo lo miraría, sino que pretendo verlo como él se miraría; así me zafo del problema y puedo ver la obra de alguna manera objetivamente. Yo tomo partido por mi personaje desde el momento que veo la obra desde su perspectiva, y los errores políticos o ideológicos que puede tener la obra son por la óptica con que los contempla Cortés. Tomo partido por Cortés como protagonista, como Sófocles lo toma por Edipo. Es un partido más dramatúrgico que ideológico, esa sería la gran diferencia.

# ¿Que implicaciones contemporáneas tiene ese momento histórico de la Conquista que tratas en la obra?

Cuando estaba escribiendo, descubrí lo que para mí es el pivote de la obra: el problema de la memoria en un país. Tenía una obsesión casi personal de cuando la memoria empieza a escapársele a uno, empieza a fallar; y ese problema de recordar es un poco el problema de revivir, de seguir vivo. Si el ser humano dejara de tener memoria se volvería

un hombre carente de sentido y significado. Esta preocupación mía y característica del Cortés que yo concibo se me unía a la preocupación de la falta de memoria del país que yo padezco en el periodismo. La clave de la obra está en que la falta de memoria o el problema de memoria de Cortés es al mismo tiempo el problema de la falta y fallas de la memoria de nuestra sociedad políticamente considerada; y se contaba muy bonito. Esta sería la única postura ideológica que corre por debajo de la obra en relación con la modernidad.

# ¿Habría alguna cercanía entre el autor y el personaje del Secretario de Cortés?

De alguna manera sí, porque finalmente el Secretario hace lo que los escritores hacen. El Secretario es para mí un desdoblamiento de Cortés, es como la parte testimonial de Cortés. La obra en esencia la planteo como un monólogo. Es el diálogo consigo mismo de un Cortés que está solo, cercado por la inminencia de la muerte, y que se desdobla en el Secretario, su otro yo, el que escribe, el que trata de recuperar con la historia, su historia. A partir de ahí yo podía tomar libremente los episodios de su vida con la libertad con que funcionan en la memoria sin tener que hacer un relato histórico.

El Secretario trataría de hacer lo que hacemos los escritores: resolver los problemas de la memoria de la sociedad escribiéndolos, dejando testimonio, apresándolos en palabras e imágenes; en eso se apoya la posibilidad de recobrar la memoria. Si no se puede rectificar el pasado, quedaría en un escrito que interpreta la memoria.

## ¿Que tan cerca del realismo está la obra?

Es una obra que parte del realismo. Decidí usar dos tipos de lenguaje: un lenguaje realista ligeramente poetizado y elaborado pero de un español mexicano, diríamos al uso; y un lenguaje literario de los textos que se encuentran en Bernal Díaz del Castillo, en las *Cartas de Relación* de Cortés, en López de Gómara y muchos más, para utilizarlos como material de diálogo directo y repartirlos entre los personajes. Eso creaba una combinación interesante para mí: el lenguaje de los libros que está trabajando en la memoria de Cortés, con el lenguaje con el que expresaba todo lo que estaba pasando.

El realismo tiene otras posibilidades. Para el realismo no están negados ni los recuerdos ni las obsesiones; esa sería parte de la realidad psicológica de cualquier obra. Lo que sucede al corporeizarlos es que se crea algo diferente al realismo del que se toma el punto de partida y se vuelve mucho más fantasioso, porque nuestras obsesiones, fantasmas o la forma en que recordamos a los personajes del pasado adquieren otra dimensión.

# ¿Esta obra te ha dado algún punto de partida para otra obra?

No. Para mí es casi como el tope de una búsqueda. Esta es diríamos como la búsqueda más ambiciosa y absoluta que he hecho, donde reúno muchísimos elementos. Lo que quisiera hacer ahora es regresar a un teatro más simple.

# ¿Tu recorrido dramatúrgico tendría un hilo conductor?

El hilo conductor sería lo formal. De pronto me interesa más cómo se escribe una obra que qué obra escribo. No me interesan tanto las historias, es una aberración decirlo, pero a mí no me interesan tanto las historias sino cómo cuentas las historias. Ahí está la originalidad.

## ¿Hay en La noche de Hernán Cortés una continuidad de tus búsquedas teatrales?

La continuidad está en que sigue la búsqueda. Lo que me hace interesante escribir es buscar cada vez una manera diferente de escribir una obra. Aquí retomo cosas ya cultivadas y aprendidas por mí, como el realismo. El realismo en el lenguaje que no responde a una lógica literaria sino a una lógica verdaderamente coloquial: preguntas que no se responden, reiteraciones; esto es algo descubierto en mi interior, para mí mismo, el cómo manejar el lenguaje, cómo jugar con frases incompletas, con la sintaxis torcida, con la combinación de textos. Y otras búsquedas como la simultaneidad y la diversificación de espacios que yo retomo de otras obras que ya he escrito. Uno no busca algo totalmente nuevo y distinto; yo busco algo que sea exclusivamente teatral, que solamente en el teatro se pueda resolver. Hay mil cosas en las que no se piensan para el teatro pero que están en la esencia del teatro.

# "Todo sucede en el acto de la conciencia":

#### Luis de Tavira

Luis de Tavira ensaya en la Casa del Teatro el tercer acto de *La noche de Hernán Cortés* (de Vicente Leñero). Al finalizar buscamos un lugar para platicar. Renunciamos al Café del Convento por su incómoda pantalla con videoclips y terminamos en el Vips de Pacífico con el tintinear ininterrumpido de vasos, platos y cubiertos.

## ¿De que Hernán Cortés te interesa hablar en esta obra?

A mí me interesó en principio el Hernán Cortés personaje ficticio elaborado por Leñero, porque desde luego que Hernán Cortés es muchas cosas: es el nombre de un trauma tremendo de nuestra historia, es el nombre de un personaje de una historiografía oscura, el personaje de una geografía pero también de una denostación, es el personaje de un rastreo documental como el de José Luis Martínez. Y ninguno de estos es precisamente el que a mí me interesa. A mí me interesa el personaje dramático en tanto encarna una dimensión de ficción que tiene que ver conmigo y con los mexicanos de mi tiempo, con los españoles de mi tiempo y los hombres de mi tiempo. Es el personaje de una ficción torturada por construirse a sí misma a partir de la lucha por la memoria, por la delimitación de la frontera precisa entre lo que es pura ficción y sin embargo verdad, y necesariamente distinto de la historia. Me interesa esta diferencia entre el documento historiográfico y la dimensión de la ficción.

En la obra de Leñero se plantea mucho más una oscuridad, una incapacidad y una imposibilidad. Es más lo que se agranda la pregunta que lo que se intenta de respuesta. En esto es donde yo creo que nos podemos encontrar como sujetos de una pregunta irresoluble: jamás sabremos quién fue Cortés; y no podrá resolverse porque lo único que tenemos son los libros y los libros no dicen qué fue lo que pasó.

# ¿Al ubicar esta obra dentro de las actividades del V Centenario, qué actitud tendría la propuesta?

Aquí hay un hecho fundamental que narrar: la destrucción de los dioses. Yo veo con sorpresa y casi escándalo la actitud triunfal con que la Iglesia está celebrando la cristianización de América porque aquí es donde se dio la más profunda de la violentaciones. No solamente la violentación de la integridad de los seres humanos por la vía sexual, sino la violación de su espíritu a partir de la imposición de la religión por la vía de la catolicidad. El catolicismo como religión obligatoria y excluyente nos plantea el sustrato fascista y pervertido de todo imperialismo. Este sometimiento de la conciencia es la más grave de las violentaciones: el genocidio de la conciencia. Y nuestros pueblos fueron cristianizados a la fuerza. Yo soy un hombre que intenta ser cristiano pero que abomino del catolicismo esta idea de universalidad excluyente.

Esta es una propuesta muy polemizadora y de hecho ha provocado ya la polémica en Latinoamérica. Me imagino que en España será descomunal porque sus contenidos son terriblemente duros, fuertes, conflictivos, críticos y sumamente originales. Es decir, hablar de la Conquista como el sometimiento de la conciencia frente al triunfo de la fe es enfrentar el discurso de la catolicidad en sí misma. Hernán Cortés que vive los últimos momentos de

su existencia preocupado por salvar su alma, pero es finalmente un destructor de Dios. Nos plantea una paradoja mucho más crítica que las que suelen hacerse a la imagen de los conquistadores.

# ¿Cómo llevaste a escena la propuesta dramatúrgica?

Intentando, a mi manera, ser fiel a la dinámica de avanzar hacia el misterio teatral escénica y actoralmente hablando.

La obra de Leñero exige una puesta en crisis de las convenciones del teatro contemporáneo, fundamentalmente la coordenada de la temporalidad que siempre se ha movido en una lógica causal. Una lógica de causa y efecto que nos circunscribe siempre al área del realismo. Al quedar fracturada la lógica de la causa y el efecto no es que nos escapemos del realismo, sino que intentamos abrir el horizonte.

Hay un ejercicio de cambio vertiginoso de registros tonales: ver a un Hernán Cortés fumar un cigarro violenta tonalmente un elemento de realidad; verlo transitar las paredes de su propia memoria y regresar, a partir de un cerco obsesivo de su propia memoria, a la repetición de los sucesos para encontrar distintas derivaciones, es hallar distintas lógicas de causalidad y por lo tanto distintos planos de realidad.

Hay una transgresión de las convenciones siempre dentro del terreno de las convenciones. Todo sucede en el acto de la conciencia y dentro del presente mismo se verifican estos cambios de tiempo y espacio como sucede con la memoria: el tema de la obra. Entonces se da en el espectáculo una tautología: el espectáculo hablando de la memoria, en el suceder verificable de la operación mental y espiritual de la memoria vivida por el actor para ser compartida con el espectador.

## ¿Cuál sería el estilo del montaje?

Yo creo que el estilo, si lo referimos a paradigmas, es una crisis estilística, una crisis de estilos. Está en juego la crisis del realismo y está expuesta como tal; por lo tanto es una obra de transición, en Leñero, en los actores, en el escenógrafo, en mí. Es una delación de la crisis del estilo pero dentro de un estilo, que es la identidad muy personal de los artistas que la componen.

La obra se trata del encuentro de extraños; pero nuestra historia ha sido la historia de la asimilación de eso extraño para volverlo familiar. Domesticación de lo extraño por la vía turística, por la exotización o la reducción antropológica: conozca las pirámides del antiguo

México. En esta obra intentamos, por el contrario, aproximarnos ante el hecho dramático presente y actual de la extrañeza, vivir una experiencia de desconcierto. Por lo tanto buscamos, dentro de la imagen, una yuxtaposición que por sí sola opere desconcertantemente. Y Cortés no se encuentra a un Cacique Gordo de Cempoal como la imagen del ballet folclórico. Nos encontramos frente a un carnicero contemporáneo resuelto por la vía de la asociación libre a partir de la confluencia del pensamiento del inconsciente colectivo de la propia modernidad.

# ¿Qué es lo que le da contemporaneidad a la obra?

Que todo lo que sucede no intenta ilustrar ni mostrar nada en pasado, presente o futuro, sino que todo lo que sucede irrumpe como realidad en el tiempo presente.

### ¿Cuáles fueron tus referencias iconográficas y literarias?

Desde la primera lectura la obra de Leñero me recordó aquel Capricho de Goya que es el *Sueño de la razón* donde encontré, una metáfora perfecta del personaje de Cortés torturado por el esfuerzo de su conciencia. En la obra, Leñero habla de un mundo habitado por fantasmas de la memoria, fantasmas muy rulfianos de la mexicanidad; y este mundo de fantasmas nos lleva a los duendes del Bosco, a los Caprichos de Goya, a los enanos de Velázquez, al esperpento de Valle Inclán, y a un contemporáneo que es Francis Bacon.

## ¿Es una obra épica?

Yo creo que escapa a los parámetros en tanto que es una obra que sucede en el interior de un individuo ni siquiera precisado; probablemente sea el espectador el protagonista de la obra. Ahora, en tanto se refiere a los hechos epopéyicos del pasado, podría ser considerado como teatro épico, pero desde luego no a la manera brechtiana.

# ¿Cuáles obsesiones tuyas están aquí?

Yo creo que todas; el teatro mismo: la obsesión por la teatralidad, por las imágenes, por los efectos, la abundancia de elementos teatrales, la totalidad de lenguajes artísticos en lo escénico, la presencia de los medios. Más que obsesiones, preocupaciones sobre la vigencia de ciertos elementos de la teatralidad posiblemente rescatables como son la construcción del personaje colectivo, la violabilidad del espacio, las posibilidades de romper las paredes, de emerger del infierno con el juego de trampillas, la instauración de realidades como posibilidades de la ficción, la simultaneidad en el acto único teatral; es decir, intentar revolucionar el concepto de unicidad aristotélica.

# ¿Tendría algún tinte expresionista el montaje?

Nada más contrario al expresionismo. Como resultado final es

sumamente frío, descarnado, es una autopsia, una autopsia de un ser querido pero finalmente una autopsia.

Por último Tavira expresa: "En la obra de Leñero hay un manejo del anticlimax importante: que apunta, que promete, que abre cada vez más y no responde sino continúa preguntando y nos deja con la pregunta y nos dice: este es el espectáculo, la pregunta."

# "El lugar de la conquista, un continente de plata":

#### Alejandro Luna

En La Casa del Teatro, el escenógrafo Alejandro Luna responde en entrevista sobre la obra de *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero y puesta en escena de Luis de Tavira. Después de haber dado fin al elote con crema y Alejandro Luna al helado de fresa, empiezan las preguntas.

## ¿Cuales fueron los retos escenográficos en esta obra?

El reto principal para mí era resolver una obra que estaba escrita, una obra que es en mucho una reflexión profunda sobre la identidad mexicana, sobre el mestizaje, sobre nuestra historia. Es una obra sobre nuestra condición mucho más directamente que *El tío Vania* de Chejov. Entonces la pregunta era ¿cómo hacer un espacio que facilitara hablar, porque el espacio no habla por sí mismo, el todo es el que habla, sobre lo contemporáneo, sobre la lucha que se dio y se da continuamente?

## ¿Cuáles fueron tus primeras imágenes?

En Montreal yo conocí el primer tratamiento de la obra y desde ahí pensé en imágenes teatrales. El autor había concebido la obra como una obra de simultaneidad. Había cuatro espacios: Sevilla, el lugar donde muere, su última morada en Castilleja de la Cuesta; Coyoacán, su casa; Cempoala, el lugar donde está la pirámide; y Cuba, donde Cortés es un joven aventurero. A mí me

interesó mucho más la propuesta de simultaneidad de tiempos que la simultaneidad de espacios. Le dije a Vicente: lo que podemos hacer es que estos lugares entren al escenario cada vez que se les convoca; cuando tú necesites Coyoacán, ahí está Coyoacán; que

necesitas Sevilla, ahí está Sevilla; que de repente el mismo espacio sea a la vez Cuba, Sevilla, la pirámide.

A estas alturas ya habían algunos elementos importantes: la cama y la mesa. Todo nació de la imagen de una cama; una cama que era la cama del lecho de muerte en Sevilla, la cama donde Cortés reconstruye Cuba, donde hace el amor, donde mata a su esposa, donde viola a la Malinche. Pensaba solamente en una mesa; una mesa gigantesca, desproporcionada, llena de libros nuevos y viejos: la mesa de Coyoacán, la mesa de negociaciones. En cuanto a la pirámide pensaba que debía aparecer sólo en los dos momentos decisivos de la obra: cuando derriba al ídolo y cuando regresa a hacer lo mismo y todo ocurre diferente.

En el trabajo con Luis había dos aspectos a resolver. Él tenía la idea de un escenario a base de puertas, puertas que descubren mundos, que irrumpen en el escenario y que cuando se cierran desaparecen. Otra de sus preocupaciones era el cómo conseguir una topografía que permitiera la visibilidad de 15 actores trabajando todo el tiempo en el escenario. Yo llevaba dos posibles soluciones: dos pisos o una rampa inclinada que fue finalmente por la que optamos.

Una vez decidido que sería una rampa, lo demás surgió con bastante fluidez. La idea de puertas serían en este caso escotillas en las que aparecen los personajes. De hecho la plataforma sería un teatro: los actores habitan debajo y aparecen en el escenario que es la plataforma misma. Con un cambio de inclinación se tendría la pirámide. Sevilla estaría fuera de la plataforma, y más que un espacio sería un tiempo, el presente, el punto de partida desde el cual Cortés se remonta a este mundo fantasmal.

A partir de la decisión de la plataforma y probar varias formas, incluso una fugada con perspectiva renacentista, se llegó a la idea de una plataforma exactamente cuadrada, de 8 por 8 metros.

# ¿Por qué cambiaste de la plataforma fugada renacentista a la cuadrada?

Por claridad. Para establecer por un lado el mundo de proscenio fuera de la plataforma que es Sevilla, el presente relativo de este Cortés viejo y su Secretario. Y por otro lado la plataforma que es entonces la representación del mundo a conquistar. El mundo prehispánico es cuadrado: la perspectiva de los códices, la forma de las pirámides, la representación cosmogónica es cuadrada, son los cuatro elementos, los cuatro soles y al

centro el hombre. Es la negación de la perspectiva renacentista de la ilusión, de un espacio infinito. La forma cuadrada era muy clara para representar el continente ajeno, extraño, el lugar de lo extraño a la concepción europea. El material de la plataforma es metálico, como plata; remite a un lugar inhóspito, gélido y finalmente muy contemporáneo y moderno que permite los contrastes brutales. Así, tenemos en la plataforma un lugar de la Conquista como un continente de plata.

Alejandro Luna, antes de terminar, apunta acerca de sus conceptos escenográficos: "Yo creo que escenográficamente no deben hacerse metáforas visuales porque son demasiado pobres. Finalmente ésta es una metáfora visual pero con lecturas abiertas, es decir, donde el espectador encuentra cosas que no están conscientemente expuestas. Es una estructura espacial, un límite y por tanto una cárcel, pero al mismo tiempo es el límite que marca la forma de que sea así y no de otro modo. Es lo suficientemente precisa y abierta para que con la inteligencia, los sentimientos y conocimientos del espectador pueda ser interpretada".

El Nacional 22-24 de mayo de 1992.

Obra La noche de Hernán Cortes. Autor Vicente Leñero. Dirección Luis de Tavira. Actores Fernando Balzaretti, Guillermo Gil, Alfredo Sevilla, Marta Aura, Arcelia Ramírez, Genoveva Pérez, Damián Alcázar, Mario García González, Fernando Rubio, Jesús Angulo, Sergio Lagunas, Alfonso Bravo, Bárbara Eibenschutz, Erika de la Llave y Xavier Estrada. Escenografía e iluminación Alejandro Luna. Música Leopoldo Novoa. Teatro Julio Castillo. Producción CNCA, INBA, Festival de la Ciudad de México, CNT y Casa del Teatro, A.C.

Tomás Urtusástegui, María Muro, Rita Guerrero y Luisa Huertas

Sangre de mi sangre

"Cría cuervos y serán familia"

El 27 de mayo se estrenó en el Teatro Casa de la Paz la obra teatral *Sangre de mi sangre* de Tomás Urtusástegui bajo la dirección de María Muro. La directora presenta este trabajo como resultado de la beca que le fue otorgada por el CNCA para creadores en el presente año. Después de haber realizado trabajos de dirección de sus propios textos: *Mujeres al calor de Lorca*, *Aztlán*, *Tierra de nostalgia* y *Antonieta en la ausencia*; ahora decide poner en escena un texto dramático de otro autor: Tomás Urtusástegui.

Urtusástegui, entrevistado horas antes del estreno en las butacas del teatro, es autor de obras ya estrenadas como *Cupo limitado*, *La duda y Galopa, galopa*, entre otras. En su camerino, mientras se maquillaban se recogieron las impresiones de las actrices Luisa Huertas y Rita Guerrero que participan en la obra.

El autor por su parte responde:

# ¿Cuáles serían tus propósitos tanto dramáticos como temáticos en esta obra?

Dramáticamente, como en todas las obras, trato de buscar algo nuevo, algo nuevo para mí y no para los demás, incursionando en géneros, estilos, formas y temas.

Esta obra fue un reto para mí porque el tema de la familia ya está muy dicho, muy dado y entonces era muy fácil llevarla al melodrama, cayendo en los lugares comunes. Quise hacer algo distinto: generalmente se trata a la familia en el momento del rompimiento, la primera vez que se van a divorciar los padres, y esta obra no, en esta obra no, aquí se toca a la familia cuando los padres ya tienen dos años de separados. Vemos las consecuencias de estos dos años de separación tanto en los padres como en los hijos.

Me interesa muchísimo tratar el tema de la familia porque siento que en la familia se han roto ya los conceptos morales, religiosos y sexuales con los que venía funcionando. Al romperse, todas las bases con las que formamos nuestras familias viene un resquebrajamiento tan terrible que la gente no tiene en que apoyarse; se rompe pero no saben qué hacer con ese rompimiento; entonces, en este caso el padre y la madre, vuelven a formar otra familia con los mismos errores y les funciona igual de mal porque en este caso el padre y la madre y les funciona igual de mal porque siguen con las mismas ideas y conceptos. Además la familia no es un ente social sino que le influye terriblemente el medio ambiente, el medio de la ciudad, la violencia, la corrupción, la televisión, etcétera.

#### ¿Qué características tendrían los integrantes de esta familia?

Es una familia como la mayoría, donde hay un padre machista, una madre posesiva que probablemente en su principio fue una mujer dejada, abnegada y poco a poco fue cambiando hasta volverse una madre con grandes necesidades de cariño, de afecto y sobre todo necesidades materiales porque piensa, como mucha gente, que lo material es lo que nos está probando que hay amor: si te doy mucho es que te amo mucho. Ella está muy apegada a todo lo material y sabe que teniendo dinero puede conseguir muchas cosas y no

se da cuenta del daño que se ha hecho ella y a sus hijos. Es un caso típico de familia donde cada uno está pensando en sí mismo.

# ¿Por qué hablas más de los problemas materiales y no del dolor de los personajes?

Porque la gente no tiene el valor de decir sus problemas morales ni sentimentales sino que todo se refleja en lo material. Esta familia está hablando de llevarse esto o llevarse lo otro en vez de estar diciendo lo adoloridos y abandonados que están cada uno.

# ¿Por qué no hay momentos donde no es que se hable sino que se vea el dolor y los conflictos emotivos y profundos, más que materiales, superficiales?

Yo creo que sí se ven y en la puesta se ve muy claro cómo sufren los hijos y cómo choca la madre. Sobre todo se ve en los hijos, más que en los padres este sentimiento. Están viendo cómo los padres prefieren las cosas de la casa a ellos, cómo en un momento dado pasan a ser una cosa que pueden repartirse los padres. Creo que es más importante que se vea así fragmentado y no obvio, a que nos echen un gran rollo de lo que les duele, porque se podría caer muy fácil en el melodrama.

# ¿Cuál sería tu interés en cuanto a la estructura dramática?

A mí cada vez me gusta más la obra en un solo acto, la obra corta, casi con las tres unidades. Algunos hemos vuelto a ellas. Aquí todo es muy directo, y muy rápido se llega intensamente al conflicto.

Una dificultad es hacer un teatro tan coloquial como es el mío y que al mismo tiempo diga cosas, porque se puede quedar en lo muy coloquial, en el chiste fácil o en el melodrama. Por otro lado, para mí es muy importante manejar humor, un humor negro como aquí. Creo que cuando se incluye en una obra un poco de humor, el público asimila más rápido lo que uno quiere decir, no un mensaje sino lo que quiere decir.

## ¿Tendría un mensaje la obra?

Un mensaje obvio para nada. La gente ve un rompimiento de familia y ellos sabrán si les interesa o no, si considera en su caso particular. Mi objeto no es buscar soluciones, ojalá las tuviera, entonces no escribiría una obra teatro sino un ensayo. Los que escribimos teatro presentamos la problemática, una que a veces no es tan clara para el público en su vida diaria y que a lo mejor al llegarles puedan tener algún cambio.

#### ¿Cómo ves tu texto llevado a la escena?

Para mí fue una gran sorpresa porque es la primera vez que me sucede en la ciudad, ya en provincia me ha sucedido varias veces, en donde yo no he tenido ningún acercamiento a la puesta; es como si hubiera yo estado muerto prácticamente. Jamás hablé con los actores, con la directora, con el escenógrafo, nada. Me pidió la obra María y se la di con toda la confianza. Al verla en el estreno fue una sorpresa muy positiva. Me encantó todo. Siento que está muy redonda. Podría haber detallitos insignificantes, pero siento que el concepto de este círculo metálico donde quedan encerrados los personajes para deshacerse y destruirse entre ellos, es muy interesante. Las actuaciones están medidas, lo cual es muy difícil en este tipo de teatro coloquial en donde todo el tiempo hay violencia sin caer en el melodrama fácil, en el llanto o en la payasada. Está exageradamente trabajada y medida.

# ¿En cuánto al público?

Me gustaría que vinieran mucho los jóvenes. Siento que es una obra en donde el personaje principal es el joven. Ellos son los más dañados, lo que tienen más que decir aunque la obra la lleven aparentemente los adultos. Para mí los personajes son los jóvenes y pensé en ellos cuando escribí la obra, será porque yo tengo tres hijos en esas edades y veo sus inquietudes. Creo que si los jóvenes tienen un punto de vista quizá nuevo, puedan en determinado momento modificar su realidad, por lo menos manejarla un poco mejor.

#### María Muro

Al dirigir "Sangre de mi sangre", de Tomás Urtusástegui, intenté romper el realismo inmediato planteado por el mismo autor. Traté de llevar el montaje, más allá de la apariencia, hacia una dimensión digamos que cósmica. El pivote de mi metáfora escénica pretendió ser algo así como: "la familia enferma de muerte, a causa del egoísmo y el desamor".

Los cuatro integrantes de la familia: padre, madre e hijos, quedaron rotos hace tiempo, y a la manera de los héroes trágicos, van inevitablemente hacia su propia destrucción.

Me entusiasmó el carácter íntimo del texto de Urtusástegui, construido a base de frases cortas, llanas, inmediatas, las que, en una primera lectura, podrían parecer banales,

sin consecuencia alguna. Sin embargo, en su transfondo, percibí la complejidad de los personajes. El dolor que subyace muy dentro de ellos, su espíritu descarnado y, sin embargo, lleno de contención emocional. Todo esto hace de "Sangre de mi sangre" una obra que, al menos para una considerable audiencia, logró ser conmovedora.

Me gustó el reto de fijar la atención en el aspecto actoral. Traté de llevar a cada actor a una contención, evitando que se desbordaran en un melodrama sin relieve, y conservando más bien el espíritu que corresponde al género de la Pieza. Esto, pude obtenerlo gracias a los excelentes intérpretes que tuve en este montaje. Sólo así pude retomar el humor ácido del texto, por cierto muy característico en Urtusástegui. De este modo pude proyectar el subtexto amargo y corrosivo que subyace en "Sangre de mi sangre".

Con Arturo Nava, se logró crear una propuesta de espacio cerrado, una especie de jaula, de la que los personajes no podían escapar. Junto con él, en todo momento procuramos que la obra se mostrara en cuanto artificio: algo ajeno a la realidad inmediata, que, sin embargo, nos habla de tal realidad profunda o esencial.

### Luisa Huertas y Rita Guerrero

La actriz Luisa Huertas y la cantante del grupo de rock Santa Sabina y actriz Rita Guerrero, se maquillan momentos antes de salir a escena para actuar en *Sangre de mi sangre* de Tomás Urtusástegui bajo la dirección de María Muro. La primera interpreta el papel de la madre, Luz María, y la segunda la de su hija Paula. En el camerino de Teatro Casa de la Paz hablan de sus personajes y su experiencia.

## ¿Luisa, cómo fue la forma de abordar tu personaje?

Para empezar, defendiéndolo. Sí puedo hablar de defensa porque creo que Luz María, el personaje que interpreto, aparentemente puede ser una mujer mala mala mala, y yo creo que nunca hay buenos ni malos en ningún lado y menos en las obras. Siento que el personaje puede parecer una villana y yo creo que como todos los seres humanos tiene razones no para ser villana, no la considero una villana, tiene razones para creer que está en lo correcto con lo que está haciendo.

# ¿De qué manera se relacionaba contigo el personaje que tú estabas construyendo?

Creo que no nos parecemos mucho. Siento que Luz María y cierto tipo de mujeres creen que el casarse implica ser mantenida de un señor. Yo nunca he estado de acuerdo con eso, siempre he rechazado esta forma de pensar, ni nunca lo he practicado. Ya de ahí somos diametralmente opuestas. Su trato a los hijos y el tipo de relación con ellos es algo en lo que tampoco estoy de acuerdo: ella es autoritaria y nunca he estado de acuerdo con el autoritarismo ni he educado así a mi hija. Tampoco concuerdo, entiendo por qué se fue de su casa, pero no estoy de acuerdo en el cómo se fue. Estamos hablando de una persona que actualmente vive de una manera incongruente a como les dijo a sus hijos de cómo se debía de vivir.

### ¿Cómo recibe ella el juicio brutal y machista de su hijo?

Creo que la ofende profundamente, la ofende porque no lo entiende ni él la entiende a ella. Creo que ese es el problema de la obra es la incomunicación de los personajes.

## ¿Cómo fue el proceso con la directora?

Interesante. Pudimos intercambiar ideas, había cosas en las que ella no estaba de acuerdo o yo no estaba de acuerdo o los demás no estaban de acuerdo y con base en la discusión, en la comunicación precisamente, fuimos definiendo cosas de los personajes y del montaje.

### ¿Cómo te sientes tú con el resultado de este trabajo?

Todavía no hay resultado final. Aún estamos construyendo y encontrando cosas. Esto por lo general, creo sinceramente, que sucede en el teatro. El estreno es sólo una primera etapa de un trabajo que nunca deja de desarrollarse. A mí me ha pasado que en la última función de una obra encuentro todavía un tono o un sustento emotivo. El trabajo quizá es una especie de sicoanálisis, que podía ser eterno, como en la gente. Lo mismo le pasa al actor con sus personajes, que los conoce y los analiza para poder abordarlos y atacarlos, pero a lo largo del conocimiento de su personaje va conociendo más de él, va encontrando otros recovecos que no había encontrado ni en la etapa de lecturas ni en el trabajo de mesa, ni en los ensayos y ni siquiera en la etapa del estreno. El personaje va madurando también con base en la relación con los otros personajes y el público.

Creo que el actor nunca debe dejar de crecer, nunca se puede confiar. Es como las relaciones amorosas, en la medida que tu te confías y piensas que ya la hiciste, se va la relación al carajo; yo creo que al actor le pasa lo mismo. En la medida en que siente que ya la hace, que ya está muy bien, que ya maneja todo el rollo y sabe mucho de actuación y de manejo de voz y emoción, el actor desaparece o se queda ahí y se vuelve un mediocre.

Luisa Huertas, antes de empezar a ponerse el traje sastre rojo del personaje que interpreta, cede la voz a su hija en escena, Rita Guerrero que ya trae puestos los shorts y la camiseta rosa.

Para la creación del personaje hay toda una investigación y un sondeo de lo que se plantea en el texto, a partir del cual se construye una historia. Uno no puede sacar los personajes de la manga, siempre recurres a cosas tuyas o a cosas que ves de la gente que está cerca.

## ¿A qué cosas recurriste para construir tu personaje?

Fundamentalmente hay en el personaje una falta de comunicación con los padres. No entiende la incoherencia de una educación moralista y clasemediera con los que fue educada y la actitud de la madre. Por eso siempre está molesta y hace alusiones con respecto a la sexualidad. Constantemente y en el transcurso de la obra hay una reacción hacia la incoherencia de los padres. Mi personaje es muy rebelde y yo creo que todos tenemos un grado también de rebeldía. A eso me refiero que recurres a tus propias vivencias.

Los hijos son dos personajes a los que les han roto los esquemas muy tajantemente. Existe una educación muy típica, tradicional, convencional, muy clase media, muy mediocre, y una falta de cultura de la que los mismos hijos se burlan; de repente suceden cambios drásticos. Los padres los abandonan de una manera incoherente con respecto a todo lo que ellos les enseñaron. Por eso Paola está todo el tiempo jodiendo a su mamá de que las mujeres siempre tienen que abrir las piernas. La recriminación sobre la falta de moral es latente: "lo que tanto me enseñaste tú no lo practicas, no eres coherente". Siempre hay de parte de ella un reclamo.

#### ¿Cómo fue el proceso con la directora?

Interesante porque es una chava que está empezando. Está abierta a las propuestas y así se debería de trabajar siempre, ya que uno no es un títere, además no habrían propuesta

ni creatividad d. En ese sentido ha sido interesante, pero también lo es por el equipo de actores; finalmente nos hemos entendido bastante bien y eso es maravilloso porque no siempre pasa en las obras.

# ¿Qué diferencias encuentras entre estar en un escenario cantando y en un escenario actuando?

Son varias porque son distintas totalmente. Yo canto rock, y el rock es todo un acontecimiento muy catártico. En el teatro no es así, aquí la gente está sentada y para empezar eso ya es radicalmente distinto; la gente no está como enloquecida. Cantando, la relación con el público es totalmente directa, no hay cuarta pared, aunque a veces en ciertas canciones que me gustan, que son más introspectivas sí lo hago, me olvido, y eso también resulta muy atractivo para la gente. En el rock puedes decirles algo al público y te contestan; la relación es completamente distinta.

# ¿Cómo sientes esta distancia, este silencio del público de teatro?

Ayer no estaban nada silencio, estaban muy prendidos. El trabajo en cada lugar es muy distinto. Para mí es muy importante volver a hacer teatro porque yo estudié actuación y soy actriz. Estoy en el rock y me gusta porque es importante tener contacto con la gente joven. Desgraciadamente al teatro no va tanta gente joven como a los conciertos de rock. A éstos va público entre los 15 y 25 años. Es importante también porque hay una propuesta musical interesante, modestia aparte.

# ¿Qué te proporciona estar en un escenario actuando?

Toda la experiencia. En la música el trabajo es mucho más abstracto. Yo hago mis letras y estoy hablando de mí, de lo que me sucede. En el teatro es otra cosa, es ser otra gente; aquí hay como unos rasgos bien esquizoides que hay que alimentar. Todo el trabajo intelectual que implica el teatro se me hace importante e interesante para mí como ser humano y como artista. Siento que me complementa.

# Cuando hacen un personaje, ¿cómo es que eres tú, cómo te manifiestas en él?

En el proceso del análisis todo lo que yo puedo aportar es lo que soy yo. Aparte de lo que te da el texto en sí, el estar buscando y proponiendo creo que es lo que yo aporto de mí como ser humano y como artista.

## ¿Vas a seguir trabajando en las dos áreas?

No sé, espero que sí, pero no siempre se puede. Es un dilema donde en algún momento dado tendría que decidir.

# ¿Qué proyectos tienes con el grupo?

La grabación de un disco.

### ¿Cómo se llama éste?

Todavía no sabemos, pero tenemos que grabarlo este año.

El Nacional 5-8 de junio de 1992.

Obra Sangre de mi sangre. Autor Tomás Urtusástegui. Dirección María Muro. Actores Luis Huerta, Rita Guerrero, Luis Rábago y Humberto Silva. Escenografía e iluminación Arturo Nava. Teatro Casa de la Paz. Producción UAM.

# Juan Tovar y Mauricio Jiménez.

Los encuentros.

"El Llano en llamas: desierto, tierra quebrantada... esta raja de sol"

El pasado jueves 6 de agosto se estrenó la obra de *Los encuentros* en el Teatro Jiménez Rueda como parte de un proyecto incluido dentro de las actividades del V Centenario. Después de una breve temporada en esta ciudad, la obra teatral irá a España para presentarse en el Festival de Cádiz y retornará a México.

Juan Tovar, que a partir de la obra de Juan Rulfo escribe *Los encuentros*, y Mauricio Jiménez, el director de escena, hablan en entrevista: Tovar frente a una mesa del Sanborns de Aguascalientes y Mauricio Jiménez entre café y pan dulce del de San Antonio.

Juan Tovar, después de dar un sorbo a su naranjada, piensa en la respuesta:

	□¿Cómo	planteas	en Los	encuentros	la	relación	entre	el	mundo	narrativo	de
Rul	fo y tu mun	do teatra	1?								

☐ Yo puse mi imaginación dramática al servicio del mundo de Rulfo. Considero que Rulfo es el narrador más importante que se ha dado en México. No muestra el mundo indígena sino el mestizo , que es precisamente nuestra esencia.

#### ☐ ¿Aquí, que poder le das a la palabra teatralmente hablando?

☐Toda. Lo básico de esta obra es que se diga y se oiga el texto. Con eso hay más que suficiente para que haya drama, porque Rulfo escribe muy dramáticamente. El tenía una

idea de la narración que puede considerarse una idea teatral. Decía: no basta saber quien cuenta el cuento, hay que saber a quien se le cuenta. En el momento en que hay dos personas, una habla y otra escucha, ya hay teatro. Rulfo nunca escribió teatro pero tenía una vena dramática muy fuerte, que es una de las razones de su grandeza. Sus cuentos son tan apasionantes no simplemente por su bella prosa sino por los sucesos tan dramáticos que recrea.

# ☐¿Por qué, crees que no escribió teatro?

☐No sé. Yo creo que por introvertido y reservado. A Ibargüengoitia eso fue lo que lo derrotó.

Yo era muy introvertido en mis principios y por eso no podía escribir teatro. Escribía lo opuesto, como *Criatura de un día* que es como el colmo del subjetivismo: sólo voy a hablar de mis sueños. Ese libro que me costó mucho, entre otras cosas me costó fricciones con Rulfo al que no le parecía que fuera tan lírico. Me decía, cuente Tovar, cuente, no cante.

## ☐¿De qué te interesa hablar en teatro?

Básicamente he hablado de mi tierra, que es algo de lo que me despegue muchísimo en *Criatura de un día.* 

#### □¿En Los encuentros de que hablas?

□De esta desolación que es México, de este mestizaje, de esta tierra de nadie. Es muy atroz. El ambiente que se respira es de muerte y desolación. Se muestra el conflicto, la incapacidad de relacionarse, la violencia, la incomprensión entre la gente, del tremendo paisaje que es el Llano Grande. Es la tierra ingrata tal como la define Rulfo en Nos han dado la tierra, la tierra en donde no crece nada.

#### □¿Cómo estructuraste la obra?

□Como el viaje de Juan Preciado por la región de los muertos. *Los encuentros* es un sitio donde se cruzan muchos caminos. Ese es el concepto de la obra. Mientras Juan Preciado va a Comala a buscar a su padre, cruza otros caminos que cruzan otras personas que están viviendo sus historias. Las historias vienen de *El llano en llamas*, y tienen que ver con viaje, con gente yendo de un lugar a otro. Es la imagen de un peregrinar sobre la tierra.

Los personajes se desplazan, se cruzan con otros, hay cambios de papel. Aquí el doblaje de papeles es parte de la dramaturgia. Como en la obra hay 35 papeles frente a un número limitado de actores, pensé que los cambios tendrían que tener un sentido, porque por mucho que el actor se disfrazara, el público seguiría viendo al mismo. Por eso aquí todos los actores adquieren diferentes personalidades excepto uno, el que interpreta Juan Preciado por ser el único personaje que está vivo. Pienso que esto corresponde un poco al mundo de los muertos.

# □¿A qué factores recurres para crear este mundo de los muertos?

Las historias de Rulfo están llenas de muerte. Es tremendo. El mundo de la obra sería como un mundo de fantasmas que son fantasmas porque tienen historias que contar. Después de que Juan Preciado atraviesa este mundo, se integra a el. Se da cuenta que está muerto y empieza a contar su historia: Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.

## ☐¿Qué es lo que más te interesa ver en escena?

☐Todo. Me va interesar mucho ver como se articula, las transiciones de un cuento a otro. Dramáticamente están muy pensadas pero hay que verlas en escena. El juego de actores, creo que funciona, le tengo mucha fe, me interesa mucho ver cómo es el cambio de personalidad.

# ☐ ¿Cómo surgió el proyecto de Los encuentros?

□A mí me habló David Olguín cuando Alejandro Luna estaba en la Dirección de Teatro en Bellas Artes. Me lo planteó así: de Cádiz quieren un best seller latinoamericano; nos proponen a Fuentes, a Paz, o a Rulfo. Nosotros pensamos que Rulfo y que tú eres el indicado para adaptarla. Acepté.

# ☐¿Se podría decir que la mexicanidad sería una de tus constantes en teatro?

□Sí. Veo también que una de mis constantes es que me voy siempre con los malditos. Hago el asesinato de Villa y Villa no es el personaje principal, el personaje principal son los asesinos. Luego está *El destierro* que es sobre intelectuales reaccionarios: Antonieta Rivas Mercado y compañía. *Las adoraciones* sobre un reo de la Inquisición. *Manga de clavo* sobre Santa Ana. Y la que estoy haciendo ahora es sobre Victoriano Huerta.

#### ☐¿Por qué, te gustan los malos?

 $\Box Porque$  los buenos están de la fregada. Son tremendos. Están muy vigilados, muy trabajados.

# ☐¿Qué características y diferencias encuentras en tu actividad de hacer traducciones y adaptaciones, escribir novela y teatro?

□En todas pongo algo mío, siempre hay una identificación con el material; pero además habría una graduación. Digamos que la narrativa es lo más personal: mis ideas, los temas en que yo he pensado. En el teatro tengo pocas obras que sean temas míos, casi todas han sido ideas de alguien más. Las traducciones son todas por encargo. Hay casos fronterizos como *Manuscrito encontrado en Zaragoza* que no sé hasta dónde es una adaptación o es una obra mía. *Los encuentros* desde luego es Rulfo, pero ahí las fronteras están delimitadas: el texto es Rulfo y la estructura dramática es Tovar.

Mauricio Jiménez por su parte, habla entusiasta del modo en que recrea el mundo de Rulfo en el escenario:

□ Intento apegarme a estos estados de ánimo de desolación, de verdadero dolor, de sequedad y de desamparo universal que muestra Rulfo. La obra de Rulfo la veo como un asunto de ciencia ficción, de parajes lunares y desérticos. Ahora empiezo a profundizar en esta lógica.

Este es el acercamiento que yo estoy tratando de dar: el desprendimiento: cómo actuar a un muerto que cuenta historias sin que se vuelva pastiche, falso, barato. Busco crear un código, mis códigos. Al abordar estos textos, lo hago con plena voluntad de acercarme a Rulfo, en absoluto de separarme. Trato de dejar traslucir todo lo que me deja a través de las miradas, por ejemplo: cómo mira y se comporta un muerto. Verlo caminar y transitar en el desierto sin ningún esquema comercial o de misterio apriori. Desde hace mucho, mi acercamiento a los textos de Rulfo es anímico. Ahora busco pasarlo a un escenario.

# ☐¿Consideras al adaptador como un puente entre la literatura de Rulfo y la puesta en escena?

□Sí, es decir, hay una estructura dramática que conviene a la literatura rulfiana porque Juan Tovar ha asimilado muy bien su lenguaje; lo hace más radical, lo vuelve más seco. Es como un viaje a Comala pero invertido. Juan Preciado pasa primero por el *Llano* 

*en Llamas* donde oye todas las historias, antes de llegar a Comala, y luego llega a Comala. Esto te da una estructura teatral y te deja ver.

# ☐¿Cómo director, cuál es la forma de abordar esta propuesta?

☐ Mejor te hablo de práctica escénica: por ejemplo, el autor y el adaptador hablan de uno burro. Abundio Martínez, el arriero, se encuentra con Juan Preciado en un lugar que se llama *Los encuentros* donde hay un burro. El primer texto de Juan Tovar es "burro". Tú dices cómo haces un burro: ¿metes un burro en escena o das por hecho que ahí está? En este caso yo emparento a Abundio con el burro: es el arriero y es el burro. De ahí me baso para hacer una metáfora: el burro rebuzna, pero lo que yo quiero oír no es el rebuznar realista de un burro sino el rebuznar realista del desaliento de la humanidad en un desierto. Entonces se oye rebuznar a Abundio como el desgarramiento de la humanidad.

# ☐¿Cómo es la relación director-actor?

□Creo que ahí está el reducto de las relaciones de comunicación humana. Se habla y se discute para dejarse seducir, para dejarse oír y hacer que quede claro el planteamiento de lo que creo como director. El objetivo es crear un código común y que quede libre el paso a Rulfo, en este caso, a pesar de mi lenguaje, a pesar del lenguaje del actor. Ahí está el conecte.

De alguna manera todos conocemos a Rulfo. Hay actores como Armando García y Salvador Sánchez que han trabajado mucho con textos de Rulfo. Salvador Sánchez es el que más trabajo tiene en la obra y veo su paciencia y la verdadera pasión que tiene para entregarse a un trabajo que no es el suyo pero que le sorprenden cosas y las oye coherentes. Está Alejandro Reza que tiene una estructura anímica muy poderosa. También trabajan Esther Orozco, Mario Ficachi y Claudia Ríos, entre otros.

# □¿Cómo fue el trabajo con los actores?

□Primero nos adentramos en el universo rulfiano, hicimos ejercicios colectivos tanto para unificar lenguajes como para acercarnos a la puesta en escena. Casi siempre yo tengo preestablecidos momentos significativos. Creo que en este montaje el movimiento en el desierto puede ser fascinante. No hay quietud, no veo quietud; tampoco veo escándalo excepto cuando está señalado. Los movimientos corporales de los actores son fundamentales porque son los signos externos de las dimensiones internas de los personajes.

# □¿Qué poder tiene la palabra en esta obra?

□Toda. Estamos hablando del poeta más grande que tenemos; y digo poeta con toda la enjundia posible. Es decir, alguien que utiliza la palabra para hablarte de ambientes soterrados, de ánimos que no podemos explicar verbal ni cotidianamente. A partir de estructuras y palabras cotidianas, Rulfo habla de submundos, de ensueños, de desasosiegos, de absoluta insatisfacción. Hace claro todo este mundo soterrado, lo hace claro en esa ambigüedad, en esa nublazón, en ese aneblamiento. Es un poeta alguien que puede traducir en palabras lo que sentimos todos los mexicanos, o el universo entero.

Rulfo logra sumergirte en un espacio, en un pueblo como hay tantos en México, en un desierto donde los personajes hablan porque están encerrados ahí. Es una inmensidad de fantasmas convertidos en realidades. Esto me parece el prodigio de un poeta.

# ☐¿Cómo traduces lo poético en palabras de actores y espacio escénico concreto; en realidades táctiles?

☐Es muy difícil. Creo que todos tenemos una lectura de Rulfo; entonces, cuando tú lo veas vas a decir yo no lo leo así, yo no lo traduciría así en el escenario, porque cada lectura crea una particularidad.

# □¿Cómo lo traduces tú en el escenario?

□Primero que nada, veo un desierto, no veo mas que desierto, y esto parte del mismo Rulfo. *El Llano en llamas* no es mas que un desierto, una tierra quebrantada, esta raja de sol quebranto de la tierra. Para mí esa es la metáfora de la obra.

Lo que más he enfatizado en la puesta en escena son estos ambientes del espacio y la rareza del comportamiento de los personajes.

# □¿Cómo es la rareza de los personajes?

□ Va desde su habla, desde sus miradas, desde su comportamiento corporal que no es el más normal del mundo. Hay personajes que sí son realistas o intentan serlo; pero otros no, otros tratan de emparentarse con el ensueño.

Pero te estoy hablando de pretensiones, mejor hay que verlo en el escenario, porque para las palabras, sólo Rulfo.

**Obra** Los encuentros. **Autor** Juan Tovar (basada en la obra de Juan Rulfo). **Dirección** Mauricio Jiménez. **Actores. Escenografía. Iluminación. Teatro** Jiménez Rueda. **Producción** 

#### José Luis Ibánez

#### Alerta en misa

## "La autoridad deshumanizada"

En el Teatro Polyforum Siqueiros se está presentando la obra teatral *Alerta en misa* de Bill C. Deivis, dirigida por José Luis Ibáñez y las actuaciones de Enrique Álvarez Félix y Alberto Mayagoitia. La obra, enmarcada dentro de la comedia norteamericana, trata del encuentro de un párroco veterano y un joven aspirante a sacerdote que llegan a tener un enfrentamiento con las autoridades eclesiales.

José Luis Ibáñez, entrevistado en su casa de San Jerónimo con agua de limón en la mesa para atemperar el calor, habla pausadamente sobre el montaje de *Alerta en misa*.

# □¿Cuál es tu interés de tocar en el teatro temas religiosos?

□No los estoy buscando particularmente; se me han dado. Yo soy cristiano, pero si me toca una obra de musulmanes me importa lo musulmán como si fuera yo musulmán. Me importan estos temas pero no en el sentido teológico o de obsesión religiosa, sino como problemas de los cuales se ocupa la teología; no para planterlos teológicamente sino porque vistos en la obra, a través de la teología, los reconozco como problemas de mi vida y de la vida que me rodea. Son lentes de aumento para cosas pequeñas que están cotidianamente a mi alrededor.

# ☐¿Qué fue lo que te llamó la atención de *Alerta en misa*?

-Las cosas en la vida no las escoge necesariamente uno, aunque finalmente sea uno el que dice que sí. La historia de por que he hecho esta obra y por que la estoy volviendo a hacer es curiosa: En 1982 yo llevé a la escena esta *Alerta en misa* donde actuaban Augusto Benedico y Enrique Álvarez Félix. A Enrique Álvarez Félix en aquella época se le revelaba que algún día el podía hacer el papel del sacerdote que entonces hacía Benedico y que ahora está haciendo él. El año pasado, poco antes de que muriera Augusto, Álvarez Félix vio que era la hora de promover este proyecto: se acercó a Televisa y al productor Federico Lezama y así fue como la obra volvió a llegar a mis manos. Esta segunda vez que la ponemos está viviendo con más aplauso y más atención que la otra.

Alerta en misa está desarrollada con una gran sabiduría técnica aunque es un autor del que no se tienen referencias antes y después de esta obra. Yo tengo la fantasía de que se trata de un seudónimo y que por razones "x" está detrás de ese nombre.

## ☐¿Cuál sería el sustento técnico de la obra?

□He encontrado que la obra tiene una gran riqueza. Muestra diversos filos y presenta realidades que contienen otras; eso para mí es muy atractivo. Funciona su comicidad y tiene también una fuerza emotiva muy grande. En este caso, a través de Enrique se acentúa muchísimo porque Enrique tiene un don natural, una fuerte comunicación emotiva con el público. Hay momentos de comicidad muy celebrada, y al mismo tiempo hay momentos de gran silencio y de gran ambiente emocional; se siente que el público está con los actores.

Es una obra que expone la crisis de autoridad: quién manda aquí, quién es el más fuerte; al final se tiene la revelación de que no hace falta comprobar en esta vida quién es el más fuerte sino que hay un más allá. En este sentido es un tema clásico.

# ☐¿La obra cuestionaría las estructuras de la institución de la Iglesia?

□Bueno, sí, de alguna manera; como en una comedia. La obra empieza por poner en duda si es un prejuicio sostenido intransigentemente el que no haya mujeres sacerdotes, o si es deseable que la Iglesia modifique esa prohibición y las mujeres empiecen a ser sacerdotes lo más pronto posible. Al principio el joven entra a escena a poner esto en cuestionamiento y a debatirlo públicamente con la autoridad de la parroquia, que es el personaje que hace Álvarez Félix. A partir de ahí se plantean todos los niveles de la discusión sobre la autoridad: quien debe tener la autoridad: el más fuerte o el más libre, o quién. Constantemente se van abriendo las preguntas hasta llegar al momento en que el propio protagonista de la obra, que se sentía absolutamente seguro y sostenido en toda clase de tradiciones, se pone de cabeza por dentro y por fuera y todo su mundo y su creencia entra en crisis. Ya desde el momento en que hay un párroco que de pronto está en conflicto con el Obispo, el Vaticano y lo que dice la Banca, hay un conflicto.

El conflicto sucede además ingeniosamente frente a una comunidad de ricos y no frente a una comunidad pobre. Esto es quizá menos obvio aquí en México porque aquí estamos acostumbrados a una Iglesia en donde, para bien de todos, estamos revueltos. La obra ocupa muchos momentos para decir que es una comunidad de Estados Unidos donde hay un nivel de vida muy alto, de gente que tiene grandes ingresos. Este punto le va a hacer

al sacerdote muy delicada la decisión de si va a desobedecer a sus autoridades superiores o se va a poner en conflicto con la comunidad que lo respalda y lo quiere.

Yo creo que sí, que la obra tiene una serie de cables cruzados que son de interés para debatirse.

# □El público que viene a ver *Alerta en misa* tendría entonces una similitud con los parroquianos que trata la historia.

No creo que se parezcan mucho externamente, pero interiormente hay una identificación porque es un problema de humanismo. Un problema de la autoridad deshumanizada frente al ser humano, el problema de si ha de prevalecer la norma o el ser humano, y claro que en la obra gana la humanidad. El asunto es que si interiormente hay esta identificación, exteriormente es mejor que no la haya.

# □ Pero en cuanto al nivel económico podría decirse que sí.

□No, no se trata de decir que son simplemente burgueses más o menos cómodos que en México se llaman clase media. En la obra es una clase rica de un país muy poderoso y eso no es cualquier ingreso. El es un sacerdote con un Mercedes Benz. Un sacerdote en México no podría tener un Mercedes Benz sin estar ofendiendo a sus feligreses.

Pienso yo que la intención del autor es que sea gente así porque contrapone el lujo en que vive este sacerdote frente a un muchacho que está ocultando que viene de un nivel de vida muy alto y que por pudor no quiere que se sepa.

## □Serían problemas de ricos.

□Problemas de ricos para que ahora sea la crisis en el rico y no nada más en el pobre que no tiene dinero. En este sentido creo que la obra es diferente. Estamos más acostumbrados a ver este tipo de crisis en el individuo que está marginado y que al final de la obra tiene todo por ganar. Aquí se plantea la crisis en quien tiene todo por perder y para poder trascender la crisis tiene que estar dispuesto a perderlo todo. Esto se me revela a través de los clásicos, y es un drama mucho más intenso que el drama que nos chantajea sobre el que ya está oprimido en la vida y que simplemente al verlo en la calle nos mueve sentimientos de caridad. Aquí se trata del drama de un sacerdote que en un momento dado es acusado de manipulador, hipócrita y cosas bastante feas que no están del todo infundadas. Entonces el tiene que enfrentarse a que sus feligreses que lo consienten ya no lo quieran o a ganar una libertad espiritual al nivel de Segismundo en *La vida es sueño*. Si esto

se logra o no, yo no sé, no creo que deba ser yo el que lo diga, pero creo que son las puertas a las que está abierta la interpretación a la que conscientemente nosotros nos avocamos.

julio de 1992.

**Obra** Alerta en misa. **Autor** Bill C. Davis. **Dirección** José Luis Ibáñez. **Actores** Enrique Álvarez Félix y Alberto Mayagoitia. **Escenografía** David Antón. **Iluminación** Jorge Blanco. **Teatro** Poliforum Cultural Siqueiros. **Producción** Televisa.

Víctor Hugo Rascón y Enrique Pineda

La casa del español

"Realidad que vuelve como pesadilla"

En el IV Festival de la Ciudad de México se estrenó la obra *La casa del español* de Víctor Hugo Rascón Banda cuyo nombre original era *Voces en el umbral* escrita en 1977. La primera obra del autor fue finalista en el Premio Tirso de Molina de España 1979 y se estrenó en Chihuahua en 1984. Enrique Pineda, el director, la llevó a escena en el Teatro Benito Juárez con la escenografía de Gabriel Pascal y las actuaciones de Rosenda Montero□, que a la vez es la productora junto con otras instituciones□, Sonia Furió y Oscar Narváez.

Víctor Hugo Rascón Banda y Enrique Pineda hablan en entrevista. Rascón Banda inicia la conversación:

"La obra trata del encuentro de dos mundos: el indígena y el europeo teniendo como protagonistas a dos mujeres: una tarahumara y una española. Ambas conviven durante toda su vida en un pueblo minero fantasma donde sólo ellas lo habitan. A través de su visión del mundo percibimos un conflicto social prerevolucionario; pero, más que ser un drama social es un drama íntimo con un contexto social que de alguna manera las afecta. Son niñas, jóvenes, adultas y viejas que van reviviendo en el momento de su muerte los sucesos de su vida. Una historia de amor es el hilo que las conduce: la historia de amor de la española y un mestizo."

Esta obra fue la primera que escribí; tenía 25 años. No sabía de géneros ni técnica teatral y la escribí con base en todo lo que eran mis recuerdos de infancia de donde viví, imágenes e historias colectivas. Se me ocurrió contar una historia de mineros, de mujeres,

porque en los pueblos generalmente las mujeres, que son la parte más sensible, es donde se guarda la memoria colectiva.

"Yo creí que era una obra mía pero muchas veces uno cuenta lo que oye sin ser consciente de que pueden ser historias reales. Cuando se estrenó en Chihuahua, mi papá estuvo en un ensayo general con Marta Luna y le corrigió muchas cosas del montaje de Marta y de mi historia. Ahí fue cuando Marta preguntó ¿de quién es la historia? Caí en la cuenta de que no era mía, eran las cosas que yo había escuchado que contaban los gambusinos de Uruachic y que yo creí que las había inventado; pero no, la mina existió, existen las tumbas de estas dos mujeres. Uno cree que inventa las historias pero en realidad no son más que productos de la memoria colectiva que están ahí. Uno nada más retoma, da forma, estructura dramática y lo cuenta a los demás sin que le pertenezca en esencia mas que la visión; lo demás es parte de una realidad olvidada que regresa como una pesadilla, como un recuerdo, como un sueño.

"Yo conocí a dos viejas semejantes en un mineral semejante. Mi papá de niño trabajaba en esas minas y nos llevaba los domingos. Conocí muchas de las cosas que esas mujeres viven: esos amores frustrados, abortos clandestinos, diferencias de raza. En la sierra de Chihuahua está muy clara la diferencia: los indígenas y los blancos □alemanes, ingleses, americanos y españoles□ que viven trabajando las minas. Ahí se funden dos razas, dos culturas, chocan, una avasalla la otra y hay un dominado y un dominador. En la obra hay siempre una relación de fuerzas entre las dos mujeres: la que es aparentemente fuerte, que es la hija del minero, la del dueño de las minas, el dueño de vidas y haciendas; y los que los sirven, que son los tarahumaras. Poco a poco entre estas dos mujeres se va estableciendo una relación íntima de amistad, de fraternidad y complicidad y después se invierten las fuerzas porque sobrevive el más fuerte que es el indígena, el que conoce mejor su entorno en un mundo donde el blanco depende de los demás. Cuando se acaba el poder del blanco, se acaba la mina y ya no quedan más que mujeres solitarias donde una de ellas, la de más fortaleza física y espiritual, va a ser la que domine.

"El trabajo con los actores, el director, el autor y el escenógrafo fue en un sentido un encuentro de diversas formas de acercarse al teatro, de ver el teatro, de concebir hasta la vida. El punto de vista del autor y el director es un encuentro con el de ellas. Son dos mujeres Sonia Furió y Rosenda Monteros, que conocen muy bien a sus personajes: Sonia

Furió es española emigrante; nació en Alicante y vino a los 5 años de edad con los refugiados españoles. Se requería una mujer que conociera mucho de la naturaleza de las mujeres hispanas. Por otro lado Rosenda es de una región indígena de Veracruz y por primera vez en la historia de su vida está haciendo un papel de indígena y de mexicana. Por primera vez, después de 45 o 50 años que lleva de carrera, hace un papel nuestro, de este país, de un autor mexicano. De repente todos nos encontramos discutiendo acerca del teatro: qué queremos, cómo nos gusta y qué esperamos; se provoca primero un choque y después un entendimiento, una sinergia y una amalgama de posiciones. Las diferencias de percepciones se enfrentan, se discuten y se resuelven a través del texto, en el foro. Fue labor de Enrique coordinar las diferentes posiciones".

Pineda habla del trabajo de la puesta en escena:

"Creo que es la obra más difícil de Víctor Hugo. Es una obra que aparte de que tiene muchas interpretaciones, es una obra que requiere de un buen equipo de actores, de mucha imaginación y que te cuestiona a nivel escénico situaciones que tú tienes que resolver para que el resultado sea como tú te lo estás planteando y como el autor se lo propuso. Esta obra tiene varias lecturas. Eso es lo bonito y lo difícil. Por ejemplo, los tres personajes masculinos que aparecen en la obra los hago con un sólo actor que es el papá, el minero y el novio, el ingeniero."

"Es una obra muy poética que te permite un trabajo visual muy interesante. Es expresionista, onírica y sintética. En el montaje retomamos esta idea y vamos un poco más al minimalismo; con un mínimo de elementos manejamos imágenes. Yo quería concretar en imagen lo que Víctor Hugo ya había concretado en idea.

"Esta combinación de la imagen y la palabra la misma obra te lo pide, te lo va exigiendo conforme a la idea que tú tienes, a la concepción que tienes desde un principio. El mismo montaje te va dando este tipo de exigencia. Afortunadamente, como no me cazaba con ninguna idea, hacía que brotaran más cosas. Es como la poesía donde no escribes una palabra y así se queda. Esa es una de las virtudes que también tiene la obra. No me casé nunca con una idea hasta ahora que ya acabó el montaje. En otras palabras: no quise cuadrarme en cuanto a un trazo, en cuanto a que el actor tuviera que hacer un movimiento a fuerza, sólo porque yo así creo que se tiene que hacer. Para mí el teatro tiene

múltiples lecturas: puedes hacer de diferentes maneras muchas cosas siempre y cuando no rompa tu esquema, la lógica que vas llevando a partir de tú concepción.

"Creo que es un montaje totalmente diferente a los que yo he hecho y sobre todo a los cuatro que he hecho con textos de Rascón Banda. Con esta obra veo que se ha generado una complicidad creativa entre autor y director en el sentido de que son cuatro montajes y en ninguno nos hemos repetido, le arriesgas más porque ya hay un entendimiento. Con este montaje reafirmamos este tipo de complicidad".

Víctor Hugo Rascón habla a continuación de la propuesta estética de su obra:

"Esta es quizá mi obra más montada. Se estrenó en Uruguay con El Galpón hace dos años; el año pasado en Costa Rica duró nueve meses la puesta en escena; en Santiago, California se estrenó en inglés; en Puebla la hicieron unos trasvestis; en México la hizo Ignacio Hernández en la Casa del Lago; en Chihuahua, Marta Luna; en las Muestras Nacionales; la acaban de hacer en la Muestra del Noroeste con un montaje malísimo según me cuentan; en octubre se estrena en Buenos Aires. Pero esta obra siempre queda mal, los directores que la ponen en un realismo cotidiano, fracasan, porque no es una obra realista. Es quizá la única obra que yo tengo que no es realista.

"La dificultad de esta obra es que los directores pretenden ponerla realista y fracasan porque todo se vuelve cotidiano y no, esto es nada más un sueño, una pesadilla en los instantes en que mueren las dos mujeres y cómo los fantasmas del pasado regresan a través de imágenes oníricas de diferentes tiempos. Enrique y los actores entendieron muy bien que el mundo tenía que ser entre humo, como son los sueños, de no saber en dónde está una distancia y otra. Aquí, a través de tres objetos que están en el escenario: una cama, un baúl y un álamo; un piso enorme de toneladas de arroz que se ve como arena, está todo el mundo y toda la historia de los mineros del norte y el drama de dos mujeres de 80 años. Los planos de la realidad se confunden y tú no sabes qué edad tienen las mujeres, de qué están hablando, entran y salen los personajes, se empalman los tiempos y en una aparente distorsión de realidades permanecen las presencias humanas y el dolor de estas mujeres solitarias.

"Enrique tuvo el logro de que la propuesta tuviera ese tono general de sueño, de metales, de claroscuros, de sombras. Pareciera que uno como espectador está metido en un

sueño del que no puedes salir y solamente te despiertan los gritos de estas mujeres cuando sufren. En ese sentido yo creo que es la puesta más lograda.

"Yo nunca he vuelto a hacer textos así, donde manejo imágenes mas que lenguaje coloquial. Eso está muy bien entendido por Enrique y por todos los participantes. Hay una unidad de tono donde se ven cosas plásticas muy bien logradas y al mismo tiempo se escucha la palabra del dramaturgo.

"El elemento que le da unidad, es la música. Enrique llamó a Marcela Rodríguez, una joven compositora extraordinaria, la autora de *La Sulamita*, la ópera con la que se estrenó el año pasado el Festival de la Ciudad de México. Ella hizo un réquiem en el cual toda la puesta está envuelta. Canta la soprano Janet Marcet que te estremece. Todo es como un gran poema dramático que yo no lo concebí intelectualmente sino que lo escribí con puros sentimientos. Me deje llevar por la emoción y los recuerdos. Ahora resulta que ellos, 17 años después, lo resuelven de manera que hace que yo me reencuentre con una propuesta perdida. Nunca más yo volví a escribir así. Esto me pone en conflicto porque el año pasado hicimos en el mismo teatro *Contrabando*, que es el polo opuesto de estas búsquedas. Me encuentro desorientado. ¿Hacia dónde debo seguir?, ¿debo retomar este camino que me gusta mucho o debo continuar el de *Contrabando* que es una propuesta de teatro de la palabra, no de la imagen?. En esta puesta en escena están la palabra y la imagen perfectamente amalgamadas por Enrique Pineda.

Revista Gala Teatral No. 1 1993.

Obra La casa del español. Autor Víctor Hugo Rascón Banda. Dirección Enrique Pineda. Actores Rosenda Monteros, Sonia Furió y Oscar Narváez. Escenografía e iluminación Gabriel Pascal. Teatro Benito Juárez. Producción Festival de la Ciudad de México, CNCA, Compañía Rosenda Monteros y Socicultur.

Norma Barroso

Spinas at Tríbulus

"... De lo que el corazón arde".

El abanico teatral de este año queda abierto por completo, teniendo en su doblez final una obra mexicana sobre Sor Juana Inés de la Cruz. *Spinas at tribulus*, dirigida por Norma

Barroso. Se presentará en la Plaza de San Roque utilizando la plaza y la arquitectura de las escaleras de la catedral dentro del XXII Festival Cervantino.

Norma Barroso, egresada de la Escuela teatral del INBA, da una visión personal de la vida y del trabajo literario de Sor Juana. Después de un postgrado en Leningrado donde estudió dirección con el maestro Tovstonogov, Barroso lleva a la escena este texto teatral y poético escrito junto con Iván Leroy. Entrevistada en un salón de la escuela, antes de iniciar el ensayo, la directora explica los objetivos del montaje:

"...De lo que el corazón arde □inicia Norma□, es un espectáculo que pretende hablar de la vida de Sor Juana a través de su propia obra y al mismo tiempo busca dar una visión del pensamiento y las costumbres de la época. Se juega con diferentes planos de la realidad y la irrealidad, para mostrar, con esta última, lo que Sor Juana ve, siente, e interpreta del acontecer".

"En esta obra yo trato de mostrar lo que perseguía Sor Juana: ella quería conocer el universo entero; no nada más el exterior sino también el universo interior. Por eso la estructura de la obra parte del poema *El primero sueño*: Sor Juana despierta en su propio sueño y asombrada se da cuenta de todo lo que existe".

"En Spinas at tribulus, Sor Juana transita en dos mundos: el de su interior y el del convento y la Corte. Contraponemos dos tipos de gente: los cortesanos y los que asisten al mercado. Se descubre a la Corte con sus convenciones, sus tradiciones, sus formas de ser, su mentalidad y las reglas para el amor. Ahí es donde Sor Juana se desarrolla y enfrenta estos problemas. En el mercado el comportamiento es diferente y Sor Juana, desde su celda entabla contacto con ellos".

"Las imágenes que vemos, que Sor Juana observa, son, entre otras, un baile decadente de la época, el enjuiciamiento de un hombre ilustrado, el aviso del mercader, el reproche del caballero fanfarrón, el hombre de los remedios con su carro lleno de libros, cuadros, una rosa de los vientos y una caja mecánica".

"El hombre de los remedios, que es también el librero, es el hombre que trae el saber; un saber -puntualiza la directora- que no solamente es el puro conocimiento sino que además trae la magia, leyendas y cosas de otras culturas. Me interesa unir el interés de Sor Juana por el conocimiento con la pasión, la emoción y el sentimiento".

"No pretendemos hacer un montaje realista. Con un mínimo de elementos trabajamos el cuerpo, la voz y la gestualidad. Manejamos el canto, los coros, las imágenes, la actoralidad y el movimiento coreográfico. Los actores son en su mayoría egresados de la Escuela del INBA y la Sor Juana central será interpretada por Ángeles Marín".

"Sor Juana □explica Norma Barroso□ habla consigo misma y se desdobla en otras. El coro, que funciona como un coro griego, son las otras Sor Juanas que la defienden y dicen textos de ella. Cada Sor Juana es un rasgo acentuado de la poetiza: una es la que pregunta y cuestiona, otra es su pasión, otra la inocencia. El hombre de los remedios es también de alguna manera 'su otro', su otro yo; el del saber".

Norma Barroso, en un texto escrito, revela a su Sor Juana: "Sor Juana es el espejo que refleja el pensamiento de una nación y una época. Es síntesis y paradigma. Es santa y hereje, agonía y éxtasis; pero ante todo, es equilibrio, roble, pasión indomable por el conocimiento".

#### Catálogo del XXII Festival Cervantino 1998.

**Obra** *Spinas et Tríbulus*. **Autor** Iván Lero y Norma Barroso. **Dirección** Norma Barroso. **Actores** Natalia Guadarrama, Oscar Arzamendi, Jesús Cortez, Germán Blandó, Dora Montero, Sandra Luz Gómez, Valentina Tinel, Verónica Meza, Elizabeth Espíritu, Yuriria Rodríguez, Enrique González, Ricardo Valdivia, Cirilo Vicario. **Teatro** Plaza de San Roque (Guanajuato). **Producción** Festival Cervantino, CNCA e INBA.

Hugo Argüelles.

La boda negra de las alacranas

"Todos tenemos un doble que algún día vamos a encontrar"

El Festival Cervantino '98 se inaugura con una obra del reconocido dramaturgo Hugo Argüelles que lleva ya más de 30 años de vida profesional. Interesados en conocer el punto de vista que el autor tiene de *La boda negra de las alacranas*, se le entrevistó en su casa el mismo día en que iniciaron los ensayos. La obra está dirigida por Enrique Pineda con la actuación estelar de Adriana Roel. La música original es de José Antonio Alcaráz y la escenografía de Félida Medina. La acción transcurre en Guanajuato en 1973 y en Marfil, un pueblo aledaño, en 1875.

☐ ¿Que referencias literarias tiene la obra?

□Esta obra es un homenaje a la literatura romántica negra donde están implícitos los nombres de Villers de le Isle, Edgar Allan Poe, E.T. Hoffmann, Theophile Gautier y el Conde de Lautreamont. Hay elementos de esta literatura como la necrofilia, la vampirización, las obsesiones macabras, la predestinación, el juego con la muerte, las cualidades extrasensoriales. Esta historia recoge también el tema del desdoblamiento, del juego del doble, que empieza en Alemania a fin de siglo: todos tenemos un doble que algún día nos vamos a encontrar, no sabemos si para bien o para mal, para destruirnos o para poder seguir viviendo.

## □¿Cómo se manifiestan estos elementos?

□La trama inicia con una maestra provinciana, Ariela, que se roba una momia del museo de Guanajuato porque ella siente que le habla; oye, o cree oír que le pide que la saque de ahí. Se la lleva a su casa, conoce la historia y Rogelio, la momia, la incita a que descubra la verdad. Ariela va a Marfil donde sucedió la muerte. Ella no sabe que lo que ha desatado es un proceso de horror y magia porque en realidad la momia la esta utilizando para poderse reunir con la mujer que el ama y amaba antes de morir: Aralia.

## ☐¿Hay una intención de mostrar dos tipos de mujer?

Sí. Aralia y Ariela son dos estudios de caracteres que interpretará la actriz Adriana Roel como un doble papel estelar. La maestra, que busca tener un objeto amoroso, y no un hombre. Es una mujer cobarde, mimada, tímida, medrosa, llena de todo tipo de paranoias, que le teme al sexo y que no se atreve a vivir. Aralia, que tiene el mismo sentido de posesión pero desatado por la pasión, amén de tener dotes parasicológicas, es hermosísima, leonina, afirmativa y sensual. Estas dos mujeres van a entrar en conflicto puesto que ambas buscan tener al mismo hombre: para una es la momia y para la otra, en el pasado, es el hombre de su vida. La historia entre Aralia y Rogelio es una historia de pasión que quedó inconclusa donde la maestra va a servir de eslabón en este tiempo para que aquella pareja se pueda volver a reunir.

## **☐**¿Es realidad o es ficción?

□ La boda negra de las alacranas en un realismo mágico, simbólico. Ahí se están dando al mismo tiempo presencias cotidianas con diálogo coloquial y están las 'otras' presencias, las 'otras' realidades, a partir justamente de esta historia de pasión.

### ☐¿Cuál es la estructura dramática?

$\Box \mathbf{E} \mathbf{s}$	una estructura	dual: se de	esarrolla e	n el presente	y en el	pasado y	voy a	lternando
los juegos	de espacio tien	npo según l	as necesid	ades de la hi	storia.			

Al finalizar, Hugo Argüelles remarca: "Lo principal de *La boda negra de las alacranas* es el juego entre el ayer y el hoy, entre la realidad y la fantasía, entre la vida y la muerte.

## Catálogo del XXII Festival Cervantino 1998

Obra La boda de las alacranas. Autor Hugo Argüelles. Dirección Enrique Pineda. Actores Adriana Roel, Macrosfilio Amilcar, Guadalupe Balderas, Cherly Mackey, Blanca Torres, Antonio Medellín y Leonardo Mackey. Escenografía Félida Medina. Música José Antonio Alcaráz. Teatro Sergio Magaña. Producción Festival Cervantino, CNCA, Cuatro Estaciones S.C. y Socicultur.

### DONDE LOS PIES PASAN VOLANDO

(Reseñas)

"Correr De la mañana a la medianoche por el alma verdadera e inmortal"

"¿Qué es la vida?, un correr por el alma de la mañana a la medianoche. Por el alma verdadera e inmortal".

G. Kaiser

Primero en el teatro del Museo Rufino Tamayo y después en El Granero, un empleado de banco con mucho dinero en el bolsillo recorre diferentes lugares buscando, tal vez, la liberación de su alma. Se encuentra en el hotel con la mujer que incitó el rompimiento, se instala en un campo de nieve, llega a su casa donde cierra los ojos frente a la familia, arriba a un cabaret y termina en la Sala del Ejército de Salvación donde todos confiesan sus culpas. ¿A dónde ir?

El espacio escénico se convierte aquí en un lugar que es todos y ninguno, que es lo que los personajes hacen, lo que los personajes son; pero más que eso, el espacio es *la* pregunta con su respectiva respuesta: "¿En dónde? En ningún lugar". Y así, muchos nos la pasamos creyendo que es aquí o allá o más allá, y después, cuando el tiempo cala o la mano hurga, hay que cambiar de sitio porque allí no era.

El empleado concreta las preguntas y la puesta en escena las abstrae, las conceptualiza para llegar a hacer un planteamiento existencial: El hombre puede hacer de un hecho azaroso el pivote que permita romper con su circunstancia, replantearse su vida e iniciar la búsqueda donde sea posible la manifestación plena de su espiritualidad. Busca en el amor, en la familia, en el placer y la religión. La muerte se vislumbra con varias posibilidades: o es la derrota de la búsqueda, o es una respuesta, o simplemente es la conciencia de no haber pronunciado la pregunta correcta. El transcurso del tiempo en un personaje con un principio y un fin abierto, confirma el movimiento que crea vida, que crea teatro y que verifica el tránsito de la mediocridad a la tragedia.

El ámbito donde sucede la acción está sustentado por tres objetos que se traducen en la persona misma del empleado de banco y que nos remiten a nuestra propia conformación: un piano que, cuando insiste en la *Obertura de Tannhäuser*, revela el alma del protagonista, una caja fuerte refleja la cotidianidad de la que se quiere desprender y cuatro sillas precisan el cambio. Sólo las sillas se mueven y la caja fuerte estática y siempre iluminada, ancla el viaje, recuerda el origen.

La hechura de los personajes tienden a la naturalidad con un dejo de expresionismo; es sobria y contenida abocándose al cometido de significar.

El viaje termina y la historia de todos los días empieza.

UNO MÁS UNO Viernes 15 de diciembre de 1989.

**Obra** *De la mañana a la medianoche.* **Autor** George Kaiser. **Versión** David Olguín. **Dirección** Mario Espinosa. **Actores** José Carlos Rodríguez, Mariana Elizondo, María Gelia Crespo, Norma del Rivero, Sergio Cataño y Adolfo Silva **Escenografía** Gloria Carrasco **Iluminación** Jarmila Masserova. **Teatro** Museo Rufino Tamayo y El Granero. **Producción** Instituto Goethe, CNCA, INBA y Socicultur.

#### Voces

"La condición primigenia del hombre"

#### "Venimos de las sombras

de los rincones obscuros no somos banda nacida de la nada nuestro grito es violento nuestro alarido profundo".

(Cita de encuestas realizadas en Santa Fe; Programa de mano).

Voces festejó el sábado 16 de diciembre sus 100 representaciones; develaron la placa Víctor Hugo Rascón Banda, Marta Luna y Claudio Obregón. El grupo de jóvenes teatreros se presentó en el Teatro del Pueblo primero y en el Teatro Jiménez Rueda después. El año pasado el texto de Jorge Celaya obtuvo el Premio Internacional Plural 1988.

Voces propone un espacio escénico cerrado: cualquier bodega de La Merced. Las paredes están formadas por huacales amontonados que sugieren rendijas y una cortina de metal al fondo. Cajones de madera, pencas de plásticos, basura, papeles y una mesa, son los objetos que ocupan el lugar.

Las voces que se escuchan son las de dos hombres, si es que así se puede llamárseles: un chemo y uno que bebe alcohol (después aparecerá la intrusa). Desarrapados, mugrosos, con el cierre del pantalón roto que tanto preocupa a Juanío y la gorrita de lana que Perico usa cuando sale a la calle.

Voces del mundo de los lumpen. Mundo que ha sido tratado desde diferentes ángulos en los últimos tiempos a partir de la construcción de personajes con historia, con anécdota, con complejidades. En *Voces* los personajes son encerrados en una bodega para despojarlos de toda floritura, de toda sublimación y romanticismo, y abandonarlos a su propia desdicha.

La ventana teatral hacia este tipo de marginados se volvió a abrir desde el montaje de *De la Calle* escrito por Jesús González Dávila y dirigido por Julio Castillo. Ahí Rufino, el protagonista, era testigo de paso, aquí, Perico y Juanío son los sufrientes, los ejecutantes de esta realidad.

Voces no sugiere la conciencia del sufrimiento sino un estado perpetuo de primitivismo. Los personajes se mueven por instintos e impulsos. Se arrastran, tiemblan, caen, caminan como seres deformados y emiten risas deshiladas. El movimiento del cuerpo que el montaje y el trabajo actoral propone, remite a la condición primigenia del hombre. ¿Son hombres? A Juanío lo único que le queda frente a un estado de angustia es aventar huacales, luchar como boxeador, hacer lagartijas, golpearse el pecho, restirarse la cabellera y repetir "aliviánate hijo, ya aliviánate... que te alivianes".

Voces utiliza un lenguaje reiterado, circular y monótono porque sus personajes así piensan, así son, porque siempre hacen lo mismo, porque siempre hablan de lo mismo, porque no les queda de otra. Lenguaje escatológico y mágico, a veces descifrable y a veces indescifrable que nos abre los ojos a este tipo de comportamientos y nos sumerge. Propuesta textual que a veces choca con la estridencia en el actuar.

Voces continuas, murmullos, alucinaciones y realidad, muros de huacales, enrejado, cárcel con la llave de entrada en la mano. Luces de colores que intentan aclarar los sueños o denotar algo y que son innecesarias. Nostalgia desesperada de Perico por el calor de su madre, nostalgia derrotada de Juanío por una caricia... Carencias...

Voces y balbuceos de dos que sobreviven.

Carlos Escobar y Cynthia Rubio. **Escenografía** Jorge Celaya. **Iluminación** Guadalupe Lobo. **Teatro** Teatro de Pueblo y Teatro Jiménez Rueda. **Producción** CNCA, INBA, Delegación Cuauhtémoc e ISSSTE

## ¡Ey, familia!

## "Los niños tienen la razón"

Definir al teatro infantil en la actualidad es tarea casi imposible, porque si bien tradicionalmente se ha creído que su fin último es didáctico, es decir, que se le enseña al niño cómo comportarse en sociedad, o se le regaña por ser desobediente o se le sugiere un mundo de color de rosa o un mundo fantástico con el que es difícil identificarse; nos encontramos ahora con múltiples formas para hablarles a los niños. Es factible recurrir a la imaginación por la imaginación misma, o al mundo de las aventuras o simplemente a la asociación de imágenes o al intentar descubrir dentro del teatro formativo nuevas formas. La unicidad es aparente. Existe un abanico abierto para proponer colores y formas diversas en cada doblez. Para divertir, para formar, para imaginar, para despertar, para sugerir. Uy, es dentro de este amplio abanico en donde se encuentra la obra ¡Ey, familia! que acaba de ser estrenada en el Teatro Jiménez Rueda y que dirige Otto Minera. Esta obra, jugando con lo lógico y lo ilógico, pone en entredicho los roles femeninos y masculinos dentro de un mundo tangible como es una vecindad que va a ser derruida.

En la obra descubrimos a dos hermanos con una mamá soltera. Se confrontan con Marilú, una hija de familia que sostiene las formas establecidas de cómo se deben comportar los hijos y la esposa frente al rey de la casa: servir, obedecer al padre, no protestar, asumir las actividades que la "lógica social" impone a cada uno de los miembros de la familia. Para Cristina y Pedro, que han crecido con otras normas y que han sido compañeros de juego en igualdad de circunstancias, esta lógica les parece ilógica: a Cristina le aburren las muñecas y Pedro quiere jugar a la casita. No hay un quién debe hacer qué, pues lo que impera es el gusto por el juego y las ganas de hacer y decir lo que uno realmente quiere. Cristina, con la simplicidad de una niña, pone en evidencia lo absurdo de

los comportamientos: no entiende por qué frente a un partido de futbol en la televisión ella es la que tiene que ir a abrir la puerta y perderse el gol o por qué tiene que ir a la cocina cuando quiere oír lo que discuten en la sala. Cristina impone su lógica y todo lo demás resulta absurdo; Pedro comparte ese modo de ver, pero le tienta la idea de convertirse en el protagonista de la historia; Marilú, que cree en la armonía de la familia a través de su silencio y el de su madre, piensa que lo que Cristina quiere es un mundo de cabeza. ¿Quién es entonces la que tiene los pies en la tierra? La obra le da la razón a Cristina y no porque haya buenos y malos sino porque el problema viene de más lejos, tiene sus raíces en la cadena de apachurramientos: el patrón apachurra al capataz y el capataz al obrero y el obrero a su familia.

En esta obra que se enmarca dentro del teatro infantil tiene en realidad una perspectiva más amplia, de ahí su título ¡Ey, familia, ¡ojo todos!, porque todos nos reímos, nos reímos mucho, porque todos encontramos detalles para identificarnos, porque ahí está la vecina o el casero o la amiguita; porque somos o la hija o la hermana o el esposo o la madre. Nadie se salva. Ni los niños pequeños que parecería ser, por los temas que se tratan, no entenderían nada. El juego está ahí, incitado por el director y los actores, a todos los niveles: en las escondidas, en las carreras, en las aventuras que estos niños emprenden. Por eso, un niño de cuatro años, sentado en su butaca con una tutsi pop en la mano, no para de brincar en su asiento gritando, sin que se lo pidan, que se fue por allá, que se escondió por acá.

Los actores jóvenes representan niños y se divierten; nosotros nos divertimos con ellos, nos cuestionamos y nos paramos de cabeza. La magia se crea cuando, recurriendo a la farsa, un hombre hace de vecina o se transforma en un casero que sufre con su paraguas descompuesto. Los espacios se transforman a través de paneles pintados que llegan a conformar murales para mostrarnos la ciudad o la fábrica o habitaciones cerradas.

Lo que esta obra trata nos acerca a nuestra realidad, habla con nuestro propio lenguaje y con los problemas que los niños enfrentan cotidianamente. Se cayó la idea de que cumpliendo las reglas establecidas se logra la armonía familiar. Los niños descansan y las niñas más; es posible imponer otra lógica en las relaciones familiares y sociales: la lógica de lo lógico.

UNO MÁS UNO Sábado 24 de febrero de 1990.

**Obra** Ey, Familia **Autor** Ludwing y Lücker **Adaptación** Otto Minera **Dirección** Otto Minera **Actores** Sergio Cataño, Sandra Luz Ardillas, Bárbara Eibenschutz, Álvaro Guerrero, Arcelia Ramírez y José Carlos Rodríguez **Escenografía** Gabriela Turner **Iluminación** Marla Espinosa **Teatro** Jiménez Rueda **Producción** CNCA, Instituto Goethe, INBA, ISSSTE y Ricam

# Doble circulación UTOPÍA inc

## Refrescante para el clima

En estas noches calurosas de junio, es realmente delicioso poder presenciar un espectáculo al aire libre que tenga como escenario una fuente y como elemento básico el agua. Seis personajes danzan y actúan para transmitirnos emociones e imágenes conmovedoras. Con movimientos corporales cotidianos crean coreografías, tránsitos y situaciones. El tema es la soledad, el abandono, el encuentro y el desencuentro... la espera infructuosa. Y más que una historia, nos encontramos frente a un mundo lleno de obsesiones, de imágenes que se fijan en la memoria, de deseos insatisfechos, de sueños soñados por los personajes y por nosotros mismos.

Todo sucede en la fuente de *cultisur* los sábados a las 8:30 y los domingos a las 7:30: los espectadores se sientan donde sea alrededor dela fuente, hay gente que camina de un lugar a otro (de Netza al estacionamiento, de la cafetería al Juan Ruiz) y están los actores que atraviesan las aguas, que se mojan, que luchan con el chorro de agua. Uno está a punto de echarse a la fuente con ellos. Hay momentos en que los transeúntes incidentales forman para del espectáculo pues ellos también transitan en la noche. Los que se encuentran sentados también esperan... de la misma manera que los personajes esperan la llegada de un tren que nunca se detiene. Aquí somos parte de, porque ¿quién no ha alzado su mano derrotada para decir adiós?, ¿quién no se ha encontrado con el otro sin cruzar una sola mirada?, ¿quién no ha corrido desesperado para alcanzar a alguien que no existe?

Doble circulación es el nombre que el grupo UTOPÍA inc. ha dado a su espectáculo. Marta Castillo, Vivian Cruz, Mayté Martínez, Gustavo Muñoz, Jaime Torrija y Juan Carlos Vives son actores formados en el Centro Universitario de Teatro y que aquí actúan. Se llama Doble circulación porque

□comentan□ es el tránsito doble entre ellos como actores y Marco Antonio Silva como director. Marco Antonio Silva, encargado de la puesta en escena, de la escenografía y el vestuario. Pieza coreográfica dedicada a su madre. *In memóriam. Doble circulación* porque el camino, aunque es uno, está dividido por rayas blancas (en esta caso franjas de fuego) que nos separan, que nos impiden encontrarnos, que nos obligan a caminar en sentido contrario para nunca andar de la mano. *Doble circulación* porque los personajes corren hacia un tren que creen es la puerta de salida, y el tren sin compasión los deja con su sonido sordo de locomotora.

Dentro de la fuente hay una serie de árboles secos que semejan un bosque petrificado. Un hombre lentamente les prende fuego y la imagen se completa con el refrigerador abierto de la cafetería y algunos curiosos que ven detrás del cristal. Hay alguien que canta desaforada al ver desangrarse un cuerpo. Hay flores que flotan en el agua. Hay lucha a muerte con espadas que sacan chispas. Hay líneas de fuego que unas botas pisan en la huida. Hay quien llora empapada en la orilla confundiendo sus lágrimas con el mar. Hay dos que pueden irse, irse, para dejar a otros quedarse, quedarse. Sólo el que tiene alas logra escapar.

UNO MÁS UNO Jueves 7 de junio de 1990.

**Obra** *Doble circulación.* **Autor y dirección** Marco Antonio Silva. **Actores** Marta Castillo, Vivian Cruz, Mayté Martínez, Gustavo Muñoz, Jaime Torrija y Juan Carlos Vives **Escenografía e Iluminación** Marco Antonio Silva. **Teatro** Fuente del Centro Cultural Universitario. **Producción** UNAM.

#### ...La luna

### En la playa de Veracruz...

No se necesita cerrar los ojos para entrar en los sueños de los otros. Teniéndolos bien abiertos podemos sumergirnos en un mundo onírico donde los que sueñan se confunden con los soñados. Y todo a la media luz de la luna en una playa de Veracruz. Y es Veracruz porque ahí están mujeres con su vestido regional de jarochas bailando no un son, sino recuperando el temblor que produce el taconeo. Tiemblan sobre sus pies calzados con botas de excursionista. Mueven su abanico mientras dos hombres trajeados las observan dándole la espalda al espectador.

Cuatro hombres con el torso descubierto y faldas largas y amplias, sueñan. Sueñan que son mujeres y son mujeres que se mueven como una masa compacta que siempre está en los alrededores del escenario. Sin que nos demos cuenta recorren el espacio en líneas rectas, por lo general. A la manera de Robert Wilson el cual utiliza la lentitud en el movimiento y en los recorridos para hacernos perder la noción del tiempo y el espacio. Manera feliz que vemos cada vez más en la danza-teatro de ahora.

Los travestis se convulsionan cuando tienen pesadillas, sueñan con las otras mujeres, las protagonistas, las que bailan, las que caminan, las que corren y nos muestran escenas de una imaginación refinada.

Danza en el movimiento. Teatro en las situaciones dramáticas que presenciamos. Ahí está ella casi como muñeca de trapo bailando con un marinero, o la otra semidesnuda que con una corona en la cabeza es violada por el trajeado. Violencia que impacta. Amigos que dibujan sobre la arena y se acercan para besarse y ser sorprendidos por tres mujeres que sueltan la carcajada. Ellas observaban desde antes. Ellas eran observadas en el principio. Somos observadores y observados, como en la vida, donde no podemos sentirnos sólo de un lado de la moneda cuando se hace el volado.

La obra "... la luna", que el grupo *Utopía* nos presentó ahora en el II Festival de la Ciudad de México y que volveremos a ver, contiene una gran fuerza en el movimiento y en las imágenes. Se caracteriza por su originalidad. Recuerda a Pina Baush y nos remite a un mundo propio. No son movimientos melodiosos y estrictamente dancísticos. Marco Antonio Silva, director de la obra, utiliza la cotidianidad, el estatismo, la repetición, la simultaneidad y la fragmentación de la realidad onírica. Y no solamente son fragmentadas las evocaciones sino que el cuerpo mismo se disloca.

En el escenario siempre hay varias imágenes simultáneas y muchos personajes que contradictoriamente nos provocan una sensación de soledad aterradora. Mientras vemos como lentamente avanza sin avanzar un marinero con un pescado en la boca, las mujeres bailan. Una espía desde un rincón. Al fondo, un hombre desnudo recorre el escenario brincando sobre una franja de granos de sal blanquísima. Lo hace una, dos, tres, muchas veces. Constatamos el aislamiento y la individualidad de los seres que aunque de pronto los una el movimiento, al final de cuentas cada uno vive sus propias alucinaciones y les es imposible el encuentro, aunque lo intenten.

Flashazos y más flashazos, imágenes que se agolpan para provocarnos un torbellino que entra por los ojos. Giramos. Caemos. Vértigo al sentirnos fuera del tiempo y dentro de un mundo fantasmal. Pasa el tiempo y no pasa. Hasta que se enciende la luz del teatro nos damos cuenta que es de día y que "... la luna" se ha ocultado.

La Jornada Semanal Domingo 15 de septiembre de 1990.

Obra ... la luna. Autor y dirección Marco Antonio Silva. Actores. Escenografía. Iluminación. Teatro. Producción.

# Donde los pies pasan volando "El juego de jugar a ser"

Imágenes misteriosas, mágicas, divertidas. Realidad, sueño, juego. Pasar un momento gozoso, volando, viendo a una mujer jugando con su infancia, viendo a una niña jugando a las muñecas.

En un espacio neutro, rodeada de juguetes tradicionales mexicanos, Victoria Gutiérrez juega (como dice el programa de mano) sobre una idea original de ella y bajo la dirección de Susana Wein. Dialoga, casi sin hablar, con sus juguetes o con personajes inventados. Canta y repite refranes: "Lero, lero": pelea con su muñeca de cartón cuando intenta presentarse: "Mi muñeca y yo □la avienta □, yo y mi muñeca". Marca con saliva la columna vertebral de su muñeca y repite el movimiento en su propia columna para recordar la obsesión de Frida Kahlo por las columnas rígidas y esclavizantes. Y si Frida Kahlo dice: "Yo soy la desintegración", Victoria Gutiérrez se reafirma con un no soy la desintegración, y construye su presente saboreando las edades. Uno quisiera creerle y seguirla, aunque se sienta por dentro el corazón deshilvanado. Y aquí hay un corazón colgado a un vestido de quinceañera (que ella misma se pone) que recuerda el cuadro de *La dos Fridas*. En este caso, nadie lo sostiene y el corazón cae al suelo para provocar el llanto: "Mi corazón se ha roto". En este llanto entre encajes de vestido, la imagen se transforma y mágicamente se convierte en una cuna donde una cara llorosa emerge del vestido rosa y se mece repetidamente. Seno de Dios.

La obra empieza (en la Casa del Lago miércoles y jueves) cuando ella mujer-muñecainfancia-recuerdo, dice adiós con movimientos entrecortados. El cuento termina (el oscuro lento se hace sobre una imagen detenida) cuando la vemos volando por los cielos, agarrada de la cola de un avión de juguete sabor metal con el pelo en movimiento. Al principio ella le dice adiós a su propia imagen de aeroplano (que vemos después); al final a ella le dicen adiós aquella niña entrecortada (del principio) y el público que la observa un momento antes de aplaudir. Si el principio y el final ocurren en el mismo instante y son exactamente parte del mismo momento, entonces, ¿en qué tiempo existió la obra? No hay cronología posible para hablar de la niña-adolescente-joven-mujer; la imaginación, la recreación, la conjugación de fechas no tienen tiempo. Todo ocurre en un instante como cuando un mago aparece una paloma de la nada.

La protagonista, utilizando un mínimo de palabras, se vale de la fuerza de las imágenes que crea y de movimientos del cuerpo tanto dancísticos como actorales, para mostrarnos un mundo íntimo. Con una gestualidad excesiva, aunque intencionada, trasmite más que una emoción, una expresión y constata que ahí se representa, que se juega a ser. Juega con su voz en los agudos y deja ver una niña enojada o un vendedor ambulante: finge ser la maestra que regaña a los alumnos que no son alumnos de deveras sino vestidos de muñecas que revive. Sensación de distanciamiento, de reconocernos espectadores y sorprendernos y regocijarnos ante el uso de los objetos, ante el ingenio. Crea figuras fantásticas (como cuando está debajo del petate) para picarnos de intriga e invitarnos a imaginar. Eso es, imaginamos y sonreímos mucho, sentimos poco, somos testigos del mundo íntimo, juguetón y nostálgico de la protagonista.

Ella que es mujer, muñeca y niña. Vieja que baila como títere de hilos: la bruja escaldufa que alza las nalgas, que se muerde los labios, que barre con su escoba el tiradero. El final se avecina y hay que dejar el cuarto limpio para cuando lleguen los padres... o la muerte.

Donde los pies pasan volando y uno quisiera quedarse aunque sea... otro ratito, ¿sí?

La Jornada Semanal Domingo 15 de julio de 1990.

**Obra** *Donde los pies pasan volando.* **Autor** Victoria Gutiérrez. **Dirección** Susana Wein. **Actores** Victoria Gutiérrez **Iluminación** Oscar Medina. **Teatro** Teatro Rosario Castellanos. Casa del Lago. **Producción** Casa del Lago, UNAM y Aeroméxico.

#### El marinero

## "Tres mujeres se sueñan ellas mismas inventadas"

¿Somos sólo parte del sueño que otro sueña?, ¿somos simplemente el sueño que inventamos?, ¿somos sin presente?, ¿tenemos un pasado que nadie lo conoce? De viernes a domingo tres mujeres, inventadas por Pessoa en su obra de teatro *El marinero*, intentan responder sin contestarse. No están en un castillo como Fernando Pessoa las imaginaba, sino dentro de un cono en la Casa del Lago frente a un cadáver. Es de noche y sólo vislumbramos tres espectros que con su voz indican que están vivos. Quisieran explicarse su existencia, dejar pasar la noche, esperar el día y evitar la sensación del abismarse ante la nada. Pero no hay remedio; no encuentran razones suficientes que las anclen a la tierra y vuelan y vuelan en los sueños de los otros. Tal vez son el sueño de *El marinero*, tal vez las sueña el autor o nosotros los observadores, o se sueñan ellas mismas inventadas. No es exactamente miedo a morir a lo que temen, sino al encontrarse, repletas de vacío, como ser inmaterial producto del capricho de otros inventores. Blasfemia se diría. Miedo a Dios por usurparle el papel de creador de hombres.

En el transcurso de la obra, ellas permanecen en un estaticismo intencional donde el cuerpo se gira mínimamente y las manos realizan breves recorridos. Aquí lo que importa, y la puesta en escena de Enrique Singer lo remarca, es la capacidad del alma de viajar, de inventar y construir su propia esencia. Y vemos a tres mujeres suspendidas durante el sueño nocturno en que ocurre la obra, para permitir que lo nombrado, las inquietudes pronunciadas, las historias que se cuentan, puedan ser vistas en imágenes que el espectador reconstruye. Esta soledad, esta reflexión existencial de tres seres humanos suspendidos en el tiempo y el espacio en aquel cono de gasas tan virtuosamente iluminado.

Poesía, mucha poesía, problemas filosóficos *del ser y la nada*, sentimientos y pensamientos difíciles de seguir que proyectan emociones, preguntas y desesperanzas que las actrices Monteserrat Ontiveros, Georgina Tábora y Claudette Maillé nos revelan. Personajes que hacen vibrar, estremecernos y ser partícipes de esa sensación abismal frente a la nada, que uno como ser humano revive en sus noches de insomnio y ahora repite. ¿Dónde están ellas?, ¿qué es lo que las liga a este mundo? La obra parece invitarnos a trasladar la realidad a otro parte y sugerir un rincón del universo. Pero, ¿qué pasaría si viéramos a estas mujeres en la tierra y destapáramos junto con ellas el terror de no ser

nadie? No veríamos que son un sueño, lo descubriríamos poco a poco y nos aterraría más la idea de que siendo carne y hueso flotaran en la existencia.

No es seguir palabra por palabra, idea por idea (ya que en teatro es difícil una obra como la de *El marinero* que más que dramática es poética), sino es acompañar emoción tras emoción, inquietud tras inquietud. Las intenciones adquirieren relieve con risas, lágrimas y silencios pensativos. El espectador percibe □y ése es uno de los gustos de esta obra de teatro□ los sentimientos y pensamientos de los personajes a través de lo que las actrices, el autor, el director y el grupo propone.

Volvemos a la imagen espectral. Se cierra el telón y se abre la puerta. Salimos a la noche. Realmente parece que todo ha sido un sueño. En el cuerpo (y en la mente) revolotean sensaciones. La humedad del pavimento nos penetra y un chorro de angustia repentina se sugiere: ¿cuándo despertará el que nos sueña?

La Jornada Semanal. Domingo 22 de julio de 1990.

**Obra** *El marinero*. **Autor** Fernando Pessoa. **Dirección** Enrique Singer. **Actores** Montserrat Ontiveros, Georgina Tábora y Claudette Maillé. **Escenografía e iluminación** Carlos Trejo. **Teatro** Casa del Lago. **Producción** UNAM, CNCA; Socicultur y Casa del Lago

# Enemigo de clase "Vómito sobre una sociedad podrida"

Tras las ventanas sombras, hombres que caminan y patean pupitres. Sólo ruido, sólo sombras, sólo estudiantes que al atravesar la puerta del salón de clases se hacen visibles. La sombra es cuerpo, individuo. Se instalan en el pasillo iluminado con luz neón en espera del maestro. Es el grupo 5°K, 5 alumnos rebeldes... 6.

Enemigo de clase, del dramaturgo inglés Nigel Williams, estrenada el 28 de febrero en el Teatro Santa Catarina bajo la dirección de Benjamín Cann, propone una visión crítica y desoladora de un grupo de jóvenes marginados que espera y desespera. Vomitan sobre una sociedad podrida para quedarse con el estómago vacío, con la sensación del hueco que provoca la falta de significados, el hastío.

Lentamente, al ritmo natural de cuando no hay nada que decir, vamos conociendo a cada uno de los personajes a través de sus palabras, de lo que hacen, y sobre todo de la forma en que se relacionan.

El Diablo, líder del grupo interpretado por Eduardo Palomo, cuyo poder radica en la fuerza física y la provocación del miedo, impone a los demás jugar a que cada uno de la clase busca el conocimiento, que ni ellos, ni el maestro (Emilio Ebergenyi) le pueden dar.

La estructura dramática de esta obra rompe con lo clásico y propone como sostén del drama la situación de espera, y como hilo conductor la sucesión de clases que cada uno intenta dar: la Muñeca (Darío Pie), habla de sexo, de pitos parados, huevos, panochas, amor; el Barros (Esteban Soberanes), de hacer un invernadero para que crezca un geranio; el Enano (Roberto Sosa), de por qué los negros tienen la culpa de todo; Masiosare (Simón Guevara), del gusto por romper ventanas; y el Rayo (Bruno Bichir), líder que se opone al Diablo y cuya fuerza está en las palabras, invita al juego de la imaginación.

Las interpretaciones de los personajes, junto con el trabajo de dirección y adaptación, logran darle a la obra, metafóricamente, una ahora de lo urbano de este México condenable, jerarquizado e injusto. Cada uno pone la chispa del humor caliente, la rabia y la violencia, la ingenuidad sacrificada. Rascan en el conflicto interno, en el hundimiento personal y el abandono. Se juega con la fuerza y la debilidad de los personajes, que aunque se esquematizan, logran sacudir nuestras conciencias, mirarnos hacia adentro y ver nuestro vacío sinsentido.

La obra transcurre en ese intento de buscar un quehacer, un quéser sin encontrar nada más que la espera. Allí, en el pasillo primero y el salón de clases después (espacio ideado e iluminado por Gabriel Pascal); allí donde la fría luz blanca contrasta con la sutil calidez de la tarde, igual que en los corazones de aquellos. Allí la espera. Espera repleta de muros donde la precariedad del conocimiento conduce a la búsqueda inútil del mismo, en donde poco a poco el desasosiego invade a cada uno de ellos. El grueso paso del tiempo va creando un denso vapor que nos oprime, que nos angustia, que nos sume en la derrota. No hay salida. El salón de clase limpiecito, no es salida; el maestro regañón y los niños con la baba escurriendo, dan asco.

En este salón de clases □de clase social, de clase de alumnos □ la puerta está tapiada con pupitres: nuestra cárcel. Ahoga la desgracia, impera la subversión, el contradecir en el

cuerpo. Se alza la mano... pero ya no es para pedir la palabra, es para rasguñar, herir, dejar huella.

La Jornada Semanal. Domingo 17 de marzo de 1991.

**Obra** *Enemigo de clase*. **Autor** Nigel Williams. **Dirección** Benjamín Cann. **Actores** Eduardo Palomo, Bruno Bichir, Roberto Sosa, Darío Pie, Simón Guevara, Esteban Soberanes y Emilio Ebergenyi. **Escenografía e iluminación** Gabriel Pascal. **Teatro** Santa Catarina. **Producción** UNAM.

### La insurgenteada

## "Chacota con los héroes de nuestra Independencia"

¡Qué alegría reírse de nuestros personajes históricos, los de la Independencia!, verlos ridículos, humanos, chuscos, borrachos, pensando en la barbacoa cuando termine la batalla. Verlos fundirse con cuatro actores jóvenes de hoy que intentan representarlos, reinterpretarlos, jugarlos, contar sus equívocos y evidenciar los errores.

La insurgenteada, con un humor muy al estilo carpero, popular y accesible, fue reestrenada el 9 de febrero en las Cárceles de la Perpetua del Palacio de Minería. Hugo Fragoso, autor y director de esta obra, se inspira en Los pasos de López de Jorge Ibargüengoitia, para hacer teatro dentro del teatro. Los actores interpretan a actores que representan héroes patrios. Hay un distanciamiento que les permite la improvisación y la ironía hacia sus propios personajes (cuando un insurgente pide que Fernando VII venga a gobernar, otro le susurra "chale, ése no es el texto", pero éste le pellizca "así sucedió en la historia, pendejo"). A la vez, las entradas y salidas a la convención del representar, permite la sobreposición de tiempos: 1810 habla con la jerga de 1991 (el Corregidor dice a la "Sobrecogedora, digo, a la Corregidora": Tú siempre tan retacada, digo, tan recatada"). La Independencia ya no es pasado, está en los libros de texto, en las estampitas que se compran para hacer el trabajo que dejó el profesor de final de curso (los actores posan para la foto de La Declaración de la Independencia, El Abrazo de Acatempan, El Fusilamiento).

Gerardo Martínez (Hidalgo), Rufino Echegoyén y Roberto Ríos Leal (el Corregidor) y Cristina Michaus (la Corregidora), interpretan a cuatro actores (Cándido, Luis, Josefina y Juan), que les ha sido encomendado dar una función acerca de la Independencia. Cándido, el coordinador, no cree en los ensayos y pide que cada uno estudie sus papeles en su casa y

traigan la utilería necesaria. Los escasos recursos económicos con que cuentan y el haber dejado todo para el último momento, hace que la función improvisada y llena de errores, resulte divertida, ágil y crítica (propuesta fundamental de Hugo Fragoso y el grupo). Luis, que no encontró un vestuario para el Obispo, descubre La Conspiración vestido de monaguillo: "Pensé que me iba a encontrar con una Conspiración y más bien esto es un reventón". Para el grito de la Independencia no hay bandera y le dan a Hidalgo el estandarte de la primera Virgen a la mano, no hay campana y le dan una cazuela, no hay con qué tocarla y le dan una cuchara que se rompe con el impacto. Cándido está a punto de llorar por el fracaso de su escena célebre y nosotros estamos con el sol en la cabeza riéndonos al ver quebrarse el famoso Grito. La Independencia, que sabíamos pasado, está rota en el presente.

La Jornada Semanal. Domingo 31 de marzo de 1991.

**Obra** *La insurgenteada*. **Autor y dirección** Hugo Fragoso. **Actores** Gerardo Martínez, Rufino Echegoyén, Roberto Ríos Leal, Cristina Michaus y Ramiro Huerta. **Teatro** Las Cárceles de la Perpetua del Palacio de Minería. **Producción** Arturo Amaro, UNAM, Museo Nacional de Culturas Populares y CNCA.

# Breve sueño "El desprendimiento del cuerpo"

En una hermosa construcción del siglo XVI, hacemos un recorrido onírico-teatral. Antes de adentrarnos en los patios, las escaleras, los arcos y los pasillos del Hospital de Jesús, caminamos entre zapaterías, tiendas de objetos de fantasía, regalos iluminados por luz de neón. Esperamos apretujados a que dé la hora, mientras varios enfermos y una mujer embarazada salen del Hospital evitando la mirada del público. El juglar nos apresta para iniciar el recorrido y ser partícipes de las tres Anunciaciones del Drama alquímico que es como le llaman Cecilia Lemus, la autora, y Nina Serratos, la directora. Es un cuento de hadas ubicado en Bélgica con una reina (Claudia Ríos) y un bufón que le aconseja (Arturo Reyes). El juglar (Héctor Mendoza) es el guía. La mujer traspasa una puerta para dejar atrás la problemática terrenal y se adentra en el laberinto donde, buscando la trascendencia de su ser, encuentra el amor. En el viaje la acompañan tres voces angelicales que interpretan música de Wim Mertens y que contrastan con la grandilocuencia de la palabra hablada.

Las imágenes evocadoras con las que nos deleitamos (como son los querubines entre los árboles y la reina nadando entre humo dentro del estanque alquímico), nos ubican en el límite exacto entre el cuerpo y el espíritu. Corroboramos el proceso del desprendimiento del cuerpo para tocar lo divino y llegar al amor. Amor que en *Breve sueño* se concretiza en la figura de un arcángel. Parecen decirnos que para alcanzar lo divino y reunirse con el amado hay que tener el valor para el desprendimiento, lanzarse al abismo y atravesar la muerte.

La idea del viaje se confirma con el andar del público que deambula entre antorchas hasta encontrar la luz de los personajes. El punto de vista del espectador es múltiple: puede ver los sucesos desde las escaleras, detrás de unos arbustos o a través de un barandal. El sueño es de todos.

Con el maquillaje misterioso y lleno de brillos que diseña Darío Pie y los movimientos estilizados y dancísticos de los personajes que propone la dirección, nos encontramos efectivamente dentro de un cuento de hadas, dentro de un mundo fantástico.

Breve sueño se repite una y otra vez de viernes a domingo hasta el finito mes de julio. El cuento de la reina, el arcángel y el bufón se vuelve a contar noche a noche para que la reina transite en el laberinto de los días como si no hubiera tiempos, como si el encuentro con el amor se repitiera a cada instante.

La Jornada Semanal. Domingo 9 de junio de 1991.

**Obra** *Breve sueño*. **Autor** Cecilia Lemus. **Dirección** Nina Serratos. **Actores** Héctor Mendoza, Arturo Reyes, Rubén Cerda, Judith Amor, Deyanira Maltrata, Claudia Ríos, Gustavo Sanders, César Pantoja, Jorge Zúñiga, Ana Grave y Cecilia Lemus. **Escenografía e iluminación** Mónica Kubli. **Teatro** Hospital de Jesús. **Producción** CNCA, Cuatro Estaciones, Delegación Cuahtémoc y Hospital de Jesús.

Los negros pájaros del adiós "La historia según los ojos de los testigos"

La historia que Oscar Liera nos cuenta en *Los negros pájaros del adiós*, es una trágica historia de amor, o mejor dicho, una historia de desamor y desencuentro que desemboca en la muerte de los desenamorados. Este desenlace lo conocemos casi desde el principio, ya que la historia es contada en pedazos, en fragmentos anecdóticos donde el pasado y el presente se entremezclan sin haber una unidad de tiempo ni de espacio. Es Mazatlán y la

acción se desarrolla en una casa, en un café, en el malecón, en un parque o en un camión. El ambiente evocado por el autor sinaloense, fallecido el 5 de enero de 1990, es cálido, marino, de palmeras y barcos, de Mazatlán en los ricos. El ambiente pronunciado te traslada a la costa, pero en el teatro, una ola se estrella contra las rocas y la imagen se deshace para convertirse en módulos, sillas y una rampa negra semicircular que hay en el escenario. La unidad que existe es entonces la de la pareja con las dos testigos involucradas. Las testigos recuerdan a los amantes y por lo tanto los reviven, los traen al escenario y son presente... y pasado.

El hilo conductor de la obra y lo que le da la tensión dramática, es la averiguación, tanto de la policía como del espectador mismo, del cómo fue exactamente la muerte de Isabelle (Diana Bracho) y Gilberto (Luis Mario Moncada): una mujer madura y un joven universitario en los que la diferencia de edad, las inquietudes de ambos y la distancia cultural, marcan la ruptura.

Para crear el misterio del "cómo fue lo que pasó exactamente", no sólo contribuye el juego con el tiempo; el misterio está determinado en gran medida por el punto de vista con que se cuenta cada parte de la historia: los ojos de las testigos. Así, la historia varía según la testigo y según el receptor: si se le habla a la policía, se cuenta sólo una parte de la historia; si se cuentan la historia entre ellas, significa hablar de una intimidad, un secreto, un matiz; y si la historia se la cuentan sólo para ellas mismas, implica un desasosiego. Por esto, en el transcurso de la obra se descubre que la historia que el autor nos está contando, en realidad nos la están contando las testigos: Laura (Zaide Gutiérrez), la mesera del café al que iban muy a menudo los desenamorados, y Angélica (Laura Almela), amiga de Gilberto y que sólo hasta el final nos descubren su verdad.

La compleja estructura narrativa, casi cinematográfica, de la obra de Liera, es llevada a la escena por Raúl Quintanilla en el Teatro Helénico. Quintanilla, atrapa *Los negros pájaros del adiós* para amarrarla a una propuesta netamente teatral donde plantea un espacio escénico con personajes perennes: testigos, protagonistas, ejecutantes o narradores. Se representa un momento, se observa otro, o se cuenta una historia. Pareciera que el espacio escénico es mental, donde los personajes casi no desaparecen de escena. Pueden dejar de hablar, pero ahí están, como las voces de la memoria.

Las salidas y las entradas de una realidad a otra, de un tiempo a otro y de un testimonio a otro, sólo las podemos ver explícitamente en el teatro, en el escenario, y al ser manejadas por el director de una manera fluida y sutil, abierta y descarada, dan congruencia a la propuesta. Las actuaciones, por su parte, trabajan certeramente la naturalidad con chispazos de humor, subidas y bajadas, planicies y arrebatos. Al final de la obra llegamos a un mundo mágico y supersticioso donde impera el desasosiego, la derrota del amor, la muerte, el principio: dos mujeres que fueron testigos de un crimen pasional y que nos cuentan su versión.

La Jornada Semanal. Domingo 3 de marzo de 1991.

**Obra** *Los negros pájaros del adiós*. **Autor** Oscar Liera. **Dirección** Raúl Quintanilla. **Actores** Diana Bracho, Luis Mario Moncada, Zaide Silvia Gutiérrez y Laura Almela. **Escenografía e iluminación** Germán Castillo. **Teatro** Helénico. **Producción** CNCA, INBA, Cervantino 90, CNT y SOGEM.

# Asesino personal "Intriga criminal y fantasías eróticas"

El estupendo título de esta obra abre la curiosidad; y verla anunciada en pintas callejeras hace que volteemos tras nuestras espaldas para cerciorarnos que nadie nos sigue. Mientras seguimos nuestro camino, despiertos de paranoia, nos preguntamos acerca de enemigos conocidos y desconocidos capaces de un crimen o simplemente de quién desea hacernos daño. Sospechosos hay siempre, y la obra de teatro corrobora que el culpable puede ser el que menos se esperaba y por motivos incontrolables.

Con una trama policíaca clásica, Rocío Carrillo, autora y directora, se lanza a la aventura de entrelazar historias personales, intriga criminal y fantasías oníricas.

El lugar de los hechos no es un teatro sino un sótano del Claustro de Sor Juana. Esto nos hace ver cómo cada vez, con mayor frecuencia, el teatro experimental deja de estar tras un telón y coloca la acción en lugares no convencionales que responden a la espacialidad propia de la puesta en escena. En este caso se aprovechan unas escaleras de cemento, columnas y una puerta transparente. Al centro está el bar y alrededor de él el consultorio del sicoanalista, la oficina del detective, el lugar del cantante travesti y en un nivel más alto, la habitación de mujeres asesinadas. Es interesante cómo la estructuración del espacio tiene

una correspondencia con la estructura dramática de la obra. El bar, que al principio no nos dice nada, se va volviendo no sólo un lugar clave para resolver la trama sino el centro donde la fantasía se pone en acción: entre la barra y las mesas, lugar vacío y de tránsito, es donde se origina el espíritu asesino.

Por supuesto, las interpretaciones son variadas, y más cuando acertadamente la intención de la autora es ir abriendo la lógica policíaca hacia explicaciones que sobrepasan la realidad.

La trasposición de tiempos hace que el pasado suceda en el presente y se mezclen historias de amor con el proceso indagatorio. Para la historias íntimas, Rocío Carrillo recurre, como señala en el programa de mano, al método del Teatro Personal donde el autor, el director y el actor construyen sus personajes a partir de su propia historia. Los alcances de esta propuesta se ven limitados por la inmediatez, entorpeciendo la distancia que objetiva y la malicia dramatúrgica. Las historias tienden a un lenguaje narrativo donde hay un deseo de reivindicación y justificación del personaje. El teatro se vuelve entonces en un medio para exorcizar fantasmas personales y explicar comportamientos. La proyección del personaje pierde fuerza y queda a la vista un espejo de agua.

Asesino personal es, de principio a fin, una propuesta rica visualmente. La sutileza con que se manejan las imágenes crean en el espectador un deleite en la mirada. El cambio de ritmo cuando la fantasía se apodera del personaje hace que el público entre lentamente a otro tiempo y reciba todos los estímulos que se le proponen. Un ejemplo de esto es el tiempo exquisito en que el trasvesti que interpreta Alejandro Juárez, canta un blues montado por Margie Bermejo y el músico.

Los sonidos y la música que Rosino Serrano desarrolla en la obra, no acompañan la trama, participan como elemento dramático indispensable para sostener la tensión, hacer los tránsitos entre escena y escena, crear atmósferas reales u oníricas y dar unidad a la puesta en escena. La iluminación de Mario Mendoza es fundamental en la creación de espacios evocativos y misteriosos.

Edgar Alexen, Damián Delgado, Estela Enríquez, Benjamín Gavarre, Alejandro Juárez Carrejo y Alejandra Montalvo son los actores de *Asesino personal*. El trabajo actoral se caracteriza por su dinamismo y versatilidad. Muestra, junto con la dirección, un serio

trabajo de equipo. El resultado es una puesta en escena sumamente atractiva donde el espectador vive un tiempo teatral con interesantes hallazgos y ampliamente disfrutable.

La Jornada Semanal. Domingo 24 de octubre de 1993.

**Obra** *Asesino personal.* **Autor y dirección** Rocío Carrillo. **Actores** Edgar Alexen, Damián Delgado, Estela Enríquez, Benjamín Gavarre, Alejandro Juárez Carrejo y Alejandra Montalvo. **Iluminación** Mario Mendoza. **Teatro** Claustro de Sor Juana. **Producción** Organización Secreta.

### La representación o los peligros del juego.

## Seña y verbo

Dos lenguajes en escena que se complementan, dos formas de expresión visibles, dos formas de aprehender el mundo que mucho tienen que ver entre sí: el lenguaje manual y el lenguaje de la palabra. En la puesta en escena de *La representación o los peligros del juego* se propone un interesante juego de manos entre seña y verbo.

El lenguaje manual que utilizan los sordos para comunicarse, pone pie en el escenario. Ellos nos invitan a compartir la expresividad de su actuación y a conocer la realidad a partir de imágenes manuales. Oímos la palabra *infierno* y la vemos en unos dedos que serpentean; oímos hablar de amor y vemos unas manos que tocan el corazón y vuelan como pájaro; una mano que simula rasgar el rostro expresa palabras referidas al sufrimiento. No es necesariamente palabra por gesto; son conceptos que se conforman con una o varias expresiones manuales que sugiere una estructuración particular del pensamiento y el sentimiento. Se concretiza la certeza de que las palabras no son letras y que cada quien las imagina diferente. Como dice el programa de mano, "se puede escuchar y ver cada palabra".

Alberto Lomnitz, el director, trabajó con actores sordos de su Compañía de Teatro Seña y Verbo, y logró reconocer y desarrollar su capacidad expresiva en el escenario. Es impresionante la fuerza vital que reflejan los personajes. La ausencia de la voz y el oído llevan a utilizar el gesto como instrumento básico para manifestarse en la vida. Pero pisar un escenario es otra cosa, y Lomnitz consigue pulir esa cualidad y convertirla en una trabajo actoral muy propositivo.

Es notable la actuación vocal de Julieta Ortíz que interpreta el personaje de la Hermafrodita. Colocada generalmente en una parte alta de la escenografía, Catarinela es la que da voz a la obra. Arriba oímos la historia y abajo la vemos. Con sólo el instrumento de la voz, la actriz genera una veracidad interpretativa de múltiples personajes que nos hace olvidar la distancia entre la voz emitida y el personaje que actúa.

En *La representación*, 6 actores con lenguaje manual y 2 actores vocales nos cuentan un cuento dentro del que se encuentran un sin fin de cuentos: es una caja de cuentos, dice Catarinela, como una caja de música. Una caja que guarda un juego de azar humano: el juego de "Pata". La Hermafrodita conduce el juego; es el-la narrador(a) de los cuentos que se representan sin palabras; la mujer barbuda cuenta, explica y traduce el cuento del juego a Robinson Piller. Ellos observan el suceder de los cuentos y ellos también tienen su propio cuento que al mismo tiempo se incorpora al cuento general del juego de "Pata" que consiste en contar cuentos como los trabalenguas de infancia que no terminan sino que se suceden. (...CuandoCuentesCuentosCuentaCuantosCuen-tosCuentasCuandoCuentesCuentos...)

En *Los peligros del juego* Hugo Hiriart, el autor, construye un complejo entreverado de cuentos, significados, planteamientos a analizar, realidades y juegos que nos invita a saltar de un lugar a otro y admirarnos por la imaginación y la agudeza del tratamiento. Con la premisa de que los cuentos existen sólo cuando alguien los cuenta y de él depende que concluyan, se interrumpan o se modifiquen; los personajes entran y salen sólo cuando otro los coloca en la punta de su lengua. Plantea también cómo los deseos de la Hermafrodita se cumplen siempre y cuando el oyente que observa entre al juego (podría ser al mundo del signo manual) y sea un personaje del cuento. El juego es tan verdadero que cuando el oyente baja a esta ficción, su vida realmente corre peligro si no juega el papel. Y sí, efectivamente así es la vida y uno se la pasa buscando la manera de escabullirse del rol.

La escenografía diseñada por Norma Soto resuelve eficazmente la ubicación de los dos planos básicos de la obra: coloca en un plano alto a los que hablan y testifican, y abajo a los que accionan en el juego. A partir de ahí se dan una serie de combinaciones que hacen que la puesta en escena de Alberto Lomnitz tenga una gran movilidad.

Tanto la propuesta dramatúrgica como la del teatro con lenguaje manual y hablado, sugieren un campo rico en posibilidades escénicas que requieren todavía una exploración de mayor alcance. El montaje de *La representación o los peligros del juego* es sólo el

comienzo. Por eso, la aventura de la Compañía Seña y Verbo es una aventura que se antoja seguir para ser testigos de las múltiples posibilidades narrativas y escénicas que puede tener esta manera insólita de hacer teatro.

La Jornada Semanal. Domingo 18 de enero de 1994.

Obra La representación o los peligros del juego. Compañía Compañía de Teatro Seña y Verbo. Autor Hugo Hiriart. Dirección Alberto Lomnitz. Actores Julieta Ortíz, Jorge Levy, Arcelia Guadalupe Vergara, Juan Carlos Jiménez, Francisco Serrano Ezquivel, Mario Gómez, Leticia Eng y Andrea Aditia Cortes Serrano. Escenografía Norma Soto. Iluminación Valentín Orozco. Teatro Reforma. Producción Segunda Convocatoria Nacional de Teatro, Cultura México/USA, Posdata, FONCA, Universidad del Claustro de Sor Juana, INBA, IMSS; ISSSTE y DDF

# "En La prisión se pide permiso para todo"

En la prisión hay que pedir permiso de todo. En la prisión hay que ser un número para ser nombrado. En la prisión los rostros se difuminan y quedan cuerpos que obedecen. En la prisión no son hermanos aunque uniformen sus comportamientos. Ni siquiera son enemigos. En la prisión no se ven entre sí: ven hacia adelante buscando al que emite la voz de mando para accionar y tener movimiento. En la prisión se pide permiso para salir, entrar, subir, arrodillarse; incluso cruzar una puerta.

Preso número uno: "Señor, pido permiso para cruzar la línea blanca, señor".

□ Cruza□. Preso número dos: "Señor, pido permiso para cruzar la línea blanca, señor".

□ Cruza□. Preso número tres: "Señor, pido permiso para cruzar la línea blanca, señor".

□ Cruza□. Preso número cuatro: "Señor, pido permiso para cruzar la línea blanca, señor".

□ Cruza□. Preso número cinco: "Señor, pido permiso para cruzar la línea blanca, señor".

□ Cruza□. Preso número seis: "Señor, pido permiso para cruzar la línea blanca, señor"...

Si no tienes número, no puedes cruzar; si no pides permiso, no puedes cruzar. Si no marchas como se debe, no puedes cruzar; si no obedeces, no puedes cruzar. Si te dan permiso para cruzar la línea blanca sin pedir permiso: puedes cruzar.

La línea blanca y el permiso para cruzarla se reiteran hasta el infinito en *La prisión* dirigida por Jesús Coronado. *La prisión* no responde a un comportamiento realista. Los diálogos-órdenes adquieren significados que rompen la cotidianidad para acceder al peso de los contenidos. Pedir permiso para algo tan absurdo como cruzar una línea blanca muestra

el ejercicio del poder sin importar el acto. Tampoco importa la orden; lo que importa es ordenar y que otros obedezcan. La monotonía de la puesta en escena enfatiza la imposición reiterada.

La obsesión por la repetición del movimiento se traduce en ritmos de rutina militar que hace que los presos no dejen la marcha: paso doble, paso redoblado, posición de descanso o posición de firmes: un dos, un dos... hasta el agotamiento del espectador.

El texto de Kenneth H. Brown, es atractivo por su limpieza, crudamente metafórico, sintético, visual, y de seguro muy breve. En la puesta en escena con la Asociación Teatral la Carrilla de San Luis Potosí, hay un interés en la composición del color y el equilibrio del trazo en el escenario. Todo forma parte de un engranaje sujeto al ritmo. Espacio, ritmo y color en articulación constante.

El punto donde se quiebra *La prisión*, es en la debilidad del trabajo interior de los intérpretes. Tal vez este vacío tiene que ver con una confusión: el representar la mecanicidad del encierro se confunde con el representar mecánicamente al personaje. Esta carencia emocional del personaje es cubierta con un ininterrumpido gritar los textos. Puede justificarse al argumentar que son diálogos-órdenes; pero es casi imposible sostener ese golpeteo a la voz durante la función completa. Los matices se emborronan y los escuchas llegan a saturarse.

La dificultad anterior se compensa con la precisión del movimiento. Es notorio el trabajo físico de los actores y la coordinación corporal entre ellos. El montaje se sostiene con el ritmo de las rutinas militares. No es danza ni teatro natural. Tampoco hay coreografías. La propuesta radica en los recorridos, los tránsitos, la repetición de acciones y las palabras circulares. La presión visual de marchar sin descanso, convierten el espacio y el cuerpo en movimiento, en una prisión que se nos viene encima. No sabemos distinguir entre los que están afuera y los que están adentro.

La cárcel puede ser una metáfora, pero en verdad es real.

La Jornada Semanal. Domingo abril de 1994.

Obra La prisión. Compañía Asociación Teatral la Carrilla de San Luis Potosí. Autor Kenneth H. Brown. Dirección Jesús Coronado. Actores. Escenografía. Iluminación. Teatro. Producción.

#### Exhivisión

#### "Incomunicación a dos bandas"

Dos personajes transitan en líneas paralelas. Coinciden sus miradas pero se vuelcan sobre sí mismos. El lente de una cámara de video sustituye la observación mutua; se escuchan sin esperar una pregunta; se hablan y sorprende el comentario; dos televisores frontales muestran imágenes al espectador mudo.

En *Exhivisión* de Luis Mario Moncada, la comunicación está rota y los personajes sufren con sus pequeñeces existenciales sin poderse ayudar. Son precisamente "los medios" los que refuerzan este aislamiento. Él se resguarda en su cámara de video y en la historia que quiere grabar: la historia que está viviendo con ella en ese momento. Al convertir lo real en materia prima de trabajo, enajena sus sentimientos y tiene la huida a la mano: de la ficción se puede salir en cualquier momento: "esa es la cara que te quiero ver" \( \subseteq \text{dice.} \) A la ficción se le puede manipular, a la vida no.

Los rompimientos que se dan en la obra de Moncada entre realidad y ficción están construidos de una manera original: son imperceptibles las transiciones; constantemente la ficción reinventa la realidad y viceversa; los mismos personajes pierden las referencias de ubicación; el tiempo se trastoca y desobedece la linealidad; el mundo de sus sueños, sugerido en la imagen punteada de las teles, contrapuntea la escena.

La historia se desarrolla en un cuadrilátero blanco con dos sillas, un refrigerador y tres televisiones. El espacio escénico es sintético y convive con la exacerbación de imágenes. En esta atmósfera sucede la anécdota: un joven pretende hacer un video teniendo como actriz a una amiga a la cual desea. Sus conflictos interiores lo hacen impotente para realizar este deseo y ella lo increpa. La historia del video se va escribiendo con lo que sucede en sus encuentros mezclado con lo que él imagina. La tensión provocada por el distanciamiento de ambos estalla en violencia física (violación y golpes). Sólo así pueden acercarse.

La visión no es muy esperanzadora. El amor se esconde tras el mar embravecido por conflictos ancestrales. Así, reiteradamente están a flote símbolos con referencias sicoanalíticas directas. "El guión □dice el personaje □es una versión moderna del complejo

de Edipo". Y vemos a la madre narradora de un mundo incomprensible y a la amiga amamantando al protagonista y las obsesiones infantiles y la pistola como objeto de poder. Los símbolos no sólo nos remiten a interpretaciones sicológicas; también se muestra la incomunicación a través de la disociación de acciones, la multiplicación de la imagen, el diálogo monologado hacia el público. Exhibir (se) no implica comunicarse.

En *Exhivisión* es muy interesante esta disociación de acciones para reforzar la imposibilidad del encuentro. Tenemos un ejemplo: a oscuras se escuchan gemidos de placer; la luz descubre que ella está sentada en una silla gimiendo frente al micrófono; él sostiene el micrófono, controla la grabadora de carrete y exige intensidad. Ella excitada quiere el contacto y él se lo niega. Después de varias escenas él enciende la grabadora y se escuchan los gemidos; él se excita y obliga a un cuerpo lánguido pero ella mira al infinito.

En *Exhivisión* las líneas del deseo no se unen, los cuerpos jamás se encuentran, el tiempo es de chicle, el espacio se cuadricula y separa. Los personajes pueden actuar simultáneos sin coincidir; una narración excita la imaginación pero el cuerpo real no responde; se habla de una cosa y se actúa otra... Así, la construcción dramática de esta obra se torna compleja en la manera de entreverar lenguajes (visual, sonoro y narrativo), espacios y tiempo a partir del juego realidad-ficción.

La puesta en escena del director Martín Acosta es clara aunque excesivamente esteticista; con una imaginación rica en propuestas visuales multiplica el texto de Moncada. Maneja el ritmo a partir de pausas, situaciones estéticas, recalentamiento de la acción y cortes con la lógica real. La actuación de Cecilia Constantino y Luis Mario Moncada logra ser precisa y progresivamente vivencial.

El mundo de los jóvenes que presentan es desesperanzado pero al mismo tiempo ingenuo. Sin ser una reflexión directamente social, el drama de dos individuos pone en evidencia las paredes que erigen los mediadores de la comunicación y el engolosinamiento por la imagen.

*Exhivisión* es una obra provocadora, anticonvencional y arriesgada que experimenta en la diversidad de elementos escénicos y deja atrás estructuras dramáticas acartonadas.

La Jornada Semanal. Septiembre de 1994.

**Obra** *Exhivición*. **Autor** Luis Mario Moncada. **Dirección** Martín Acosta. **Actores** Cecilia Constantino y Luis Mario Moncada. En video: Martha Aura, Dardo Aguirre, Helios Jacobo Nieto y Alejandro Martínez.

**Escenografía** Martín Acosta. Iluminación Arturo Nava. **Teatro** Sala Julián Carrillo de Radio UNAM. Producción UNAM y Radio UNAM.

# Palinuro en la escalera "Realidad festiva y matanza en Tlatelólco"

La represión del movimiento estudiantil cumple 25 años y en el Teatro Julio Castillo es posible constatar que la realidad política y social del país no ha cambiado. Tal vez ha encontrado formas más refinadas para manifestarse, pero los contenidos siguen siendo los mismos: el dedazo, la represión, la intolerancia hacia la oposición, la demagogia, la impotencia social, la incapacidad de la mirada de largo alcance... etcétera, etcétera.

En *Palinuro en la escalera* es interesante teatralmente la unificación de estos dos tiempos: el espectador que lleva a cuestas su presente es testigo vivencial (a diferencia del lector) de personajes que accionan en un tiempo pasado. Las palabras que escucha y las emociones manifiestas parece que las oyó en el noticiario de la mañana, y que seguramente leerá en el periódico del día siguiente. Guarda la esperanza (los jóvenes del 68 la guardaban) que en un futuro se pueda decir: "las cosas realmente han cambiado".

En el texto de Fernando del Paso y la dirección de Mario Espinosa no hay engaño: la obra habla estrictamente del pasado aunque inteligentemente creen los nexos para que el espectador activo haga las referencias.

Con una estructura más literaria que dramática, la puesta en escena crea una plasticidad y un dinamismo a partir del contrapunto de realidades. La obra presenta dos espacios escénicos y temáticos: al fondo, la escalera de un edificio donde se presenta el tiempo de la reflexión a cerca del movimiento del 68 y las reacciones de los inquilinos. En primer plano sucede el tiempo narrativo de los acontecimientos.

Para cada realidad un tono diferente, la primera se emparenta con el realismo: Palinuro sube a rastras cuatro pisos y le invade el cuestionamiento y la rebeldía. En el segundo se utiliza la Comedia del Arte y sus personajes: Arlequín, Scaramuche, Pantalone, Pierrot, Colombina, el Cepitiano Maldito y el Dottore son los que representan a los estudiantes, los granaderos, los turistas y los agachados. La dirección, apoyada por la coreografía de Marco Antonio Silva, agrega el ingrediente circense de los payasos para salpicarnos de humor y hacernos reír. El tono de la Comedia del Arte es explosivo y

precipitado y contrasta con el dramatismo de Palinuro que no excluye el humor pues tiene de referencia la idiosincrasia de sus vecinos.

Se habla sin melodrama de un acontecimiento estrujante y uno llega a reírse de la violencia y la injusticia como sucede cuando vemos el número de los payasos en el circo. Es terrible y cómico a la vez, pero el planteamiento no se queda en el juego, tras de sí hay una reflexión, un punto de vista y una opinión a cerca del movimiento del 68 y su contexto social y político. En el manejo de esta dualidad es donde se encuentra uno de los hallazgos de *Palinuro en la escalera*.

El hilo conductor de la obra es el personaje de La Muerte interpretado notablemente por Angelina Peláez. La Muerte habla con el espectador, lo incluye en el espectáculo, le recuerda sin dramatismo su fin y remarca lo arbitrario de su decisión: vende múltiples tipos de muerte, intercambia vidas. Adquiere la forma de charro o de una guía de turistas. Brilla, toca a los personajes, recorre la obra aunque no salva el debilitamiento del segundo acto.

La escenografía de Gabriel Pascal y el vestuario de Adriana Olivera proponen una limpieza visual sobria y al mismo tiempo llena de colorido, aunque la lejanía de la escalera dificulta el equilibrio entre realismo y comedia fársica. El trazo escénico se caracteriza por su limpieza y clara composición; logra interesantes enlaces entre escenas sin tener que recurrir necesariamente al oscuro; entran y salen personajes, corren, brincan, se revuelcan, conspiran, huyen, los atrapan. Nos sorprenden con una carta que explota, una piñata humana que se rompe para que caigan bombas y granadas, un cañón que dispara y nos asusta, un dedo gigante que persigue, un dientón que condena. Se alterna la realidad festiva y tajante con una realidad que nos muestra el conflicto de un estudiante y la cerrazón de sus vecinos.

La acertada desolemnización en el tratamiento del movimiento del 68 donde impera la ironía y la ridiculización, da a la obra *Palinuro en la escalera* un sello de originalidad que amerita ser visto.

#### La Jornada Semanal

**Obra** *Palinuro en la escalera*. **Autor** Fernando del Paso. **Dirección** Mario Espinosa. **Actores** Angelina Peláez, Víctor Hugo Martín, Jorge Gidi, Silverio Palacios, Alejandro Calva, Juan Carlos Vives, Erika de la Llave, Lisa Owen, Daniel Martínez, Justo Martínez, Judith Arciniega y Rubén Cristiany **Escenografía e iluminación** Gabriel Pascal. **Teatro** Julio Castillo. **Producción** INBA, Universidad de Guadalajara y XXI Festival Internacional.

#### Cuartos Milagro

## "Trama que entreteje diversas líneas anecdóticas"

Desde que llegamos al lugar de la representación nos sorprendemos: un lateral del foro del Teatro de Arquitectura se ha convertido en escenario. Se aprovechan sus paredes, la rampa de desahogo, el altar, las escaleras de emergencia, la puerta de cabina, las estructuras metálicas. Tras bambalinas se descubre la vecindad "Cuartos Milagro" creada con ingenio e inteligencia: al centro, como punto de reunión, está el patio con su pileta de agua donde los personajes, caen, se mojan, apagan su incendio. Alrededor están los cuartos; unos en la primera planta y otros en un segundo nivel con un pasillo exterior que los une. El manejo acertado de la luz crea espacios exteriores e interiores: en un momento son sólo paredes y espejos que proponen volúmenes; en otros, con iluminación interior, son habitaciones caracterizadas vivamente con un mínimo de elementos: una tina, un tocador y carteles de películas antiguas nos hablan de la actriz venida a menos que vive ahí; el cuarto del chamán tiene veladoras, animales disecados, hierbas; para el conserje una puerta y un escritorio; para la paralítica dueña un radio antiguo, un teléfono y el altar. Los elementos con que se distingue cada cuarto no son adornos, son objetos clave para la consecución de la trama y es, por tanto, lo que les da su originalidad.

Hay en la propuesta escénica una intención grotesca y exacerbada en la construcción de personajes. Logran crear una atmósfera rica, llena de vitalidad, trágica y divertida. Son personajes tipo vistos con lentes de aumento: maquillados más allá del realismo, con movimientos de baile, estilizados o trastocados burdamente: en ocasiones esta radicalidad se excede y el personaje del escritor se convierte en un gritón inverosímil y falso en contraposición con el Santo que muestra su musculatura, finge heroísmo, llora como un niño e intenta asemejarse con agudeza a la imagen del comic que se repite en los sueños mexicanos.

Puede suponerse que cada actor se dedicó minuciosamente a caracterizar a su personaje y encontró movimientos, tics y mañas que, a pesar de ser tipos, los convierten en seres particulares: el mediocre con su bata de baño masticando una zanahoria o la vieja inmóvil que escupe la comida.

El estilo de actuación no busca la verosimilitud, ni intenta la complejidad en las emociones. Son personajes que acertadamente ironizan, subrayan y amplifican comportamientos. Aún así, es reconfortante tener como contrapunto la naturalidad del personaje que interpreta Rubén Moya.

El punto que une a todos los personajes es una intriga policíaca basada en el guión cinematográfico de Rufus B. Seder. El director Alejandro Ainslie hace una adaptación sumamente interesante. A pesar de la dificultad que hubiera tenido para trasladar personajes y situaciones extranjeras a un mundo netamente mexicano, el hallazgo se da al ver en el montaje una lógica que arranca de nuestro contexto. En este México de violencia y campechanería, todo puede suceder.

El ritmo de la acción es acelerado y la tensión dramática se sostiene sólidamente principalmente durante el primer acto. No hay tiempo para respirar y sí mucho para hacer elucubraciones: ¿qué pasa?, ¿quién es él?, ¿quién es aquél?, ¿quién es el asesino?

Es un acierto que la trama se vaya tejiendo sin seguir una línea única. Cada personaje tiene una historia que contar y en sí misma es interesante. Los personajes se desarrollan aislados y una serie de acontecimientos extraordinarios los une poco a poco. En la primera parte, a través de la invención del escritor, se proponen los posibles asesinatos a cometer. El suspenso salta de un lugar a otro, estira la cuerda sin romperla, nos mantiene atentos y encantados. En la segunda parte suceden los asesinatos y nos volvemos premonitores porque son los mismos que se sugirieron al principio: la cuerda se afloja y nos quedamos con la fuerza de los personajes y el desarrollo de las relaciones entre ellos. Al final, como en las novelas policíacas sabemos quién es el asesino, y como en las novelas policíacas, hubiéramos querido quedarnos con la duda, con las múltiples posibilidades, con un final abierto: la imaginación de los espectadores es más grande que la solución única dada por el escritor.

En *Cuartos milagros* el espectador es activo: metiche y pensante. El director, respondiendo a lo meramente teatral, cambia de espacios, crea las transiciones de un lugar a otro, relaciona conflictos, agiliza la continuidad y evita los oscuros entre escena y escena. Los espacios y los personajes son cambiantes: se muestran por sí mismos y al mismo tiempo forman parte de un todo escénico y dramático.

Es un teatro vivo, audaz y polivalente que se sumerge en la mexicanidad no sólo para reproducirla sino para reinventarla.

#### La Jornada Semanal

**Obra** *Cuartos milagros*. **Autor** Alejandro Ainslie (basado en un guión cinematográfico de Rufus B. Seder. **Dirección** Alejandro Ainslie. **Actores** Gonzalo Blanco, Mario Lage, Mónica Salcido, María Elena González, José Sefami, Rubén Moya, Gerardo Sánchez, Alain Kerriou, Carmina Arcos, Lourdes López Castro y Arturo Larios. **Iluminación** Alejandro Ainslie. **Teatro** Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura. **Producción** Cuatro Estaciones, CNCA, FONCA y UNAM.

#### Los Paranoicos

## Obra inconexa en busca de siquiatra

Los Paranoicos es un collage escénico donde se muestran diversos aspectos de nuestra fragmentada ciudad. Se ven, a través del lente de aumento de la comedia y la farsa, situaciones amargas y cómicas, cotidianas y extraordinarias.

Transitan personajes perseguidos por sus fantasmas, ilusiones e impotencias. Personajes que confirman, la incongruencia de la vida, la ingenuidad aplastada, el amor filial sobre todo, la contradicción de los sentimientos y el posible encuentro entre desconocidos. El escritor se descubre como un ser perseguido por sus criaturas, el paranoico por excelencia.

La persecución comienza en una feria con un merolico que incita a entrar al espejo. Es como una casa de los espejos donde cada escena es un espejo y en cada espejo hay una cotidianidad citadina: el periférico a reventar y con los nervios de punta, dos hermanas que comparten sus desesperanzas, dos amigas confidentes, la locura y la soledad en un rincón de espejos rotos, dos mujeres que se miran en una sala de espera. Son mujeres en el espejo, mujeres frente al espejo, laberinto de espejos que arrebatan la salida y dejan a su creador turbado sin saber dónde está la realidad y dónde termina el sueño.

Los Paranoicos están en este laberinto de espejos para hacer reír y conmover, para hacernos testigos de su existencia, para compartir con ellos algunas de las caras de esta ciudad anónima que nos perturba.

Programa de mano. 1995.

**Obra** Los Paranoicos. **Autor** Marcela Alvarado y Gerardo Zurita. **Dirección** Martín Álvarez. **Actores** Marcela Alvarado, Ana Díaz de León, Martín Álvarez y Mely Vera. **Escenografía e iluminación** Francisco Echavarri. **Teatro** La Gruta. **Producción** ZUBA y CNCA.

## Cartas a Jenny

#### CHILE.

Una mujer viuda emigra a Chile con su hijo Kevin. Ahí conocemos la relación entre ellos, sus paseos, síntesis de sus conversaciones, el mundo que se inventan e inventan como actores. Es predecible que algo más tiene que suceder: el matrimonio de Kevin. De ahí el conflicto y la aparición de un tercer personaje. Viviana.

Historia común que olemos en todas partes y que está puesta en escena en el *Teatro Escuela Imagen*. Se plantea con una estructura narrativa y escénica que interesa. Siguiendo una cronología, los sucesos se nos presentan en fragmentos, con interrupciones e interiorizaciones diversas. El punto de vista es el de Jenny, la madre, y por eso resulta entrañable y lastimoso: no hay culpables ni inocentes; el curso de la vida se impone son apelación.

Hay una riqueza en las formas de decir: utilizan el diálogo, los monólogos, los silencios, las acciones sin palabras, el documento de las cartas, las explicaciones al público... el tiempo escénico y el tiempo biográfico. La escena con que se abre y cierra la obra es la misma, y sorprende ver cómo al principio es casi incomprensible con esos diálogos absurdos. Al final, después de conocer la historia, esa escena se llena de significados y la sentimos como otra escena aunque sea la misma.

Las actuaciones consiguen mostrar el recorrido emocional de los personajes. A Kevin lo vemos de niño y adolescente, a Jenny una mujer madura y una mujer de edad, siendo que esta última peca de excesiva caracterización cuando hace de vieja.

La obra está construida a partir de cartas; está construida en el escenario. Parece ser que las cartas fueron la materia prima con las que trabajaron este auto-director y los actores. El factor de la improvisación, el descubrimiento de un sonido, de movimiento y comportamientos para cada personaje, hace que sean seres carnales, individuos diferenciados que contienen la emocionalidad de *ese* actor. Aquí, la madre, hijo, nuera, tienen nombres personales: Jenny, Kevin, Viviana.

En *Cartas a Jenny* hay un tratamiento psicológico e intimista de los personajes, donde una historia de tres resulta ser un caso de vida o muerte. Sí, oímos a la trovadora que nos ubica en la época de los veinte mentando noticias políticas y sociales, pero está fuera del espacio-ficción porque, aunque eso es lo que define la "historia de los pueblos", nosotros estamos hechos de nuestras pequeñas historias.

La puesta en escena contiene una gran simplicidad. La limpieza y precisión en los movimientos hace que los sucesos sean contundentes. La economía de elementos escénicos nos concentra y las soluciones conocidas resultan ser una propuesta integral. Entonces nos encontramos con una hombre vestido de negro, a la manera del sirviente japonés, que proporciona a las escenas objetos y sonidos: hace el ruido del agua al servir el vino en las copas, el sonido de un globo que se desinfla, un claxón, pone un tocadiscos para escuchar música en la escena de amor, hace que se oigan pasos y rechinidos, da al actor un teléfono que timbra sin cesar... el mar, la tormenta...

Todo se hace a vistas. El hombre de negro con su carrito siempre está ahí, dentro o fuera del escenario. El escenario es simplemente un cuadrado demarcado por líneas blancas. Al atravesar la línea e introducirse dentro del cuadrado, el actor se transforma en personaje y el espectador puede ser testigo de esa transformación. El espacio está vacío y el suelo es negro. Los colores de los cuadros que describen cuando van al museo, o el lago del día de campo, o la noche tormentosa a la orilla del mar, tiene uno que imaginárselos. Imaginación que es ayudada por las sugerencias de los actores y la intervención del de negro.

El hombre de negro es Gustavo Meza, autor y director de *Cartas a Jenny*, siempre está ahí, en escena, como los autores y los directores: no están pero están. Con su carrito de chucherías ofrecen al público y a los actores instrumentos e imaginaciones. El actor les da vida y vuelve a inventar la historia. Así, el teatro existe, por unos mementos.

(II Festival de la Ciudad de México. 1990)

UNO MÁS UNO. Sábado 21 de abril de 1990.

"Las criadas dela Unión Soviética".

El mundo de la representación. El teatro como su expresión máxima. Tres actores que a través del trasvestismo representan ser dos criadas y una señora. Criadas que a su vez representan ser su señora. Juego de espejos donde el otro refleja tu esencia.

Jean Genet es representado por primera vez en la Unión Soviética por la Compañía Satirycón de Moscú. Con la *perestroika* revientan nubes contenidas durante tanto tiempo para dejar caer una lluvia agria de propuestas artísticas interesantes como es el caso de esta puesta en escena. Y no es una declaración política exhibiendo desigualdades, sino que es la revelación desgarradora de los sentimientos oscuros del hombre. Por eso Genet apunta refiriéndose a su obra *Las criadas*, estrenada por primera vez en 1947: "No se trata de un alegato sobre la suerte de las domésticas. Supongo que existe un sindicato de sirvientes; eso no es nuestra cosa... Yo voy al teatro para verme en escena tal y como ni siquiera me atrevo a verme en sueños, y, sin embargo, tal y como sé que soy". Geneviéve Serreau opina que Genet se representa en estos dos personajes; "se proyecta por entero, con sus fantasmas de homosexual, sus heridas y sus rebeldías de patria, así como su gesto por la trasgresión, por lo ceremonial y por la muerte". La trasgresión es asumida por esta compañía de Moscú y en ella se regodea. Utilizan el *musi hall*, la extravagancia del vestuario y el maquillaje. Llegan a los extremos del exhibicionismo donde los bailes del final se vuelven superfluos.

Clara y Solange son dos criadas que planean y juegan con la muerte de su señora que inevitablemente implica la de ellas. Es una dependencia mutua que Clara confirma al estar representando a la señora: "Gracias a mí, a mí sola, existe la criada. Gracias a mis gritos y a mis gestos". Tiempo después, sin dejar de ser la señora, agrega; "Los criados son nuestros espejos deformantes, nuestra válvula de escape, nuestra vergüenza, nuestras heces".

A través de la representación ama-esclava, ellas reflexionan sobre sí mismas y se detestan. Al final de cuentas, el deseo de ser la señora implica siempre forzosamente una traición a la criada. Odias el otro porque te conoces perfectamente. Solange le dice a su hermana: "Quisiera consolarte pero sé que te doy asco. Te repugno. Y lo sé porque tú me das asco. Quererse en la repugnancia no es quererse". La reconciliación es imposible frente al espejo implacable del juego. Las relaciones de poder, rencor y venganzas se dan en todos lo niveles. Y no sólo se odian y se quieren mutuamente por su estado de servilismo, sino que en la misma relación hermanas y criadas se repite la fórmula del arriba y el abajo de una manera dinámica.

El juego nunca se acaba y una vez iniciado, como en la vida, hay que llegar a su término. Así el conflicto que se sucede al estar decidiendo la muerte es en esta puesta en escena uno de los momentos actorales y dramáticos más intensos. Para matar a la señora, hay que matar a la criada. Queda una sola salida desesperanzada: Clara-señora le dice a Solange-criada: "Quedarás tú sola para asumir nuestras dos existencias".

Las criadas dirigida por Constantin Raikin, se presenta ahora del 9 al 16 de agosto dentro del II Festival de la Ciudad de México. La puesta en escena plantea el juego de la representación y pone en el espacio una barras donde los actores descansan, convierte la habitación en pasarela, cubre con velo, juega con los espejos y las escenografías que colorea. Nos hace estremecernos gracias a la magnífica actuación de los que representan a las criadas, donde lo vivencial es el eje de la técnica actoral. Las emociones y las tormentas están a la vista. Dos criadas, dos actores, dos personajes, nos arrancan por momentos las costillas para dejar el corazón al aire y verle así sus hoyos negros, sus nudos de odio y resentimiento, su sangre coagulada.

(II Festival de la Ciudad de México 1990)

La Jornada Semanal. Domingo 26 de agosto de 1990.

"Saltar en las camas de El dormitorio"

#### CANADÁ

Un dormitorio amplio de un internado donde conviven adolescentes en los años '60 del Canadá. La habitación con 12 camas y una iluminación que provoca un estado nostálgico y evocativo propicio para nombrar al recuerdo.

En lo alto de dos paredes azuladas, un ventanal con vidrios rotos donde reiteradamente, a lo largo de la obra, como una imagen obsesiva del recuerdo, aparecen lentamente los brazos de una mujer con la intención de suicidarse. El afuera es el adentro y ella intenta aventarse hacia el dormitorio. El espectáculo empieza con la narración de este suceso: una mujer habla de su amiga. La imagen se repite, se repite, se repite y concluye casi al final la obra en el momento en que tres mujeres simultáneamente extienden sus brazos atravesando el cristal y tres hombres evitan la caída una, dos, tres veces; pero en esta tercera, en la ventana del centro el hombre no acude y ella desfallece.

En una pared hay varios pizarrones colocados en serie donde los adolescentes escriben la lección mientras que uno con un micrófono informa, como en un examen, las noticias del momento: el asesinato de Kennedy. La división de los estudiantes se visualizan

en los pizarrones donde, con movimientos precisos, borran, escriben y pelean sus posiciones políticas.

Las 12 camas están alineadas en cuatro filas. Al comenzar la obra es de noche. Los adolescentes, representados por actores con un entrenamiento dancístico y acrobático impresionante, utilizan las camas para crear un coreografía a la perfección: juegan con ellas, se suben a las cabeceras, brincan sobre ellas, las ponen en movimiento, juegan almohadazos. Duermen. En un silencio total se levanta uno a ponerle el calcetín en la cara de su vecino e irse después a golpear rítmicamente una pera de box, se levantan otros furtivamente y juegan al amor en el baño del fondo; hay alguien que ronca, hay alguien que se cae repetidamente de la cama. En este estado nocturno aparece sonámbula la monja que los cuida, se dirige al ventanal buscando la luz divina y encuentra un vitral repleto de colores. Danza su sueño y todos forman parte de él. Llega el día. Los juegos de antaño se suceden y el sentimiento nos abraza, la experiencia de la adolescencia es compartida y nos identificamos en el recuerdo: en los días de boliche, en el saltar la cuerda que aquí se convierte en una lucha política, en la escena de amor, a la Romeo y Julieta, en el rockanrolero con su guitarra eléctrica, en la convivencia con los compañeros. Uno como espectador participa de la experiencia de las imágenes y las sensaciones y quiere apresar esa forma de recuperar el pasado. Guilles Maheau es el creador de esta obra y la hace a partir de sus propias experiencias y las de su generación. Uno admira la capacidad de este artista para darle a las vivencias del recuerdo una resonancia emotiva, sensible y cálida. Si uno pudiera recordar como la hace él, sería posible esperar el futuro. Así, la obra El dormitorio, realizada por el grupo canadiense Carbono 14, nos regala, por unos momentos, la vivencia del pasado en toda su pureza. Si bien la adolescencia es una etapa contradictoria y de jalones existenciales, Guille Maheau opta por recordarla como una experiencia refrescante y por lo tanto refresca nuestra propia experiencia. Nos cuestiona porque comprobamos que la forma en que recurrimos a nuestro pasado depende en parte de nosotros mismos. Los recuerdos son inmodificables, pero es posible modificar la vivencia de ellos y esto es lo que *El dormitorio* evidencia. Recordar no parta trasladarnos al pasado sino para reubicarlos en nuestra existencia o para simplemente olvidarlos o para volverlos teatro.

Una hora y media duró la experiencia. Experiencia que podrá repetirse cuando se presenten dentro del II Festival de la Ciudad de México en el verano próximo. No es vivir para recordar, sino recordar bien.

(II Festival de Teatro en Colombia 1990)

La Jornada Semanal

Domingo 12 de agosto de 1990.

#### "El dormitorio, un plato fuerte"

*El dormitorio*, danza-teatro, del grupo canadiense Carbono 14, es uno de los platos fuertes que ofrece el III Festival de la Ciudad de México del 27 de julio al 4 de agosto en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

El nombre que se le dio a la compañía era, en primer lugar, dice su director Gilles Maheu en entrevista con la prensa, con la intención de no hacer una asociación directa con el teatro. Es un nombre abierto. Es un nombre que le da a la compañía una connotación moderna y diversa: el carbono es parte del ciclo orgánico de las cosas. El carbono está en la polución, en los diamantes y también tiene que ver con elemento básico como el carbón que sirve para dar calor.

La compañía Carbono 14 se formó hace diez años en Montreal, después de que su director hizo un recorrido teatral en su formación: Artaud, Barba, Grotowski y el mimo corporal Decraux. En sus primeros años hizo un rompimiento con esta tradición y la compañía empezó haciendo teatro callejero y de feria. La obra *El dormitorio* significa entonces, una síntesis de toda esta búsqueda, de todas estas influencias que se juntan con el trabajo contemporáneo que ellos hacen. Si Artaud soñaba con el actor que puede estar sobre una hoguera, dice Maheu, aquí se manejan dos influencias: el actor que ve lo que está pasando y no se deja consumir por la acción, y el actor que es directamente consumido por lo teatral.

Frente al ser considerado como uno de los mensajeros del teatro vanguardista, Maheu señala que es terrible y halagador a la vez, porque si se es la vanguardia, tiempo después se pasará a la retaguardia. No soy yo □dice□ el que me define como vanguardista, lo que hago yo es una búsqueda sobre el lenguaje escénico y esa es mi posición. Buscar lo

imposible para encontrar lo posible. El hecho de buscar nos hace encontrar otras cosas □agrega□, son búsquedas científicas donde aunque se está viendo hacia la derecha, se puede descubrir que la respuesta está a la izquierda. No se tienen ideas preconcebidas sino puertas abiertas al azar. Por eso mi método parte de esta actitud de apertura.

El proceso de trabajo en *El dormitorio* se abordó de una manera diferente a sus trabajos anteriores inmediatos, donde partía de un texto como la obra *Hamlet Machine* de Heiner Müller. Aquí, él no quiso hacer un libreto para realizar el trabajo. Volvió al desafío, como lo había hecho al inicio de su compañía, de llegar con algunos elementos a partir de esa base crear el espectáculo. La primera semana de ensayos para *El dormitorio*, les propuso a sus bailarines y actores un tipo de vocabulario en el que se iba a basar la obra: Dios, dolor, violencia, teatro, danza. En esa semana se hizo un trabajo arduo con estas palabras. Después se inició la etapa de la improvisación donde ya no se habló intelectualmente sino se abordó desde lo físico y lo corporal. Así se fueron explorando imágenes. En los últimos meses □agrega el director□ hubo una búsqueda para confrontar los hallazgos de manera teatral y dramática hasta llegar el día del estreno.

El trabajo del director que para Guilles Maheu significa querer hacer un teatro que no corresponda a la tradición pero que modestamente proviene de ella, considera necesario un trabajo de distanciamiento en el proceso de creación por parte del director. Cuando llegan los momentos mágicos puntualiza es necesario alejarse y organizar todos los elementos de una manera dramática. El peligro es el reflexionar demasiado y perderse en la subjetividad.

La compañía de teatro Carbono 14 es polivalente. Los bailarines y actores tienen formaciones diferentes y eso, □acota□ es fundamental, ya que se busca un enriquecimiento y una homogeneización en la propuesta danza-teatro. Además, dentro de su propuesta asume el que en Canadá haya dos culturas, la inglesa y la francesa, tratando de ligarlas y confrontarlas en sus dos realidades. Para él su idea teatral es transcultural, es abordar los problemas humanos universales que nos afectan y por eso, dice, el teatro es una búsqueda de libertad, es una forma de democracia.

(III Festival de la Ciudad de México)

El Nacional

27 de julio de 1991.

# **HUNGRÍA**

En un mundo subterráneo, analogía de la miseria humana y el primitivismo, la Compañía Jozsef de Hungría revela un *Ubú Rey* contemporáneo, crítico y grotesco que nos convulsiona.

La moderna escenografía descontructivista donde la perspectiva está trastocada, permite asombrarse y sumergirse en un espacio en penumbra con paredes llenas de objetos oxidados: ruedas de bicicleta, tubos, pegotes de metal, rampas en los extremos de la butaquería y un paso de gato. Es el inframundo en que vive el mundo de hoy y el de todos los tiempos, es el que hay en cada uno de nosotros.

Al fondo dos túneles sin fin con luz amarillenta. Todo envejecido, deplorable, impresionante. Al centro un sillón de coche viejo de color púrpura como la sangre. Posible suponer que aquel sillón destartalado es el trono del rey Wenceslao que ocupará Ubú cuando logre derrotarlo. Después descubriremos que el trono real es también la tapa de un enorme tubo de drenaje por donde desaparecen todos lo empleados, abogados y campesinos sublevados que el nuevo rey Ubú manda matar.

A la tercera llamada, sin que se oscurezca la sala, un joven sale a probar con las baquetas el escenario. Lo hace música con sonidos metálicos y guturales como si llamara a los habitantes del mundo del subsuelo.

Los músicos se integran a la obra como amalgama impecable que sin en la obra original de Alfred Jarry reproducían fanfarrias, aquí la enriquecen con una propuesta musical moderna donde se emplean sonidos disonantes, concretos, guturales y musicales como la fanfarria. No sólo acompañan al espectáculo sino que son una tuerca que se engrana a lo teatral de una forma dramática, juguetona y deliciosamente auditiva.

Los músicos colocados en el centro del fondo, conviven con la obra siendo actores, distorsionando la imagen, acelerando, dándole tensión a la escena como en los mementos épicos y resignificando con sonidos creados, situaciones como la escena donde Papá Ubú y Mamá Ubú "cogen" entre un gran almohadón: los músicos, moviéndose rítmicamente, utilizan rechinidos, serruchazos y un jadeo idéntico al de los Ubú, que sugieren una cama en acción y un subrayado en el gemir.

Los músicos están a la vista con bolsas de plástico, tambores, flautas, palos y un piano vertical que al principio, a media luz, distorsiona la perspectiva y nos transporta a un mundo irreal y de cabeza.

Los músicos-actores están siempre visibles; a veces sentados o bebiendo cerveza, otras fumando, comentando lo que ven. Sufriendo lo que padecen los personajes, burlándose de ellos, observando, siendo espejo de nosotros espectadores que los miramos. Músicos espectadores que no reflejan, homenaje teatral al hecho mágico que se crea entre el público y la escena. Músicos espejo de los espectadores.

Nosotros observamos situaciones teatrales que nos devuelven la imagen esperpéntica de lo que somos. Espejo cóncavo en el que vemos el alma primitiva y animal del hombre. Personajes que mirándonos a los ojos nos increpan, nos incluyen, nos violentan, nos hacen cómplices de sus risas e inmediatamente después nos la cuestionan. Humor cruel sobre la brutalidad del hombre, ironía picante acerca del poder, la tiranía, el ejército, el pueblo, los reyes, los súbditos, la tortura, la guerra y la muerte. Todos somos parte de la misma mierda. Imagen grotesca: vestuario recargado de harapos, coronas de hueso, pantalones parchados o de terciopelo verde, desnudez en el pecho, tubos oxidados como armas, manca verde de la cara durante la batalla.

Con una obra teatral estrenada a finales de 1896, que marcó salto significativo en la historia del teatro y que fue premonitoria del desastre de la Primera Guerra Mundial, esta compañía húngara, que se presenta por primera vez en México hasta el 24 de julio en el Teatro Julio Castillo, nos regala un montaje contemporáneo y realmente aportador para el teatro. Cimbra, retuerce el estómago y revela una realidad universal de todos los tiempos de la que no somos ajenos sino muy por el contrario, sus protagonistas.

(III Festival Ciudad de México)

El Nacional. Miércoles 24 de julio de 1991.

"Yepeto de Roberto Cossa. ¡Madre mía, qué cosa!

# **ARGENTINA**

La Compañía de Teatro Argentino presenta la obra *Yepeto* del dramaturgo Roberto Cossa, bajo la dirección de Omar Grasso, en el Teatro Benito Juárez del 20 al 23 de julio.

Yepeto, estrenada en Buenos Aires en 1987 "ha sido un trancazo de público", dice el programa de mano, y se ha representado en varios festivales como el de Bogotá, Montevideo, Cádiz y Milán.

La obra gira alrededor del encuentro de un joven deportista y un intelectual cincuentón, enamorados de una joven de 17 años. El primero es su novio y el otro es el maestro de la joven. El autor utiliza la anécdota del enfrentamiento de dos generaciones para hacer una disertación pseudoerudita, yendo de frases acerca del cine en sus comienzos hasta sobre cómo describía Breton los pechos de su mujer, para hablar del valor de la palabra y el conflicto de escribir. Reivindica la seducción de la palabra en el mundo de hoy, considerándola como expresión de la inteligencia, la imaginación, el ingenio y la poesía. El hombre maduro dice "el arte de amar es sólo la palabra justa".

Junto con el parlamento de "La verdad no existe, existe la poesía", el autor va manifestando en su propuesta el juego que hace entre ficción y realidad. El hombre maduro cree en la poesía e intenta, sin lograrlo, que la ficción supere a la realidad. El escritor, protagonista de la obra, está escribiendo la misma historia que le está sucediendo: hay un tutor, un teniente de Húsares y una joven bella. El juego dramático, dada la obviedad, pierde fuerza pues nunca nos confunde, nunca logramos inquietarnos ni intrigarnos. Todavía se hace más evidente cuando se recurre a la ejemplificación de estos tres personajes en muñecos. Esta dualidad entre muñecos, que son los de la novela, y los tres personajes que se ubican en la realidad, terminan siendo más que una aportación, una ejemplificación fácil y de decirnos que la realidad que vemos es lo que él está escribiendo.

La idea de encontrarnos a dos personajes enamorados de una misma mujer en donde se habla de ella, se discute sobre ella y se pelean por ella, es interesante pues suscita la imaginación y la recreación del personaje por parte del espectador. Esta idea se viene abajo cuando vemos transitar etérea y reiterativamente a esta joven que nunca habla, que mueve los muñecos de un lugar a otro para que veamos la novela y que con un violonchelo entre sus piernas nunca toca. Esta propuesta del director que funciona como un recurso para

añadirle magia a la obra y para resolver el tránsito de una escena a otra, de un cuadro a otro 

☐ que el autor sólo resuelve con oscuro ☐ se ve reforzada por la musicalización de Jorge 

Valcárcel que empalagosamente nos insiste que esta es una historia de amor.

Estas soluciones escénicas se reflejan también en la escenografía, donde los elementos que se usan son mínimos y a veces innecesarios. La propuesta de dos mesas simétricas colocadas en proscenio y cada una en un extremo se antojaba interesante en cuanto a la posibilidad de jugar con la dualidad, pero resultaron ser sólo un recurso para darles movilidad a los actores en el escenario.

Aunque en el texto se reivindica la sutileza, la poesía y la ambigüedad, la puesta en escena termina siendo obvia y con miles de acotaciones gestuales y de movimiento que hacen pensar en una desconfianza hacia la palabra misma, lo cual contradice al propio texto. Ulises Dumont ["veterano intérprete del teatro, el cine y la televisión argentina" que aquí interpreta al hombre maduro, y el actor joven Gustavo Luppi, adoptan esta idea y exageran el movimiento, extradramatizan la palabra y el primero se dedica a mirar de reojo al público como si el chiste nos lo estuviera contando a nosotros y no fuera una interpretación seria de algo que por añadidura provoca la risa. Así, el humor que es uno de los móviles fundamentales de la obra cae en la caricatura y en la

explicación constante de que esto es un chiste o esto es para que el otro se enoje.

Sí, el público se ríe, pero la facilidad y la poca malicia hacen que uno que otro dormite y que alguno se moleste por ser considerado un cegatón.

(III Festival Ciudad de México)

# El Nacional. Martes 23 de julio de 1991.

"Extrarradios. Minimalismo fuera del círculo"

**ESPAÑA** 

Y así se vieron juntos

Atrapados por las sensaciones, observamos el movimiento repetido y sistemático de cuatro personajes bajo el influjo hipnótico de un violín-sintetizador. Al borde de la interrogante del después qué va a pasar, constatamos que el una y otra vez la misma cosa es lo que pasa. Y

una y otra vez se certifica el transcurso del tiempo, por un breve detalle inmiscuido en la repetición idéntica, que poco a poco va minando al estructura hasta transformarla. Así, la corriente minimalista en la música, que arranca en los 60 con Steve Reich, se va extendiendo a la danza y al teatro como es en esta obra española de danza-teatro, titulada *Extrarradios*.

En un espacio a media luz, con sólo varias mesas y sillas circulando, unos cuerpos recostados en el suelo, viven la pesadilla o el sueño inquieto del amor. Fuera de la zona de influencia que marca el radio de un círculo, *Extrarradios* es un mundo onírico y reflexivo, que recurre al cuerpo y la expresión verbal reiterada y aparentemente absurda, para asirnos al volantín que gira y gira y gira enajenadamente. Un volantín hecho de sillas y mesas, imagen final del espectáculo, que expulsa lentamente a los colgantes para dejarlos dejarnos inmóviles y retratados en el tiempo.

Se trasluce en esta obra del grupo catalán un sinfín de influencias que saltan a la vista por ser contemporáneos; y al ser tan evidentes suponemos un *collage* intencional de sugerencias, que por la forma en que se conjuntan y el ingrediente personal de Esteve Graset □autor, director y escenógrafo□, inquieta. Aquí está Pina Baush con su danza de las mesas, y las belgas de *Roses and Roses* con las sillas y sus movimientos repetidos cotidianos, y los canadienses Carbono 14 con sus placas metálicas de *El dormitorio* y la escritura automática de Breton y la narrativa de Beckett.

Con las placas metálicas sonoros utilizadas como paredón, crean la imagen que se prolonga idefinidamente y jamás ya dejará de recorrer nuestra mente: el impacto fijo de dos mujeres a media luz, respondiendo a las ondulaciones constantes del metal. La imagen se refuerza con el texto pronunciado por el pelirrojo, que son ideas entrelazadas en asociación libre, con una propuesta de reflexión humorística acerca del sentido del hombre. Las frases, que parece ser que son absurdas, hilan un lenguaje minimal, para construir un discurso que extrapola el lugar donde el hombre se coloca en sociedad, con parlamentos parecidos a : sujetas, peso, sopesar, soportar el peso, reventar, es posible reventar, reventar lo más pronto posible, sopesar, soportar el peso, reventar ya.

La repetición y el juego de los múltiples sentidos absurdos y reales de las palabras se repite y se repite en el escenario, a través de movimientos cotidianos y elaborados, que este grupo de jóvenes desarrolla. Discurso, imagen y música responden a una misma

construcción rítmica, del espacio y el tiempo. Piezas del engranaje de un reloj métrico. Pareciera que todo está medido, que todo responde a la fotografía continuada de un mismo momento, pero la obsesión repetitiva □que jala nuestra vista y la emoción, al encontrar placer extraño por presenciar un acto multiplicado hasta el cansancio□, se contrapuntea, siempre con otro movimiento corporal y verbal, contrastante y distinto, tanto en el tono como en la intención. así, mientras la mujer de azul habla y habla sentada, de aquel que espera y espera y espera y que conoce todas las salas de espera y espera y espera; la de rojo, sentada sesgadamente atrás de ella, inicia un balbuceo un todo desparpajado, señora gorda, hasta hacerse legible: no te lo puedo decir porque no tengo palabras para decírtelo, pero cómo quieres que te lo diga si no tengo palabras, no te lo puedo decir, cómo quieres que te lo diga si...

La actoralidad es abordada en *Extrarradios* más como técnica y forma que como vivencia y emoción. Las risas, las carcajadas y las toses no transmiten sentimiento, sino sonido, forma, y una continuidad de expresión. Exaltan el recurso de la velocidad y el cambio de ritmo verbal, al igual que el contrapunto de sonidos constantes □como el zapateado□ para provocar un efecto ambiental que sube de intensidad hasta arrebatarnos la tranquilidad y darnos a cambio la exaltación y la expectativa.

Al salir del *Extrarradio*, volvemos al círculo riguroso del vivir con la conciencia, de que al repetirnos caminamos por el tiempo absurdamente, buscando un pivote imperceptible, que lentamente nos transforme.

(XIX Festival Internacional Cervantino. 1991)

El Nacional. Lunes 25 de octubre de 1991.

"La Tirolesa: movimiento suspendido"

**ARGENTINA** 

Como a las 10 de la noche, en la Estación de Ferrocarriles Buenavista, se inició el performance *La Tirolesa*. Espectantes en la explanada, teníamos de un lado un andamio de metal altísimo y del otro el edificio de Ferrocarriles: esquina invertida donde se sucedían intercaladamente franjas de ventanas y de concreto. Un cable por el que habría de resbalar un atrevido actor, unía las dos contracciones.

Ejercicio acrobático y planteamiento conceptual: la caída. Descender, siempre descender. Al inicio el nacimiento; tocar tierra acompañados de una brisna que mojaba los metales. Al final el deceso; bajar para desaparecer tras la franja de fuego implementada por Alejandro Jara encargado de los sorprendentes efectos especiales. La música los desacompañaba: chillidos irritantes y sólo unas cuantas vibraciones que hinchaban el interior.

Mientras se transita de arriba a abajo y de un lado a otro, el tiempo se detiene; y se detiene por la sensación que nos provocan la lentitud o repetición. El hombre empequeñecido por la inmensidad de las construcciones, se mueve en el aire; sus movimientos son como el detalle cuidadoso de un desesperado suicida que cae del edificio en cámara lenta; su único sostén es un cable, el que baja de la cúspide para llevarlo al fuego. Los otros dos jóvenes, hombres araña atrapados en los pasillos de concreto y de ventanas del edificio, cambian nuestra perspectiva. Efecto visual que trastorna nuestro sentido de orientación al verlos desafiando las leyes de gravedad: y caminan por paredes y parece que caminan por banquetas. Cada uno se sujeta de un cable que pende del edificio, y vuelan por los aires para volver a caer al piso-muro. Se nos va el aire y creemos que hacen magia pues parece que caminan tan campantes por la calle para de pronto elevarse así, como si volaron. Las acciones se repiten, cada uno en su pared y los dos idénticos.

¿Dónde está el suelo?, ¿quién mantiene la verticalidad en esta tierra? El grupo de teatro argentino *La organización negra* contesta que todo es relativo y la realidad horizontal del teatro puede ser más verdadera que la de estar de pie buscando el cielo como espectadores.

Ese *performance* que se presentó dentro del Festival Cervantino, gira la cabeza y vamos de aquí allá y del aire al suelo, no sólo con piruetas sino también con ideas visuales.

A cielo raso los vimos, con los ojos abiertos y el corazón al aire.

(XIX Festival Internacional Cervantino 1991)

"Paneblu. Punto y raya de los italianos Teatro Del Burato. ITALIA El *Teatro del Buratto*, grupo italiano formado desde el 76, presentó su espectáculo *Paneblu* dentro del XIX Festival Internacional Cervantino los días 30 y 31 de octubre en el Teatro Julio Castillo de la Ciudad de México.

La propuesta del grupo parte de un espacio vacío como es la cámara negra, donde los objetos, las formas y las figuras aprovechan la tridimensionalidad para formar imágenes pictóricas y gráficas. Son círculos, líneas luminosas, puntos fosforescentes, esferas y cubos voladores los que se perfilan en el escenario. Atrás de ellos, invisibles los manipuladores, generan el movimiento. De vez en cuando los distinguimos debajo de una tela, que a partir del estiramiento crea formas extrañas; también los vemos de refilón vestidos de negro subidos unos encima de otros para hacer que una esfera brinque de piso al cielo. El diseño de la iluminación y la habilidad de los ejecutantes permiten esta disociación entre manipulador y formas, provocando así un espectáculo ausente de figura humana. Si el hombre es el que crea el movimiento, el *Teatro del Buratto* busca mostrar los resultados de su creación para hacernos sentir la deshumanización o lo abstracto de las formas.

Más que un teatro de contenidos □aunque en una segunda locura se puede vislumbrar una interpretación concreta□, *Paneblu* es una muestra de líneas y formas, punto y raya, que nos asombra por la calidad técnica con que se realiza y nos deleita ver pasar frente a nuestros ojos figuras que se desarrollan lentamente, a un ritmo tan preciso, que pareciera que una mano grande e invisible dibujara sobre el escenario. La música de Carlo Cialdo Cepelli es la mano que integra y construye el ritmo de este universo. El dios de la musicalidad el elemento esencial que marca el palpitar de la imaginación.

Lo que vemos son cuadros, cuadros geométricos o pinturas de Andy Warhol como la lata de Campbell del inicio, o de Magritte con sus hombres sin rostro; son gráficas que evolucionan, puntos fosforescentes que se vuelven líneas, es el pizarrón de la clase de estadísticas o de la clase de geometría cuando el maestro se ha dormido y sueña con lo imposible. Son también sugerencias de formas humanas, hombre deformado y sintetizado, vuelto cabeza de huevo con cuerpo elástico, vuelto ojo-sol-observante, camisa que creceglobo que ondea y expulsa tubosgusanos. Parecieran preguntarse por lo que el hombre produce, desecha y destruye. Sí, sugieren interpretaciones, pero vienen después, porque cuando presenciamos el transcurrir de las imágenes asépticas y formales se despierta más

un deleite visual que emotivo o interpretativo. Es después, cuando recordamos el suceder ligero de las figuras en acción, que nos inquieta el sentido del por qué y el para qué débilmente escenificado. En el momento, en el instante único, sólo disfrutamos asombrados un acto de magia continuo. Esa magia que tiene el teatro, donde es posible ver a la imaginación humana en vivo y a todo color, durante sólo unas horas.

(XIX Festival Internacional Cervantino 1991)

La Jornada Semanal

Domingo 1 de diciembre de 1991.

# "El gordo y el flaco en *The Brittonioni Brothers Film Cabaret*" GRAN BRETAÑA

El 28 y 29 de octubre, dos cómicos ingleses se presentaron en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón con teatro lleno, para hacer reír. Con un mínimo de elementos escenográficos, los actores utilizan las escaleras, pasillos y las primeras butacas del teatro. Una pantalla colocada al frente y al centro del foro resulta ser el elemento protagónico de ese espectáculo. La obra es una serie de sketches divertidos que por su desenfado y ligereza se presta más para ser representado en un bar que en un teatro.

El tema alrededor del cual giran estos breves números es el cine, la pantalla, las cámaras. Recurren a hechos históricos como la invención del micrófono y la cámara de cine; a planteamientos inventados como la idea de cómo hacer más barata la producción cinematográfica; y muestra situaciones absurdas como la explicación detallada en la pantalla-pizarrón del porqué son importantes las cajas de cartón.

Juegan con la imagen teatral y la imagen de la pantalla. Entran y salen de ella. Sacan y meten cámaras, se persiguen como el gordo y el flaco, plantean momentos ilógicos cargados de humor. Su tono actoral, o más bien dicho clawnesco, está en el límite del grito. Hablan fuerte, sobreactúan, se hacen los payasos más que ser payasos; cansan.

The Brittonioni Brothers Film Cabaret es como se titula esta serie de números cómicos que se presentaron en la Ciudad de México dentro del Festival Internacional Cervantino. Llama la atención que los dos actores que son hermanos dentro de la obra, parece ser que son hermanos en la realidad: Chris Britton y Tim Britton. En escena están completamente compenetrados y resultan ser complementarios: uno alto y otro bajo, uno

flaco y el otro más gordo, el impulsivo y el racional. La liga filial plantada en el *show*, crea una complicidad escénica donde dos hombres se lanzan a la aventura del cine en el teatro.

La inserción del cine dentro de un espacio teatral, tanto por el uso de la pantalla y la temática que abordan, pareciera sugerir una propuesta nueva sobre la relación teatro-cine; pero en el desarrollo de la obra descubrimos que no hay un planteamiento conceptual del vínculo entre estas dos áreas, sino la simple utilización ingeniosa de recursos cinematográficos en un espacio teatral.

Con el grupo Forkbeard Fantasy Theatre Company, de Gran Bretaña, nos reímos un rato, pero nos quedamos con la inquietud de si no es que nos están tomando el pelo con esta obra "aparentemente" innovadora.

(XIX Festival Internacional Cervantino 1991)

El Nacional. Sábado 2 de noviembre de 1991.

# Un orgasmo adulto escapó del zoológico con Dense Stoklos

#### **BRASIL**

Con una intención claramente política y feministas, la actriz y directora Denise Stoklos presentó cuatro monólogos en un espacio vacío, loa días 22 y 23, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón dentro del Festival Cervantino. El espectáculo del martes lo tituló *Un orgasmo adulto escapó del zoológico*, en el cual daba voz a tres mujeres diferentes: una mujer □hija, una obrera y una mujer de casa. A pesar de la diferencia, la caracterización hecha por ella implacable tres desdoblamientos, donde, más que representar a la obrera, era Denise Stoklos histriónica jugando a la obrera. Notable su humor para hablar de sexualidad, diferencias entre hombres y mujeres, minucias cotidianas y anécdotas.

El miércoles, el monólogo *Casa*, el único que incluía muebles, era un discurso en paralelo: las palabras reflexionaban, teorizaban, describían, narraban y politizaban, mientras las acciones y los gestos ironizaban, ridiculizaban y provocaban la carcajada de muchos.

En el trabajo de Denise Stoklos, formada en Brasil e Inglaterra, la gestualidad del rostro se convertía en uno de los aspectos más fuertes e interesantes de su propuesta; llevaba al gesto hasta sus últimas consecuencias creando caras, haciendo el bobo, torciendo

la boca y abriéndola excesivamente, sacando la lengua, moviendo los ojos, aprisionando la cara con sus manos, soltando un sonido.

Imponiendo el estilo fársico constante, alejado de cualquier naturalismo y provocando un fuerte imán escénico, la locura rozaba a cada uno de sus personajes. Se apoyaba en el manejo de su voz para crear diálogos inventados, preguntas y respuestas a sí misma, narraciones fantásticas o planteamientos políticos. Iba del grave solemne al agudo impositivo; carraspeaba o fingía reír.

La exaltación anímica de la actriz brasileña infundía a su obra una intensidad ininterrumpida, agotadora, repetitiva. Era siempre ella diciendo ser otra, era siempre ella con sus mismos recursos actorales, vocales y de movimiento; era siempre el mismo discurso donde las mujeres padecían la sociedad machista aplastante. Aunque se burlaba de sí misma creando una distancia, el planteamiento resultaba panfletario y parcial; agotador el victimismo a pesar de la inteligencia de la observación de Stoklos.

Cuando se presentó en agosto en el Festival de la Ciudad de México con la obra de *María Estuardo*, después de la función, ella hablaba de lo fundamental del poder de la afectividad en medio de un mundo político. En aquella obra, la creación del personaje de María Estuardo y de Isabel, abrían el lenguaje cerrado y personal de Denise Stoklos, sacándola de ella sin dejar de ser ella misma; porque como dice en uno de sus monólogos: todas tenemos la misma historia. En *María Estuardo* eran personajes complejos con toda una historia, que aunque no se nos contaba, el conflicto lo vivíamos a través de la propia interpretación de la creadora. El problema de estas obras que presentó ahora, es precisamente el recurso autorreferencial y el develamiento del truco, por decirlo de alguna manera: Vemos un monólogo y conocemos los demás.

Por medio del humor, la maestría en la comicidad y lo crítico y agudo del discurso, Denise Stoklos crea una forma de hacer teatro completamente personal y jubiloso. Crítica plagada chistes, donde está a pedir de boca una sonrisa.

(XIX Festival Internacional Cervantino 1991)

El Nacional. Viernes 25 de octubre de 1991.

## Siempre las mismas mentiras

## **BÉLGICA**

La Compañía de Wim Vandekeybus presenta una obra dancística alegremente desconcertante. Su sentido del humor tanto en el movimiento como en las expresiones verbales nos llevan de la mano a ninguna parte. Los actos cumplen su cometido en sí mismos sin querer sugerir consecuencias. En un primer momento sentimos que se quitan la ropa para nada, colocan las cajas de nuevo bajo la hamaca y ya, ruedan los cuerpos entrelazados uno tras otro porque sí. Y sí, no hay una edificación de actos, sino la presentación y la inmediata destrucción o finiquitud de los mismos. La vida va de prisa y somos como el que carga una pila de huevos que está en riesgo de ser arrollado por los que corren. La velocidad en *Siempre las mismas mentiras* está ajustada a un ritmo y a un fluir incesante con la que trabajan los ejecutantes. Más que vértigo, nos provocan la sensación de estar ante una catarata de ideas plasmadas en actos. Actos cotidianos como preparar un café, comerse un huevo, mecerse en la hamaca, hervir agua, oír la radio, barrer el cochinero. Estos hechos se vuelven insólitos al ser interpretados por la Compañía, pues el café se prepara en la bolsa de un saco, el cochinero incluye huevos revueltos cocidos en una silla de madera y el agua hierve en una pecera con un micrófono dentro.

La lógica estrecha de la vida, la causa y el efecto del acontecer y los por qués y para qués a que nos obliga la cordura, son dejados en suspenso e ignorados a propósito. Respiramos aliviados y reímos de lo fortuito, de los actos cotidianos que responden al razonamiento de la imaginación. La palabra refuerza este planteo contándonos mentiras, inventos, chascarrillos o aventuras enfatizadas cómicamente por el manejo de la voz.

Visualmente nos encontramos con hamacas anudadas, sillas colgando y un collage de vestidos coloridos de los años 50. Monocordemente se cortan las cuerdas con un hacha y el collage se pliega para quedarse como telón de fondo. La iluminación de Gerhard Maraite hace del telón, maravillas; y según la luz que tenga, nos da la impresión de un vitral o un cúmulo de vestidos de papel recortados u opacos como una pared vieja. El collage de vestidos sugiere la aglutinación de parches pegados: distintos todos; llamativos, como las diferentes escenas del espectáculo.

Vemos incluidos aquí elementos mexicanos: las canciones, las hamacas, el juego del gallo y la gallina, el zapateado. En fin, elementos que reconocemos y que a punto de convertirse en folclor nos inquietan.

Los bailarines, con una sorprendente precisión son ejecutantes jóvenes que desarrollan la acrobacia, la resistencia física, la habilidad en el movimiento. A veces la fuerza física de la expresión corporal resalta dejando de lado la emotividad; así sucede con la muchacha de pelo negro que contrasta con el moreno de saco marrón, que con un estilo propio realiza los movimientos. En el campo actoral, al contar las historias, utilizan una forma narrativa que atrapa al publico, le hablan a él; no interpretan personajes sino que se manifiestan su personalidad tal cual es aunque ese pelirrojo logre mostrar sus cualidades de actor.

Siempre las mismas mentiras nos pone a la expectativa, nos invita a un mundo refrescante y cálido. Nos deja con la pregunta en los ojos y la alegría del fin en sí mismo. Hacia dónde vamos, no importa, estamos justo en el punto de ser al instante. Lo de después, se irá inventando.

(IV Festival de la Ciudad de México 1992)

El Nacional. Viernes 17 de julio de 1992

#### Restos humanos no identificados

#### CANADÁ

La Compañía de teatro canadiense Crow's Theater presentó la obra *Restos humanos no identificados y la verdadera naturaleza del amor*, del joven autor Brad Fraser, en donde se aborda la temática de la sexualidad y el amor entre un grupo de jóvenes. La verdadera naturaleza del amor es mucho decir, porque lo que presenciamos es en realidad la pregunta de cuál es la verdadera naturaleza del amor. No hay respuesta posible, por supuesto; sólo intentos, búsquedas, ansias de encontrarla, caminos con barricadas, satisfacción perecedera del deseo, apertura a la gratificación sexual.

Los aconteceres de siete personajes son desarrollados con una gran malicia narrativa e inteligencia teatral. Fraser, optimizando los recursos teatrales, plantea cuatro espacios simultáneos. El lugar en dónde convergen todas las historias es un departamento con usos múltiples: es el departamento de David y Candy, pero también de Robert, y es la habitación de Benita la prostituta, y la de Jerri la lesbiana. El espacio pertenece al que lo habita y éste es el que le da el carácter. La propuesta de este espacio múltiple se dinamiza con el juego de las puertas que se abren para llegar a un lugar y se cierran para convertirlo en otro. En el extremo opuesto está el bar, el lugar en donde se encuentran los amigos-amantes, donde el mesero seduce a Candy, en donde se emborracha solitario Bernie el sicópata. Cada espacio está sobre una plataforma inclinada que sugiere la dificultad del equilibrio, como la que viven sus habitantes: los del escenario y los sentados en sus butacas. La vida detenida con alfileres, ilógicamente colocada. Para reafirmar este estado, en proscenio, los personajes se asoman hacia abajo experimentando el vértigo que da la altura, el riesgo de soltarse y zaz, desaparecer.

Los personajes transitan en los espacios de acuerdo a la línea de su pensamiento y a la estructura dramática autoral. Hay momentos que se reiteran, donde cada personaje habla en un lugar y el otro le responde desde su rincón sin convertirse en diálogo. Es interesante cómo se mezclan las reflexiones de cada uno que incluyen a los demás personajes. El diálogo interno o las palabras sueltas, a veces coincide con las del otro, dando como resultado un lenguaje simultáneo, entrecortado y lleno de ritmo. Cada quien se habla a sí mismo creando para el espectador un discurso unificado y asombroso.

Restos humanos no identificados no puede ubicarse dentro de un género concreto: incluye a la comedia, el drama, el thriller... La tensión dramática está espléndidamente manejada. Al inicio se hace el característico planteo del problema en donde conocemos de un brochazo la situación de cada personaje: no sabemos quiénes son, no nos explican nada, nos muestran, por las circunstancias que viven, cómo son, qué piensan y la forma en que se relacionan. Cada quien tiene su propia conflictiva, y nadie puede ayudarse porque todos intervienen en su vida. El destiempo del amor, como se dice: y Jerri ama a Candy y Candy ama a Robert y Robert no sabe qué quiere, y Kane ama a David y David a Bernie y Bernie a su locura. Las historias se van complejizando y mantienen viva la tensión dramática, la cual se acentúa con el ingrediente policiaco que se desarrolla en la última parte de la historia. La conflictiva es llevada hasta sus últimas consecuencias, el suicidio, que deja a todos en el desasosiego. Al terminar paladeamos un sabor agridulce subrayado con la frase

final que David, sufriendo la muerte de su enamorado, le dice a Candy: I love you. ¿Será ésta la verdadera naturaleza del amor?

(IV Festival de la Ciudad de México 1992)

El Nacional. Sábado 11 de julio de 1992

#### Las mil y una Noches del poeta

#### **CHILE**

El Teatro del Silencio, que atrapa por su expresividad, pudo ser disfrutado en el Gimnasio Juan de la Barrera este fin de semana pasado. La Compañía chilena dirigida por Mauricio Celedón, con más de 15 actores en escena, presentaron un espectáculo sobre la vida del poeta francés Arthur Rimbaud del siglo XIX. Sin querer contar toda su historia, dividieron la obra en cuatro etapas de su vida; y había un Rimbaud niño, un Rimbaud adolescente, uno joven y el Rimbaud adulto que presencia intermitentemente el acontecer. Los dos primeros fueron interpretados por mujeres, que con un estilo propio conservaban la personalidad del poeta. El último Rimbaud, el de la muerte, llamaba la atención su energía y el dramatismo gestual en su interpretación. Cada cuadro, cada poeta, tenía una música reconocible que se mantenía insistente y estridente en cada fracción. Los personajes irrumpían en diferentes tiempos y la música mezclaba sus ritmos y melodías trayendo consigo un caos musical interesante.

La música era aquí el elemento determinante para crear las atmósferas, las intensidades y los estados emotivos. Acompañaba el movimiento del personaje, lo complementaba, marcaba el tono de la escena. Se oía un sax, un piano eléctrico, percusiones, voces de repente, música africana, mucha música africana. Sin movernos de la butaca, la música inundaba el cuerpo sin pedir permiso, hacía que la pierna se moviera a su placer, que el cuerpo siguiera el ritmo acompañando a cada nota, a cada actor que giraba o corría al tiempo musical. Como elemento globalizador, la música hacía que el espectador siguiera el movimiento del intérprete de la misma manera que el intérprete seguía a la música y ella lo seguía a él. Tamaña persecución. El que veía y sentía no podía más que sonreír ante el disfrute de compartir un ritmo vital único. Y esto se evidenciaba cuando en

la sobremesa teatral los amigos se saludaban repitiendo movimientos compulsivos del espectáculo.

La mezcla de la gestualidad del Teatro del Silencio con la danza, hacía crecer el atractivo de *Malasangre o las mil y una noche del poeta*. No estábamos ante el silencio, era tan solo la ausencia de palabra. Tampoco se podía decir que el gesto y el movimiento sustituyeran a la palabra; era más bien crear un lenguaje donde la acción podía representar un concepto, un conjunto de ideas o la manifestación del conflicto. Abrían el libro no para leerlo sino para tomarlo del lomo y dejar que las letras imaginarias cayeran en el pensamiento.

La vida de Rimbaud es una vida llena de peripecias y Mauricio Celedón la ha convertido en una historia de un hombre de nuestro tiempo. La circunstancia de que Rimbaud viviera la última etapa de su vida en África, le dio a Celedón la posibilidad de llenar de colorido y bailes su montaje. Tal vez y eligió precisamente a Rimbaud por la veta multicolor que proporcionaba. Los rostros pintados de oscuro con el brillo de los ojos y los dientes blancos, el colorido y los brillos de la vestimenta y los tocados, el contoneo contagioso de las caderas, el contraste con los protagonistas vestidos de traje negro con el distintivo de los calcetines rojos y el Rimbaud viejo vestido de blanco.

Color, llena de colores la vista, música, júbilo, alegría, drama y muerte, fue el regalo que nos trajo *Malasangre* a este festival.

(IV Festival de la Ciudad de México 1992)

El Nacional. Jueves 9 de julio de 1992.

## La Tierra prometida

#### ITALIA/CANADÁ

Con una manera original de encuadre, el Teatro dell'Angolo de Italia y el Theatre de la Marmaille del Canadá, nos presentan, de una manera simple la historia de la humanidad. Encuadran como si la bocaescena fuera una pantalla cinematográfica donde la visual se concentra en la tierra y las extremidades del cuerpo humano. Un telón negro baja y cubre el cielo y la profundidad del escenario para dejar libre un rectángulo alargado e iluminado.

La primera parte de la historia nos la cuentan con las piernas y las manos desnudas: cómo el hombre empezó a sembrar, a regar, a cosechar y a moler las semillas. Parecía una clase de ecología con bellas imágenes que nos explicaban el principio de la humanidad. El interés se concentraba en la acertada idea del juego de manos y piernas; las manos se confundían y eran piernas, caminaban como el hombre mono, no se sabía qué piernas correspondían a qué persona, eran todos comunidad hasta que poco a poco se fueron diferenciando.

El recurso del *close up* en el cine era incorporado al teatro no de una manera inmediata sino reinterpretado por el lenguaje teatral. El teatro, que se caracteriza por sus múltiples posibilidades de ver (yo, sentada en mi butaca, tengo la maravillosa libertad de enfocar mi atención en lo que me plazca; hasta el rincón más abandonado por el autor o el director), es aquí forzado a concentrarse en un territorio específico. Los resultados entusiasmaban pues uno tenía la sensación del escamoteo de la imagen. Podíamos ver los cuerpos sólo cuando se agachaban, se sentaban o se tiraban en el pasto seco. ¿Qué estará pasando allí arriba?, ¿cómo se estarán mirando?, nos preguntábamos. Muchas veces, con la mitad del cuerpo nos lo decían, otras, lo hacían explícito al ubicar las escenas al ras del suelo.

El descubrimiento del cuerpo era progresivo. En la prehistoria conocimos sus extremidades, en el inicio de la civilización su cuerpo sin dejarse ver los rostros. Después, ya no importaba la progresión, afocaban indiscriminadamente. El interés se iba perdiendo, nos habíamos acostumbrado a ese pequeño espacio visual. Continuaban las bellas imágenes, estéticas siempre, limpias, muy limpias. Lo sucio, como la guerra, lo hacían limpio, plano, sin ningún conflicto o tensión.

Seleccionaron diferentes espacios: la tierra virgen, el campo cultivado, la playa, un campo de golf, la profundidad del mar, y al final, con el telón levantado, un museo con sus investigadores. Lugares insólitos para hablar del transcurso del tiempo, pero historias sin fondo, con chispazos de humor, nada más. El hilo conductor era una piedra utilizada de diferentes maneras en cada escena. La piedra que permanece hasta nuestros días como testigo de los acontecimientos. La música también nos guiaba a lo largo de la historia, aunque monótonamente.

Parecía una historia de postales; como un *videoclip*, decía mi hermana.

(IV Festival de la Ciudad de México 1992)

El Nacional. Miércoles 8 de julio de 1992.

No me olvides y Claveles

Philippe Genty y Pina Bausch

El *No me olvides* francés de la Compañía Philippe Genty y los *Claveles* alemanes de la Compañía Wuppertal de Pina Bausch, se quedaron sembrados en la piel de los espectadores. En muchos echaron raíces y en pocos, tiempo después, se los llevó el viento. Para nadie pasó desapercibido; la calidad estética y el alto nivel de las propuestas fueron incuestionables.

Ambos espectáculos son danza teatro; más danza que teatro, pero danza concebida más allá de la exclusividad del movimiento corporal armónico. La dirección de *No me olvides* estuvo a cargo de su autor Philippe Genty y la coreógrafa Mary Underwood; *Claveles* fue dirigida por la coreógrafa y bailarina Pina Bausch pionera de este nuevo concepto dancístico.

No hay anécdota; las obras giran en torno a una temática. No hay linealidad narrativa; la estructura arranca de la fragmentación. En Pina Bausch se suceden diversos skeches sobre el autoritarismo; en Philippe Genty la asociación libre remite a la estructura mental del recuerdo. En la primera obra se utiliza la palabra. En la segunda, la expresión sólo es visual.

Philippe Genty, un hombre alrededor de los setenta años, nos hace partícipes de su forma de recordar tan personal y estéticamente contemporánea. Sus imágenes son de una originalidad apabullante que constantemente nos sorprenden por su transformación. Detrás de un sillón cubierto con una tela negra, aparecen y ruedan muñecos y actores. Los muñecos, de tamaño natural, se confunden con los actores. Manipulador y manipulados son personajes intercambiables. Lo vivo y lo inerte conviven provocándonos una confusión de sensaciones. En este montaje no se trata de abordar la pregunta hamletiana de "ser o no ser", sino del preguntarse por el "ser y no ser". Ambas situaciones no se excluyen; existen

al mismo tiempo. El actor manipula a los muñecos y también se convierte en muñeco; los muñecos parecen tener vida y condicionan al actor. Los muñecos son idénticos a los personajes; visten igual, se comportan igual; conflictúan al personaje-actor al sentirse enfrentado con un objeto del que por momentos no obtiene respuesta. El muñeco es el otro, pero también es el reflejo del propio yo. Sujeto-objeto, activo-pasivo; juego de dualidades, motor de la vida.

De pronto, el sillón cubierto se agranda y agranda, se infla, se convierte en una bola negra gigante rodeada por una red. En medio de ellas aparece un hombre y luego una mujer; incrustados, aplastados por la red que les deforma la cara. Se tocan, ruedan, aparecen y desaparecen... se liberan. Y después, uno de ellos se ha convertido en maniquí. La dualidad reinicia adquiriendo forma de incomunicación.

Encima de la bola camina un muñeco minúsculo; transita encima de esa curva siendo observado por una cara redonda-muñeco.

Al terminar la obra, y de la misma manera que al inicio, una gran tela blanca cubre el escenario; si al principio era un gran espacio nevado donde un pequeñísimo personaje jalaba un trineo, al final se convierte en lo que desaparece a los hombres y al mismo tiempo lo que los expulsa y activa.

Todo queda cubierto. El recuerdo es circular y con la tela blanca satinada que cierra la obra, volvemos al principio... que es el final.

Así es como se suceden algunas de las imágenes del espectáculo *No me\_olvides*: inagotables, ricas, extrañas; en cierto sentido, ásperas.

En el caso de Pina Bausch, el primer enfrentamiento con el espacio donde se desarrolla su espectáculo es "rosa". Todo el piso está tapizado de claveles verticales como si fuera un gran jardín. La luz, que transita entre un tenue ámbar a un blanco brillante, modifica el lugar y, por lo tanto, la experiencia visual frente a éste. La transformación también la provocan bailarines que con sus pisadas, gateos y carreras (sólo usan pasos de ballet para criticarlos), vuelven ese jardín "rosa" en un destrozado y penoso plantío. Progresivamente, el "idílico" lugar se destruye con las situaciones ridiculizantes, la pérdida de la cordura y las variadas formas de poder; lo convierten en un hastiado y adolorido jardín habitado por hombres y mujeres.

No siempre es grato ver las humillaciones expresadas a media voz y vistas con los ojos crueles y tiernamente sonrientes de Pina Bausch. Rompe imágenes y reitera acciones. Rompe el mito de la virilidad masculina semivistiendo a los hombres de mujer; haciéndolos gatear como perros saltar como ranas o hablar femeninamente. Referencias a la infancia donde todo está a flor de piel. Para el espectador, el recuerdo de estas imágenes contrastan con las posteriores figuras de estos mismos hombres vestidos de traje y en actitud erguida. El traje cubre, pero las acciones delatan. Y así es como tienen que restregarse los ojos con cebolla para poder llorar.

El autoritarismo se hace obvio cuando se requiere del pasaporte para seguir actuando, cuando los perros pastores alemanes acechan su presa, cuando se ordena y obedece. Desde los juegos infantiles empiezan las jerarquías. En *Claveles* se vuelve una y otra vez a esta idea bajo diferentes formas. Hombres y mujeres son sometidos.

Las situaciones están conformadas a manera de skeches para llegar a un punto climático que es un caos organizado: el momento más brillante de la representación. Varias acciones suceden simultáneas: en los extremos laterales se acumulan cajas. Los bailarines forman una hilera de sillas en las que realizan una coreografía que repiten idénticamente o en canon. Mueven las sillas del fondo al frente del escenario manteniendo la hilera horizontal; sus movimientos siguen siendo repetitivos e idénticos. Una mujer grita queriendo llamar la atención. Dos hombres, en lo alto de dos andamios, amenazan con aventarse. Todo sucede al mismo tiempo y durante un tiempo largo. Finalmente, los dos hombres caen desde lo alturas sobre los dos montículos de cajas de cartón. Las rutinas simultáneas se disuelven.

Es una característica en el planteamiento de Pina Bausch fracturar ritmos y tiempos, declararse en contra de las formas clásicas de la danza y acercar al bailarín al comportamiento del actor. Pina Bausch busca el ensamble de la danza y el teatro *desde* la danza. Sus conceptos se desplazan cada vez más hacia al teatro aunque los requerimientos de éste implican un mayor rigor en la interpretación actoral. En *Claveles* los actores no son actores sino bailarines, y aunque ésa es la premisa, el hecho de que la coreógrafa los lleve al campo actoral hace que su proyección, tanto de presencia como de voz, se debiliten. No se enojan, gritan; no lloran, chillan; no vibran y proyectan, corporeizan; no desarrollan emociones, fingen.

El fuerte de la Compañía está en su impresionante precisión corporal, en el talento para crear imágenes dislocadas, en su aventura por alejarse de convencionalismos. Los movimientos de los veintitrés bailarines en escena, que en apariencia pueden ser cotidianos o simples, se visualizan exactos y naturales (o antinaturales si así lo precisa la acción). El arte del juego entre la naturalidad y la antinaturalidad del comportamiento, es en esta propuesta sorprendente. El caminar sobre "claveles" genera una forma muy especial de desplazamiento y sugiere una estética propia del bailarín y su espacio.

La lógica de *Claveles* es cambiar la lógica y eso se logra con creces, ocasionando una acertada disonancia en el movimiento y en los tiempos escénicos. Armonía y disonancia; repetición y desmesura nos llevan por senderos empalagosos y ácidos que, aunque queramos soltarnos de la mano, no podemos.

La Compañía de Philippe Genty y la Compañía de Pina Bausch, son dos propuestas enriquecedoras tanto para la danza como para el teatro ya que muestran caminos a investigar en el campo de la unión de estas dos artes en el escenario y corroboran que todavía es posible crear imágenes nuevas y estructuras escénicas alternativas.

(XXII Festival Internacional Cervantino 1993)

# Romeo y Julieta

# GRAN BRETAÑA

La Compañía Footsbarn Travelling Theatre trajo al Cervantino la obra de Shakespeare *Romeo y Julieta*. El grupo, de origen inglés, está constituido por un colectivo de actores de diversas partes de Europa en el que no existen directores. Es una compañía itinerante que viaja con su carpa a cuestas y presenta sus espectáculos en la carpa o en la calle. La primera versión de *Romeo y Julieta* fue para un teatro de calle donde buscaban "popularizar" a Shakespeare. Esta versión fue retrabajada por el grupo para poderla llevar a cabo en su carpa o en un teatro convencional. A pesar de la adaptación, el *Romeo y Julieta* presentado en el Teatro Principal de Guanajuato, tiene una dificultad desde su origen: el haber sido pensada para la calle. Durante toda la obra siempre hay personajes-fantasmas, que acompañan la historia: cargan antorchas, traen o se llevan elementos escenográficos, simulan ser árboles o mueven su cara-máscara comentando lo que sucede. Si bien en la calle podían ser importantes para atraer a la gente, para enmarcar el lugar de la acción o hacer más dinámica la anécdota, en un teatro cerrado se vuelven un estorbo: rompen con la intimidad y distraen la profundidad del conflicto. Hasta podría malpensarse que sin un director, todos los actores requieren estar, de una y otra forma, en la escena.

La adaptación y la calidad de las interpretaciones actorales resalta a los personajes que no son los protagónicos: las familias y amigos que intervienen en el conflicto amoroso de dos jóvenes. Romeo y Julieta son débiles en su actuación y tienen pocas intervenciones que los definan. En el momento en que Romeo y Julieta se convierten sólo en un pretexto para mostrar a dos familias en conflicto, la historia de amor pierde peso, y por tanto, toda la obra se desarticula. Sin duda hay personajes sobresalientes como el del cura que es el pivote que gira y trastoca el final feliz de la historia convirtiéndola en una tragedia. Cargado de humor desolemniza y hace una parodia de este representante de la Iglesia.

La música en vivo es un elemento fundamental en la obra del Footsbarn Travelling Theatre. Y, como decían por ahí, la música da una tensión dramática que no está sucediendo en el escenario. Los músicos Kasia Klebba (violín) y Boris Sekhon (percusiones), proponen, sobre todo el segundo, una dinámica musical sumamente interesante. El uso de tubos con los que emite sonidos y percusiones que van desde el clásico tambor hasta un instrumento parecido a la marimba, colorean auditivamente la obra y dan un delicioso elemento con el que uno puede seguir el espectáculo.

# (XXII Festival Internacional Cervantino 1993)

El bosque de Maheu

# **CANADÁ**

*El dormitorio*, *Café de ciegos* y *El bosque*, son los espectáculos que la compañía canadiense Carbono 14 ha traído a México dentro del tercero y cuarto Festival de la Ciudad de México (1991 y 1992) y el actual XXII Festival Cervantino.

*El bosque*, el de hoy, es el que se vio en Guanajuato y después en la ciudad de México. Es el que Gilles Maheu recuerda y al que vuelve depositario de su propia imaginería. Es un bosque personal.

Con Gilles Mahueu encontramos un estilo visual definido donde el movimiento del bailarín-personaje está íntimamente relacionado al juego de los objetos en el espacio. El personaje juega con los objetos y los objetos juegan en el espacio. Las camas eran el objeto eje en *El dormitorio*; en *Café de ciegos*, eran sillas y mesas; en *El bosque*, troncos de árboles. El objeto eje en *El bosque* no se mueve. Aquí el juego se da a partir del estatismo de una de las partes que intervienen. El personaje responde a la inmovilidad de los árboles no a través del contraste sino por medio de una mimetización con la inmovilidad. De esta manera, en gran parte de la obra, el bailarían realiza movimientos mínimos. Son imágenes casi estáticas las que se subrayan. Ejemplo de esto es el momento en que varios personajes realizan, simultáneamente, una serie de lentísimas acciones para llevarse a la boca una naranja y morderla. La serie se repite varias veces de la misma manera en que sucedía en *Café de ciegos*. En el caso de *Café de ciegos*, se trataba del acto de llevarse a la boca una taza y beber café. En ambas utilizaban el elemento de la lentitud en el movimiento y la

repetición de éste. En las dos propuestas los objetos pequeños son móviles y coexisten con los objetos-eje más grandes: la naranja se relaciona con el árbol y la taza con la mesa.

El personaje baila con los objetos; les genera movimiento al relacionarse con ellos. En el caso de los árboles de *El bosque*, su estatismo los convierte en testigos ancestrales y al mismo tiempo en receptores activos de las acciones presentes de los personajes: el hacha los desnuda, hombres y mujeres los transforman en el objeto de su deseo sexual. Los árboles son personajes. Los árboles también son espacio al crear referentes, enmarcar las acciones y ubicar una historia.

No todo sucede en los árboles. Muchas veces el bosque es sólo el filtro a través del cual se ve un recuerdo. Al fondo ocurren imágenes dentro y fuera de una casa que nunca se alcanza a ver nítidamente. La media luz y la oscuridad de los árboles, que ocupan el frente y el centro del foro, impiden la visual directa de las escenas ubicadas al fondo del escenario. Esta característica es resaltada por el director al cerrar la visual del espectador: coloca la imagen lejos de él y la encierran en un pequeño círculo iluminado mientras todo alrededor se queda a oscuras: close-ups hechos con luz.

Estos recursos de luz, de distancia y de encuadre cinematográfico muestra, en imagen y movimiento, la estructura de una manera de recordar. En esta estructura el tiempo emborrona la imagen, las imágenes son incompletas o tomadas de una gran secuencia, y lo imaginado se establece como algo inhaprensible que aparece y desaparece sorpresivamente dejando una sensación de nostalgia. El oscuro decide el inicio y el fin de las escenas, pero su uso excesivo debilita la tensión dramática y el vínculo emotivo. Esta problemática, en la actualidad, se ha convertido en un talón de Aquiles para el leguaje cinematográfico llevado a la escena. Este es el caso de Carbono 14 en su danza teatro de *El bosque*. El oscuro total en un escenario, y no en una pantalla, tiende a romper el ritmo escénico pues nos remite a una interrupción. Además congela el ritmo interior que el espectador ha establecido con la obra.

Los recursos para cambiar de tiempo y transitar en los sueños que ofrece un espacio físico como es el escenario, son un bosque amplio para la experimentación. Los hallazgos pueden ser descubiertos a manera de creación para aplicarlos a propuestas de danza teatro como la de Carbono 14.

En otro sentido corre la propuesta que Gilles Maheu hace para el movimiento corporal de los bailarines dentro de un espacio. En *El bosque*, parte del movimiento se caracteriza por tener acciones naturalistas y rutinas de vida que comprenden los sueños, los deseos, los recuerdos, los secretos, los castigos. Se parte de rutinas coreográficas y un ritmo interior de danza. La fusión de imágenes teatrales y dancísticas, manejadas con sutileza y belleza visual, crean una propuesta corporal muy interesante y rica en sugerencias para futuras investigaciones teatrales.

Gilles Maheu arranca de la danza y toca al teatro proporcionándole nuevas sugerencias escénicas. *El bosque* se vuelve un punto de referencia en la búsqueda de un lenguaje del inconsciente en el escenario. Invita a interpretar y relacionar, bajo nuestra propia experiencia, rutinas de vida que comprenden sueños, deseos, recuerdos, y desentrañar formas escénicas para reconstruirlos.

Si se quiere, uno nunca acabaría de internarse en *El bosque* de Carbono 14.

Acciones naturalistas, rutina de movimientos de la cotidianeidad, danza convertida en lenguaje teatral. La palabra sólo presente en una voz sin cuerpo, ¿quién nos habla al estar imaginando?

Por eso el teatro ha encontrado soluciones escénicas que exploten las cualidades que ofrece el teatro.

Diversas propuestas netamente teatrales, experimentan ya con los cambios de tiempo y espacio y con el tránsito por los sueños en el escenario. Utilizan herramientas que sólo tiene el teatro; herramientas que arrancan de su corporeidad. Estas nos hacen pensar. La característica básica del teatro es que es un hecho vivo. En un espacio físico concreto, el espectador y los actores intercambian sensaciones y comparten un espacio. Es una comunicación preverbal y en el sentido espacial es física. para llegar a lo mental. Esta característica esencial del teatro hecho es la primera propuesta en donde en sí mismo el teatro, pensamientos.

El teatro tiene sus propios secretos para resolver los cambios de tiempo y transitar en los sueños.

El inconsciente es inhaprensible.

"Para Gilles Maheu □se dice en el programa de mano□ *El bosque* es una metáfora del inconsciente". Un inconsciente, entonces, donde prevalece la imagen visual.

Dificultad de ver. Inahaprensibilidad; desesperación por la lejanía; así es como atrapamos nuestros recuerdos, sueños, imágenes, deseos.

Exceso de oscuros, talón de aquiles del teatro cinematográfico. ¿Por qué no encontrar formas teatrales para transitar por los sueños?

La fuerza de la naturaleza, seca, vivo el tronco, como en los recuerdos.

(XXII Festival Internacional Cervantino 1993)

#### HACIENDO MEMORIA

(Reseñas y ensayos)

## UNO MÁS UNO

Miércoles 10 de enero de 1990.

## Después de Beckett, todo es posible

El teatro de Beckett significa en la actualidad una propuesta transgresora sustentada en la experimentación. Ubicado en la corriente del *teatro del absurdo*, que se inicia en los '50, Beckett va más allá. Sus personajes no son símbolos sino la concreción de pensamientos, recuerdos, acciones y palabras. El hilo conductor de su búsqueda consistió en contraponer el silencio a la palabra, la inmovilidad a la movilidad. A lo largo de su producción dramática fue imperando cada vez más el estatismo, la síntesis de lenguaje y la economía de recursos.

Si en *Esperando a Godot* (1953), su primera obra representada, Beckett inmoviliza a sus personajes con la justificación de la espera y ellos dialogan sin pretender nada, en *Nana* (1981), una de sus últimas obras cortas, el autor presenta exclusivamente a una mujer sentada en una mecedora escuchando una voz grabada que le cuenta una parte de su historia. En un espacio vacío lo único que la mujer dice es "más" para pedir a la voz que continúe hablando y ella meciéndose.

Los personajes de Beckett se han quedado sin Dios. En un principio la intención era esperarlo (En *Attendant God-ot*), en obras posteriores el autor los abandona a su propio sin

sentido, a su propio deambular por la vida porque sí, porque sólo queda permanecer. Sin luchar, sin hacer un esfuerzo sobrehumano para enfrentar las situaciones, ellos simplemente esperan algo que nunca se concretiza, dejan pasar, se despojan de todo. Jenaro Talens comenta: "Si por lo general son los espectadores los que esperan que algo suceda (la acción, el argumento, etcétera), aquí la espera se traslada al escenario y lo que ahora contemplan es el propio espectáculo de su espera inútil, de un significado que nunca ha de llegar".

Las preguntas que los personajes se plantean en el escenario no se refieren al hombre como ser social sino al hombre como individuo. El lenguaje no lo utilizan para comunicarse sino simplemente para confirmar su existencia. El hablar les dice quienes son. Ionesco, principal representante del teatro del absurdo, demuestra que no existe la comunicación y que la sociedad se basa en la incomprensión humana. La manera en que lo expresa es partiendo de la comunicación misma, siendo esto un aspecto de interesante contrapunto con Beckett, ya que este último da por supuesta esta incomunicación y se dedica a mostrar el aislamiento y el desamparo de los individuos utilizando el silencio, los monólogos y los diálogos minúsculos y repetitivos. Le interesa más la introspección del ser que las relaciones interpersonales. Por eso en Beckett la diferencia entre monólogo y diálogo es muy sutil. Los personajes dialogan consigo mismos, con sus fantasmas, con su pasado; los actuantes escénicos son desdoblamientos, voces, imágenes, apariciones, suposiciones. Bajo estos principios, la posibilidad de experimentar es infinita y los fenómenos que se creía que en el teatro eran imposibles o que estaban prohibidos, Beckett los reinaugura en el escenario y abre un campo novedoso. Entonces tenemos por ejemplo la obra Yo no (1972) en donde predomina la penumbra y únicamente se ve, iluminada por un círculo de luz, una boca que pronuncia frases entrecortadas. No hay más y con eso basta.

El monólogo interior siguiendo la corriente de la conciencia, es desarrollado por Joyce en el campo de la narrativa y Samuel Beckett, influenciado por éste, lo lleva a la práctica sobre el escenario. No lo expone a manera de discurso como se hacía en el teatro de antes, sino que se adhiere a un lenguaje estrictamente teatral basado en el uso del tiempo y el espacio físico.

Beckett decía que el teatro cada vez tiene menos qué decir y que tiende al silencio y al prescindir de todo. Y aunque Beckett en sus últimos años ya casi no escribía, nunca se

calló. Se dedicó a idear textos cortos en espacios vacíos con un mínimo de luz. Para decir que no hay nada que decir, hay que decirlo; o como decía él mismo. Repetir lo que los demás ya han dicho. Esta paradoja del decir que no hay que decir, proporciona al teatro moderno una amplia veta para la experimentación. La obsesión por el tener que proyectar un sentido, mandar un mensaje, contar una anécdota, embellecer las imágenes u obligar a la acción, deja de martillar tanto en las nuevas propuestas. El realismo tiene una franja interesante por donde andar posibilitándole el juego con el absurdo de la realidad, con lo ilógico de los comportamientos y lo dramático del silencio. Es posible en la actualidad encontrar múltiples estructuras para el monólogo, para los diálogos vacíos, para la penumbra, las voces sin cuerpo, las conversaciones con el pasado y la reflexión del presente. Con la producción dramatúrgica de Beckett, fallecido el mes pasado, muchos tabúes se han roto y el silencio se ha puesto a hablar.

## EL ESPACIO ESCÉNICO Y LA EXPERIMENTACIÓN EN LA ESCRITURA DRAMÁTICA

Desde que se está en la máquina, el espacio escénico define el tecleo. La condición necesaria en la escritura teatral es la concepción del espacio. La obra se piensa para un lugar físico concreto que el autor asume con todas sus consecuencias. La magia de escribir teatro es el hecho de que la mente y la imaginación del escritor arrancan de la corporeidad misma del espacio; hay sonido, objetos, silencio, tiempo, palabras, acciones, personas vivas y emociones circulando. En apariencia el espacio del escenario puede considerarse una limitante para el desarrollo de la anécdota y de la acción, pero en realidad ese espacio constituye unas coordenadas perfectas para la experimentación y la consolidación de un lenguaje estrictamente teatral más allá del literario.. Por eso, los que escribimios teatro planteamos como primera pregunta para escribir, el dónde sucede la acción. La investigación dramatúrgica puede radicar en encontrar un uso original del espacio. La elección fluctúa entre la multiplicidad de lugares de acción o el rigor de un espacio único.

Si estuviéramos satisfechos con el mundo en el que vivimos y no viéramos con los ojos de la imaginación, sólo nos quedaría retratar lo que nos rodea; pero el teatro es el lugar óptimo donde se transforma la realidad. Frente al uso del poder en todos los ámbitos y la enajenación mental que padecemos, la rebeldía exige manifestarse.

El escritor ha creído poseer el teatro como arma para reinventar el mundo y si es posible incidir en el pensamiento y los actos de las personas. Reconoce lo reducido y específico que

es el público teatral y su función como testigo. Mostrar, bajo una visión propia, lo que acontece y preocupa.

El campo de la investigación formal en el teatro se ha convertido para muchos en el punto clave para poder seguir escribiendo. El cómo se cuente una historia y el cómo se maneje el tiempo y el espacio, hace de cualquier situación un terreno fértil para cualquier locura.

El proceso creativo es íntimo en la escritura y colectivo en la puesta en escena, pero en esencia el proceso contiene lo mismo: el juego. Cuando uno escribe, cuando inventa, en nuestro interior mil voces se ponen a saltar. Ahí están argumentando, dándose la razón, contradiciéndose, chantajeando, emocionándose, convenciendo, queriendo quedarse en palabras. Y poco a poco, suavemente, o en la tormenta atroz, se va conformando una voz única que constituirá el texto. En la puesta en escena el proceso se vuelve a repetir pero en voz alta y las voces son personificadas dentro del hecho teatral. Aquí se reafirma el principio fundamental del teatro que es el de la colectividad, y se concibe el hecho escénico como un concierto de perspectivas: la del autor, la del director, la del escenógrafo y la de los actores. Perspectivas, puntos de vista que se definen por el oficio de cada quien, por el lugar en que cada uno está colocado. Esta diversidad de ojos hacen al teatro rico, múltiple, abierto y aglutinador. Como el resultado del diálogo surge una voz única: la puesta en escena. Lo demás queda en manos del público.

La visión del autor en la fase de la puesta en escena, busca en la actualidad nuevos significados. Ahora se pueden tener, independientemente de donde vengan la iniciativa, un proyecto común entre autor y director. Si bien es importante el distanciamiento en el proceso de montaje, para enriquecer la recreación, también es importante la cercanía entre el autor y director para intercambiar conceptos, respetar propuestas y lograr una congruencia total del espectáculo.

La particularidad del escritor teatral de tener en su cabeza la escena, hace que su evolución y sus búsquedas tengan que ver directamente con el montaje de sus obras. A partir de ellas se cuestiona, confirma, aprende y emprende nuevos o los mismos obsesivos caminos. Comprueba su eficacia y compara lo que escribió con lo que ve, oye y siente. Pero existe un desfase entre el momento en que se escribe y los años posteriores en que se estrena; un destiempo que interfiere en su evolución. El teatro que intenta hablar de lo que acontece en el momento, corre el riesgo de que su propuesta ya sea en el aspecto temático o de estructura, deje de funcionar años después cuando se logró llevarla al escenario. Si en un momento dado se escribió para responder a ciertas inquietudes tanto autorales como sociales, el que la obra se de a luz en otro tiempo, relativiza la búsqueda. Ya para entonces todo es pasado y el escritor se encuentra buscando otras cosas, concibiendo el espacio

escénico de otra manera y haciéndose preguntas que no surgieron de la puesta a prueba de su texto en el escenario.

Las dificultades de producción para el teatro, tiene sus repercusiones en el proceso creativo. El condicionamiento de lo que uno escribe a las posibilidades reales para ser llevado a escena, a veces limita el proceso. Entonces el autor se pregunta si hay que comprometerse totalmente con la búsqueda sin importar la dificultad para que sea escenificada y tenga éxito; o si se condiciona y adapta estas búsquedas a las condiciones existentes para que el proceso teatral -texto/montaje- pueda ser llevado a su fin. Y se procura un mínimo de personajes y escenografías sin cambios y estructuras digestibles, .... y muchas convenciones. Pero dentro de todos estos condicionamientos salta una voz en el interior del autor, la típica indisciplinada, gritando que quiere salir y olvidarse de todo e inventar lo que su verdad le dicte. Esta voz se sostiene porque se aferra a experimentar aunque el espectador corra el riesgo de aburrirse y se tenga la sospecha del fracaso. Y la brújula en este jugueteo es el rigor de la autocrítica y la opinión de las personas en las que cada autor ha depositado su confianza y respeta y admira artísticamente.

La única manera de que la dramaturgia avance y realmente sea contemporánea, es a partir de nuevas propuestas. No puede ajustase a los convencionalismos, porque si no se quedará ahí satisfecha de aplausos y elogios de la crítica. El hecho es que el teatro no se escribe en una torre de marfil, y con guantes blancos: puede que los condicionamientos prácticos y reales pesen demasiado y su escritura no sea mas que un simple regaderazo de agua tibia. Pero el agua tibia relaja, a diferencia del agua fría o el agua caliente que obligadamente provocan una reacción; por eso hay que buscar nuevas formas de abrir las llaves.

Para que pueda darse todo este movimiento, es necesario y urgente que existan espacios donde el dramaturgo pueda experimentar con toda la libertad del mundo, escribir con menos trabas y no tener que estar dependiendo tanto de criterios comerciales. La dramaturgia mexicana crecería más aprisa, más novedosa y más contemporánea.

Por eso, es fundamental crear espacios donde se pueda dar cabida a experimentos arriesgados y no funcionales; lugares que vayan creando un público que asiste a ese teatro para ver "qué pasa" y no necesariamente para "pasarla bien"; funciones especiales para que también los que hacemos teatro conozcamos y nos retroalimentemos de las búsquedas de los otros y el movimiento teatral se dinamice; lugares donde la nueva dramaturgia tenga su lugar.

## REVISTA REPERTORIO, 1994

## Bitácora de viaje con Eugenio Barba

## La construcción de la forma

Taller impartido el 21, 22 y 23 de abril de 1994

21 de abril. 10.15 am
Tiempo nublado,
resguardo en la cabina de mando;
pocos nos conocemos.

El primer día del taller el maestro Eugenio Barba inició haciendo una serie de preguntas a cerca de lo que era el director y posteriormente procedió, a partir de la realización de un ejercicio, a mostrar su forma de trabajo. El detalle con que trabaja las acciones se vió a lo largo de este primer día. Recordar pasos, acciones, dirección y ritmos les exigía a las tres personas que trabajaron en el ejercicio concentración, precisíon y rompimiento de la mecanicidad. Después de tres horas, los "espectadores" podríamos parecer cansados y con el sentido del ejercicio perdido; aprendíamos de las observaciones hechas por Barba y las propuestas de modificación dentro del ejercicio.

El tema era El trabajo sobre la presencia; y sólo hasta el final, con el último ejercicio, el trabajo del día de hoy se llenó de contenidos. Fue interesante ver como el taller lo estructuró con los mismos principios que él utiliza en su trabajo como director. Así aprendimos, en la práctica, lo que es llegar al final del viaje sin haber seguido una ruta lineal y cómo el punto de llegada se construye en el proceso.

Aprendimos también que "una cosa es pensar a nivel conceptual y otra es pensar en el espacio dinámicamente". Esto último fue lo que Eugenio Barba ejemplificó.

Y dirigir para Barba significa poner en el espacio; poner en visión; poner en el tiempo. En este último punto recordó la imagen que usaba Tarkovsky con respecto a lo que es hacer cine: "esculpir en el tiempo".

Barba pidió escribir en un papel lo que era un director y ponerlo en el suelo dentro del círculo donde estábamos. Enseguida se inició el ejercicio expresando a una actriz, Tere, cual era la tarea a realizar. Dividía la tarea en tres partes:

- 1) Ocupar el espacio: reconocerlo y ubicarse con respecto al espectador.
- 2) Realizar la acción: Recoger un papel, leerlo en silencio e interpretarlo con acciones.
- 3) Concluir: decidir un final.

Lo que quedó claro en este ejercicio fue la intención de Barba de mostrar la dificultad que se tiene en la memorización corporal de las improvisaciones. "Es muy fácil improvisar - dice-, pero el arte está en la repetición, en la construcción de la forma; es decir, en la de fijar un dibujo, una escritura escénica. Esta forma es el punto de partida para de ahí depurar, modificar y hacer variaciones: "Es como una improvisación de jazz: tienes el tema y sobre él se improvisan ritmos".

Después de que se tiene una mínima partitura, una consecución de acciones (en este caso recorridos), el director propone, sin cambiar el dibujo, trabajar el ritmo. Señala, por ejemplo, las acciones que muestran una peripecia en el recorrido y sugiere repetirlos en otros momentos y con diferentes velocidades; sugiere también segmentar las acciones y hacer variaciones. Poco a poco se construye la forma.

Recuerda que Stanislavsky trabajaba con acciones físicas porque con ellas se podía trabajar el ritmo: velocidad, intensidad y recreación de variaciones. Porque se trabaja con el elemento más mínimo del comportamiento humano.

Crear una continuidad discontinua como las llamas del fuego o las ramas de los árboles o el mar con sus olas que van y regresan nunca de la misma manera. Así es la vida, dice Barba, una repetición siempre diferente.

"La forma es fija, como las palabras, lo que cambia es la precisión interior, la motivación, mi manera particular. La precisión interior cambia cada noche y el que el actor esté listo a reaccionar en el más mínimo momento, es lo que vitaliza la forma". La forma se vitaliza, agrega, coloreando los movimientos, manejando fuerzas opuestas y encontrando los centros de tensión.

Este último punto fue desarrollado cuando otro participante, en este caso coreógrafo, Raúl, se incorporó al ejercicio y aprendió la forma-recorrido hecho por Tere. Automatizada la forma, había que romperla. Para esto Barba habló de la importancia de sorprender al espectador y al actor mismo. En la consecución de acciones hay que encontrar la posición exacta en la que se puede ir hacia adelante o hacia atrás. "Aquí, -dice- es donde el actor debería estar siempre. Si el actor se vuelve mecánico corporalmente, es que no respeta los centros donde todo es posible".

El ejercicio se fue complejizando. Se introdujo el texto (cualquiera, memorizado), y la relación entre dos ejecutantes. Había que encontrar en la voz, el ritmo del caminar, y luego, inmóvil, reproducir ese ritmo con un texto. "Es el texto que actúa en el escenario, dice Barba". Para él la acción y el texto corren paralelos, sincrónicos o no, y el proceso consiste en ensamblarlos. Si la acción tiene calidad y forma, el texto llega a un terreno subliminalmente preparado.

La última parte del ejercicio la propuso el director. Al oído le dijo a la pareja qué hacer; luego uno de ellos lo hizo en solitario. Fue una sorpresa. El resultado aclaraba el método de trabajo de Barba: se mantenían formas encontradas a lo largo de la clase y se terminaba con la tarea planteada al inicio: ocupar el espacio y leer la hoja escrita. Claro, ahora, con una propuesta del director.

La estructura de la clase tenía un objetivo muy concreto: construir una forma a partir de una tarea. Tere realizó esa tarea y rigurosamente la trató de fijar (contando los pasos, los giros, la colocación del cuerpo, etc.); después nos fuimos de viaje; paseamos sobre la misma partitura de ella pero con ritmos distintos y tomados de la mano de otros ejecutantes; después de un tiempo parecía que habíamos olvidado el origen y caminábamos tocando a ciegas las líneas extremas del pentagrama. El último ejercicio fue el que nos hizo recordar el punto de partida y darnos cuenta que ese punto de llegada era el punto de partida enriquecido por el trabajo del actor y del director. Ocupar el espacio con texto y movimiento. Así es como Barba-director trabaja: piensa en el espacio dinámicamente; retoma todo lo hecho antes y decide. "Yo soy un director que descubre en el proceso, dice; al final del camino es cuando comprendo los horizontes que el texto o la historia contenían."

"Trabajar sobre la presencia es la posibilidad de descubrir nuevas relaciones y significados. Es como si en el viaje todos los aspectos casuales nos ayudaran a ver otras perspectivas que las que nos daría la lectura directa de un texto".

22 de abril, 10.03 am a punto de zarpar sin estar completos; cielo despejado con destellos de sol. Hemos podido salir a cubierta.

Este día Barba abordó algunos principios básicos en la dirección de escena. Nuevamente lo hizo a partir de una serie de ejercicios en donde veíamos su proceso de trabajo y la aplicación funcional de esos principios. El día de hoy se puso a prueba la capacidad de seducir al espectador y el placer del director al improvisar sobre la improvisación del actor.

Para lo primero recurrió a un ejercicio de improvisación cuyas reglas del juego eran las siguientes: Él era el rey-espectador y cada persona que pasaba al centro frente a él, tenía que entretenerlo. Si el rey se aburría, con un aplauso le llamaba la atención. Con dos aplausos lo mataba al instante (y seguramente lo echaba por la borda). El nerviosismo aumentaba y el rey insistía. La intención era sentir la obligación de mantener la atención del público. Seducir significa en latín conducir afuera. Ser capaz de tener la atención del espectador para llevarlo por donde yo quiera. Ningún tripulante duró más de dos minutos vivo.

El rey explicaba:

Hay que respetar las reglas y tener en cuenta la lógica del rey.

Yo te mato porque invades mi espacio privado y tu presencia tan cercana me incomoda.

Yo te mato porque repites; no haces variaciones; comienzas bien, espero que desarrolles pero te quedas ahí.

Mueres porque el tiempo del rey es precioso y su paciencia se acaba.

Te mato porque llamo tú atención para exigir variación pero lo que haces es sólo cambiar de dinamismo y no de discurso.

Mueres por falta de coherencia.

Para estar ante el rey es fundamental la pre-expresividad: el cómo te presentas y cómo hablas. Es necesario mostrar la vulnerabilidad pero sin perder seguridad. Al trabajar con lo sensorial se busca cómo despertar las energías del espectador, darle estímulos para que conecte su biografía personal, encuentre significados y reflexione.

El actor -agrega- debe saber pasar constantemente de un estado de conciencia (el del espectáculo) a otro (el de la relación con el espectador). Este salto constante de una órbita a otra crea un cambio interesante de energía.

Igual que el día anterior, Eugenio Barba pidió que escribiéramos en otro papelito alguna pregunta sobre un problema técnico y encontráramos una forma de ir a dejarlo al centro del círculo y regresar a nuestro lugar. Esta secuencia de acciones sería el punto de partida para el ejercicio con que iba a trabajar durante la clase. Pidió después repetir la secuencia pero ahora procurando mover los brazos por encima de la cintura. Del ejercicio de Ana Laura y de Octavio seleccionó la primera parte, y con esa se puso a trabajar por separado. Con este ejercicio nos enseñó cómo, a partir de una improvisación, puede crearse una escena; cómo el disfrute de la creación es contagiable.

Lo primero que le pidió que hiciera fue contar los pasos, memorizarlos. Después le ayudó a segmentar las acciones y ver los cambios en esta consecución de acciones con la idea de que cada cambio puede ser una pequeña explosión que empuja a la otra. Le pidió además que mostrara tres ritmos diferentes. Para Barba, el actor es un compositor: primero compone un cuarteto a la manera de Bach y luego se vuelve un Miles Davis o un John Coltrane que improvisa.

En este sentido considera que hay dos tipos de improvisación: Como invención; donde se crea un estilo. Y como variación: improvisar dentro de la improvisación.

Ya que se tiene la consecución de acciones, se unen la de los dos ejecutantes. Para hablarnos de las relaciones puso una imagen: El y un participante tomados ambos del extremo de su cinturón subían y bajaban según el movimiento que le hicieran al cinturón. A una acción de él, una reacción del otro. Relación en latín significa estar juntos, unir, algo que nos une (y en este caso, un cinto)

Lo que faltaba era el texto y la anécdota; pero antes de internarnos en este aspecto, Eugenio Barba hizo una analogía entre acción y palabra: En un poema las palabras se utilizan de manera diferente que en la cotidianeidad; son sintéticas; y cada palabra tiene un fin: termina y vuelve a comenzar para darle un impulso nuevo a cada palabra. Así deben de ser las acciones.

En esta manera de improvisar y crear una escena, el texto es lo que se incluye al final; ya que se tenga una forma que lo contenga y le de un sentido (el de la secuencia de acciones), y no necesariamente un sentido lógico-semántico. Cada palabra es una acción vocal.

Se escogen los personajes de Otelo y Desdémona y sin interpretarlos, Ana Laura y Octavio hacen sus acciones (la primera parte de la tarea de ir a recoger un papel). Después se inician las variaciones. Era muy interesante ver como las acciones de la secuencia de cada uno adquirían nuevos significados al entrar en relación y cómo Barba les iba agregando y cambiando tareas. Al centro ya no había papeles sino un pañuelo, no llegaban al centro por separado sino que ahora lo hacían uno detrás del otro. Aunque aquí no hay tiempo -aclaraba-, cada vez que se domina una acción, es cuando debe agregarse otra sin que pierda su sincronización y su espontaneidad; eso que Stanislavsky llamaba la segunda naturaleza. Barba pone, quita, agrega, se le ocurre y asocia. Incorpora la intención de un beso para añadir ternura; el acto de desenredarse el cabello para el erotismo; una canción de cuna para la niñez. El director expresa además, lo que contiene el texto de Shakespeare. Así, por ejemplo, el considerar que el pañuelo es el deuxus máquina de la obra, justifica que se le coloque al centro del espacio. El actor ayuda al director a improvisar -comenta. "Ahora yo estoy improvisando con ella. Ella me ayuda a inventar cosas que antes no se me hubieran ocurrido. En realidad son 3 los que trabajan: el director, el actor y el azar que susurra a nuestro oído.

Una de las cosas que más llama la atención en el trabajo que realiza Barba en los ejercicios, es la prioridad del acto de asociar como elemento fundamental en la creación. Asociar puede significar trabajar con imágenes; asignar referencias personales a las acciones de los actores. Así veíamos como para él la posición de unas manos significaba, por ejemplo, mostrar el tamaño de un pez; o en un estiramiento de cuerpo veía un San Sebastián. Si la actriz no tenía la precisión necesaria en sus acciones, la imagen de él no concordaba y entonces se podía saber que la forma no era precisa. También trabajaba la asociación en su proceso propositivo: cuando pregunta a Octavio quién es Otelo, viene la referencia de Oriente. Barba asocia y sugiere incorporar a la improvisación: Samurai-

cuerpo vacío, la cueva de Alí Babá que implica decir el texto con la resonancia de esa cueva, o como cura que habla del infierno.

En este proceso de improvisación, Barba considera que la primera improvisación es fundamental. Cuando nos perdemos en múltiples alternativas, es la primera que nos recuerda el origen. Su forma conserva la frescura de la primera vez y que es necesario recuperar ya que la repetición enfría. La primera improvisación es además un lado de la oposición. Como Barba trabaja siempre por oposiciones, la primera improvisación le da un extremo del abanico. Para él cada acción es un abanico que va en dos direcciones opuestas; un extremo de la oposición es la primera improvisación y el otro son las variaciones. Las proposiciones del director y del actor también funcionan como oposiciones. Por eso argumenta que una manera de crear tensión es luchar contra la tarea. Hacer la acción negándola. Por ejemplo un ciego: veo y no veo: abanico: soy ciego, pero soy más que eso, soy vidente: veo y no veo. En el teatro todo es doble: un pañuelo es un pañuelo pero al mismo tiempo es otra cosa: un viejo, un niño, una piedra, una mariposa...

El director busca hacer vislumbrar pero no hacer entender totalmente.

Antes de terminar el taller del día de hoy Eugenio Barba puntualizó que lo que estaba haciendo era trabajar con la preexpresividad, con la presencia y sus posibilidades. Después de descubrirlas se puede decidir cuál va a ser el abanico de sensaciones que se quieren recrear en el espectador. El trabajo de los actores, advierte, tiene que tener una imagen clara, una calidad; no puede ser mecánico. Si no, todo se vuelve formal. El teatro no es un hecho estético sino un hecho vivencial generado a través de una disciplina extrema.

El momento más fascinante del director -concluye Barba-, es el de improvisar sobre la improvisación del actor. El verdadero secreto y placer del oficio es el viaje que se hace a partir de la improvisación. No es la improvisación la que decide, sino el trabajo que se hace con ella.

23 de abril de 1994 Último día, todos al agua. Los actos fueron los que se modelaron; las palabras se incorporaron poco y hoy Barba se puso a hablar del texto.

Trabajar con un texto tiene sus ventajas y sus desventajas, comenta. El texto ya es en sí mismo una ilustración, pero es necesario como resistencia en el proceso creativo y básico para que la obra llegue al espectador. "Cuando yo trabajo sin tener un texto el problema es cómo encontrar la resistencia. Es más difícil porque no se tiene ilustración ni resistencia. Por eso lo importante es trabajar con la resistencia: yo me exprimo a través del texto".

El texto y la acción son como dos sistemas nerviosos que colaboran pero que corren por separado. Ninguno de los dos debe ilustrar al otro. El director tiene derecho a intervenir en los textos.

En el teatro siempre contamos una historia, dice, y el director tiene diferentes materiales para contarla: el texto, el actor, el espacio, la luz, el espectador... El actor tiene su expresión y el autor sólo palabras.... dice...

Antes de mandarnos al fondo del mar, Barba quiso aclarar algunos términos y definiciones.

Puntualizó el significado de la palabra emoción que tanto se usa en teatro. Para él la emoción es un resultado, y el buscarla en el proceso de trabajo implica involuntariamente saltarse etapas. No se puede trabajar con resultados-respuestas, señala, lo que se tiene que crear es el estímulo para provocar una reacción afectiva. Esta reacción afectiva se modela a partir de una acción física. Al segmentar esta reacción él la divide en 5 niveles a partir de los cuales se pueden hacer improvisaciones y tener múltiples acciones poliédricas:

- 1) Reacción afectiva: algo cambia en mi interior.
- 2) Evaluación cognitiva: El cerebro piensa.
- 3) Impulso a hacer algo.
- 4) Comportamiento
- 5) Respuesta que no puedo controlar.

En las improvisaciones es importante que el director dé tareas abiertas pero al mismo tiempo concentradas. La imagen es la de un cuarto completo con una puerta por la que el actor puede salir.

Barba había guardado los papelitos con las respuestas de los participantes a cerca de lo que creíamos que era un director. Se leyeron y él escogió dos, las cuales, opinaba, eran los extremos del abanico que contenían el territorio en que el director debe estar involucrado. Barba, completaba la definición:

1. El director es el espectador que construye lo que sueña ver en escena, dice el papel.

E.B: Lo que soñamos es lo que no hemos visto o lo que he visto pero con una nueva luz. Los científicos dicen que no se descubre nada nuevo sino que lo que se descubre son relaciones nuevas. En la historia del teatro los elementos son los mismos, pero los grandes reformadores han inventado nuevas relaciones. Soñamos algo que no pertenece a la vida cotidiana.

#### 2.El director es:

-Detonador de lo emotivo.

E.B: Estimula a los actores y propicia que el trabajo se viva como una aventura personal y colectiva.

-Generador de ideas.

E.B: Volverse una mente colectiva donde no se sabe quién ha inventado qué.

-Organizador de la puesta en escena.

E.B: Estar involucrado totalmente pero al mismo tiempo alejado. La imagen del cirujano.

-Administrador de recursos humanos

E.B: No sólo de recursos humanos.

Eugenio Barba da una imagen del trabajo colectivo en el teatro:

Somos como los alpinistas que quieren llegar a la cumbre de sus posibilidades. Hay una cuerda que nos une; si uno se cansa, los otros lo empujan; si uno está inerte, todos se vienen abajo.

Por último hizo un ejercicio donde todos participamos. El principal objetivo era vivenciar el proceso de precisión a partir de la reducción del movimiento. Consistía en

emerger del fondo del mar y hacer tres nados diferentes. Repetirlo sin brazos. Reducir la acción a la mitad.

Ejemplificó la búsqueda de la precisión a través de la inmovilidad: reducir la acción a 1/4 y a 1/8 de movimiento. Esto se podía hacer sin moverse recordando con el cuerpo el recorrido. Así, dice Barba, puede verse la riqueza de la arquitectura de tensiones.

El ejercicio se repitió pero ahora estableciendo relación con otra persona, construyendo una anécdota simple y dándole un título.

Las principales observaciones remarcaban cómo el uso excesivo de los brazos y la cara, roban la vida al cuerpo e ilustran la acción. Si no hay movimiento en el torso, insistía, el movimiento es decorativo.

"Los brazos ilustran el movimiento. Por eso, cuando se quitan los brazos y se ponen a hacer otra anécdota (por ejemplo ya no nadan sino cargan una chamarra-niño), la improvisación cuenta otra historia".

La improvisación, concluía, a menudo sirve para encontrar el camino del cuerpo. El secreto es proteger el movimiento original y al mismo tiempo saberlo modelar para crear la sorpresa dramatúrgica.

Antes de bajarnos del barco nos dijo: si todo lo que encontraron aquí los confunde más, no importa, regresen a tierra y sigan con su trabajo de antes.

Creo que eso ya no es posible.

4 de julio de 2001. Homenaje a Jesús González Dávila *Un año sin ti*. Teatro Gilberto Cantón

## DE QUÉ MANERA TE OLVIDO

Estela Leñero Franco

Ironías de la vida. A los cinco años conocí al que más tarde sería mi compañero de taller de dramaturgia durante más de 10 años. Era por 1966 cuando fui a ver a la Casa de la Paz *El* 

Principito. Mi hermana y yo hicimos que nuestros padres nos llevaran al teatro tres veces como mínimo. Nos gustaba el pelo amarillo y de estropajo del principito interpretado por María Luisa Alcalá, pero sobre todo aquel Rey con su risa contagiosa que actuaba nuestro amigo Chucho. Años después me enteraría que su nombre era Jesús González Dávila como decía el programa de mano que todavía no sabía leer. En ese entonces él arrancaba en el mundo del teatro con el gusto por la actuación y años más tarde la dejaría por otro vicio más solitario: el de la dramaturgia. Él se olvidó de El Principito y dedicó su vida a escribir acerca de los olvidados por el rey, los olvidados por la risa, los que no piden una puesta de sol sino despertar de esa Luna negra.

En el taller, Jesús nos dejaba anonadados a todos porque siempre tenía varias obras que leer. Cada lunes podía proponer, si había un hueco, leer la primera, la segunda o la cincuenteava versión de su obra en puerta. De 1982 a 1985 escuché más de tres versiones de *De la calle*, antes *Rufino;* y muchas más de *Crónica de un desayuno*, o *Un desayuno de tantos* como la titulaba en 1986. Sí, Jesús trabajaba intensamente cada una de sus obras. Pulía las situaciones, los personajes, pero sobre todo pulía el lenguaje. Esta era su arma más letal. Manejaba peligrosamente el realismo poético y, si algunas veces se volvía demasiado empalagoso, en otras sus largos monólogos podían debilitar la trama. Pero él sabía escuchar y rectificar sólo lo que él creía conveniente. Su estilo era único y su originalidad radicaba en que sus personajes, desposeídos de cualquier privilegio, tenían el don de la expresión. Ya fuera en lenguaje soez o en un tono evocativo, Jesús los impregnaba de una dimensión nueva.

Uno aprendía mucho viendo cómo iba transformando sus obras poco a poco; y cuando nosotros pensábamos que ya estaba lista, él dudaba. En realidad nunca estaba conforme, y esa insatisfacción lo hacía sufrir.

Cuánto sufría Jesús. Sufría y vivía el placer; los polos más distantes los unía en un segundo. Gozaba, ¡cómo gozaba! Disfrutaba las lecturas y se apasionada. Siempre excitado, siempre. Era un placer doloroso, un doloroso placer.

Nunca olvidaremos su risa desbordada, su nerviosismo, su cuerpo sin poderse detener un segundo, sus palabras reburbujeando como pócima embrujada. Era realmente estimulante oírlo leer sus obras. No percibías en donde empezaba y donde terminaba el texto, porque nunca detenía su hablar y todo lo cargaba de emoción. Había que

concentrarse en las hojas copia que nos entregaba para leer simultáneamente los diálogos; si no, uno se confundía creyendo que de principio a fin el nivel de intensidad de la obra era altísimo. Terminábamos exhaustos y siempre conmocionados, porque las obras de Chucho nunca te dejan indiferente, tu corazón se rasga y tardas en recuperarte. Percibíamos el silencio suspendido en el estudio de nuestro maestro Vicente Leñero, compañero de ruta, donde asistíamos Leonor Azcárate, Juan José Barreiro, Sabina Berman, Cristina Cepeda, José Ramón Enríquez, María Muro, Víctor Hugo Rascón, Federico Urtaza y Tomás Urtusástegui. Parecía que la técnica en el taller era, una vez pasado el silencio, cambiar de tema y prepararse para cenar. Asimilar lo leído, o no sé, dejar que solito se asentara en nuestro interior. Entonces nos poníamos a comer lo que cada lector traía, porque la cena le tocaba al que leía y Chucho nos alimentó con pastel de zarzamoras el día que leyó esa obra, y tamalitos y antojitos que tan atentamente preparaba su mujer. Engordamos con sus lecturas, y nos nutrió el alma. Y después de cenar, zaz, el taller era criminal, arremetía con todo; las críticas positivas y negativas se dejaban venir. Aprendimos a ser fuertes y aceptar que más valía que lo supiéramos de una vez por todas. Sin poder evitarlo nos defendíamos, pero Jesús, como un crucificado, dejaba que las flechas penetraran en su piel curtida. Era como si se separara de él mismo para poderse ver y reír a gusto y criticarse y bobearse. Pero semanas después volvía, volvía resucitado con su nueva versión. Para él era más importante su obra que su persona, que sus sentimientos, que su susceptibilidad.

Por eso se peleaba tanto, porque defendía lo que escribía, porque luchaba ciegamente por lo que creía que era su obra. Por eso les gritó a aquella compañía de Guadalajara sobre lo mierda de su montaje y casi se da de trancazos con el director; por eso se peleó con Julio Castillo y con los del INBA cuando no le querían pagar sus derechos de autor para el video de *De la calle*... por eso... En fin, por eso se agarraba a golpes con la vida.

Cómo olvidar a ese Jesús tan peleonero, tan explosivo, tan apasionado. Cuánto se extraña su intensidad en este país que quieren hacernos creer que está calmo cuando en realidad vivimos *Tiempos furiosos*.

Siempre lo recuerdo sentado en el taburete, con su pierna inquieta escuchando la lectura de los demás. Así como era atento escucha a los comentarios, así igual no

perdía detalle de la obra que los del taller llevábamos a leer. Podía reírse mientras te decía cosas gravísimas y tu reías contagiado aunque tuvieras ganas de llorar.

Chucho dudaba, dudaba de sí mismo y necesitaba reafirmarse. Buscaba el reconocimiento y a la vez lo rechazaba. Así como sus personajes, Chucho era un hombre complejo, contradictorio, lleno de recovecos... todo un misterio. Podía parecer un osito que daban ganas de apapachar; tierno, muy tierno. Pero al mismo tiempo ponía sus barreras; tenía sus reservas hacia todo lo que oliera a *Aroma de cariño*. Porque sí, Chucho no se dejaba querer. Quería y no podía, lo necesitaba, pero algo en su interior lo ponía a la defensiva.

Muchos muchos lo quisimos, pero a veces parecía que no quería que lo quisieran. Leonor Azcárate, amiga y colega de él por más de veinte años, un día le dijo, en un arranque de cariño, ¡eres un chingón!, y él le contestó furioso ¡cómo puedes decir eso, soy un pendejo y más!. Se dijeron muchas cosas aquella noche y fue tan serio el enfrentamiento que tardaron meses en reconciliarse.

Chucho quería formar parte de la galería de personajes de su creación; no podía mirarse como alguien que había rebasado las fronteras y que su tezón y talento lo habían convertido, a fuerza de palabras, en un dramaturgo de primera. Él se esforzó por seguirse considerando un marginado, y como cuenta Víctor Hugo Rascón, su entrañable amigo desde que empezaron a escribir teatro y con el que también mantuvo intensas discusiones, Chucho nunca dejó de verse como perdedor.

Algún placer habrá encontrado en sentirse un outsider o tal vez la idea del personaje trágico con un destino irremediable hacía inconcebible su triunfo placentero. La orfandad era su sino. Las vidas de sus personajes estaban muy cerca de él y se volcaba en ellos. Iba dejando un cachito de sí mismo en cada obra que escribía... hasta que poco a poco se fue quedando sin nada... Hace un año, en un homenaje en vida, todos quisimos entregarle un poquito de esa vida que se le estaba yendo.

Cómo olvidar la euforia de Chucho. Cuánto lo extrañamos hoy en este nuevo siglo donde todo es cool, light, leve y buena onda. Porque ahora se quiere escribir para agradar al público, para hacerle pasar un rato amable, para que no sufra, para que vuelva al teatro. Hoy que pareciera que escribir sobre los marginados está pasado de

moda y que lo que pega es hablar de los niños bien y de las familias nice. Cuánta falta nos haces Chucho, hoy que el mundo es más injusto que nunca, hay más pobres que antes y todos lo quieren olvidar. Nos quedan tus obras para ver que ese lado oscuro de la vida no ha acabado y que igual que cuando tu vivías, falta mucho mucho, para despertar.

Ironías de la vida; no está Chucho, cuando más lo necesitamos.

La Jornada Semanal

Domingo 1 de julio de 1990.

Foro: ¿"Hacia una política cultural de los jóvenes"?

Asistieron al puerto de Veracruz, del 19 al 21 de junio, más de 200 jóvenes para intentar discutir "las necesidades, problemas y soluciones para que los nuevos creadores realicen y difundan su quehacer cultural y artístico".

La convocatoria fue hecha por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Mexicano de la Radio, con el apoyo del gobierno del Estado de Veracruz. Los convocados iniciaron el trabajo en las mesas el martes por la mañana. Unos asistieron impregnados de entusiasmo y confianza en los resultados del encuentro, esperando dar salida a los proyectos de *sus* grupos; otros acudieron escépticos con *su* propuesta en mano, pensando que el Foro era sólo "un acto más de demagogia"; y otros tantos se colocaron a la espectativa, con el proyecto de *su* grupo, aguardando ver a dónde iba a dar todo aquello.

Las mesas de trabajo estuvieron divididas por áreas: teatro, danza, música, artes plásticas, video, nuevas formas de expresión, difusión cultural y preservación del patrimonio cultural. El procedimiento de trabajo que se siguió en la mayoría de las mesas fue dividirlas por temas: formación, producción, difusión y organización. Las conclusiones a las que se llegaron en las diferentes áreas tenían coincidencias. Se pedían aportes económicos diversos para impulsar proyectos, grupos y producciones culturales; tener acceso y facilidades en todos los medios de difusión, crear talleres formativos, cursos de capacitación y centros de investigación, asesoría jurídica y revisiones legales, subsidios, encuentros, etc... La mesa de teatro, música y nuevas formas de expresión, dejaron por

sentado en su documento, el principio del "respeto irrestricto a la libertad de expresión y la independencia de los grupos", e hicieron un llamado para que cesara la represión a grupos de *rock*, bandas y otros grupos juveniles. Se protestó también por el cierre de espacios alternativos. Se propuso una comisión de seguimiento, esencial para hacer cumplir las propuestas extraídas del Foro e informar a la comunidad.

En particular, la mesa de teatro propuso, entre otras coas, que se apoyaran, mediante aportes económicos, producciones y/o coproducciones, adquisición o rehabilitación de espacios, compra de funciones, programa de superación académica para profesores, apoyo a la creación de la Red de Comunicación y organizar una muestra de teatro y acceder a espacios abandonados o subutilizados. (Se anexó al documento una relación de necesidades de apoyos específicos para los grupos participantes).

Danza pedía, por ejemplo, crear una videoteca, publicación de revistas y folletos, directorio de grupos, becas, etc... Música proponía crear una bolsa de trabajo, hacer un diagnóstico de recursos humanos, exigir pagos de derechos de autor, crear espacios alternativos, "que se incluya la educación artística en el Sistema Educativo Nacional desde los niveles iniciales".

Video proponía convocatorias abiertas para financiar proyectos colectivos e individuales, que se abra un tiempo de exhibición quincenal en la Sala de Video de la Cineteca Nacional, que se realice un diagnóstico de video. Artes plásticas pedía mesas de encuentro con los jurados de las bienales para discutir criterios, subsidios para la adquisición de material, exposiciones itinerantes, más becas y una exposición de los que participaron en el Foro.

Las conclusiones dejaron ver las carencias y necesidades de los nuevos creadores así como una lista inmensa de propuestas y solicitudes. Las conclusiones-peticiones fueron leídas el jueves, el día de la clausura. Pero en la última noche, cuando parecía que todo había acabado, saltaron los cuestionamientos hasta la mañana siguiente.

Grupos de jóvenes de diferentes áreas se reunieron inconformes, otros, por su cuenta, intercambiaron inquietudes y posiciones. Muchos se aunaron a la propuesta de la Red de Comunicación Regional como forma de organización cultural y medio para hacer el seguimiento posterior del Foro; hablaron en la clausura y en la prensa: "Si de este Foro no salen resultados concretos, la política cultural va a ser retórica oficial", "Los términos de la

convocatoria no fueron claros", "Hubo un manejo tramposo acerca de la idea de evitar el paternalismo ya que hay que exigir que las instituciones culturales cumplan con su deber, para eso están", "La toma de conciencia fue tardía... no pudimos ver más allá de nuestras narices"...

No se sabía bien a bien si se había venido realmente a discutir sobre política cultural, si se venía sólo a pedir o a defender un proyecto individual de grupo, si era nada más una estrategia del gobierno para obtener reconocimiento, o si simplemente se quería hacer un censo. Si se venía a discutir a fondo la problemática de los jóvenes creadores, era imprescindible primero ubicarse cuestionadoramente dentro de la política cultural tácita imperante, para de ahí formular no sólo estrategias sino contenidos, lineamientos y propuestas globales-estructurales. Hizo falta dejar el individualismo o grupismo, una metodología para analizar y definir conceptos y llegar conjuntamente a una posición crítica de los jóvenes frente al Estado. Estar ahí es estar haciendo política y obliga a una postura. También era imprescindible una contextualización socio-política-cultural de los grupos, separar los intereses personales al comunitario. Vivimos en un país donde la crisis impera y la cultura (sobre todo la de los jóvenes) está en el traspatio de las prioridades gubernamentales.

Bianuario de teatro 1994-1995/ CITRU-INBA

Para reflexionar sobre el teatro. ¿Por dónde sí y por dónde no?

Mesas de análisis propuestas por Otto Minera

Reseña de la última reunión realizada en el Teatro La Gruta del Centro Cultural Helénico, miércoles 17 de agosto de 1994

Con el teatro lleno, continuó el esfuerzo por responder al por dónde no y por donde sí. **David Olguín** inició su participación enumerando las quejas por la situación del teatro

mexicano que todos compartimos pero que no llegamos a coincidir en la acción. Ejemplificó la organización teatral en otros países donde el subsidio tanto del estado como de instancias privadas es significativo, y cómo tienen una política teatral clara y coherente que la aplican instituciones privadas, el Estado, las compañías y los grupos subvencionados, confirmando así la pluralidad.

En México, comenta, la política teatral está centralizada y es ineficaz. "Los Príncipes" han tratado de responder a los requerimientos de la comunidad teatral con Convocatorias Nacionales, proyectos de Coinversión y otros. Han ejercido "la dictablanda" y la distribución personalizada de las limosnas. Pero la asignación de recursos reglamentada no ataca el problema de la estructuración, la indefinición política de nuestro teatro y no permite la continuidad de proyectos. En cuanto a las respuestas de la "sociedad civil teatral", señala David Olguín por donde definitivamente sí y menciona el surgimiento de proyectos privados como *El Milagro* y *El Hábito*, el proyecto de semiconcesión de Germán Castillo, al grupo independiente el Sótano, festivales, diferentes escuelas y grupos de provincia. Se pregunta por el cómo garantizar su continuidad y fortalecimiento y cómo favorecer la aparición de otros proyectos autogestivos y con propuestas artísticas. Considera que el Estado, El Príncipe y sus Principitos deberían de ser los que articulen una política teatral coherente, que tengan un consejo de vigilancia, que establezcan un diálogo serio con la sociedad civil teatral y siempre estén en relación directa con los artistas como sus interlocutores.

Por su parte, **José Enrique Gorlero** insistió en el problema de la no continuidad de los proyectos teatrales y planteó su primer "lo que no": el olvido, la imposibilidad real de llevar proyectos a largo plazo, el "archivo muerto" de experiencias teatrales. Expuso algunos ejemplos de programas que fueron verdaderas alternativas como el Centro de Experimentación Teatral del INBA; también habló del Estudio "T" de Oceransky y el peligro que corre el Taller del Sótano por falta de apoyos. Está convencido de que debe ser el Estado quien patrocine la cultura, pero los artistas los responsables de organizarla y resolverla desde su independencia. Apunta Gorlero que sólo el trabajo colectivo, organizado y subvencionado, permite, a la larga, resultados de cambio real y de tradiciones. El Estado, dice, tiene la responsabilidad de crear un teatro nacional. El problema no puede plantearse en términos de taquilla, y en ese sentido la Compañía Nacional de Teatro sólo ha

montado obras de autores nacionales. Afirma que nuestros mejores directores, escenógrafos y actores provienen del teatro institucional y que los mejores trabajos de Julio Castillo, Ludwik Margules, entre otros, fueron producidos por el Estado. Antes de terminar, Gorlero menciona otro "lo que no": la sensación de que nos hacen favores cuando nos producen o patrocinan. En realidad, dice, la cuestión es a la inversa.

Antonio Serrano dio un giro a la tónica de la mesa y aclaró que tal vez sus puntos de vista eran radicalmente opuestos a los manejados hasta ahora. Para plantear sus ideas, hizo una analogía del teatro con la carretera federal de caminos. En la señales de derrumbe colocó la huida del público al que hemos empujado al precipicio. Los estorbos, dijo, somos nosotros mismos que, queriendo decir cosas fundamentales, se han hacho incomprensibles. Cree que hemos equivocado el código de comunicación sacrificando la sencillez por el rebuscamiento y el juego por la solemnidad. Los hoyancos son la falta de humor; la escuela del sufrimiento y la intensidad que no hacen contacto con el público; que lo aturde, lo pone a la defensiva o lo duerme. Los **bloqueos** a creer más en la crítica de La Jornada que en la opinión de los espectadores. Consideró como desviaciones la idea de que la cultura debe ser sustentada por el Estado echándole la culpa a la burocracia y no al muro que hemos construido con el público y con la taquilla. Para Serrano los buenos caminos son el teatro de contacto, con anécdota, que no se engolosina con las palabra y aprende de nuevo a conversar; según él, un teatro sin soberbia. Considera a la imaginación y a la mercadotecnia como los ángeles verdes, y concluye diciendo: "Hagámonos además de hombres y mujeres de teatro, hombres y mujeres de negocios"

José Acosta, director del grupo de teatro independiente *Taller del Sótano*, habló de su experiencia en las Muestras Regionales de Teatro donde se dio cuenta de la deficiencia de los trabajos. En un marco de diálogo con los participantes, observó un tono de autocomplacencia y justificación de los trabajos sobre el argumento de lo que no se vio en el escenario. Señala que en el Distrito Federal sucede algo parecido en donde siempre hay pretextos para los intentos fallidos. Esto ha ocasionado un alejamiento del público, opinó. En este sentido, Acosta subraya que la falta de presupuesto y de condiciones, no son argumentos válidos; que más que hablar de lo que debería ser, habría que ubicarse en la realidad y dejar de quejarnos, porque esta actitud, dijo, nos sumerge en la parálisis.

Habló de la experiencia de cinco años del Taller del Sótano en donde han hecho lo

que han podido y no lo que hubieran querido hacer. Nos hemos abocado a lo que sí podemos, puntualizó,. Por último dijo: Mi participación en esta mesa es para invitarlos a todos a quejarnos menos y trabajar más.

# El turno fue ahora de Luis de Tavira que mencionó la importancia de estas reuniones donde se puede hablar de problemas comunes en contraste con el canibalismo diario.

- 1. Mencionó tres puntos de reflexión: a) El agotamiento de la producción teatral en el mundo y al agotamiento del sistema en México; frente a esto, no han surgido alternativas o cambios en los modos de producción.
- b) El agotamiento de las vanguardias. Buscar lo nuevo ya no es novedoso.
- c) Crisis epistemológica. Estamos en el mundo de la imagen donde se confunde la imagen con el objeto. Todo es simulacro, todo es un gran show: la guerra, el hambre. Ya no hay acontecimientos que permitan el cambio. La estética de la imagen está agotando al teatro y esto nos indica que por ahí no; no a las fórmulas actuales de producción mercantil, burocráticas y sindicalistas. El teatro, señaló, tiene que buscar la zona reservada únicamente para el teatro a través de la formación, la crítica y la experimentación.
- 2. Teatro y sociedad: En México nos encontramos a punto de un cambio definitivo y es una irresponsabilidad no entender que el teatro tiene que ver con este despertar de la sociedad. El mundo, opina Tavira, se ha transformado en un gran supermercado. Es un error confundir la instauración del mercado del mundo con la producción teatral; es un error, insistió, usar las fórmulas de mercadotecnia para el teatro porque el público no es un consumidor. No se puede recuperar al público de esa manera porque el teatro es efímero y no acumulable lo cual significa que es contrario a las leyes de mercado.
- 3. Perspectiva pesimista en términos políticos: Los candidatos no tienen un programa claro y profundo en relación al arte. Dijo que no ven la necesidad de fortalecer la vida espiritual de la sociedad porque juegan con consumidores y no con personas. El teatro es el arte por excelencia de la personificación. Es un arte vivo que invierte en el tiempo efímero.

La política cultural actual en relación al arte -señaló-, ha privilegiado las artes individuales menguando así a las artes colectivas.

IV. Perspectiva optimista: No hay carreteras ni autopistas. Llegamos a la frontera y sin embargo estamos convencidos de que el teatro va a seguir. Para Tavira, el reto es que no hay caminos pero sí un extraño sentido de la orientación: poder ver en las tinieblas. Señaló algunos objetivos a seguir: El teatro necesita estabilidad. Requiere profesionalizarse por medio de una independencia relativa, ya que el estado tiene un

deber con la sociedad. Debemos ensayar la independencia de proyectos, de visión y responsabilidad. Aprender a señalar las alternativas, expresó. Lo que falta son los medios. Hay que inventar el camino, inventar el teatro.

Ignacio Solares, responsable de la Dirección de Teatro de la UNAM, inició su plática con la frase "nada está perdido si reconocemos que todo está perdido". Remarcó la importancia de la autocrítica que permite abrir perspectivas. El teatro -dijo-, es un medio de confrontación que tiene sus propias reglas. El que sea un espejo constituye su mayor virtud, pero también su mayor problema porque el espectador está acostumbrado a una cultura light y lo que menos quiere es confrontarse. Por eso el público, opina Solares, debe de importarnos menos. Tal vez el Teatro de imagen fue lo que alejó al público, y en ese sentido es necesario que los teatreros hagan una autocrítica para ver que eso ya está acabado y así poder abrir caminos que ni imaginamos. A lo mejor -agregó-, tenemos a la mano los medios para hacerlo y no lo queremos ver.

Solares dijo que el hecho de que el escritor escriba para hacer dinero puede enfermar nuestra creación y nuestra alma; que lo importante es hacer teatro independientemente de si el cine o el video nos llevan la delantera; que hay que buscar la verdad teniendo junto a la autocrítica. También habló de su política en la Universidad desde hace dos años. Propuso una fórmula de rescatar lo mejor de teatro que hemos tenido en el pasado y al mismo tiempo proponer nuevos caminos experimentales. Dijo que en el Teatro Santa Catarina, Hugo Hiriart les ha ayudado a llevar obras nuevas al escenario. Su intento - enfatizó-, es darle perfil a los recintos rescatando y abriendo caminos.

Para terminar agregó que se muestra optimista: si nada está perdido, hay que volver a empezar porque eso es lo que nos mantiene vivos y despierta nuestra imaginación.

La última participación de la mesa fue la de **Jesusa Rodríguez**. Utilizando la primera persona del singular, intentó responderse al por qué estaba tan nerviosa en esos momentos. Pensó en su miedo a entrar al teatro pues lo vio como un mundo de rencores y de envidias. Al paso del tiempo le dejó de importar porque se dio cuenta que en todos los medios la gente se odia. Pensó también que lo que le ha dado el teatro es el ver lo espantoso que es pertenecer al género humano y al medio teatral. A todos los lugares que llegaba sentía que el teatro era horrible porque trataba con tramoyistas huevones, funcionarios mediocres y maestros crueles. No lo entendía, ya que cuando hacía teatro en el closet de su casa era muy feliz. Pensó que tal vez ella era intolerante, cretina, joven y babosa. Se le

acabó el estómago en esa resistencia y descubrió que ella hacía teatro desde niña porque le daba miedo la gente. Así, decidió retirarse de las instituciones y del mundo del teatro para regresar a hacer el teatro en su closet y ser muy feliz. Dijo que encontró la alternativa. Su objetivo era que con el paso de las obras pudiera ser menos estúpida y no el deseo de decirle al público algo, porque ese objetivo se cumple de hecho. Para ella no hay que volver a empezar pues lo importante es seguir trabajando; simplemente hacer. Así -dice-, no ha tenido problemas de falta de público ni de subsidios. Su único problema ha estado en el Teatro de la Capilla en donde va poca gente. Piensa que a lo mejor es porque lo hacen muy mal aunque cuando la obra se va de gira sí funciona.

Habló también de las cosas que uno sí se tiene que preocupar y tomar una postura como es el caso del Ejército zapatista y las elecciones. Para ella el teatro es un uso cotidiano de hacer política donde se puede convencer a la gente de estar en contra de cualquier acto de violencia.

Por último dijo que estaba convencida de que ella no servía para nada y que así cualquier cosa ya era ganancia.

El siguiente paso, después de que todos los participantes de la mesa hablaron, fue la ronda de preguntas, comentarios y respuestas. Aquí se recogen algunos de ellos:

Larry Silberman expresó sus diferencias con Luis de Tavira al considerar el purismo que él plantea como una utopía. Señaló que para modificar la realidad hay que hacerlo desde adentro e inmiscuirse en procesos como la mercadotecnia. Las nuevas generaciones - dijo- no pueden basarse sólo en el apoyo del Estado sino que tiene que buscar otras soluciones. Remarcó la necesidad de ser auténtico en lo que uno hace y contactar con la sensibilidad de la gente. Hacer que nuestro teatro lo puedan entender.

Luis de Tavira respondió que era una utopía creer que el teatro va a subsistir a través de la mercadotecnia, que se ha probado de todo y que lo que resulta es la publicidad de boca a boca porque la relación sigue siendo personal. Apuntó que hay que hablar no de "el público" sino de "públicos" y así formar nuestros propios públicos.

Carlos Trejo resaltó la importancia del público y dijo que cada vez entendía menos a la gente que no le importaba, ya que lo que se necesita en el teatro es el contacto. No le interesa la recuperación de la taquilla sino la del público. Jesusa Rodríguez habló de la degradación de la educación en México y el nivel de idiotización a través de Televisa y que tal vez eso podía dar una explicación en cuanto al problema del público.

Un hombre apoyó la idea de que las diferencias enriquecen y que sería un error grave ver a las mesas de reflexión con un afán totalizador. Aun así, dijo, es importante hacer frentes comunes y evitar la atomización.

Mario Espinosa expresó que es un misterio saber para dónde va el teatro y que hay un campo inédito en el nuevo lenguaje teatral. Eso no se ve -dijo-, pero lo que sí se puede ver es cómo el gobierno está desresponzabilizándose y dejando a la comunidad teatral sola. Señaló que por un lado es positivo, pero por el otro es terrible ya que los artistas no poseen capitales ni controlan sus procesos productivos. Por eso una de las cosas que hay que hacer es apoderarse de los medios y los procesos de producción. En cuanto a la mercadotecnia, la administración y promoción, dijo que eran aspectos que nos interesaban y que era necesario que el teatro tuviera una voz como parte de la sociedad.

El "Chas" hizo una reflexión acerca de la importancia de preguntarse en función de qué se aplica la mercadotecnia. Si la gente la usa para acercar al público, realizar proyectos y buscar el autofinanciamiento hay que diferenciarlo de otros usos que se le pueden dar. Por otro lado agregó que había que hacer una autocrítica en cuanto a cómo nos han influido las políticas culturales del gobierno, ver cómo nos hemos adaptado y a qué nos ha llevado en el sentido de la relación entre creatividad y política cultural. Por último dijo que hay que medir el impacto de los proyectos no en términos de mercadotecnia sino de la interacción con seres humanos.

Un joven dijo que no se puede creer en la mercadotecnia porque es envolver el gansito de otra manera para poderlo vender.

Marisa de León opinó que esta coyuntura política puede permitir trabajar más allá de grupos y microcomunidades y propuso estructurar una comisión para que se elabore un documento que se presente al gobierno ya que éste no tiene propuestas. Esto ayudaría -dijo-, a concretar y dar continuidad.

Jesusa Rodríguez respondió que desde hace ocho meses se están reuniendo en *El Hábito* artistas para crear un medio de impacto frente a las elecciones.

Después de esta primera ronda, Otto Minera sugirió imaginar posibilidades de

acción. ¿Qué sigue?

David Olguín propuso que se hiciera un documento para que haya la posibilidad de tener una serie de interlocutores con los que están decidiendo la política cultural. José Enrique Gorlero concluyó que el teatro no lo hace el Estado sino nosotros y que los proyectos no pueden ser sexenales por lo cual depende de las acciones y el apoyo que nosotros demos. José Acosta dijo que hemos perdido el vínculo con la sociedad porque a los que nos dirigimos son sólo unos cuantos. Antonio Serrano dijo que él había introducido la palabra maldita mercadotecnica pero que para él mercadotecnia no es basura ni gansitos sino contacto: lo primero que se hace con una gente es saludarla. Luis de Tavira dijo que es importante polemizar y que lo valioso es la pluralidad y la pertenencia de lo que nos resulta común. Agregó que ya se han hecho propuestas, estrategias y diagnósticos por parte de los artistas para un Plan Nacional de Teatro, pero que no sirve de nada porque caen en manos de los funcionarios. Expresó que es fundamental estar presentes en este momento histórico que nos llevará a tomar una postura. Jesusa Rodríguez dijo que si no cambiamos la estructura nos hundiremos en el pantano y que por eso es importante su movimiento que puede ser acallado por el PRI o por el PAN. No podemos tolerar la intolerancia, concluyó.

Revista de Educación Artística

octubre de 1993

Penélope no se queda en casa

Alegoría de la investigación teatral

El hombre de la butaca 17 G queda hipnotizado cada noche con la historia que le cuentan en el teatro. Sale de su casa buscando vivir otras vidas y verse reflejado, contrastado, deforme; para ver la vida recreada, reinventada, vuelta a contar.

Antes de cerrar la puerta cruza una mirada con su mujer sin decir palabra. Ella no lo sigue; espera su regreso para escrutar atentamente en sus ojos brillantes. En la soledad, ella cose su paciencia con hilos de preguntas: ¿qué tiene aquel lugar que encanta a su marido?, ¿quién vive en ese mundo misterioso?

Cuando el hombre de la butaca 17 G da la espalda a la puerta de su casa, vuelca sus ojos sobre sí mismo. Ella, entre hilos, busca el río que la lleve a donde él mira. La

entrada es por los ojos de su amado y ella entra y viaja en una barca por sus venas. Rodeada de ese líquido vital, observa sin cansarse hombres de todos los tiempos, casas anticuadas, espacios vacíos y abiertos, dramas sin solución, vidas ironizadas, lágrimas en los ojos, bocas hambrientas... Navega por la sangre queriendo que su proa toque el centro de ese cuerpo del que ama. Al llegar al corazón, hoyo negro de emociones, un torbellino la arrastra circularmente hasta colocarla en su origen. Ahora sin remos, apasionada e inquieta, observa a su marido y entiende el brillo de sus ojos. Ha recorrido su pensamiento y descubierto el teatro en sus venas.

Mientras él duerme y sueña con historias inventadas, ella recuerda lo vivido aquella noche y escribe algunas ideas sujetándolas con alfileres. Para echar mano de la aguja necesita estar segura. Busca en los libros, transita en las palabras, caza lagartija tras lagartija ("reptil de piedra,/ remoto símbolo,/oscura forma de la tinta" (Efraín Huerta).

Las palabras lagartija le descubren mil secretos, le hablan al oído y ella ensarta su aguja para iniciar el bordado. Cose toda la noche y a la mañana siguiente, a la luz del mediodía, el lienzo languidece y los hilos pálidos le certifican la ausencia del brillo que cautivó su mirada. Le falta la experiencia; sin ella todo parece muerto. Las lagartijas olvidaron el rojo de aquel río y ella obsesionada por recuperar el latido decide volverse sombra del que duerme a su lado.

Llega la noche y su marido se despide; ella guiñe un ojo y se vuelve oscuridad dejando tras de sí la puerta de su casa. Hoy quiere ir al teatro. Extraña a los transeúntes el andar del hombre de la butaca 17 G trayendo a sus espaldas una sombra cuando es de noche.

Ella está por fin afuera. Navega por las calles y luego por pasillos alfombrados de rojo. Se sienta en la butaca 17 H obedeciendo las manías del que sigue. Registra en su cabeza, con puntadas de cruz, aquello que se mueve. Todo brilla y resplandece igual que cuando estaba en la selva de su cuerpo; pero ahora baja. Salta al escenario y como sombra de todas las sombras, participa. En confusión, deambula entre los cuerpos y las almas sin saber a dónde está. Es sombra de dos realidades inseparables; la engañan: una le dice estás aquí en un castillo y la otra le susurra las historias de los actores. Parada sobre sus dos pies

idénticos, corta con tijeras su cuerpo gris y etéreo. Un par de pies pisan las duelas y el otro recorre el universo.

Dos rutas que seguir en su camino con un hoy que la determina:

Las preguntas que se hace del castillo resuenan en el tiempo. Y va al ayer y busca al hombre que escribió sobre el castillo para que le cuente sobre él y sus ideas. Y va al mañana para inventar torres de cristal que todavía hoy no pueden construirse.

Atrás del escenario nada ni nadie es lo que suponía. Hay cables, cuerdas, tarimas, espejos, maquillaje, reflectores. Se vuelve sombra de actores, tramoyistas y costureras; y se queda encantada recorriendo la puertas de los camerinos al ser la sombra del director que se pasea preocupado de un lado a otro del pasillo.

Quisiera averiguar la pócima mágica que transfigura, la varita que convierte agua en vino y los hilos que mueven a los que imaginan. También viaja en el tiempo y constata que nada está ahí de a gratis; que todo fue formándose de a poco y cada cosa tiene su razón de ser.

Ya no se conforma con ser testigo. La sombra de su sombra borda firme los pensamientos que pasan por su mente: argumenta, deduce, interpreta, supone lo que es y lo que no ha sido. Inventa ella también una aventura: "Digámoslo: Penélope no se queda en la casa. También sale de viaje./También forma su propia odisea Penélope"(Enrique González Rojo)

Después de los aplausos, como sombra, vuelve a pegarse a los pies de su marido para regresar a casa. Constata en los libros, borda hasta el cansancio y sueña la historia que vivió esa noche. "Se va haciendo camino. Pisa distintas piedras./Halla flores e insectos que aún no tienen nombre,/ que escapan a las fauces de todo diccionario./Acumula países, aventuras, crepúsculos./Con su experiencia al hombro va adelante Penélope."(E.G.R.)

A la mañana siguiente, el bordado lleno de colores parece que tiene movimiento. El hombre de la butaca 17 G despierta y mira dormir a su mujer. El lienzo cubre su cuerpo extenuado. Durante horas enteras descifra el bordado resplandeciente como si fuera el mapa de su deambular nocturno. Cuando ella despierta, se encuentra con el brillo de sus ojos.

Los dos esperan la noche para salir a la calle con el lienzo sobre sus hombros para protegerse del frío.

El hombre de la butaca 17 G y la mujer de la butaca 16 G no tienen prisa de nada. Sentados frente al telón aguardan cada noche un nuevo viaje.

Digámoslo: ellos no se quedan en casa.

La Jornada Semanal

2000

Revista ADE Teatro\*

abril/junio, 2001

Dramaturgas mexicanas del siglo xx en tres tiempos

A Víctor Ugalde

Aunque no lo parezca, las mujeres han estado siempre presentes en la historia de México. Su ausencia en las fuentes historiograficas no corresponde a su presencia en el proceso que ha construido nuestra nación. Una nación que comparte el proceso globalizador a nivel internacional, pero que padece todos los problemas de un típico país del tercer mundo. La historia la han escrito los hombres y pocos de ellos han resaltado la participación femenina.

Las políticas neoliberales implementadas desde 1988 con el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, nos hicieron creer que México se había convertido en un país desarrollado y que había dejado atrás a sus hermanos latinoamericanos. La realidad se hizo evidente a finales de siglo donde el 60% de la población es pobre y más de 28 millones de personas viven con menos de un dólar diario. Por eso no debemos olvidar que la participación femenina en la sociedad mexicana implica la adscripción forzosa a una clase y sus compromisos. Por eso, las mujeres que escribimos teatro en México, no podemos olvidar nuestra realidad y el dar voz a los que no la tienen. Además, como género, sigue soportando un orden patriarcal que jerarquiza como inferior la diferencia sexual. La mujer mexicana vive, por tanto, en un mundo dual donde el desarrollo ideológico y cultural puede ser comparable al de un país del primer mundo, pero su realidad la enfrenta cotidianamente a un nivel de injusticia social y cultural inaceptable.

El escenario se convierte entonces, en un espacio de libertad y esperanza, de realidad y sueño, de experimentación y avance.

## Nuestras abuelas dramaturgas

La Revolución mexicana de 1910 marcó un cambio radical en la vida política y social de nuestro país y las dramaturgas de los veinte no se preocuparon por tratar esta problemática. Sus temas giraron en torno a la familia, el honor y el matrimonio.

El principal interés era consolidar una dramaturgia netamente nacional, frente a la influencia del teatro español y extranjero que dominaba nuestros escenarios. Con la

intención de crear un espacio donde los autores mexicanos pudieran manifestarse, en 1923 un grupo de escritores, en donde se encontraban una gran cantidad de mujeres, impulsó lo que llegó a llamarse *La Comedia Mexicana*. Esta organización dio vida y fortaleza desde 1923 hasta 1937 al teatro de autores nacionales. Teresa Farías de Isassi, Amalia Castillo Ledón, María Luisa Ocampo, Concepción Sada y Magdalena Mondragón, entre otras, participaron activamente en este movimiento tanto en su labor de promotoras teatrales como de dramaturgas.

Amalia Caballero de Castillo Ledón fue la primera mujer que se integró al gabinete presidencial mexicano y desde allí impulsó a la dramaturgia nacional. Logró un decreto que reglamentaba la puesta en escena de obras nacionales y en 1929 dio nuevos bríos a la *Comedia Mexicana* consiguiendo presupuesto para una larga temporada en el Teatro Regis y el Teatro Ideal.

Al igual que las mujeres de su generación, Amalia Caballero de Castillo Ledón aborda en sus obras dramáticas la realidad de las mujeres donde el acento de desolación y los conflictos del mundo femenino adoptan un aire de protesta o revelan un ansia de reivindicación. Su obra más representativa, *Cuando las hojas caen*, ofrece un cuadro familiar en el que domina cierto aire de cinismo y se sugiere, escandalosamente para su momento, la solución del divorcio. En su obra *Una comedia* la esposa se ve obligada a trabajar para ayudar al sostenimiento de su casa.

Desde la perspectiva feminista, una de las principales aportaciones de Amalia Caballero de Castillo Ledón fue su participación como presidenta de *Alianza de Mujeres de México*, agrupación que en 1952 preparó el terreno para que se otorgara el derecho al voto femenino en 1953.

Concepción Sada sigue la línea del teatro español y se caracteriza por abordar las problemáticas de la clase alta como son el dinero, el divorcio y la filosofía del amor. Algunas de sus obras son *La hora del festín, Como yo te soñaba* y *El tercer personaje*, la cual se estrena en 1936, en el máximo coliseo de México: el Palacio de Bellas Artes.

A Concepción Sada se le recuerda como la principal promotora del teatro infantil de su época y la fundadora de la Escuela de Arte Teatral. Ella fue la que se preocupó por llevar el teatro a los alumnos de escuelas de todas las clases sociales.

Cuando María Luisa Ocampo ganó un premio por su novela *Bajo el fuego*, dedicó todo el dinero para costear la segunda temporada de *La Comedia mexicana* y montar en 1926 tres obras en el Teatro Virginia Fábregas. A lado del grupo "Los Pirandellos", fue una promotora teatral incansable y una dramaturga reconocida. En sus obras muestra como la mujer fuerte, determinada y competente, puede sobreponerse a los golpes de la sociedad, salir adelante en sus propias decisiones y ser dueña de su destino. *Más allá de los hombres* se estrenó en 1929 y *La casa en ruinas* se presentó en el Palacio de Bellas Artes en 1936. La dramaturgia de María Luisa Ocampo evoluciona y rebasa los problemas meramente femeninos. La hace una mujer especial en su época ya que trata temas de carácter rural o directamente relativos a la Revolución como en su obra *El corrido de Juan Saavedra*. Esta última fue estrenada en 1929 con escenografía de Diego Rivera.

## El legado de nuestras madres dramaturgas

Mientras que en Europa y Estados Unidos habían cambiado a nuevas formas experimentales y nuevas técnicas en el teatro, en México se continuaba con modelos costumbristas y acartonados de finales del siglo pasado. Lo que la dramaturgia mexicana logró en la primera mitad de siglo fue fortalecerse como movimiento nacional impulsado por *La Comedia Mexicana* y *El Teatro de México*. En la segunda mitad del siglo es cuando el teatro mexicano toma un nuevo aire e irrumpe con propuestas novedosas.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, la creación teatral reflejaba las necesidades de un México que se abría al mundo de la industrialización buscando reafirmar la identidad nacional, pero también investigaba sobre la universalidad artística y plástica del hecho escénico. Salvador Novo y Rodolfo Usigli apadrinaron este movimiento y apoyaron su desarrollo. Sobresalieron dramaturgas como Margarita Urueta, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro y Maruxa Vilalta, sin olvidar a Julieta Campos con su obra onírica *Jardín de invierno* estrenada muchos años después, a María Luisa Algarra con *Casandra o La llave sin puerta*, y a Rosario Castellanos reconocida principalmente como novelista y poeta y con dos obras teatrales significativas: *El eterno femenino* y *Tablero de damas*.

La incursión de Margarita Urueta en el teatro de vanguardia y su experiencia como escritora desde los siete años de edad, hacen de ella un personaje valeroso y arriesgado. Pese a que los resultados de su trabajo no fueron lo suficientemente sólidos como para

convertirse en una representante significativa del nuevo teatro, su ímpetu aventurero y propositivo la rescatan del olvido para convertirla en un ejemplo de libertad de creación para las mujeres. Viaja por Europa donde estudia, escribe y conoce nuevas tendencias escénicas. A su regreso construye su propio teatro, incursiona en el teatro del absurdo y llevan a escena sus obras surrealistas como *La mujer transparente* y *Grajú*.. El director Alexandro Jodorowsky se interesa por su teatro más extraño y dirige *El hombre y la máscara*, actuada en 1964 por el excelente actor de vanguardia Carlos Ancira y *El señor perro*, comedia de terror que en su momento provocó muchas risas.

Luisa Josefina Hernández es la dramaturga más reconocida dentro de la generación de los cincuenta. La crítica especializada resalta las cualidades de una mujer inteligente, talentosa y perspicaz, con un don gratuito de originalidad. Fue alumna predilecta de Rodolfo Usigli y el amor imposible de Jorge Ibargüengoita. No sólo se dedicó a la escritura teatral, sino que formuló una teoría dramática que partía de los principios de Usigli y Eric Bentley. La cátedra que daba en la Universidad Autónoma de México, legado de su maestro, es recordada por generaciones de dramaturgos como una de las más aleccionadoras de su tiempo

A diferencia de María Teresa de Isassi y Catalina D'Erzell de principios de siglo, reconocidas por sus taquilleros melodramas domésticos donde impera el conformismo de la situación de la mujer, Luisa Josefina, Elena Garro y Maruxa Vilalta rebasan las paredes de la casa familiar, para tratar temas sociales, sicológicos y oníricos. Las obras de Luisa Josefina y Maruxa Vilalta escritas en los sesenta, son obras que abordan el problema de la injusticia social, con un claro rechazo a esta realidad y el compromiso con la política, la sociedad y la historia de México.

Luisa Josefina Hernández fue precursora del teatro de protesta latinoamericano, desarrolló un realismo refinado y profundo, y en ocasiones incursionó en el expresionismo y el teatro del absurdo. Su obra realista más reconocida es *Los frutos caídos*, estrenada en 1957 y sobresalen también *Los sordomudos*, *Botica modelo* y *Aguardiente de caña* con la que debutó en 1951.

Poesía en voz alta significó para el teatro mexicano una forma novedosa de puesta en escena, donde la imagen plástica y los elementos poéticos significaban una parte fundamental de la obra. Elena Garro participa en este movimiento y se convierte en una

pieza fundamental para que el realismo vuele hacia mundos mágicos. Su teatro se caracteriza por ser un teatro quieto, sin convenciones y con recursos escénicos originales. *Andarse por las ramas, Los pilares de Doña Blanca* y *Un hogar sólido* son las obras con las que debuta. En esta última propone como espacio escénico el interior de una cripta donde se guardan los cadáveres. Rodeada de personajes ya muertos, habla de la frustración femenina.

Elena Garro fue abiertamente reconocida tanto en el teatro como en la literatura, pero la mayor parte del tiempo vivió exiliada. Salió a París después de la represión del movimiento estudiantil del 68, lastimada por el clima de hostilidad que sufrió en consecuencia de sus declaraciones y así truncó su carrera dramatúrgica que en ese momento iba en ascenso.

## Dramaturgas del presente. Nuestras hermanas

Clasificar la dramaturgia de hoy es una tarea imposible e inútil. La pluralidad como cualidad fundamental de las escritoras de fin de siglo hace que el panorama teatral mexicano sea rico en propuestas. Más que una agrupación lineal, nos encontramos con un mosaico diverso de formas de hacer teatro. Muchas estamos interesadas por los problemas políticos y sociales de nuestro país, otras por las tormentas de nuestras mentes, hablamos del mundo infantil o de los sentimientos más bajos del ser humano. Cada una de nosotras somos varias mujeres y si en un tiempo quisimos usar un lenguaje minimalista, años después nos obsesionamos experimentando con los juegos de tiempo en el teatro. Si en el inicio fue el teatro del absurdo, ahora queremos descubrir qué pasa con la trasposición de realidades.

El presente nos brinda la oportunidad de transitar artísticamente por diferentes estilos y formas teatrales. La riqueza de la diferencia es nuestra mejor cualidad.

Sabina Berman, dice, que empezó escribiendo con pluma de hombre, pero que ahora puede reconocer su escritura femenina. Si antes sólo los personajes masculinos hablaban de verdades universales, hoy, la mujer es capaz de rebasar su realidad y criticar con humor los comportamientos ridículamente masculinos. *Entre Villa y una mujer desnuda*, es una obra que aborda esta problemática y que logró más de 300 representaciones con gran éxito de público y de crítica. Ella ha hablado del asesinato de Trotsky en *Rompecabezas*, o de la

Inquisición en su obra *Herejía*. Reconocida nacional e internacionalmente, Sabina maneja diestramente la comedia. Logra hacernos reír y conmovernos de los problemas profundos del hombre.

Leonor Azcárate, compañera de generación y de taller durante muchos años, comparte con Sabina el gusto por la comedia, pero se inquieta por los juegos de poder en las altas esferas políticas como en *Las alas del poder*, o por una mafia de narcotraficantes como en *Trabajo sucio*. En su obra *La coincidencia*, su montaje más reciente, explora arriesgadamente la yuxtaposición de espacios escénicos, y aprovechando el género de comedia, hace que las parejas compartan el mismo departamento, aunque cada una de ellas esté en su propia casa.

En el campo del teatro infantil, Berta Hiriart y Maribel Carrasco, dos polos generacionales, son las más representativas. Berta les muestra a los niños un mundo gigantesco digno de conocer. A través de sus obras teatrales, con una pluma magistral, los lleva por mundos presentes y pasados. Su obra estrenada más recientemente, *Asomarse al mundo*, trata de cómo un niño se va de su casa a recorrer mundo y tiene que aprender a cuidar a otro ser lo cual, en su carácter de hombre, no le habían enseñado.

Maribel, por su parte, recurre a la estructura del cuento maravilloso para hablar de la infancia, pero no tanto de ese mundo lleno de fantasías y sueños dulces, sino el miedo en la infancia, la impotencia y el maltrato. *El pozo de los mil demonios* es una pesadilla infantil para actores y muñecos y en *Cuando el tecolote canta* aborda una leyenda mexicana.

María Morett, Verónica Musalém, Petrona de la Cruz y María Alicia Martínez Medrano, han escrito historias retomando las leyendas de nuestros antepasados para conocer lo que fuimos y mostrar por qué somos. María Morett nos habla de *La llorona*, que como *Medea*, es una mujer que mata a sus hijos por el amor de un hombre y su alma vive eternamente llorándolos. Petrona trabaja con los indígenas del sureste de nuestro país en su grupo Fortaleza de la Mujer Maya y María Alicia con los de Tabasco.

Silvia Peláez, Gabriela Inclán y Carmina Narro, van más allá de los tradicionales modelos femeninos. A Gabriela le gustan los personajes femeninos de carácter fuerte pero principalmente las mujeres manipuladoras. Silvia insiste en que el teatro sólo es uno y que no hay una escritura femenina. No está dispuesta a sentirse marginada por su carácter de mujer. Por eso sus temáticas son múltiples. Puede escribir del origen del hombre en *El* 

guayabo peludo, o una historia policiaca como en Suicidio a dos manos, premiada nacionalmente.

Carmina escarba en la mente de sus personajes y con un humor ácido nos muestra historias de desamor y desesperanza que, ante el vacío existencial, provocan una reacción violenta. *Aplausos para Mariana* es la tragedia de una actriz alcohólica en constante conflicto con su director de escena déspota y prepotente.

Las experiencias personales han sido para Raquel Araujo y Rocío Carrillo, la materia prima de su teatro. Sus textos son elaborados a partir de trabajos de improvisación utilizando la técnica del Teatro personal propuesto por Gabriel Weiz. Al igual que Patricia Rivas, han trabajado con recursos multimedia y han logrado imágenes escénicas sumamente interesantes.

La experimentación en las estructuras dramáticas es una obsesión que muchas dramaturgas compartimos. El teatro nos abre las puertas para mostrar en el escenario lo que en la vida es imposible que suceda: la trasposición de espacios, los sueños carnalizados y el manejo universal del tiempo. En este sentido, Elba Cortéz de Tijuana propone en *Dominó* una estructura elaborada romper con el realismo y la linealidad de tiempo. Afirma que, como dice Einstein "el tiempo no es reversible porque es sólo una ilusión a nuestros sentidos."

Iona Weissberg, en *Fantasía subterránea para mujer y violín*, transita con delicioso humor de la realidad a lo imaginado. Una mujer que espera el metro, vuelca sus anhelos amorosos en los pasajeros que llegan ahí. Sus pensamientos se hacen realidad y la realidad se vuelve una atractiva y desolada fantasía.

Elena Guiochíns, por su parte, busca en su última obra, *Plagio de palabras*, la multiplicidad de espacios y tiempos. Aborda el reto hábilmente a partir de las posibilidades de un triángulo amoroso. La estructura dramática, al igual que el pensamiento, no respeta una lógica convencional y admite al final de la obra, un sin fin de realidades contradictorias y yuxtapuestas.

Las dramaturgas del presente por supuesto que no son sólo éstas. Alejandra Trigueros, Cecilia Lemus, María Muro, Cristina Cepeda, Susana Robles, María Elena Aura, Norma Román Calvo y muchas más, en el D.F. y Dolores Espinoza, Jissel Arroyo, Teresa Rigen, por ejemplo, al interior de la República.

El panorama teatral mexicano es un caleidoscopio con temas, estructuras y técnicas escénicas diversas que al ponerlas en movimiento generan múltiples propuestas.

Nuestras precursoras dramaturgas de principios de siglo nos han enseñado cómo lograron una presencia teatral dentro del ámbito masculino imperante; y las dramaturgas que escribieron después de los cincuenta, han dejado constancia en los escenarios y en nuestra memoria, de cómo la mujer puede participar en el movimiento teatral mexicano innovando formas y arriesgando temas. La brecha está abierta gracias a ellas, y nosotras, las del presente, continuamos la labor de poner nuestro sello en la historia del teatro mexicano.

Hoy, las mujeres dramaturgas, hemos salido de lo personal para hablar del mundo que nos rodea. Hemos dejado de vernos sólo a nosotras mismas, para observar la relación con el exterior. Hoy no necesitamos hablar sólo del yo femenino para reconocernos. Estamos en todas partes, el mundo nos pertenece.

\* VI Conferencia Internacional de mujeres de teatro. Delfos, Grecia. Octubre 2001.

Proceso/Grijalbo 2003

Mujeres del siglo XX en el teatro mexicano

(Versión completa)

Las mujeres han recorrido los siglos contando en silencio su historia. Unas veces olvidadas por los investigadores, otras limitadas a participar en el mundo exterior que les rodea. Esquivando obstáculos, triplicando labores y convirtiéndose en varias a la vez. Lentamente las mujeres se van integrando al mundo productivo para colocarse en el siglo XX y principios del XXI en el lugar que por derecho les corresponde. El esfuerzo todavía no termina.

El impulso del movimiento feminista de mediados del siglo XX fue la piedra de toque que proporcionó los fundamentos ideológicos y de lucha para que las mujeres participaran en las estructuras sociales y artísticas del México actual. En el teatro, los primeros treinta años del siglo pasado, se caracterizaron por el resplandor de las grandes

divas en los escenarios y sus públicos. De ahí surgieron las primeras empresarias, al mismo tiempo que importantes promotoras teatrales que consolidaron el proyecto de teatro público en nuestro país. En los cincuenta la dramaturgia escrita por mujeres da un giro buscando nuevas formas de expresión con resultados sobresalientes; y es hasta la segunda mitad del siglo XX cuando las mujeres irrumpen en el mundo de la dirección para mostrar con su enfoque la realidad que les inquieta. Incapaz de tocar todas las formas en las que la mujer participa en nuestro quehacer teatral, rescato el área más significativa de cada época, quedándose pendientes, actrices, dramaturgas, productoras, etc..., principalmente en este presenta donde las encontramos trabajando en cualquier resquicio.

#### Divas, empresarias y promotoras teatrales en la primera mitad del siglo.

Las mujeres se consagraron en el área de la actuación a principios del siglo XX. Las compañías teatrales giraban alrededor de una gran diva siguiendo la tradición española. El cambio del XIX al XX significó un debate entre el teatro español hecho por españoles que había predominado durante varios siglos en nuestro país, y un teatro producto de la revolución que confirmó su mexicanidad a partir del teatro de revista, la comedia y el drama, actuada principalmente por mexicanos.

El teatro de revista fungió como un espacio crítico y burlón de los acontecimientos políticos y sociales del momento. En la lucha entre caudillos se defendía a Huerta como en *El país de la metralla* o se criticaba el militarismo imperante como en *El Pierrot Mexicano*. Esta última sufrió la censura de ese tiempo quitando la obra y arrestando a los empresarios.

Monsiváis caracteriza esta época como "el momento en que los caudillos y sus segundos hacían de los teatros su campo de batalla erótica, invadían los camerinos, enviaban montañas de rosas, raptaban a las inaccesibles y expulsaban a las demasiado accesibles y.... oían complacidos los rumores de amoríos que no soñaban emprender."

Las divas eran el escándalo de la época. Los críticos de teatro las juzgaron duramente, hasta que por sus capacidades histriónicas, la aceptación de sus públicos y su tenacidad, fueron reconocidas. Trastornaron las buenas costumbres pero mantuvieron sus roles femeninos de "divas", "prostitutas", "amantes", "esposas" y "madres". Algunas se casaban y dejaban de actuar por orden del marido - como Celia Padilla-, o se convertían en amantes de los políticos y militares del momento: Emilia Trujillo "La Trujis" fue amante

del general Victoriano Huerta, Celia Montalván del general Enrique Estrada del gabinete de Alvaro Obregón, o la misma Delia Magaña "La Magañita" mantuvo un idilio con el general Francisco P. Serrano durante la administración callista.

Las divas dieron sabor a las parodias postrevolucionarias. Lograban deslumbrar por sus cuerpos voluptuosos y semidesnudos, su gracia al bailar o su sentido del humor, con doble sentido, al representar personajes típicamente mexicanos. Están las grandes bellezas como Lupe Vélez, Ema Duval o Alicia Pérez Caro; y las que explotaron su veta cómica como Ema la Willy (Amelia Wilhelmy), identificada con su personaje de Juan Mariguano, o la "Pingüica" Lupe Rivas Cacho con sus personajes de borracha pelada y placera, o Delia Magaña en su papel de criada en *Mexican Rataplán*.

Hubo divas que se convirtieron en empresarias gracias al éxito que tuvieron tanto en sus giras al exterior e interior del país, como en sus temporadas. Virginia Fábregas, María Tereza Montoya y Esperanza Iris son las más representativas. Construyeron teatros, formaron sus compañías y decidieron el contenido de las temporadas. Virginia Fábregas creó su compañía en 1895 con el apoyo de Justo Sierra y María Tereza Montoya hizo su primer intento, apoyada por Pablo González, cuando tenía 17 años. La inexperiencia la llevaron al fracaso pero cuatro años más tarde la retomó para mantenerla viva durante veintiocho años. Tanto la Montoya como la Fábregas incluyeron en su repertorio obras de teatro de autores mexicanos del momento y autores extranjeros contemporáneos como O'Nell, Cocteau y Pirandello. Virginia Fábregas compra el teatro Renacimiento y lo inaugura con su propio nombre en 1907. En 1973 fue rebautizado como el Frú-frú cuando lo adquiere Irma Serrano. Esperanza Iris, actriz principalmente de opereta, construyó su teatro en 1918, pero injustamente, como señala Ernesto Alonso, su nombre fue cambiado por Teatro de la Ciudad en 1976.

Un caso excepcional fue el de María Antonieta Rivas Mercado, nacida a principios de siglo y heredera de una fortuna de la que podía disponer libremente. Fundó junto con Gorostiza, Novo, Villaurrutia y Owen, el Teatro de Ulises, representativo de las nuevas tendencias escénicas de aquella época. Además de ser musa y mecenas de estos grupos, apoyó proyectos artísticos como la edición de libros y revistas y la fundación de la Sinfónica Nacional. Ella fue una de las principales patrocinadoras de la campaña vasconcelista de 1929.

Al mismo tiempo que se desarrollaban compañías teatrales alrededor de divas empresarias, la Revolución dio como resultado el desarrollo de proyectos teatrales financiados por el gobierno para fortalecer un teatro nacional accesible al pueblo de México. Las mujeres, en el vaivén de este proceso, fueron despertando sus intereses en promover al teatro con una visión social. Llegaron a ocupar cargos en instituciones culturales del gobierno y formaron grupos de teatro autónomos que impulsaban el teatro de su tiempo. Tenemos los casos de las dramaturgas Amalia Caballero, María Luisa Ocampo y Concepción Sada, por un lado, y de Clementina Otero, actriz fundamental para el Teatro de Ulises y el Teatro Orientación, por el otro.

Amalia Caballero es la primera mexicana que está al frente de una subsecretaría y una embajada. Cuando fue subdirectora del Departamento Central del Distrito Federal, organizó "Recreaciones Culturales" proyecto para llevar el teatro a escuelas, jardines, centros obreros, penales, o a barrios populares por medio de la construcción de carpas. Ella y María Luisa Ocampo fueron grandes impulsoras de la Comedia Mexicana, grupo que organizó de 1929 a 1938 temporadas de teatro de autores mexicanos. Concepción Sada se incorpora más tarde y en los cuarenta, junto con María Luisa Ocampo, participan en el grupo Teatro de México encabezado por Gorostiza, organizando temporadas de teatro contemporáneo de autores nacionales y extranjeros. Se interesan por el teatro infantil y Clementina Otero inicia el proyecto del INBA de realizar temporadas de teatro para que niños de todas las clases sociales vayan al teatro. Años más tarde continuó el proyecto Concepción Sada, la cual funda la Compañía de teatro infantil del INBA y funge como jefa del departamento de teatro infantil de la SEP. Inquietas también en la pedagogía, fundan la Escuela de Arte Teatral en 1946 y Clementina Otero llegó a dirigirla diez y ocho años después.

## La dramaturgia de los cincuenta

A principios de siglo las mujeres escribían melodramas y obras costumbristas y se les reconocía su tesón por insertarse en el teatro como escritoras. En los cincuenta, no es sólo eso lo que asombra sino la forma en la que escriben y lo que aportan. Como dramaturgas transforman el nacionalismo de esa época en una necesidad de identidad. Utilizaron formas

nuevas y temas antes no transitados por mujeres. Rompen la linealidad de la narración, prueban estructuras dramáticas, introducen situaciones no realistas y reinterpretan personajes históricos.

Las dramaturgas de los cincuenta arriban al realismo y a un tipo de teatro más onírico, más libre, más difícil de palpar. Luisa Josefina Hernández y Elena Garro, las más sobresalientes de su época, representan dos caminos: la primera experimenta formas de contar historias, por lo general en provincia, y la segunda hace alegorías curiosas y profundas de la realidad.

Luisa Josefina Hernández, se deja influir por el realismo norteamericano y nos muestra a profundidad historias de personajes trágicos que se rebelan a su destino. Las mujeres, en estos casos, reflexionan, toman decisiones y cambian el curso de su historia o de su conciencia. La calle de la gran ocasión y Los Caprichos de Goya son dos obras ambiciosas donde investiga la fragmentación narrativa. En Los frutos caídos, premiada en 1950, propone una estructura dramática poco convencional y La historia de un anillo es una obra redonda con contenido social. Escribió más de cincuenta obras de teatro y obtuvo el premio Juan Ruiz de Alarcón en el 2000. Fue alumna predilecta de Usigli y heredó su cátedra de teoría dramática con la que se convirtió durante cuarenta años en una maestra imprescindible en la formación de alumnos de literatura dramática y teatro en la UNAM.

El teatro de Elena Garro está lleno de poesía impregnando a sus obras de una magia y una belleza lírica sorprendentes. Sus metáforas y sus símbolos llevan a la reflexión existencial. Juego de imágenes suscitadas por las palabras. Imaginación desbordante que invita a crear mundos por encima de la realidad y encontrar la liberación. En sus obras subyace un espíritu religioso que abarca dos hemisferios que la ciencia todavía no resuelve: el nacimiento y la muerte. Elena Garro ha sido una escritora con un camino propio. En la última etapa de su vida se le hizo un homenaje en el Palacio de Bellas Artes. Entre sus obras sobresalen Felipe Ángeles, Un hogar sólido y La señora en su balcón.

Tanto Luisa Josefina Hernádez como Elena Garro niegan haberse dedicado al teatro por convicción propia. La primera culpa a Emilio Carballido al haberle insistido para que escribiera y Elena cuenta, cómo Octavio Paz, cuando era su esposo, le dijo un día: "Tú que eres tan vaga y tan frívola, por qué no escribes algo para **Poesía en voz alta**. Le dije bueno y escribí *Un hogar sólido* en una tarde; como una tontería". (Entrevista en *El Nacional*)

Poesía en voz alta hizo girar el rumbo del teatro: el director se convirtió en el protagonista y las imágenes en la prioridad. El texto fue sólo un pretexto. Contribuyó a romper el acartonamiento del teatro como literatura, pero llevó a un dislocamiento entre las imágenes y la palabra. Como dato curioso, Elena Garro platica su confusión al salir de ver el estreno de *Un hogar sólido*: "Yo no entendí; no había tumba, no había nada, la muerta entraba caminando. Me quedé así: pues aquí quién sabe qué pasó; aunque dijeron que era una obra muy genial". (*Idem.*)

La escritura ha sido un oficio más accesible para la expresión de las mujeres, por ser una actividad solitaria que se desarrolla en la intimidad. Con horarios flexibles, las escritoras combinan, haciendo malabares, su entrega profesional y sus responsabilidades e intereses de mujer. Luisa Josefina Hernández comenta en una entrevista hecha por César Güemes en *La Jornada*: "Siempre he trabajado de cinco a siete de la mañana, antes de que ocurra todo lo de la jornada. Llegué a la conclusión de que algunas cosas se pueden hacer y otras no. Uno puede llevar una vida profesional y otra familiar, pero vida social no. Tres cosas no se pueden al mismo tiempo... Por eso a lo que tuve que renunciar fue a las comidas, las visitas y las fiestas".

Las dramaturgas de los cincuenta sentaron las bases para las nuevas generaciones de escritoras. Además de las citadas anteriormente, recordemos a Maruxa Vilalta, Margarita Urueta, Julia Guzmán, Julieta Campos y Rosario Castellanos. En la actualidad las dramaturgas se encuentran escribiendo enriquecedoras propuestas tanto en el D.F. como al interior de la República.

#### Las directoras a escena

A diferencia de la dramaturgia, las actividades más ligadas a la puesta en escena, como la dirección, la escenografía y la iluminación, son campos en donde la mujer logró desarrollarse mucho más tarde: las directoras sorprendieron en los setenta con sus arriesgadas propuestas escénicas, y las escenógrafas florecieron mayoritariamente en los ochenta, teniendo como antecedente a Félida Medina, escenógrafa que brilló a partir de los sesenta. En la actualidad, las escenógrafas, cuya participación en el teatro es de las más recientes, han consolidado un estilo propio con conceptos de espacios muy sugerentes,

como es el caso de Tolita Figueroa, Xóchitl González, Xóchitl Medina, Mónica Raya y Flavia Hevia, entre otras.

En los cincuenta fueron precursoras en la dirección escénica Clementina Otero y Lola Bravo, y en los sesenta destaca Soledad Ruiz. Ellas han sido trabajadoras incansables que abrieron brecha en el mundo masculino tras bambalinas y en la lucha por convencer desde a los funcionarios hasta los técnicos teatrales, para realizar sus proyectos creativos.

Después de la revolución sesentera en el teatro, en las dos décadas siguientes, las directoras y escenógrafas saltaron al escenario y se esforzaron por mantenerse activas. Ahora, las generaciones de los noventa y las del nuevo siglo se desenvuelven en un ambiente mucho más libre.

Soledad Ruiz, María Alicia Martínez Medrano y Jesusa Rodríguez, significan tres interesantes maneras de hacer teatro y comprometerse con su aspecto político y social. Soledad Ruiz cuenta, en una entrevista realizada por Luz Emilia Aguilar Zinser en *Escénica*, cómo viajó por toda la República formando grupos y dirigiendo obras en comunidades indígenas. Implementó también, inteligentemente, un método de trabajo en los montajes con los campesinos indagando su cosmovisión y la forma de relacionarse entre sí para expresar en escena esos hallazgos. Aunque la mayor parte de su trabajo fue con campesinos, lo cual no ha sido reconocido lo suficiente, también ha hecho trabajos para élites, como ella les llama, como *El burlador de Sevilla* en 1967 y *Don Juan Tenorio* en 1971.

María Alicia Martínez Medrano es una directora que ha dejado huella en el teatro popular. El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco, que fundó en 1985, tuvo alcances insospechados y fue un éxito nacional e internacionalmente. Maestros, actores, y directores indígenas, participaron en espectáculos multitudinarios al aire libre dirigidos por ella. Además de dirigir sus propias obras, adaptó clásicos a la idiosincrasia indígena como *Bodas de sangre* de García Lorca o *El rastro* de Elena Garro y retomó leyendas de las comunidades indígenas escritas por ellos mismos, como *La leyenda del jaguar*.

Jesusa Rodríguez ha trascendido los límites de la dirección escénica y ha conformado un estilo propio e independiente de hacer teatro. Despliega la crítica política con un humor incisivo recuperando el teatro de carpa y el cabaret. Su desbordada imaginación y su visión

cómica impregnan sus espectáculos. Internacionalmente fue conocida por su dirección de *Donna Giovanni*, donde trastoca el género de los personajes. También se le reconoce como actriz en sus "sketches" políticos y en sus trabajos escenográficos como el de *Vacío* con su grupo Sombras blancas.

En los setenta debutan Nancy Cárdenas, Marta Luna y Mercedes de la Cruz. Nancy Cárdenas fue la primera en montar en 1974 una obra con temática gay, *Los chicos de la banda* en 1974 y la primera en dirigir una obra que hablaba del SIDA en 1988. Ambas obras en su tiempo fueron un escándalo ya que eran temas con una estigmatización social muy fuerte. Marta Luna, brechtiana de corazón, montó en 1977 *La ópera de tres centavos* en el Frú Frú, la primera obra con actores del Sindicato de Actores Independientes (SAI). Su espíritu de exploración la llevó a dirigir desde diferentes puntos de vista. Comenta en entrevista, publicada en la revista *Teatro* del ITI/UNESCO, que en *Rashomon*, por ejemplo, trabajó principalmente el ritmo y en *Exiliados* hizo un ejercicio de estilo donde cada actor trabajó con estilos actorales diferentes: realismo Ofelia Medina, expresionismo Ricardo Blume y estatismo Lola Berinstain.

Por su lado, Mercedes de la Cruz ha dirigido diferentes obras como *La apostasía* y *Botica modelo* de Luisa Josefina Hernández, y lo más sobresaliente de su trabajo ha sido la dirección de *Rosa de dos aromas* (1986) de Emilio Carballido, cuyo éxito duró más de cuatro años en el Teatro Coyoacán.

La tendencia a la globalización, y el rompimiento de fronteras a partir de las nuevas tecnologías, van acompañados, paradójicamente, de un movimiento de individualización. Estas dos tendencias se han visto reflejadas en la creación teatral, en particular en las directoras de los noventa, las cuales retoman textos de todo el mundo buscando reflejar el conflicto existencial del individuo. Los temas políticos y sociales, que tanto preocuparon a las mujeres de décadas anteriores, ahora constituyen una prioridad.

Las directoras de este tiempo buscan ser contemporáneas y las obras que llevan a escena son por lo general de autores de este siglo, en particular de los noventa; pocas son las que retoman a los clásicos y si trabajan personajes históricos, lo hacen desde el presente. Constantemente están actualizando sus métodos de dirección y luchando por conseguir presupuesto para realizar sus proyectos.

Lorena Maza, Susana Frank, Nina Serratos, Sandra Félix, Iona Weissberg, Rocío Carrillo, entre otras, son directoras que en los noventa aportan interesantes propuestas escénicas para el teatro mexicano. Sus puestas en escena se caracterizan por su capacidad de crear atmósferas y sensaciones, su trabajo con el cuerpo, su acuciosidad en el movimiento escénico y la ambigüedad del mundo real y el imaginado.

Recordamos obras como *El amante* de Pinter y *Agata* de Margarite Duras dirigidas por Lorena Maza a fines de los ochenta, cuya limpieza de trazo y profundidad en los personajes fueron realmente asombrosos. *El encuentro* dirigida por Susana Frank con su grupo La Rueca, fue una obra interesante en su trabajo experimental y actoral. También fue muy atractiva la propuesta de Nina Serratos en *Breve sueño*, de Cecilia Lemus, donde utiliza espacios abiertos del antiguo Hospital de Jesús. Sandra Félix tiene trabajos de primer nivel con actores de lo que fue El Núcleo de Estudios Teatrales como *Este paisaje de Elenas* (Garro) en 1993, y su éxito actual *Feliz nuevo siglo Doctor Freud*, de Sabina Berman, donde logra dar a los personajes la complejidad que requieren. Iona Weissberg, cuya dirección se caracteriza por ser chispeante e incisiva, tiene trabajos notables como *Rancho Hollywood* de Carlos Morton y *Don Juan en Chapultepec* de Vicente Leñero. En *Estrategias fatales*, dirigido por Raquel Araujo y Rocío Carrillo, es de mencionarse la riqueza en la creación de imágenes y sus asociaciones libres.

También recordemos en estas dos últimas décadas del siglo XX, los talentosos trabajos de dirección de Jenny Ostrosky en *Las criadas*, Ángeles Castro en *Traición*, Alinne Menassé en *Pervertimento*, Alicia Martínez en *La esposa muda*, Cecilia Lemus en *Bestiario de brujas*, Silvia Corona en *Casa llena*, Giovanna Cavassola con su grupo "Las mentirosas" y Ana Francis en sus trabajos de cabaret en el Helénico -- por mencionar sólo a unas cuantas--, las cuales, radicadas en la ciudad de México, participan en el movimiento teatral de nuestro tiempo. Los trabajos de dirección en el interior de la República, así como de dramaturgia, merecen un proceso de investigación exhaustivo, que por la tendencia centralista de nuestro país, se encuentran escasamente documentados.

En este último fragmento de siglo las dramaturgas no se han conformado con que les dirijan sus obras. Muchas de ellas han incursionado en la dirección al sentir la necesidad de reflejar en imágenes sus palabras escritas, unas veces por la visión femenina que contienen u otras por tener clara su visión escénica de determinada obra. Tal es el caso, por

mencionar sólo a unas cuantas, de Maruxa Vilalta que desde 1970 dirige sus obras, María Muro que dirigió su obra *Antonieta en la ausencia* en 1992, Carmina Narro *Credencial de escritor*, Leonor Azcárate *Las alas del poder* y Silvia Peláez *El guayabo peludo* en 1995, Elena Guiochins *Plagio de palabras* y Verónica Musalém *Eso que dicen los sueños* en el 2000, Bertha Hiriart *Los años siguientes* en el 2001 y María Morett *Mujeres en el encierro*, de reciente estreno.

El siglo XX fue para las mujeres el trampolín para impulsarse al mundo de las artes escénicas en México. En diferentes etapas se han ido incorporando a las diversas áreas que ofrece el teatro, siendo la actuación donde encontramos la mayor cantidad de ellas trabajando en múltiples escenarios: desde el cabaret, el teatro profesional, el teatro universitario y experimental hasta el teatro de calle y el performance. De principios de siglo a la fecha, han ido ocupando con éxito los escenarios y profesionalizando sus capacidades para conmovernos y lograr una comunicación profunda con el público.

Dramaturgas, directoras y escenógrafas tienen en la actualidad una vida dinámica y cada vez más equitativa en el teatro. Desde la segunda mitad del siglo la participación de las directoras va en aumento. Vencen con esfuerzo los obstáculos del machismo, aunque muchas desistan en el camino. Crecen sus inquietudes plasmadas en los escenarios, sus búsquedas y sus propuestas.

El nuevo siglo abre sus ojos desalentadoramente, con guerra, con neoliberalismo y pobreza crónica; con menor presupuesto para la cultura y más dificultades para la sobrevivencia; con mucha demagogia y estancamiento de apoyos. A pesar de ello, el teatro mexicano sale a flote y busca alternativas de subsistencia. Las hacedoras y hacedores de teatro se lanzan con nuevos y numerosos proyectos, donde las mujeres, quitándose su pasado excluyente, participan en la bola de nieve del imaginario teatral.

## El espacio escénico, punto de reunión

¿En qué piensa el dramaturgo cuando escribe?, se pregunta en Foros, Encuentros, conversaciones caseras, reflexiones existenciales o discusiones encarnizadas. Las respuestas son tan bastantes como dramaturgos existimos en el planeta. Se piensa en un público, se piensa en EL público, se piensa en proyectar ideas, en crear imágenes, en experimentar, se piensa en desahogarse o en no morir de aburrimiento, se piensa en ser muchos a la vez, se piensa en realizarse, en divertirse... en fin, se piensa tantas cosas complementarias y contradictorias al mismo tiempo. Pero en lo que casi todos estaremos de acuerdo, es que en lo que pensamos los dramaturgos al escribir, es en un espacio escénico vital donde ocurren los personajes y las situaciones.

El espacio escénico es el lugar de reunión de todos los elementos creativos del teatro. En el espacio escénico piensa el autor, trabaja el director, vive el actor y construye el escenógrafo. Los procesos de producción se dan a partir de un espacio concreto. Si en el siglo XIX, el encuentro de los creativos teatrales era el texto dramático desde el punto de vista literario. Ahora el punto de partida es un texto dramático cuya alma es el espacio escénico. El dramaturgo no sólo piensa en lo que dirán los personajes, sino que los ubica, crea una situación y los hace interactuar en un espacio que los determina. Los personajes son más de lo que dicen; los personajes son lo que se callen. No hablan en el papel, como los personajes de la narrativa, los personajes teatrales sólo existen en el escenario.

La definición de dramaturgo se transforma en el siglo XX y deja de ser un creador de textos para incorporarse al ámbito de los creadores teatrales. Aun cuando los creadores teatrales hayan querido orillarlo al ámbito literario, o criticarlo por este hecho, el dramaturgo contemporáneo sólo existe sí y solo sí se le conceptualiza como el cimiento de la puesta en escena.

En la segunda mitad del siglo XX, en el teatro mexicano, los directores, queriéndose liberar de la tiranía literaria, impulsan el teatro de imagen y el teatro como espectáculo, dejando fuera al dramaturgo como creador teatral. No intentan hacer una mancuerna con él

dentro del proceso creativo, sino que enarbolan el lema del texto como pretexto y se lanzan a su experimentación.

El desarrollo de las corrientes dramáticas de ese tiempo se vieron limitadas en su experimentación al no tener un fácil y natural acceso a la verificación de sus propuestas dramáticas en el escenario, al no vitalizar sus obras con la dialéctica que se da entre el director, el actor y el escenógrafo, al no enfrentarse a los procesos de producción que suceden en el momento. No es que el escritor se haya quedado aferrado al texto literario, sino que simplemente crecieron los obstáculos para liberarse de la liga narrativa.

Las corrientes de avanzada de la dramaturgia mexicana, también preocupada por las ataduras tradicionales en el teatro y concientes del espacio escénico como eje conceptual, continúan su investigación escénica en solitario o se mantiene vivios a través de talleres, grupos teatrales o creaciones colectivas. En los setentas y los ochenta la dramaturgia se va liberando de la verborrea, la inverosimilitud de los textos, del buen decir y del acartonamiento de la palabra y de las situaciones.

Los dramaturgos insisten en algo difícil de lograr: la verosimilitud en el lenguaje, y la verosimilitud de las problemáticas. Enfoca sus inquietudes de espacio y vitalidad teatral dentro de la corriente dramatúrgica predominante: el realismo. Y si Strinberg se ponía histérico porque las paredes se movían cuando alguien tocaba a la puerta y toda la ficción se venía abajo, los avances productivos hicieron que el realismo tuviera un sustento técnico donde realizarse.

"Hubo dramaturgos realistas antes que hubiera un teatro realista", señalan Macgowan y Melnitz; y los dramaturgos tuvieron que resignarse a las condiciones de producción del momento. Para en el siglo XX el teatro se va sacudiendo convenciones anquilosadas y el dramaturgo imagina sus obras a partir de un espacio escénico real, pensando que puede ser producida, igualmente, con rigor realista. Y una calle es una calle y un vaso es un vaso y si se toma agua, hay agua, y si se quema un libro hay fuego. El "como que" es eliminado dentro de los conceptos que el dramaturgo maneja al escribir y esta posibilidad productiva le permite ir más lejos.

La convención teatral de hacer "como que", no solamente perjudicó a la dramaturgia sino que a nivel de la actuación ha sido una limitante brutal para el desarrollo y la proyección emotiva del actor. Por eso Gordon Craig soñaba con un actor que no imitara

sino creara su personaje; detestaba que el actor le dijera al público "miren estoy tomando agua", en vez de tomar agua desde su personaje. Eso, le parecía una utopía. Pero llegó Stanislavsky a revolucionar la escena abriendo esa posibilidad. Sus propuestas de la vivencia y la importancia de la creación de imágenes en el actor dan al teatro la naturalidad y profundidad que le hacía falta.

El autor teatral del siglo XX inmiscuido completamente en el desarrollo del espacio escénico, se interesa por las propuestas que hacen los creadores teatrales de su tiempo, no sólo desde la dramaturgia. Uno de los aspectos fundamentales que replanteó el teatro del siglo XX fue la fiscalidad. Concepto que sugiere Artaud, el cual vive el teatro como un ritual llegando al éxtasis religioso. Este concepto atraviesa las innovaciones escenográficas y la belleza teatral de Gordon Craig y explica a Peter Brook cuando desnuda el espacio escénico para darle cabida a la imaginación del actor. El texto literario se impregna de este concepto entendiéndolo como el hecho de que el teatro sucede en un espacio físicamente real, con personajes vivos y objetos tangibles. El proceso de creación dramatúrgica ya no sucede en la mente del escritor, ni en la mente de los personajes, sino que se atiene a las reglas y a la lógica de un espacio tridimensional. Se ajusta a lo más hermoso del teatro: el hecho de que siempre ocurre y ocurrirá en presente. Así, el pasado, el futuro, los sueños, las pesadillas y la realidad poética son presentes, por la simple razón de que el que lo evoca lo evoca desde el presente.

Esta experiencia del teatro como presente, acogida por gran cantidad de creadores teatrales y compartida por directores de nuestro país como Luis de Tavira, Ludwik Margules, tienen una fuerte empatía con los conceptos del filósofo francés Gastón Bachelard en su *Poética del espacio*. Bachelard resignifica el espacio y al objeto, de recuerdos, afectos y deseos, transformándolo en un espacio poético. La experiencia de los creadores teatrales impregnan de vida al espacio escénico a través de la vitalidad del actor en movimiento. Aquí llegamos a un punto fundamental del teatro compartido por el espectador, el actor, el director y el dramaturgo: la subjetividad.

Si el teatro es experiencia y la experiencia es individual, la recepción es diferente en cada espectador, y la vivencia del espacio es diferente en cada actor. Así, la cárcel que un espectador imaginó al ver el actor desarrollándose en el espacio, no será la misma que la de

su compañero de butaca; ni el bosque que el protagonista vivenció, coincidirá con la visualización de su antagonista.

Esta subjetividad se manifiesta en la escritura teatral en el momento en que no hay un narrador que unifique la visión. El autor se esconde detrás de todos sus personajes y cada uno de los personajes contiene un universo lógico. El autor muestra múltiples puntos de vista. Al expresarse, sale de sí (y paradójicamente busca en lo más íntimo de su ser) y desarrolla cada personaje con caracteres diferentes. Cada uno de ellos tiene la razón y el autor sólo pone en evidencia esta realidad. En este sentido, cada actor/personaje, se muestra como un paradigma desde donde observa la vida y el espectador participa con su propia visión. La pluralidad, llena al teatro de experiencias, de puntos de vista, de mundos imaginados. ¿Por qué buscar la unificación en el mundo del teatro si su propia esencia es plural?

Peter Brook también trabaja a partir de la experiencia en el escenario, y para acercarse más en su búsqueda, elimina toda la parafernalia teatral y deja en un espacio vacío, al actor con su imaginación vuelta experiencia. Brook llega al límite máximo de la expresión teatral y abre el diapasón del concepto de espacio escénico. A partir de un espacio vacío, es posible crear todo. La imaginación del actor lleva al espectador a viajar miles de horas sin tener que moverse un ápice. Con este planteamiento proliferan gran cantidad de propuestas teatrales, y lo que se veía como una limitación de producción, obtuvo un sustento teórico. ¡Era posible hacer teatro con tan poquito, y al mismo tiempo tan difícil lograr la verosimilitud!

Las convenciones del realismo teatral se transforman a lo largo del siglo XX. Si el desarrollo técnico había logrado reproducir espacios reales en el espacio escénico, las nuevas tendencias dramáticas y escénicas habían creado nuevas veredas por donde andar. Ya no era necesario reproducir estrictamente espacios realistas y los espacios sintéticos se convirtieron en una herramienta clave para la experimentación. La recreación de espacios a través de la imaginación, hacen que un solo objeto pueda denotar un espacio y una emoción. Una recámara, por ejemplo, puede ser representada simplemente mostrando una cama, con la que el espectador y el actor imaginarán el espacio. De igual manera, el movimiento, el lenguaje corporal y la luz, evocarán atmósferas, contextos y realidades. Así, el realismo de la segunda mitad del siglo XX, hasta la fecha, adquiere matices inusitados.

Pero la mayor revolución en la dramaturgia contemporánea del siglo XX, se debe al escritor irlandés Samuel Beckett. A partir de los cincuenta, este autor conjuga todos los elementos escénicos. Los depura hábilmente para conseguir el máximo impacto con el mínimo de recursos. Asume la fisicalidad del teatro con todas sus consecuencias y entabla una lucha a muerte con la palabra y el movimiento. Su teatro, como señala Antonia Rodríguez en la Revista Primer Acto, es un teatro de la "presencia"; de la presencia del ser humano sobre el escenario. Llega a extremos sorprendentes en cuanto a la ausencia de movimiento y ausencia de palabra. Sus propuestas sintéticas desde el punto de vista temático, lingüístico y escénico aportan a la escena contemporánea retos todavía por resolver.

El rompimiento de la lógica entre palabra y movimiento que Beckett experimenta, trae a la escena un cuestionamiento y resignación del realismo. Si el realismo pretendía captar con nitidez situaciones de la vida real para trasladarlas al escenario conservando su verosimilitud, el mismo rigor realista obligó al escritor a profundizar en el lenguaje. Esto llevó a los dramaturgos a comprender y aceptar que la gente no dice lo que piensa, que la gente no habla la verdad, que la gente dice una cosa y hace otra, que la gente es más de lo que ve, que la gente sueña y cree que vive en mundos imaginados, en fin... que el inconsciente está intrínsecamente manifiesto en el lenguaje.

Influido por estas propuestas, Harold Pinter, dramaturgo inglés que a partir de los sesenta critica fuertemente el lenguaje explícito en el escenario, propone un realismo nuevo, lleno de ambigüedades. No es teatro del absurdo, como muchos sostienen, sino que simplemente reafirma que la lógica humana es un contrasentido. Desde estos planteamientos, la dramaturgia que arranca en los setentas, se lanzan a la búsqueda. Heiner Müller en Alemania hace un teatro donde la palabra es un universo y el latinoamericano Marco Antonio de la Parra lleva a sus extremos contemporáneos el lenguaje del absurdo. En nuestro país unos experimentan con la crudeza del lenguaje y las situaciones, como Vicente Leñero y en España profundizan en las estructuras lingüísticas, como José Sanchis Sinisterra.

En la actualidad, se desarrolla este realismo con múltiples vertientes. Desde la crítica social al juego escénico, desde el tratamiento íntimo de las situaciones, hasta las reflexiones universales, desde el yo, hasta el nosotros. Todo confluye físicamente en el presente lo cual

proporciona al escritor dramático la posibilidad de imaginar lo que le venga en gana, sea real, onírico o mental, pero en presente. En un aquí y ahora que tiene que vivenciarse para poder existir. Por eso es imposible que el dramaturgo imagine su teatro sin pensar en el lugar y el tiempo en que sucede. Creo entonces que la magia del teatro es esta convivencia del ser humano con un universo real y físico y un universo virtual imaginado repleto de experiencia.

En este momento donde la crisis mata a la cultura, la falta de recursos empobrece la creación y la desigualdad en la repartición de presupuestos teatrales incomodan, el dramaturgo ha entrado en el dilema si escribir para el cajón o ser publicado, o escribir para que su obra sea llevada al escenario. Las circunstancias de producción condicionan la creación y ya se duda si escribir una obra con 10 personajes o resignarse ha un diálogo de dos en cámara negra para asegurar el montaje. La verdad es que ya no importa leer una obra sino verla, porque el lector ni siquiera puede percibir lo que el dramaturgo trata de expresar en un escenario.

Los obstáculos vuelven a retar al dramaturgo. Y así, con pocos personajes crea un drama o inventa un juego escénico para que un actor interprete varios personajes, o evita el sin fin de personajes incidentales y se concentra en un núcleo, o un solo personaje es varios ya que el recuerdo invita a hacer estas asociaciones; o experimenta con las opciones de vida y hace que un actor interprete un personaje que tiene varias posibilidades de futuro...y así se va, investigando, buscando dialogar con la escena.

El dramaturgo quiere comprobar si funciona que uno sean dos o cinco sean uno. Se le hace imprescindible entrar en la cadena del proceso de montaje, que sus ideas se concreten y vivan los problemas de convertirse realidad. Que su propuesta se vuelva experiencia escénica y llegue al espectador, su fin último y definitivo. Así sabrá la verdad. Sólo en la verificación escénica, la dramaturgia mexicana crecerá y dentro de la pluralidad, los mexicanos podremos vernos reflejados.

#### PERSONAS/PERSONAJES

(Entrevistas)

## Teatreros jóvenes en Santa María la Ribera. Grupo TECLA

Desde 1986 un grupo de jóvenes provenientes de diferentes talleres y escuelas de teatro, adaptaron la bodega de la Escuela Nacional de Ajedrez para convertirla en Foro. Desde entonces presentaban obras de teatro y organizaban Encuentros.

Cuando estaban en la preparatoria se organizaron para que la escuela les prestara un lugar y pudieran montar su primera obra. Eligieron *Cuento de Navidad* de Emilio Carballido aunque en la escuela predominara el Teatro clásico, la presentaron. Después el grupo se dispersó en diferentes licenciaturas y algunos de ellos entraron a la Universidad del Valle de México. Así consiguieron un espacio y llamaron a los demás. Montaron obras de Miguel Angel Tenorio, Alejandro Licona, Tomás Espinosa y Federico Inclán. Como tuvieron problemas con la escuela por los contenidos de las obras y porque no se les permitía público extraescolar, empezaron a buscar. Hablaron con el papá de una de las actrices que es el que dirige la Escuela Nacional de Ajedrez ubicada en la calle de Laurel en Santa María la Ribera y les prestaron la Escuela cuando no hubiera actividades: los domingos.

La Escuela consta de una sola estancia con entarimado para premiación, mesas con tableros de ajedrez pintados, muchos trofeos y un vitral inmenso mortal para las noches de teatro. Había que acondicionarlo entre los 15 del grupo.

Conocieron a un viejo actor casi ciego que vendía cosas de teatro de su época y que se ponía a venderlas afuera de la iglesia de Santa María: pelucas, vestuario, utilería y telones. Les vendió tres rollos de telones en 50 mil pesos que le pagaron en abonos. Con uno cubrieron el vitral y el otro lo usaron de telón para el foro. Pusieron mantel a las mesas y ampliaron el entarimado. En el lugar cabían 50 personas que podían fumar, tomar café y refrescos durante la función.

Presentaron la obra *El presidente* de Iván Leroy y Alfonso Rigel (integrante del grupo) y estuvieron un año en ese espacio. Como nada más podían dar funciones los domingos y dejar todo arreglado, acondicionaron la parte de enfrente de la bodega donde

cabían 30 espectadores y las funciones eran de viernes a domingo. Dieron 100 representaciones de obras cortas de Leticia Téllez, Tomás Espinosa y Emilio Carballido; y otras 100 representaciones de la obra *El machete* de Víctor Hugo Rascón Banda. También en ese mismo año, 1988, organizaron un Encuentro con 16 grupos de Teatro independiente durante un mes. Cada día se presentaba un grupo; el lugar se llenó. Después del Encuentro abrieron el Foro para otros grupos que no tuvieron lugar donde presentarse.

En 1989 arreglaron el total de la bodega y Susana Alexander reinauguró el Foro y organizaron un ciclo de música, poesía, rock y teatro. A mediados del año, TECLA estrenó ahí *Abuelita de Batman* de Alejandro Licona. Han dado 115 representaciones y pretenden llegar a las 200. La dirige Alfonso Rigel y actúan Claudia Nayeli Ferriz, Ricardo Iván y Al-Sabah-Fabían.

El grupo TECLA con cuatro años de trabajo, le interesa primordialmente el Teatro latinoamericano, y consideran que para abordarlo es necesario empezar por nuestro país. Señalan que los productores creen que estas obras no dejan taquilla, pero eso no es cierto porque se ha comprobado que sí hay una respuesta grande del público. Opinan que el teatro además de divertir tiene que dejar algo en el público, tiene que haber una identificación. Eso no significa argumentar por el teatro de denuncia y protesta sino por el teatro que le presente a la gente de manera natural, situaciones que ocurren, que hable de cosas que la gente comprende bien, que les pasen a ellas o las estén viviendo.

Para el grupo de teatro este nuevo Foro significa un inicio. Pretenden proyectarse como grupo y como Foro; como una opción donde la gente pueda encontrar algo que le motive, donde pueda descubrir su propio espejo.

UNO MÁS UNO

28 de diciembre de 1989.

# Sna JtzÏbajom. Teatro indígena en los altos de Chiapas

Un grupo de indígenas, en su mayoría jóvenes pertenecientes a los pueblos de Zinacantán, Chamula, Tenejapa y Aguacatenango, se dedican a hacer teatro en su propia lengua: el tzetzal y el tzotzil de los Altos de Chiapas. Recogen leyendas entre los ancianos de sus comunidades y junto a su asesor, Pancho Álvarez, estructuran un libreto para hacer teatro guiñol o teatro de actores. Anselmo Pérez, Mariano López, Juan de la Torre, Isabel Juárez,

Sebastián Ramírez y Diego Méndez, actúan o mueven muñecos dos veces al mes en diferentes comunidades de la región. Además hacen libros bilingües con estas leyendas escritas en español y en la lengua de donde proviene la leyenda para que pueda ser leída por su propia comunidad.

El padre de Juan, Domingo de la Torre, trabaja en la Cabaña del Instituto Nacional Indigenista haciendo teatro guiñol donde también trabajaba Rosario Castellanos. Después llegaron los antropólogos de la Universidad de Harvard y trabajó para ellos como informante. Junto a él estaban Anselmo y Mariana. Murió su padre, se fueron los antropólogos y se quedaron sin trabajo. Decidieron entonces, en 1982, formar la Sociedad Cultural Indígena de Chiapas a la cual posteriormente Juan se aunó. Durante ocho meses, con la ayuda del gobernador de Chiapas Juan Sabines, hicieron libros a partir de la recopilación de historias antiguas de Zinacantán y Chamula. Las quisieron hacer en su propia lengua, ya que las investigaciones en las que ellos habían sido informantes estaban en idiomas inaccesibles para su propia comunidad. Pretendían crear amor por su idioma y por su etnia. El primer libro trataba la leyenda *El tigre y el hombre*. Se fue el gobernador y se quedaron sin nada.

En 1983 se realizó la reunión 40 años de investigación en Chiapas con antropólogos de diferentes partes del mundo. El grupo fue a exponer su trabajo y a pedir ayuda. Algunos antropólogos dieron un donativo personal y se consiguió que la asociación estadunidense Cultural Survival y posteriormente la Fundación Interamericana les proporcionará siete becas, las cuales concluyen este año, para continuar con su actividad. A la fecha llevan publicados siete libros y tiene otros en preparación. Los primeros fueron editados en los Talleres Gráficos del estado de Chiapas y los de después por la Dirección General de Culturas Populares. El INI les facilita un local en San Cristóbal de las Casas como punto de reunión.

En 1985, empezaron a trabajar teatro guiñol y su primera obra fue sobre la leyenda *El tigre y el hombre*. Suelen utilizar muñecos de papel maché con vestimenta indígena y las historias siempre empiezan con un narrador-muñeco que expone a la gente de qué trata la obra. Al principio mandaban un aviso de que iba a llegar teatro a la comunidad y hacían sus presentaciones al aire libre. Después los invitaban para que estuvieran en fiestas patronales,

inauguración de escuelas, clausura de concursos o inauguraciones de obras públicas. Se nombraron *Teatro ambulante Loil Maxil* que significa "Bromas de los monos".

A la fecha han montado siete obras de teatro guiñol entre las que se encuentran *Cabellos largos*, que es la historia de un demonio que se aparecía en los caminos de Zinacatán; *El demonio negrito*, que se robaba a las mujeres en la montaña; y *El cura diablo*, que es un falso sacerdote que llega a un pueblo y quiere robarle la mujer al mayordomo.

En el '89 decidieron hacer teatro de actores e iniciaron el proyecto con la obra *El haragán y el zopilote*, que trata de un hombre que no quiere trabajar y le pide al sol volverse zopilote. Baja el zopilote y cambian de cuerpos. Esta obra pretende, dicen, exaltar el trabajo de una manera divertida. Después MexFam les pidió montar otra obra de acuerdo a sus lineamientos de planificación familiar. Pusieron *El burro y la mariposa*, basada en la leyenda que trata de una mariposa que vuela alrededor de la flama de una vela, significando a una mujer que quiere suicidarse porque ha tenido muchos hijos.

En su proyecto de trabajo que tienen escrito dicen: "SNA JTZ'IBAJOM es una sociedad de escritores trilingües, actores y artesanos confeccionistas de muñecos e implementos de teatro guiñol, cuyo objetivo principal es el rescate, preservación, fomento y divulgación de los valores de la cultura maya, de la cual son directos descendientes los pueblos indígenas tzetzales y tzotziles de los Altos de Chiapas".

UNO MÁS UNO 25 de enero de 1990.

#### Las Gaviotas

Actrices que no se conforman con ser sólo actrices. En su grupo las gaviotas tienen la posibilidad de tomar decisiones y elegir qué tipo de teatro quieren hacer y qué quieren decir: "Hablemos de mujeres y pongamos teatro mexicano".¿Por qué teatro mexicano? "Por una necesidad de hablar de nosotros, de ser coherentes con nuestra realidad, de poder poner al juicio del público el teatro mexicano para formarnos una cultura más propia y posibilitar una actitud crítica ante nosotros mismos".

Su interés, comentan, es hacer teatro a como dé lugar y no esperar únicamente a que un director las llame.

El grupo se inició en el 89 como un taller, y al principio del 90, después de que salieron y entraron gentes, decidieron abocarse al trabajo de un montaje. Durante dos meses buscaron textos por todos lados: en el Citru, en la Sogem, en la biblioteca del Seguro Social, del INBA y la UNAM, siglo XX y en librerías. El anaquel del teatro mexicano en las librerías era casi inexistente.

Botica Modelo de Luisa Josefina Hernández fue la obra que La Gaviota eligió para llevar a escena e invitó a Mercedes de la Cruz para que la dirigiera. Estrenaron el 11 de mayo en el teatro Benito Juárez.

Ellas cuentan sobre la anécdota de la obra: "Todo sucede en los 50, en una botica de provincia. No es farmacia; es una botica con botecitos en el mostrador y varias puertas que conducen a la calle, a la lonchería y al salón de belleza. La historia gira en torno al empleado que se encuentra harto del encierro y su relación con cinco mujeres nos muestra un mosaico rico e interesante del mundo femenino. No son prototipos sino personajes complejos que, siendo de los 50, tienen vigencia en el presente. Así vemos a la casada enamorada de su amante y dispuesta a dejarlo todo por él; a la tímida que desea matar a su marido y que en su mente ronda el suicidio; a la empleada que odia llegar a su casa; a la obsesionada por la posible muerte de su perro y a la cazadora de maridos que se atreve a decir las verdades que otros callan.

Este grupo de teatro está conformado por Guadalupe Cázares, Nadina Illescas, Eugenia Leñero y María Gelia Crespo: actrices interesadas en hablar de las mujeres, de las cualidades y los defectos del mundo femenino.

En 1991, el grupo teatral las Gaviotas organizó dos ciclos de lecturas dramatizadas en el auditorio de la librería del Fondo de Cultura Económico. Primero conjuntaron obras escritas por mujeres: *La nueva Penélope* de María Elena Aura, *De paso* de Beatriz Novaro, *Los invitados* de Estela Leñero y *La guerra culta* de Sabina Berman.

Aquí las mujeres protagonistas, a través de la ironía o el drama, buscan su identidad y descubren en el mundo que les rodea, un crucigrama para descifrar.

En el segundo ciclo reunieron cuatro obras de teatro de jóvenes dramaturgos se dieron a conocer. Los autores fueron Jaime Chabaud, Hugo Salcedo, Mauricio Rodríguez y David Olguín, y aunque de manera diferente, la propuesta general de estos autores es mostrar un mundo cerrado donde las únicas salidas son la huida o el suicidio.

En el momento en que se encuentra el grupo, es en la búsqueda de productores. El problema del dinero no está resuelto, dicen, como suele suceder, y siguen buscando donadores o venta de funciones. "Al principio, nos parecía muy fácil, pero con el tiempo todo se ha complicado. Finalmente estamos aquí y seguiremos estando mientras nos dure la cuerda, porque el teatro se hace porque se hace".

UNO MÁS UNO. Viernes 15 de junio de 1991.

# "Hago cine como si fuera la última película que voy a filmar".

# Entrevista con María Rojo

En el recorrido por una serie de películas mexicanas que van desde *El Apando* (1975) de Felipe Cazals hasta *Danzón* (1991) de María Novaro, conocemos, con la voz de María Rojo, diversos aspectos del mundo femenino que pueblan las historias. Ella nos habla de sus personajes, de la manera de crearlos, del contexto en que se dieron los proyectos y la carga emocional inscrita en cada una de sus interpretaciones. Con la luz del mediodía, el té sobre la mesa, las ideas saltando de aquí para allá y sin ninguna modestia, María Rojo se expresa:

"Yo quería hacer cine desde el inicio de mi carrera como actriz, pero mi tipo no era así como la llamada actriz de cine: una güera de dos metros de altura y muy atractiva. Me costó mucho trabajo entrar, y lo logré hasta el sexenio de Echeverría donde las películas empezaron a requerir mujeres de tipo mexicano común y corrientes como soy yo.

"Me llamaron para hacer *El Apando* en el último año del sexenio de Echeverría y fue la primera película de estelar que hice. Se me antojaba mucho hacer la novela de Revueltas.

"Me contó Felipe Cazals que cuando quiso hacer la película fue a buscar mujeres lúmpenes para que trabajaran, pero cuando él se los proponía, ellas le decían 'ay no mames', y que ninguna aceptó. Ellas son mujeres que no les importa el dinero y que no quieren ser actrices; saben que en su vida siempre van a ser marginadas y que están fuera de todo. Admiro esta actitud porque es una forma de decidir tu vida y usar tu libertad. Muchas mujeres que sí son actrices hubieran dicho yo ese papel no lo hago, pero si un mérito tengo yo, es que me he arriesgado a hacer el ridículo y he ido a fondo. Con *El Apando* no me

equivoqué porque es una gran película. Yo admiro mucho a las mujeres y el que me toque interpretarlas es un gusto. Admiro a esas mujeres que de veras no las convencen con nada.

"La Meche y la Chata, los dos personajes de *El Apando* que hicimos Delia Casanova y yo, son mujeres lúmpenes que les vale madre todo, que no están pidiéndole nada a la sociedad. No son papeles largos en la historia. Son personajes de presencia. El chiste de los papeles de la Meche y la Chata es que cuando tú las vieras, en su forma de pararse o mirar, te dieran el personaje. En la película ellas no tienen tiempo, por los pocos diálogos y escenas en las que están, para dar un personaje con miradas, detalles y cambios de estado de ánimo. No es como en otros papeles que los piensas, que pones tu estado emocional cuando va a llegar el momento. No, aquí yo creo que es un papel de actitudes, de una actitud de me vale madre y que la tienes que llevar muy adentro. Más que resentidas, están como diciéndole a la sociedad qué te pasa, peleándose. Así tenían que verse y yo creo que se logró. La Meche y la Chata tienen miradas de retar a la sociedad."

"Después de que entré al cine con *El Apando*, Jaime Humberto Hermosillo se conmovió mucho con un pequeño papel que hice en *Las poquianchis* y me escribió *Naufragio* (1977). Hacía yo una telefonista muy mediocre, una burócrata que sólo estaba esperando, como en una novela de Corín Tellado, que llegara un marino que conocía en foto, la amara y le dijera cásate conmigo. Este personaje era menos fuerte que el de *El Apando*. Era una burócrata cualquiera que tomaba el metro y hacía sopa de fideo. Un personaje gris que necesitaba hacerse con mucha sinceridad porque no tiene ni grandes escenas de alegría ni de llanto ni de sufrimientos. La película se iba a llamar *Lety está muerta y vive en Tlatelolco*, imagínate al personaje: Lety era yo. Este personaje era más difícil de interpretar y había que buscarle muchos cambios, crearle un monólogo interior detrás de todo lo que está diciendo porque si no iba a resultar realmente aburrido. Este personaje lo trabajé, de una manera más intensa. Me fui a Jalapa y ahí lo estudié mucho. Yo creo que hice una interpretación muy sincera, no es de las más queridas por la gente, pero es de las más sinceras."

"María de mi corazón (1979) (dirigida por Jaime Humberto Hermosillo), me encantó porque me dio mis primeros premios internacionales. Yo no hubiera podido imaginar que García Márquez iba a escribir un papel tan maravilloso para mí como el de María, y creo que lo hice bien. Para mí este personaje representa a la gente que le quitan la libertad. A mí

es lo que más me da miedo. Los monstruos y las películas de terror no me asustan. Me asustan las cosas de la mente: *El infierno de todos más temido*, que es el título que le da este señor y que me parece sensacional. Miedo a estar en un manicomio, que te pongan una camisa de fuerza, que no te oigan, que te quiten todas las ganas de vivir: es lo más horrible que le puede pasar a una persona, y esto es lo que le pasa a María."

# ☐¿De tu personaje de *Rojo amanecer* (1989) (dirigida por Jorge Fons), qué fue lo que te interesó?

□Yo estuve en el 68. Con Juan, que era mi esposo entonces, el papá de mi hijo y que ya murió, fuimos a meternos de babosos al 2 de octubre. Como Juan traía barbas, pues íbamos a hacer la obra de *El triciclo* de Arrabal, y era muy alto y atractivo, empezaron a creer que era el líder y por eso lo metieron preso al Campo Número 1. Yo no sabía dónde estaba hasta un día antes de que empezaran las Olimpiadas que fue cuando lo sacaron. A mí me salvaron los soldados, ellos fueron los que me escondieron junto a los medidores de luz del edificio Chihuahua. A mí me parece que los que de verdad se portaron de lo peor fueron los famosos Batallones de Guante Blanco.

"Esto me creó un gran resentimiento contra los que lo hicieron. Un resentimiento contra el gobierno más represivo que ha habido en mucho tiempo. La película era entonces una oportunidad de decirlo, una gran venganza. Esto fue un lujo que no tienes con que pagarlo en la vida.

"También recordaba a mi mamá, porque mi mamá siempre ha sido una señora muy combativa. Fue directora en una secundaria nocturna y estaba muy cerca de los jóvenes más pobres de este país, los que estudian en la noche porque trabajan. Estuvo en el partido en los tiempos de Cárdenas y estuvo con Othón Salazar: era una luchadora increíble. Pero cuando nos metimos en el movimiento, mi mamá nos quería sacar porque tenía miedo. Mi hermana, que estaba en la organización, le decía: ¿Pues no nos lo enseñaste tú?, ¿no ibas tú a las manifestaciones con Othón y les echaban gases lacrimógenos y venías llorando? Y mi mamá se quedaba callada. Recuerdo tanto esta actitud de mi mamá que en la película yo creo que la vi. Yo me he de parecer a mi mamá, porque casi casi le copié los gestos.

"La película que más satisfacciones me ha dado es *Rojo amanecer* porque todos los días hay alguien que me dice: 'Señora su película', y me habla de *Rojo amanecer*. No es la que yo considero mi mejor actuación, pero es la que a la gente le ha llegado más."

# □¿De la película de *Danzón* que te queda?

☐Uy, como el bolero: la vida se vive solamente una vez y hay que gozarla hasta sus últimas consecuencias. Y si tu vida es gozarla bailando como el caso de Julia Solórzano, pues adelante. Yo creo que es un mensaje muy positivo, muy vital y muy feminista el de *Danzón*.

"El personaje de Julia Solórzano me encanta. Es una mujer sin prejuicios, que acepta lo mejor de las gentes y que a todo le saca el lado positivo. Lo maravilloso que tiene este personaje es su búsqueda del amor, su nostalgia del tiempo que se va, la nostalgia de las cosas que no se pudieron hacer, de lo que en la mente, de lo que pudiste haber sido y no fue. Vive como en bolero, como las gentes que bailan danzón. En la película se presenta una toma de conciencia de esta mujer, una crisis de la edad madura.

"Frente a esto ella dice: Sí, acepto lo que me queda de la vida y con muchas ganas".

## ☐¿Cómo verías el contraste de este tipo de personaje con el de *La tarea* (1990)?

□En *La tarea* el personaje es una mujer de muy mal carácter, que le contesta al marido y al final es groserísima. Es una mujer bien neurótica: es la citadina, la que tiene una carrera, atiende a los niños, trabaja de decoradora y que ya tarde se metió a estudiar cine. Es una mujer como nosotras que corre, que tiene el tiempo encima, el tráfico atravesado y además un trabajo creativo que es imaginar.

"Este personaje es encantador para una actriz porque tiene varias facetas: es la mujer sensual, la mujer neurótica y una ama de casa cualquiera.

"Son pocas las oportunidades que se tienen de estelarizar una película, y en este caso que tenga la suerte de que la escriba Jaime Humberto Hermosillo y que él mismo la dirija, es un privilegio para mí. Yo no hubiera podido imaginar que Hermosillo iba a escribir una *Tarea* tan divina, con ese personaje que sería el sueño de cualquier actriz".

## ☐¿Qué proyectos tienes ahora?

□Ahorita estoy muy contenta porque estoy haciendo *La vida conyugal* con Carlos Carrera, el que hizo *La mujer de Benjamín*. Este personaje es una mujer horrorosa, mala mala mala, egoísta, competitiva, envidiosa, depresiva, enferma, histérica: es maravillosa, todo tiene. No me gusta pero me encanta para interpretar. Es un personaje que no he hecho. Una señora que quiere ser de Polanco, que se pinta de güero, que no quiere ser mexicana,

sino muy *nice*; se siente exquisita y fuera de serie, pero como no lo es, se va al suelo y se deprime. Me encanta.

"Por otro lado me salió que estaba yo en una terna para ser Lucha Reyes en una película. Me fascinaría. Desde chiquita me gusta como canta y su personalidad. Es un personajazo: una alcohólica, lesbiana creo, y que se suicidó. Es el lado feo de usar tu libertad, pero también válido: el suicidarte o el decidir vivir alcohólica o el decidir que te gustan las mujeres. Estos personajes tan extremosos como el de Lucha Reyes se me antojan muchísimo".

# □¿Qué personaje te gustaría interpretar?

☐ Siempre han tenido más imaginación la gente que me ha dado los papeles, que yo. Me han dado papeles tan bonitos que no he tenido que ponerme a decir yo quisiera hacer este.

Habiendo hecho *María de mi corazón*, *La Tarea*, *Rojo amanecer*, *Danzón*, *Lo que importa es vivir*, *La víspera*, *Confidencias*, *Idilio*, *Naufragio*, *Bajo la metralla*, *Las inocentes* (que todavía no se estrena), pues qué puedo yo pedir. Han tenido más imaginación los directores con los que he trabajado, que yo. Fíjate nomás la lista: Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, María Novaro, Alejandro Pelayo, Bojórquez, Leduc, Fons, Alcoriza. Es una suerte trabajar con gente que piensa como tú y toma el trabajo tan seriamente como tú".

"Cuando filmo una película la hago como si fuese la última. Estoy en este país donde se filman 8 películas en un año y si te toca una pues te sacaste la lotería. Cada vez que veo una cámara de cine en la primera escena, casi estoy llorando de emoción porque volví a filmar, y en la última escena estoy llorando porque a lo mejor nunca más lo volveré a hacer.

Revista Nitrato de Plata No. 12

diciembre de 1992.

2° lugar del Premio Nacional de Periodismo Rosario Castellanos 1993

#### Angelina Peláez en el Teatro Odeón de París

*Tirano Banderas* es una novela del español Ramón del Valle-Inclán escrita en 1926 que se estrenará el primero de marzo en el Teatro Odeón de París. La versión teatral fue hecha por

el dramaturgo José Sanchís Sinisterra, que el año pasado presentó en México su obra *El retablo del Dorado*. La escenografía está a cargo del reconocido pintor catalán Francisco Amat.

La obra versa sobre la vida de un dictador en un lugar de América no especificado. Lluís Pasqual, su director, recorrió varias ciudades de Latinoamérica buscando el elenco. Reunió un reparto de ocho actores de Chile, Argentina, Uruguay, México y España. Pasqual vio actuar a Angelina Peláez en la obra de *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón , y la invitó a participar en su proyecto. "Por fin trasciende mi trabajo fuera de mi país □comenta Angelina Peláez□; me siento halagada. No se trata de si quiero o no quiero ir □dice□, tengo que ir. No hay opción; es una obligación representar a México con mi trabajo.

Angelina Peláez, con más de 34 años en el escenario, narra el encuentro con el que fue director del Centro Dramático Nacional de Madrid por varios años, y del Teatro Lliure en Barcelona: "Nos citamos en el Teatro Benito Juárez dos horas antes que iniciara la función. Nos trajeron café y hablamos en el camerino. Me explicó de qué se trataba la obra. Me dijo que la ubicaría en un marco expresionista pero quería en la actuación frescura y naturalidad. Tiene la idea de tener un carrusel como escenografía. Me preguntó si estaba dispuesta a entrar a esta aventura. Acepté". El 13 de enero empezarán los ensayos en París.

*Tirano Banderas*, después de ser estrenada en París, se presentará en la Expo de Sevilla, en Buenos Aires, Caracas, Bogotá, San José, Hamburgo, Roma y Barcelona. El 12 de octubre harán una presentación en Madrid con los reyes de España.

## ¿Qué significa una obra sobre Latinoamérica con autor y director español?

□Valle-Inclán escribió la novela con un ojo objetivo. Cuando visitó México se dio cuenta de muchas cosas. En su época lo consideraron antiespañol porque él habla del español como un usurero terrible que extorsiona y maltrata al indígena; y es un español el que lo escribe. La obra va por ahí, y si Lluís Pasqual escogió esta novela es porque comparte la visión.

Angelina, actriz en obras como el clásico de Carballido de 1966 Yo también hablo de la rosa, donde Peláez recibió el premio de revelación, considera que la obra de Valle-Inclán es muy difícil: "Es como las pinturas de Goya que casi llegan a la caricatura y donde el tirano está ubicado como en un gran guiñol. Estoy intrigada en el cómo se llevará esta novela a la escena".

"El personaje que yo interpretaré □señala□ es La Chinita, la esposa de Zacarías, la desposeída, la humilde, la violada en sus derechos. La llevan a la cárcel sin tener por qué y los puercos se comen a su hijo".

Egresada de la Escuela de Teatro del INBA en 1961, Angelina Peláez tuvo como maestros a Clementina Orozco, Seki Sano, Juan José Arreola, Fernando Wagner y Héctor Mendoza, entre otros. Perteneció a la generación de José Alonso, Héctor Bonilla y Marta Verduzco. Entre las obras en las que ha actuado se encuentran *Los bajos fondos* dirigida por Julio Castillo y *La última Diana*, de Sergio Magaña. Para ella "actuar es mi manera de expresarme, de entregarme, de comunicar. Mi preocupación es estar en el escenario siempre transmitiendo emociones, las cuales con el tiempo se tornan más complejas. Hay quien dice que un actor no debe ser inteligente, pero yo creo que la inteligencia ayuda a definir las emociones. Si no, cuando se expresa alegría o tristeza, por ejemplo, se haría del mismo modo. En realidad, el comportamiento humano está lleno de matices.

# ☐¿Qué opinas del V Centenario?

□Desde un punto de vista, es importante que ya no se diga V Centenario de la Conquista sino del Encuentro de dos mundos. Ahora estamos enriqueciéndonos mutuamente y ya no hay conquistados ni conquistadores. Nosotros tuvimos que conquistar, dentro de lo que se nos dio, la lengua española. La hemos transformado y enriquecido para llegar a usarla como nosotros queremos, con nuestra propia sensibilidad de mexicanos.

# ☐ Es innegable el hecho de la Conquista, de un pueblo sobre otro.

□No se puede negar, per con el tiempo nuestra idiosincrasia tuvo que elaborarse sin dejar de ser mexicanos. Sí, fuimos conquistados, pero cuando los españoles dicen que éramos salvajes, no vieron el conocimientos científico, matemático y arquitectónico que los indígenas tenían. Los españoles no sabían realmente qué tierra estaban pisando. Muchos intelectuales están pugnando porque nuestra identidad de mexicanos se enarbole, y nosotros eso tenemos que hacer, no llorar y lamentarse.

#### ☐ ¿Qué piensas de que lo mexicano se convierta en mercancía exótica?

☐ Hay una mezcla. No se puede rescatar algo que no siquiera sabemos exactamente cómo fue. Tenemos manifestaciones de lo que queda en cerámica y pintura por ejemplo, y hay que seguirlas produciendo. Debemos luchar por rescatar la sensibilidad que tiene el mexicano.

El Nacional 30 de enero de 1992.

#### Tres generaciones de actrices

Dentro de la amplia gama de manifestaciones teatrales en la ciudad de México, es de sumo interés el teatro profesional con expectativas marcadamente artísticas más que con fines comerciales. Este teatro busca nuevas formas escénicas a través de la experimentación, la contemporaneidad estética y de contenidos, o el rigor de las convenciones clásicas. Dentro de este teatro moderno, tres actrices, Delia Casanova, Montserrat Ontiveros y Arcelia Ramírez, transitan con pasos firmes. Comparten una línea formativa, pero sus experiencias diferenciadas hacen personales la opinión de cada una. Hablan de la forma de abordar a sus personajes, de la metodología actoral y las dificultades que padecen.

Delia Casanova es egresada de la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional de Bellas Artes y pertenece a la generación 1968-1970. Ha actuado en 35 obras de teatro, de las cuales más de la mitad corrieron a cargo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En su último trabajo interpretó el papel de Clitemnestra en la obra *Secretos de familia* de Héctor Mendoza. Ahí, sus ojos intensos se clavaron cuando roja de rabia o con el rostro contenido, mostraba a borbotones sentimientos sinceros para "enchinarnos" la piel y exprimirnos los ojos.

Ella habla del principio, de cuando empezó a estudiar, de su generación fragmentada. "El método aprendido □comenta□, parte de Stanislavski, de la euforia grotowskiana a fines de las sesentas, de las ideas personales de Mendoza (su maestro) y la propia idiosincrasia del grupo".

Delia Casanova opina que el intento de esta formación era "romper estereotipos de herencia española que todavía vemos por ahí y que es difícil quitar; romper con esta actitud acartonada a la que estaba acostumbrado el público". Para ella, "el trabajo actoral se dirige hacia la búsqueda de la naturalidad y la credibilidad en la escena. El meollo del asunto está en la forma en que se va a proyectar, a transmitir lo que queremos; es la creatividad y el reto de cada obra".

"La forma de abordar el trabajo siempre arranca de la emotividad, y el tratamiento depende de los objetivos. Hay puestas que requieren de más resortes emotivos imágenes, y hay otras que necesitan más de una lógica clara y racional". También dice la actriz que para construir su personaje "primero tengo que hablar sobre lo que se quiere decir en la puesta en escena. Memorizo al final, hasta que entiendo qué vamos a hacer. Se necesita una actitud de entrega, de dar parte de una misma para después ir desechando lo que es mío, lo que es Delia, e ir dejando al personaje que creas mediante tu conocimiento y tu fantasía. Después viene la pregunta del cómo te vas a comunicar con los otros personajes, porque el conocer los impulsos emotivos y sicológicos de los demás me ayuda a formar el mío. Crear un personaje es un proceso muy largo, es como conocer a una persona con todo y sus recovecos".

"Sé que no hay reglas contundentes □medita□ y eso me ha enriquecido muchísimo, y me ha ayudado a experimentar cosas nuevas. Afortunadamente en México hay una actividad de romper e investigar, y es un buen intento, no sólo por romper sino para buscar. Por eso hay hallazgos teatrales que no tienen un sistema pero que están respaldados por un gran rigor en el trabajo y los cauces por los que se va. Se necesitan respetar reglas básicas y no violentar ciertos principios, aunque esto no quiere decir que te tengan atada, sino que ahí están y son parte del fenómeno teatral".

La actriz de *Dulces compañías* dirigida en 1986 por Julio Castillo y por la cual fue premiada, habla de la dificultad de poder hacer los proyectos que "le encantan". "Me desgasta muchísimo la situación económica de los actores, parece como si no quisieran que esta actividad continuara. Es terrible que uno no pueda vivir de estos proyectos, de este esfuerzo".

Montserrat Ontiveros, por su parte, es egresada del Centro Universitario de Teatro de la UNAM (CUT) en 1984. Ha encontrado su campo de actuación principalmente en los teatros de esta universidad. Desde 1984 cada año se presenta en una obra. Se va perfeccionando hasta llegar, como en 1991 en *Sexo*, *pudor* y *lágrimas* de Antonio Serrano, a una actuación sumamente natural y contundente.

Montserrat Ontiveros opina que para hablar de la formación no hay más que hablar de la experiencia, de los trabajos realizados y de los maestros que han sido cruciales en el proceso. En su caso resalta a Rosa María Bianchi "una de mis maestras más queridas", José

Caballero que la ha dirigido en casi la mitad de sus actuaciones, y Ludwik Margules, director de la primera obra en que participó.

Montserrat cuenta que en la escuela se daba énfasis a una serie de cosas como la disciplina, el método de Stanislavski y otros maestros, y se seguía al pie de la letra ciertos autores. "El problema □agrega□, es que todo se toma peor que religión, y te vuelves un estúpido fanático del método, del que sea, pero un estúpido fanático. Cuando trabajas con otras gentes y en otros medios como el cine y la televisión, te das cuenta que tienes que funcionar de otras maneras. Por eso pienso que aunque parezca utópico, en las escuelas de teatro tendrían que darte las herramientas básicas para adaptarte a otros medios, porque el teatro no te da para vivir desafortunadamente".

"Sí debe haber un método, □puntualizó Montserrat□, pero te vas dando cuenta que no hay fórmulas y que la única que puede encontrar la manera de abordar las cosas eres tú misma. Por ejemplo, a mí lo que más me gusta es improvisar sobre un texto y construir un personaje. Así lo hicimos en Camille (obra escrita por Hugo Hiriart y dirigida por José Caballero en 1987), que es un trabajo que recuerdo con mucho cariño. La improvisación es muy placentera porque realmente logras tener una visión del personaje mucho más abierta y más amplia. Ves todo lo que le puede ocurrir al personaje, todos los caminos que podría seguir; logras responder el cómo haría reaccionando tal persona (en este caso Camille Claudel) en tal o cual situación. El problema es que no hay tiempo, que el teatro lo conseguiste para de aquí a cuatro meses y lo haces en cuatro meses. Entonces cuando te llaman para una obra y tienes que ver el planteamiento el personaje e inventar los antecedentes como te han enseñado en la escuela: ¿qué hizo esta mujer antes, que la llevó a la situación que se presenta en la obra?, ¿qué historia le construyo?, ¿qué la llevó a ser así?, ¿por qué dice esto? Al construir un personaje haces toda su historia y justificadas que esa gente sea capaz de decir cada línea de la obra. Hay una retroalimentación en el proceso: vas a tu vida y de ahí tomas cosas para el personaje, pero también ese personaje te plantea ciertas cosas que llevas a tu vida. Finalmente eres tú de cualquier manera".

Muchas cosas del personaje no las entiendes hasta que estás en funciones □continúa Montserrat la reflexión□; empiezas a caer en la cuenta de que así es, que así era, que así te habían pedido siempre que fuera y no lo habías entendido y siempre te habías peleado con esa línea. Lo que haces a lo largo de las funciones es entonces justificar. Me sorprende que

esto suceda; es como si la obra nunca se terminara de escribir porque siempre estás encontrando algo nuevo, incluso años después".

Arcelia Ramírez también habla de su proceso formativo. Estudió en el CUT de 1986 a 1991. Ha actuado en casi 10 películas entre las que interpretó el protagónico de *La mujer de Benjamín* dirigida por Carlos Carrera en 1991. Ha trabajado en obras dirigidas por Luis de Tavira, su maestro, José Caballero y Otto Minera. Catártica, alegre o medida, según los requerimientos de la propuesta teatral, su actuación es profunda y transparente.

Arcelia Ramírez explica que el proyecto académico del CUT cuando ella estaba, "consistía en enfrentar primero al actor a su potencial emotivo y ver hasta dónde podía llegar. A este trabajo es al que se le llama abstracción □dice. Es muy delicado porque se manejan las emociones en bruto. Después es cuando se meten a control y ya en el proceso de realismo se encuentra la forma de manejarlas".

Para Arcelia "el trabajo del actor empieza estableciendo la relación con la ficción, es decir, con la historia que va a escenificar. Formula las preguntas: ¿qué va a exigir esta ficción en ti?, ¿qué es lo que vas a buscar en tus propias vivencias?, ¿qué es lo que te hace falta?. ¿cuál va a ser tu relación con el director? Cada obra te exige métodos y medios bien distintos, por eso hay que entrar a un diálogo con el director y hacer una confrontación abierta de mi interpretación y la suya teniendo como objetivo la obra: es por y para la ficción".

La actriz habla de su experiencia: "En *Pentesilea* (dirigida en 1988 por Luis de Tavira), el trabajo consistía en manjar emociones muy fuertes en tono de tragedia. Todo el tiempo se estaba en situaciones límite. Era una obra compleja, de personajes colectivos, amazonas, persecuciones y huidas. Algo parecido sucedía en *La séptima morada* (del mismo director), en cuanto a nivel de intensidad. Aquí el viaje era hacia el interior de uno mismo, viajar hacia adentro, descubrir tus miserias para perderte en tu propio laberinto". "En el proceso actoral siempre partes de ti, buscas en tu vida y enriqueces el personaje. Lo importante es hacer catarsis e identificarte. Extremas los momentos de tu vida y los trasladas a la ficción pero no de una manera directa; y también creas e inventas vivencias para recurrir a ellas cuando lo necesites".

En el proceso y la actividad creativa del actor, Arcelia Ramírez hace una relación entre la vida y el teatro: "A partir del trabajo de creación del personaje uno se va

construyendo como actriz y como ser humano. Actoralmente hablando, los personajes te pueden enfrentar a cosas de ti que no habías querido escarbar, o abrir puestas intransitadas. Lo importante es estar siempre frente al personaje abierto". Con este sentido de entrega finaliza: "Cuando uno está haciendo una obra, no sabe qué va a suceder después, siempre es como la última obra. El teatro hay que vivirlo así, como su cada función fuera la última".

Y la vida es como el teatro porque se vive una sola vez. El teatro surge de ella y crea mundos con la carne de los actores y sus procesos creativos. Hace magia al sumergirnos en múltiples realidades. Es una manifestación artística única porque es irrepetible y cada noche se repite, porque el receptor la vive al mismo tiempo que el actor, porque crea una corriente eléctrica de vidas donde comulgan personajes en escena hechos por personajes, y nosotros espectadores comunes y corrientes sentados en nuestras butacas.

Revista Teatro de la UNESCO No. 1

Enero/Junio de 1992.

# Directores de diversas corrientes: Marta Luna y José Luis Ibañez

Marta Luna y José Luis Ibáñez, son directores teatrales que se expresan en su trabajo de formas diferentes y en cierto sentido, divergentes. Ella, con una técnica rigurosa, pone su atención en el manejo del espacio escénico; y José Luis Ibáñez encaminando su trabajo hacia el género de comedia y los grandes musicales trabajando intensamente. Cada uno habla, en entrevista, de sus ideas acerca del teatro, la dirección escénica y el método que utilizan.

Marta Luna, con estudios de dirección realizados en Praga de 1966 a 1975, y con puestas en escena en México entre las que se encuentran *Exiliados*, *Rashomon*, *El ritual de la salamandra*, *Elektra* y *Otelo*; expone con claridad su forma de trabajo: "Para mí la base del montaje es el texto. A partir de ahí me es fundamental saber los actores con los que cuento para poder inventar. Siempre trabajo con el cuerpo de la gente que va a estar en el escenario, sobre cómo se sienta y cómo se porta. Después me enfoco al desarrollo del manejo del espacio escénico que me gusta muchísimo: las formas corporales y el trazo geométrico".

"En cada obra me interesa trabajar un punto diferente de dirección. Por ejemplo la atmósfera, o el ritmo como hice en *Rashomon*. En *Exiliados* hice un ejercicio sobre estilo: todos los actores tenían estilos de actuación diferentes. Ofelia Medina estaba en realismo, Ricardo Blume en expresionismo, el niño en naturalismo y Lola Berinstain en estatismo; aquí el estilo de dirección de trazo o de escenografía y vestuario tenía que ser muy rígido para que soportara los diferentes estilos de actuación".

"Trabajo con el actor con un método muy preciso: primero hago un análisis literario, luego un análisis de dirección bastante estricto, y el punto en que más me detengo es en la idea de puesta en escena: qué es lo que quiero y como lo puedo dar. Lograr el canal de comunicación entre obra y espectador, y llevar a escena, junto con los que trabajas, exactamente lo que tú tienes en mente, es realmente difícil, es de científicos. Trabajo el tono de la obra donde me parece necesarísimo unificar a los actores, hago análisis de personajes donde centro mi atención en cuidar que el actor tenga un carácter definido y se relacione de manera diferente con cada uno de los personajes".

"Para mí el teatro es una forma de evadir la realidad. Cuando vas en el coche y piensas en la obra que estás montando, automáticamente te sales de la realidad, ya estás en otro lado, no en el periférico ni en la situación del alto y de la señora que se te atravesó. Pienso que para toda la gente que trabaja en teatro, es una forma de evadir la realidad, aunque se esté trabajando realismo. Un actor cuando está en su papel, queda fuera de su realidad cotidiana. Esta posibilidad del teatro de poder salir de la realidad actores, directores y autores, me parece apasionante".

Para José Luis Ibáñez, el teatro es, por el contrario, la posibilidad de relacionarse con la vida. "Para mí ser director ha sido la salvación y orientación de mi vida. Mi centro de gravedad, una fuerza que me retiene. El teatro es mi punto de comunicación; de otro modo no veo, no oigo, no entiendo, no sé, no siento, no reacciono, se me traban las mandíbulas. Si no lo tengo me resulta muy difícil relacionarme, pues tengo una tendencia a desprenderme de la vida en todos los aspectos. Todo lo que es a través de un personaje, se me vuelve una obsesión y una necesidad de contacto. Mediante el teatro todo me resulta muy apasionante; las cosas a las que incluso renuncié en mi vida, como el trabajar en la contabilidad, si vinieran en una obra de teatro se me harían irresistibles".

Desde 1955 José Luis Ibáñez se ha dedicado a la dirección; tiene obras como *Una chica en mi sopa*, *Mame*, *Asesinato en la catedral* y *Alerta en misa*, entre muchas otras. En relación al tipo de teatro que hace, responde: "Yo soy un hombre a disposición de quien me llame, y cuando alguien me llama lo primero que quiero es corresponderle, porque una persona que se toma el trabajo de elegirte entre todas las personas disponibles, pues antes que nada uno lo agradece. No porque uno lo agradezca automáticamente se va a hacer el compromiso, pero cada vez que se puede hacer el compromiso, yo lo hago sin ponerme a pensar si es teatro comercial o experimental o lo que sea. No siento una superioridad para decir eso no me interesa y esto sí. No está dentro de mis pretensiones. Si me ofrecen un trabajo, yo abro mi alma para hacerlo".

"Cada obra la empiezo a hacer con el mayor gusto y todas las ganas del mundo; puede ser una obra magnífica y yo quedar por debajo de sus valores, o puede ser una obra que no sea tan buena pero que me empuje a muchas áreas".

Para finalizar José Luis Ibáñez habla de la forma de abordar una obra: "Me siento como si me echara un clavado al mar sin saber si llegaré a tierra. Con la voluntad me agarro de lo que puedo. A veces uno llega a la orilla y otras veces se lo traga la energía. Siempre tengo la convicción de que no voy a saber nada de resultados hasta que termine la temporada, y que lo que sepa al terminar la temporada, el tiempo irá dejando atrás. Sólo queda el deseo en ascenso de volver a correr ese riesgo y hacer otra obra".

El teatro desde puntos de vista distintos, nos deja ver sus múltiples facetas. Puede ser como para Marta Luna, una forma de comunicación y un medio artístico para evadir la realidad y para José Luis Ibáñez el contacto con la realidad, su forma de acercarse a ella, la salvación.

Revista Teatro de la UNESCO No. 2

Julio/Diciembre de 1992.

# Itinerario sobre la dirección y la actuación teatral en México

(Versión completa)

El panorama actual del teatro mexicano se caracteriza por su amplia oferta. La diversidad de formas para hacer teatro va acompañada de diferentes concepciones para entenderlo. A continuación se presenta, grabado en espacios y tiempos diferentes, un diálogo construido

a siete voces, de directores y actores que reflexionan acerca de la dirección, la actuación y la relación con el público en el México actual.

#### **Jesusa Rodríguez**, directora e improvisadora.

Viernes, en el único camerino de su teatro bar El Hábito antes de empezar *Chupar faros o cuando el destino nos alcanzó*, espectáculo político humorístico.

## Mauricio Jiménez, director y actor.

Sábado, en un jardín del Centro Cultural Universitario de la UNAM durante el receso de ensayos de la obra *Las musas huérfanas* de Maurice Bouchard próxima a estrenar en el Foro Sor Juana.

## Julieta Egurrola, actriz.

Domingo, en su camerino del Teatro Nacional de las Artes del CNA después de interpretar a Doña Elvira en la última función del *Don Juan* de Moliere dirigida por Ludwik Margules.

## Ignacio Retes, director, actor y autor.

Lunes, en el teatro del Centro Universitario de Teatro de la UNAM donde estrenará *De Bartolomé a Jolote* escrita y dirigida por él mismo y actuada por sus alumnos.

### Héctor Mendoza, director y autor.

Martes, en su escuela donde da clases y ensaya, antes de empezar con el trabajo de mesa de una comedia de Shakespeare que estrenará el año que entra en un teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes.

#### Martín Acosta, director.

Miércoles, en un restaurante del sur de la ciudad, antes de ir al "ensayódromo" donde monta *Las historias que se cuentan los hermanos siameses* de Luis Mario Moncada y él mismo para estrenar en La Gruta del Centro Cultural Helénico.

#### Luis de Tavira, director y autor.

Jueves, en la Casa de Teatro, escuela y espacio teatral que él dirige y donde da clases, antes de entrar a una junta con Philippe Amand que le diseñará la escenografía de su obra *Ventajas de la epiqueya*, para el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM.

### Ana Ofelia Murguía, actriz.

Viernes, en su casa, antes de la función de *Escrito en el cuerpo de la noche* de Emilio Carballido, dirigida por ricardo Ramírez Carnero, en el Teatro Juan Ruiz.

#### EL PLACER DEL TEATRO

**Retes** (*Ríe sentado en una butaca y después se quita la cachucha*): Hacer teatro es para mí un gusto enorme, es un placer, un compromiso, una necesidad de expresión, una toma de conciencia de lo que es mi país. Actuar me provoca un placer inmenso porque actuando me libero, reestablezco mi yo interno, me salvo y doy un salto al vacío, pero a un vacío que está lleno de hermosura, lleno de satisfacciones, de encanto y de convivencia con mis compañeros.

Julieta (Mientras se desmaquilla recuerda) ... Esa sensación de nerviosismo, de taquicardia, ese placer de vestirse, de maquillarse, de compartir la vida con los compañeros, de esperar el oscuro para que ya en el escenario. Al encenderse la luz sea el génesis, el lugar donde te concentras para que todo lo de afuera se olvide y comience la obra nuevamente.

**Mauricio** (*Se recarga en el árbol*): El placer es uno de los goces más maravillosos que tienen los actores al lograr "ser" el personaje y transmitírselo al espectador. El actor entrega su vida al crear al personaje y al ser ficción traduce la tortura y el sufrimiento en placer.

**Jesusa** (*Pierde el equilibrio sentada en una pequeñísima silla de madera*) No sé trabajar sufriendo. Me gusta trabajar placenteramente con gente que me llevo bien, que quiero y con la cual me divierto. Lo único que me interesa es el afecto y el placer y a través del teatro trato de saber cómo hacer las dos cosas.

**Mendoza** (*Frente a un gran pizarrón blanco*) El teatro me escogió a mi. Yo no lo busqué. Todo lo que tengo se lo doy al teatro; el teatro es como mi propia vida. Me da y me quita todo.

# EL TEATRO COMO REVELACIÓN

La inquietud de conocimiento a través del teatro, es uno de los hilos conductores del quehacer teatral. ¿Cuál es la realidad que quieren traducir al lenguaje escénico?, ¿qué es para ellos hacer teatro?, ¿de qué manera relacionan la realidad con su ficción escénica?

**Jesusa**: Yo hago teatro para saber... El teatro es una actividad que surge de lo más inquietante, lo más perturbador o lo más oscuro de la vida cotidiana. A través de él puedo encontrar maneras de esclarecer esta vida. El teatro es un medio de revelación.

¿Y la denuncia política que contiene el teatro de cabaret que se hace en El Hábito?

Si para mí el teatro es un instrumento que te revela cosas que ni siquiera sabías, entonces cómo diablos yo voy a tirar mensaje.

Retes: El teatro anda en búsqueda de una identificación como seres humanos pertenecientes a una sociedad en específico. Quiero estar atento no a mi problemática personal, no me interesa un teatro sicologista, me interesa un teatro inmerso en mi país, en lo que es mi país, que para bien o para mal sigue siendo mi país. En el realismo mexicano he encontrado el medio idóneo para manifestar una posición ante la vida. El realismo quiere entendernos mejor, saber qué somos y quiénes somos. El verdadero realismo, no es el que toma de la vida para formarse, sino que le entrega a la vida una manera de ser, de pensar, una filosofía, una ética y una estética.

Martín: (Entrelaza lo personal con lo social): Lo social no es algo que camina en bloque y en masa; tiene un origen humano, una razón simple y personal... Aún cuando estoy hablando permanentemente de mí, siempre trato de vincularlo con el mundo en el que estoy viviendo. Cuando emprendo un proyecto es porque quiero saber algo de mí o algo del mundo, que es lo mismo; del adentro y del afuera. Lo social no es algo que camina en bloque y en masa; tiene un origen humano, una razón simple y personal. Para mí hacer teatro es un viaje en pos de la sabiduría y la felicidad.

**Tavira**: Yo entiendo al teatro como hermenéutica privilegiada de la existencia. Un arte capaz de descifrar cuál es el enigma de la existencia y de dejarlo al mismo tiempo cifrado. Es el arte de la vida en un sentido racional porque pareciera que el actor sobre la escena tiene como misión recordarle al espectador la hora de su muerte. Descubrimos que solo estamos vivos frente a la muerte.

El proceso creativo en el teatro nos abre los ojos hacia nuevos mundos, hacia realidades intangibles que invocan a nuestra imaginación. La invención, los sueños, la poesía, el futuro y el anhelo de ser otros

**Mauricio:** Me interesan los poetas porque como seres humanos realizan un acto de magia, una revelación... Incursiono en lo que no se ve pero que está latiendo en el interior de uno mismo. Busco llegar al cántico mas que a la palabra hablada.

**Jesusa:** (Calla a los músicos que prueban el sonido antes de la función) L teoría teatral de Pessoa es maravillosa donde dic e que lo específico del teatro es el sueño. Es muy padre pensar que así como a la poesía lo específico es la belleza, al teatro es el sueño. Me permite tener un campo donde movilizarme.

**Tavira**: (*Abre una ventana*) Hago teatro para crear el mundo, para inventar el mundo habitado por la escala humana y significarlo. El teatro no es la realidad. Se trata de que aquello que es, sea más, cuando puede ser menos. El teatro es para mí un camino de superación, de espiritualización.

**Jesusa**: (*Revisa la iluminación*) Yo trabajo pensando, primero que nada, en que el teatro es una especie de adivinación. Es una actividad que mira hacia lo que va a ocurrir. Es una premonición.

**Mauricio**: (*Se cuelga de un árbol*) Hacer teatro es un alarido de inconformidad. Es una necesidad de sacrificio y de entrega hacia nuevas maneras de ver el mundo. Busca territorios mucho más hermosos y libres. Es uno de los pocos territorios todavía libres para enloquecer, todavía libres para decir lo que no se puede decir en la cotidianidad. Ahí mismo se está creando y se está debatiendo sobre qué es y cómo está creada esta humanidad.

Tanto Jiménez como Martín Acosta comparten inquietudes generacionales y consideran fundamental el qué decir, el encontrar qué es lo verdaderamente importante. Por eso ahora, a diferencia de otras épocas, están más preocupados por los contenidos que por la forma.

### METODOLOGÍA DE LA DIRECCIÓN

El director de escena siempre está en movimiento. Toma y deja técnicas de otros creadores para que a partir de su experiencia y su práctica teatral vayan elaborando la suya propia.

Stanislavsky fue el punto de arranque. A partir de ahí, cada uno ha ido formando su propio camino.

Jesusa: (Irreverente) Grotowsky y Barba eran geniales usando sus métodos, pero sus seguidores son realmente una babosada. Julio Castillo tenía razón cuando decía que el único método que sirve es el que tú inventas para ti mismo. Si construirse un método es muy difícil, entonces apoyarse en el de otros es a veces muy útil. Yo aplico algunos aspectos del método de la "Filosofía de la composición" que Edgar Allan Poe usó para escribir su poema "El cuervo". Es un camino racional a base de preguntas. Allan Poe se pregunta: a qué se dedica la poesía: a la belleza; y qué es lo más bello: una mujer; y qué produce belleza: melancolía; y qué es lo más melancólico: la muerte de una mujer hermosa; y quién es el que siente más melancolía por eso: su amante... Y es así como Allan Poe construye la historia del cuerpo del poema. Por otro lado analiza desde varios puntos de vista cómo está construida la historia y dentro de estos niveles, el de la estructura dramática es genial: en su poema él llama al relato del amante la fase natural, y la vena subterránea es lo que no le dice al lector hasta los últimos cinco versos: la muerte que a todos nos pesa infinito, y eso es realmente de lo que está hablando todo el tiempo el poema... Si todo esto lo vas aplicando a una obra, te ayuda mucho. Las estructuras de pensamiento de genios son las que a mí me ayudan, pero ya construir un método propio, creo que lo vas haciendo tan personal que ni siquiera lo reconoces.

**Mendoza**: (*Mira su reloj*) No tengo una técnica propia. Yo he ido probando cosas que otras gentes hacen. Ahora el trabajo de mesa prácticamente me ocupa el 90% del tiempo. El movimiento escénico lo hago muy rápido. No lo pienso mucho.

**Jesusa:** En mi trabajo de dirección solamente intento ser un espejo que refleje al actor y lo que está pasando; no un cirujano plástico que cambia la cara para que el espejo refleje otra cosa.

**Mendoza:** La relación director-actor, maestro-alumno es fundamentalmente telepática. El talento es la materia prima del actor. Si no hay ese talento, que de alguna manera es una enorme intuición nata para actuar, pues no hay nada. Yo no hago actores, yo entreno actores.

**Mauricio:** Yo soy ecléctico. He tomado desde el sistema stanislavskiano hasta lo que Artaud proponía como un acto de crueldad y de sacrificio: los atletas del sentimiento. Pero

a la hora de estar frente al actor y al escenario, empiezan a surgen nuevas maneras. Por ejemplo, he recurrido muchísimo la expresión corporal desde la danza, entendida como un lenguaje más allá de una disciplina o de una técnica; como la búsqueda de una expresión externa de las dimensiones íntimas... En el trabajo actoral no me escapo del esquema clásico: situación, circunstancia y objetivo. Y a partir de ahí empiezo a horadar junto con los actores en la ensoñación, en buscar en el inconsciente, en los sueños, no en lo directo que está en los textos.

Martín: Mi trabajo con los actores abarca tres áreas: por un lado, iniciamos una investigación de la energía a través de ejercicios heredados de Barba para que el actor reconozca al otro a niveles físicos más de inconsciencia que de superficie. Por el otro está el trabajo de mesa ya que me interesa mucho cómo llegar a la palabra de una manera orgánica y no impuesta. Descubrir qué nota contiene cada frase que el autor escribió y que manifieste su significado. Después puedes hacer lo que quieras. Y por último el montaje concebido como un juego con leyes muy estrictas. El juego como una respuesta inteligente y como una respuesta comunicativa con el otro, porque yo creo que el teatro es un ejercicio de comunicación.

**Tavira**: El teatro tiene tres dimensiones: su dimensión lingüística que es el ejercicio del lenguaje, su dimensión técnica, que requiere el lenguaje y la tercera, la que más me importa, su dimensión poética: el hacer artístico. La técnica es una experiencia de conocimiento y de sabiduría del ejercicio lingüístico.

Retes (Camina por el escenario donde se estrenará su obra) Mi técnica se ha transformado con el tiempo. Yo empecé con Rodolfo Usigli y con Seki Sano de los que fui asistente. Seki Sano fue el que trajo a México a Stanislavsky. Ellos encendieron en mí una pasión distinta por el teatro. La pasión de Usigli era por el texto, por el lenguaje, por el contenido dramático de la obra escrita. Con Seki Sano la pasión fue de otro tipo. La pasión fue el escenario, el trabajo en el foro, el trabajo actoral. Yo heredé lo más que pude de estas dos formas de amor al teatro. Pero me he ido transformando. He abandonado ciertas cosas de Stanislavsky. Me he alejado del psicologismo y he encontrado un sistema muy concreto pero muy amplio relativo a la libertad. Yo trato de liberar al actor y al alumno en todos los sentidos. Liberarlo de las inhibiciones que trae consigo el propio cuerpo, liberarlo mentalmente. Que se sienta abierto, desposeído.

Martín: (Interviene) Yo creo que el director organiza el espacio escénico como una forma ideal que tiene en la cabeza, es decir, yo estructuro el universo de acuerdo a un ideal que está en mi cabeza. Pero esa forma ideal no existe, no tiene nada que ver con la realidad. Y el choque que hay entre la realidad y esta arquitectura mental que yo traigo, es lo que genera el estilo. En mi caso, por ejemplo. Hay una especia de arquitectura geométrica con paredes y habitaciones. El espectador viene a ver una arquitectura que se manifiesta en la mirada del actor, en lo que está pensando, más que en lo que está ahí. El espacio escénico es sólo un rincón de esa arquitectura que es mucho más vasta y más amplia. En realidad el escenario es sólo la selección de un pedazo de ese universo que creas dentro del montaje.

**Tavira**: ¡La clave es el tono. El tono es la relación entre realidad y ficción!; es esa zona de tránsito, la frontera que articula el sueño de la vigilia. El tono como el concepto que media la invención de la realidad ficticia frente a la realidad fenoménica de lo dado. *Silencio*.

**Mauricio**: (*Bebe agua de jamaica*) La palabra me parece lo esencial, aunque la investigación de la energía del actor sea el punto de partida.

**Martín**: (*Insiste*) Yo creo que el director organiza el espacio escénico como una forma ideal que tiene en la cabeza: estructura un universo de acuerdo a un ideal. Pero esa forma ideal no existe, no tiene a veces nada que ver con la realidad. Y el choque que hay entre realidad y esta arquitectura mental que yo traigo, es lo que genera el estilo. El espectador viene a ver una arquitectura que se manifiesta en la mirada del actor, en lo que está pensando, más que en lo que está ahí. El espacio escénico es sólo un rincón de esa arquitectura que es mucho más vasta y más amplia.

**Tavira**: Yo llamo a mi metodología la dramaturgia del actor. La tarea de construir al personaje. Es una estructura muy compleja. Muy complicada que no podría exponer brevemente... Es siempre moverse en la paradoja de la bifrontalidad del actor. La actividad mental del actor es bifrontal. Dicho muy sencillamente en un ejemplo muy elemental sería: aquello que sabe el actor, lo ignora el personaje; aquello que sabe el personaje, lo ignora el actor. Y eso es importantísimo.

#### EL ACTOR VISTO POR EL DIRECTOR

**Mauricio**: (*Levanta la voz*) El actor es un Prometeo que va, experimenta, busca, sufre, se envuelve en una cantidad de situaciones en el escenario, toma una nueva emoción, una nueva manera de ver la vida, y lo entrega como fuego a los espectadores. Es un acto de sacrificio, es una especie de semidios.

**Mendoza**: (*Cruza la pierna parsimonioso*) Es el elemento primordial para contar la historia.

**Tavira**: (*Prende un cigarro*) Es el creador de la dimensión de persona en donde todo ser humano es capaz de reconocerse como persona. Y esto es particularmente importante en un mundo donde languidece la condición de persona. El arte del actor es, por lo tanto, el arte de la personificación.

**Martín**: (*Llama al mesero*) Para mí el actor es un ser capaz de volver orgánico el artificio, la mentira. Es alguien que observa la naturaleza, la trae hacia sí, la reconoce y después la regresa transformada, viva. Construir un personaje es un fenómeno fantástico, un milagro de la naturaleza; es como crear una vida, concebir un hijo y verlo crecer.

# LA ACTUACIÓN VISTA POR EL ACTOR

Ana Ofelia Murguía entra a escena y se disculpa por la demora.

Ana Ofelia: ... ¡Ahhh!, me acuerdo de Seki Santo, porque mi escuela fue la de la vivencia de Stanislavsky, pero con el tiempo me fui formando con mi propia práctica... Para mí es bien importante leer la obra muchas veces; ir viendo las acotaciones, no para los movimientos, sino para los estados de ánimo. El subtexto es muy importante. Trato de imaginarme la obra y qué personaje es, cuál es su carácter, por qué se comporta como lo hace, que lo mueve. Trabajo de dentro para afuera. (Se levanta para ir a preparar un té)

**Julieta**: La actuación no es un fingimiento, no es una máscara, no es un aparentar, no es un hacer "como que eres"; sino que toda tu capacidad, toda tu entrega, todo tu compromiso con la profesión, en la que llevo más de diez años actuando, lo hace ser un compromiso vital por el cual uno va madurando, evolucionando, envejeciendo.

Ana Ofelia: (*Regresa*) Claro que hay personajes con los que te identificas más fácilmente; pero hay otros que están muy alejados de uno y cuesta mucho trabajo entenderlos; o hay personajes que uno no quisiera ser y entonces uno mismo pone barreras. Por ejemplo, en las telenovelas no me gusta que las mujeres llores por todo. Me parece un cliché. Yo procuro llorar solamente cuando creo que sí es necesario, porque no me da la gana que se siga manteniendo esa imagen de la mujer que siempre es débil, frívola, tonta o sumisa. Claro, también esto es un defecto porque al fin de cuentas el personaje no es lo que tú piensas que debería ser y tienes que hacerlo como es.

**Julieta**: (*Cuelga su vestido de terciopelo negro*) Héctor Mendoza habla sobre los dos tipos de actores: el vivencial y el formal. Yo siento que soy anfibio, como él dice, o sea vivencial con un trabajo primordialmente inconsciente, de manejo inconsciente de la emoción, y también hago un trabajo consciente mental.

**Retes**: (Rie) La actuación es un problema de encuentro con la libertad, que se dice pronto pero es muy difícil. El hombre que entra a escena debe estar liberado de todo prejuicio. Eso es lo importante. Y aquí asume los prejuicios que le convengan al personaje. Aquí asume las taras, la belleza del lenguaje, el gusto, la podredumbre. No se hereda de una teoría, se consuma en un foro, en una plataforma, en un escenario.

Jesusa: Yo apelo a la improvisación como método. Por supuesto ahora aplico un sistema de improvisación a todo mi trabajo. Mucho me la viajé sola, improvisando sola. Llevo más de quince años improvisando. En los últimos años se ha exacerbado mi deseo de ver el teatro como algo que está vivo y que hay muchas cosas que no están previstas; porque todo está planeado pero nada está planeado. Cuando una escena ya está montada, todavía queda un espacio gigantesco de improvisación, aun cuando sea Shakespeare. La improvisación es esa chispa que te hace vivir todos los días sin aterrorizarte de ir caminado por la calle. Entonces por qué no subirse al escenario con esa libertad de acción: si ahorita no iba yo para allá, sino para allá, aunque el director dijo que para allá y así lo montamos; pero resulta que no, que en este momento voy para allá.

Ana Ofelia: (Coloca en la mesita las tazas de té) Uno puede ser capaz de entender a un personaje y de comprender, a través de los años y las distancias, que la esencia humana es la mima. También es apasionante poder vivir pedacitos de vida, otras vidas que no son las tuyas, que nunca serías, que te encantaría haber sido o que repudiarías.

Julieta: Te encierras en un teatro, y al empezar a trabajar la obra e ir adentrándote en el personaje, tu vida se va influenciando y va cambiando conforme la obra avanza... Mi ser mujer, madre, ex-esposa, esposa en su momento, amante, hija... siempre tiene que ver con las obras que he estado trabajando. Me acuerdo de mis partos, de mis embarazos, de mis abortos, de mis tronadas, paralelamente a una obra de teatro. Y muchas de las situaciones o de las maneras de ser de los personajes en momentos dados de mi vida real, me han servido para poder sobrevivir a ciertas situaciones, o pensar de otra manera de la que estoy acostumbrada. No hay forma de decir divido mi ser de actriz de mi ser de mujer.

**Jesusa**: (*Acerca su silla muy lentamente*) La actuación es un acto de nahualismo, es un rapto; el nahual que roba la esencia. Tomas del personaje lo que es su esencia, el alma de ese ser. Algo le muerdes, algo le robas, que en el momento que te lo pones eres ese ser completo y piensas como ese ser. Es el personaje que está hablando a pesar de mi voluntad. El nahualismo no es una imitación, es extraer del personaje que se va a interpretar, ya sea de la vida real o ficticio, esa sustancia que fluye desde su esencia.

#### EL PÚBLICO

El público teatral puede analizarse como concepto, ¿cuál es la relación teatro-sociedad?; observase como problema, ¿por qué la gente no va al teatro?; vivirse como experiencia mágica, ¿por qué va al teatro?. Valorarse en su sentido religioso, el teatro es comunión y percibirse a partir de la experiencia viva del actor.

Ana Ofelia: (Sirve el té) Ser actriz me ha provocado grandes satisfacciones. Pero muy muy muy muy pocos momentos, contados momentos, en que te cambian. Cuando sientes que sí estás comunicando lo que querías, que sí tienes atrapada a la gente y que sí te están observando y escuchando. Son momentos que no cambias por nada..

Julieta: Cuando sales a escena, inmediatamente captas la vibra del público. Es algo muy especial que se va desarrollando. Captas el interés o el no interés, si hay percepción, si hay respuesta. Sientes como el público se va calentando o enfriando; sientes en el estómago el ambiente. Y por supuesto, todo esto influye en tu actuación... Hay públicos que corrompen, que te jalan a que los complazcas y tienes que luchar contra, porque hay una serie de cosas que la misma puesta no lo permite. Hay públicos indiferentes, que son los peores, los que

no sabes si están ahí, si están muertos, respiran o no respiran, y obviamente también te chupan energía y uno necesita responder a esa respuesta negativa de la gente. Hay públicos propositivos, que te exigen que tu trabajo no decaiga, que no los decepciones, que no los subestimes, que te están entendiendo. Siempre habrá un espectador que tenga la capacidad y la sensibilidad para relacionarse. Por eso yo creo que uno siempre tiene que salir con la misma idea de que la función es única e irrepetible, que es la última; porque salir a escena con flojera o indiferencia es mortal. Ahí es a donde el actor a cavando su propia tumba.

Ana Ofelia: Tanto los que están arriba como los que están abajo se entregan mágicamente a la convención y esa entrega es total... Es increíble cómo se siente la comunicación o la falta de comunicación. Se siente cuando hay una mínima aversión, cuando hay algo que obstruye o personas que obstruyen, ya sea del escenario para la sala o al revés. Una de las cosas apasionante es del teatro es que es vivo, que el público está allí.

Mauricio: El público es el complemento de la creación. De nada serviría hablar si no es frente al otro; de buscar el cariño, de buscar esa caricia de violencia que puede existir en un espectáculo. Provocar es a fin de cuentas comunicarse. Necesidad de comunión en un afán religioso de religar, de volver a conjuntar, de volver a unir lo que nosotros somos como humanos y tenemos en común con los otros.

**Retes**: Yo les digo a mis muchachos que el éxito no es marquesina, no es publicidad. Es esto que le sucede al actor frente al espectador, es esta comunicación cariñosa, ese momento especial del reconocimiento del espectador.

Julieta Egurrola y Martín Acosta, al igual que muchos teatristas, están preocupados por la poca asistencia del público al teatro no comercial.

Julieta: Yo siento que los que vivimos del teatro subsidiado, porque la mayoría de las obras que he trabajado son con la UNAM, la UAM y Bellas Artes, hacemos mal en subestimar al público: yo hago mi obra y si la entienden, bien, y si no también. Hacemos mal porque sí es una gran experiencia tener teatro lleno. Con respuesta a favor o en contra, pero con público. Se tendría que pensar en un cambio en la política cultural de este país; tanto en Bellas Artes como en la UNAM, porque resulta que en otras obras, obviamente comerciales, sí hay público. No es que yo quiera competir con el teatro comercial, pero sí siento que debe haber una política distinta, romper con el sindicalismo y la burocracia, y apelar realmente a ese público que sí puede estar interesado en el teatro que nosotros hacemos.

Martín: El público es un misterio. No siempre es el mejor parámetro para valorar las obras, aunque debería serlo. El teatro mexicano se olvidó durante muchos años del público, pero ahora estamos regresando a él, nos está importando otra vez. Necesitamos definir cuál es nuestro público. Sabemos que no es lo el del Teatro Insurgentes, que monta obra comercial, pues tenemos necesidades diferentes. Hay públicos para todos y debemos encontrar el nuestro.

La precaria realidad cultural y educativa que sufre el país, nos remite a la urgencia de incorporar en la enseñanza formal e informal de los jóvenes, el interés por el teatro y preparar nuevos espectadores.

Jesusa Rodríguez y Luis de Tavira desisten de preocuparse por el público.

**Jesusa**: Como directora no tengo ninguna relación. Me engento, me aterro. Soy timidísima aunque nadie me cree. Yo les digo que cuando era niña me dijeron que era autista y yo entendí artista y por eso me dediqué al teatro. En fin, si vienen qué chingón y si no ya me chingué, pero por lo pronto, que haya una relación o que yo trate de dar un mensaje, o de entender a alguien, no, de ninguna manera.

Luis de Tavira: (Con aire pesimista pero fincando la esperanza en la posibilidad de que el teatro retorne a su sentido original) Las relaciones entre teatro y la sociedad se han modificado radicalmente. Por un tiempo pensamos que el problema era el teatro; y nos empezamos a preocupar, llenos de sentimiento de culpa, ante la ausencia del espectador en el teatro, qué cosa era la que estábamos haciendo mal. Yo ya renuncié a la culpa estética, y pienso que a la poesía y a la música les sucede lo mismo: yo leo la poesía contemporánea y la encuentro maravillosa; y sin embargo veo que nadie lee. El problema no es de los poetas, el problema es de la sociedad que no lee. Y el problema es de los poetas cuando los poetas están en la sociedad. Esto es lo que tenemos que saber... Si en un pasado utópico, el teatro era para el público, y en otro momento de la historia el teatro era para distintos públicos y por lo tanto no podíamos hablar del teatro sino de los teatros y de los públicos, hoy en día estoy convencido de que el espectador del teatro ya no es el público. Porque el público es todos. Y hoy en día el todos del público es la masa. La masa de la televisión. La masa del consumo del supermercado. La masa de la superproducción de basura. Por lo tanto el espectador del teatro ya no es el público. Pero también me animo cuando pienso que no siempre es espectador del teatro fue el público. En el origen, por ejemplo, el espectador del

teatro era el iniciado al misterio escénico. Y entonces, quizá, es que ha llegado la hora en que el teatro regrese a las catacumbas para reconstruirse y renovar su poder. El poder de conservación, del valor y del significado de lo personal y de lo subjetivo. Es decir de ser la simiente de la espiritualidad de este mundo vacío y alienado. Creo que el teatro tiene que volver hacia el patrimonio de lo exclusivamente reservado a él como teatro. Porque si en la poética original el teatro fue concebido como una vía privilegiada de conocimiento, hoy tenemos que saber que el conocimiento que busca el teatro es el conocimiento que sólo a través del teatro puede encontrarse.

Se hace un silencio.

La experiencia de estos creadores, sus propuestas y sus inquietudes, expresan parte del quehacer teatral en México. Teatro dialéctico de hallazgos y contradicciones. Estilos encontrados de los que se nutrirán próximas generaciones.

A Jesusa Rodríguez la interrumpen; la espera un reportero.

Mauricio Jiménez se quita hierba del pantalón y camina hacia la fuente.

Julieta Egurrola se despide de los veladores del teatro.

Ignacio Retes acude al llamado de uno de sus alumnos.

*Héctor Mendoza* abre la puerta para recibir a sus actores.

Martín Acosta toma un taxi.

Luis de Tavira se apresura. "Espero que sirva".

Ana Ofelia Murguía, termina su té...

Revista ADE Teatro de España No. 68-69 julio/septiembre de 1998