





*Una mirada al teatro
en México (2000-2010)*

TEORÍA Y PENSAMIENTO





*Una mirada al teatro
en México (2000-2010)*

Estela Leñero

Prólogo de
Mauricio Jiménez

Introducción de
Patricia Cardona



UNA MIRADA AL TEATRO EN MÉXICO (2000-2010)
D.R. © Estela Leñero Franco
Colección: Periodismo Cultural
Primera edición: 2017

Diseño de la colección:
Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A de C.V.
Imagen de portada: *Aguasangres* de Felipe Lara
Fotografía de la autora: Ileri Romero
Prólogo: Mauricio Jiménez
Introducción: Patricia Cardona

Edición: Secretaría de Cultura

D.R. © Dirección General de Comunicación Social
Av. Paseo de la Reforma 175
Cuauhtémoc, C.P. 06500
Ciudad de México

Dirección General de Publicaciones
Av. Paseo de la Reforma 175
Cuauhtémoc, C.P. 06500
Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad de la Dirección General de Publicaciones de la Secretaría de Cultura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la Secretaría de Cultura / Dirección General de Comunicación Social y la Dirección General de Publicaciones.

ISBN

Impreso y hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Índice

Prólogo	17
Introducción	19
Presentación	22
La crítica en las artes escénicas.	28

DRAMATURGIA MEXICANA

La zorra de la Marta. <i>La Marta del Zorro</i> . Autor y director: Carlos Pascual	35
Si Juárez no hubiera muerto. <i>Foximiliano y Martota</i> . Autora y directora: Jesusa Rodríguez	38
<i>Las pirañas aman en cuaresma</i> , de Hugo Argüelles. Director: Abraham Oceransky	40
El escritor del Centro de Coyoacán. <i>El escribidor de la colonia Centro</i> . Autor y director: Luis Ayhlón.	43
Desencuentros por la herencia. <i>Herencia</i> , de María Muro. Directora: Hilda Valencia	45
En busca del águila perdida. <i>La peregrinación de los aztecas</i> , de Germán Dehesa. Director: Alberto Lomnitz	48
<i>El diccionario sentimental</i> , de Luis Mario Moncada. Director: Mario Espinosa.	51
<i>Químicos para el amor</i> , de Carmina Narro. Directores: Sabina Berman, Rodrigo Johnson y José Antonio Cordero	54

Los días perdidos de Oscar Wilde. <i>El fantasma del hotel Alsace</i> , de Vicente Quirarte.	
Director: Eduardo Ruiz Saviñón	57
<i>Plagio de palabras</i> . Autora y directora:	
Elena Guiochins	60
<i>Fotografía en la playa</i> , de Emilio Carballido.	
Director: Raúl Quintanilla	63
Juana de Arco a la escolar. <i>¿Dónde estará esta noche?</i>	
Autor y director: Claudio Valdés Kuri	66
<i>Pescar águilas</i> , de Enrique Ballesté.	
Director: Jesús Coronado	68
<i>¡En esta esquina!</i> Autor y director: Ignacio Flores	
de la Lama	71
Comedia sin risas. <i>Un pañuelo el mundo es</i> .	
Autor y director: Juan Carlos Vives	74
Una isla perdida. <i>Clipperton</i> .	
Autor y director: David Olguín	77
<i>Generación Atari</i> . Autor y director: Juan	
Ríos Cantú	80
Frida redescubierta. <i>Frida, delirio íntimo</i> .	
Autora y directora: Aline Menassé	82
Teatro y jazz. <i>Modelo para a(r)mar o historia de un crimen</i> . Autor y director: Pablo Mandoki	85
<i>El cielo en la piel</i> , de Édgar Chías.	
Directora: Mahalat Sánchez	87
El Quijote ya no es un héroe. <i>Réquiem de cuerpo presente para Alonso Quijano</i> . Autor	
y director: Alberto Villarreal	90
Las muertas de Juárez. <i>Las voces que incendian el desierto</i> . Autora y directora: Perla de la Rosa	93
"Prostis" en El Granero. <i>Las chicas del 3.5" floppies</i> , de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.	
Director: John Tiffany	96
<i>Conversación entre las ruinas</i> , de Emilio Carballido.	
Directora: Zaide Silvia Gutiérrez	99

La conquista de un pueblo. <i>Adela y Juana</i> , de Verónica Musalem. Director: Alejandro Velis	102
<i>El Anticristo</i> , de Mario Cantú Toscano. Directora: Gabriela Lozano	105
La <i>Orestiada</i> en un pueblo. <i>Justos castigos</i> . Autor y director: Jesús Coronado	108
<i>Julio sin agosto</i> . Autora y directora: Carmina Narro . .	111
<i>Perras</i> . Autor y director: Guillermo Ríos	113
<i>Vencer al Sensei</i> . Autor y director: Richard Viqueira .	116
<i>Cada quien su Frida</i> . Autora y directora: Ofelia Medina	118
Teatro en las cárceles. <i>Mujeres en el encierro</i> . Autora y directora: María Morett.	121
<i>Los amantes suicidas de Amijima. Doble suicidio</i> . Autor y director: Abraham Oceransky	124
<i>Rosete se pronuncia</i> , de Hugo Hiriart. Dirección: Daniel Giménez Cacho.	127
Los últimos días de Casanova. <i>Casanova o la humillación</i> . Autor y director: David Olguín	129
<i>Diques al mar</i> . Autor y director: Damián Cordero . .	131
Con vista al pasado. <i>Con vista a la bahía</i> . Autora y directora: Maruxa Vilalta	134
<i>Nezahualcóyotl</i> . Autora y directora: Juliana Faesler .	137
<i>De monstruos y prodigios: la historia de los castrati</i> , de Jorge Kuri. Director: Claudio Valdés Kuri	140
La tragedia de Elena Garro. <i>Los perros</i> , de Elena Garro. Directora: Sandra Félix.	143
<i>Autopsia de un copo de nieve</i> , de Luis Santillán. Directores: Richard Viqueira y José Alberto Gallardo.	146
<i>Muerte parcial</i> , de Juan Villoro. Directora: Regina Quiñones	149
Vanguardia trasnochada. <i>El infierno o el nacimiento de la clínica</i> . Autor y director: Rubén Ortiz	152
<i>Pequeñas certezas</i> , de Bárbara Colio. Directora: Claudia Ríos	155

<i>El Evangelio según Clark</i> . Autor y director: Richard Viqueira	158
<i>La graciosa comitiva del Leteo</i> , de Mariana Hartasánchez. Directora: Haydeé Boetto	161
<i>Crisis. Modelo para armar</i> . Autores y directores: Javier y Antonio Malpica	164
<i>Encuentro de claridades</i> , de Carmen Villoro y Philippe Delerm. Directora: Sandra Félix	167
<i>Cabaret de año nuevo. Merry CRISISmas and a Happy Dow Jones. Sustorela Prebicenteneria Privatizada</i> . Espectáculo de Las Reinas Chulas . . .	170
<i>Trolebús Escénico. Jardinería electronik</i> , de Rodrigo García. Director: Marco Vieyra	173
<i>Polvo de hadas</i> , de Luis Santillán. Directora: Susana Quintero.	176
<i>La inocencia de las bestias</i> , de Verónica Bujeiro. Directora: Claudia Romero Herrera	179
<i>Delirium tremens</i> , de Ignacio Solares. Director y adaptador: Antonio Crestani	182
<i>Alaska</i> , de Gibrán Portela. Director: Roberto Duarte	185
<i>Amarillo</i> . Creación colectiva dirigida por Jorge Vargas. Grupo Teatro Línea de Sombra	188
<i>Asesinos seriales. Por favor, no mande riñones por correspondencia</i> , de Richard Viqueira, Antonio Zúñiga y José Alberto Gallardo. Director: Richard Viqueira.	191
<i>Cena de Reyes</i> , de Nicolás Alvarado. Directora: Aurora Cano	194
<i>Partida</i> . Autor y director: Luis Ayhlón	197
<i>El asesino entre nosotros</i> . Autor y director: Mauricio Jiménez.	200

DRAMATURGIA MUNDIAL

<i>Los monólogos de la vagina</i> , de Eve Ensler. Directora: Abby Epstein. Director residente: Jaime Matarredona	205
OCESA gana, ¿y el teatro mexicano? <i>La prueba</i> , de David Auburn. Director: Jaime Matarredona	208
El ojo de Lear. <i>El rey Lear</i> , de William Shakespeare. Director: Rodrigo Johnson.	211
¡Salte con la tuya! <i>Noche de epifanía</i> , de William Shakespeare. Director: Ludwik Margules	214
Cuando se vuelve a empezar. <i>Una especie de Alaska</i> , de Harold Pinter. Director: José Caballero	217
En un bosque... <i>El bosque</i> , de David Mamet. Director: Mauricio García Lozano	220
Por amor a quién. <i>Por amor al arte</i> , de Neil LaBute. Director: Antonio Serrano	223
<i>Máquina Hamlet</i> , de Heiner Müller. Director: Alberto Villarreal	226
Punto de partida. <i>Final de partida</i> , de Samuel Beckett. Director: Manuel Montoro	229
<i>El tiempo de Planck</i> , de Sergi Belbel. Director: Francisco Franco	232
¿Estás ahí?, de Javier Daulte. Director: Daniel Giménez Cacho.	235
Teatro campesino 22 años después. <i>Bodas de sangre</i> , de Federico García Lorca. Adaptación y dirección: María Alicia Martínez Medrano	238
¿Quién cuenta la historia? <i>El ventrílocuo</i> , de Larry Tremblay. Director: Boris Schoemann	241
<i>Luisa</i> , de Daniel Veronese. Directora: Regina Quiñones	244
<i>Los bandidos</i> , de Friedrich Schiller. Director: David Hevia	247
<i>Congelados</i> , de Bryony Lavery. Directora: Lorena Maza.	250

<i>Closer</i> , de Patrick Marber. Director: Mauricio Osorio	253
<i>El método Grönholm</i> , de Jordi Galcerán. Director: Antonio Castro	256
<i>Simplemente complicado</i> , de Thomas Bernhard. Director: Juan José Gurrola.	258
<i>Las copias</i> , de Caryl Churchill. Director: Mario Espinosa.	261
Del sexo al amor. <i>Una relación pornográfica</i> , de Philippe Blasband. Directora: Iona Weissberg . . .	264
<i>Filoctetes</i> , de Fernando Savater. Directora: María Ruiz	267
<i>El hombre almohada. The Pillowman</i> , de Martin McDonagh. Director: Mario Espinosa	270
<i>Los baños</i> , de Paul Walker. Director: Enrique Singer	273
Agonía y muerte de Ofelia. <i>Ofelia o la madre muerta</i> , de Marco Antonio de la Parra. Directora: María Morett.	276
<i>Dios es un DJ</i> , de Falk Richter. Director: Gabriel Figueroa Pacheco	279
<i>Bajo la piel de castor</i> , de Gerhart Hauptmann. Director: Luis de Távira.	282
<i>Otra vuelta de tuerca</i> . Versión teatral de Jeffrey Hatcher a la novela de Henry James. Director: Mauricio Jiménez.	285
<i>El buen canario</i> , de Zach Helm. Director: John Malkovich	288
<i>Hamelin el pederasta</i> , de Juan Mayorga. Director: Emmanuel Morales	291
La Compañía Nacional de Teatro. <i>Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente</i> , de Wajdi Mouawad. Directores: Rolf y Heidi Abderhalden . .	294



<i>Los lobos</i> , de Luis Agustoni. Director: Héctor Bonilla	297
<i>Desdémona</i> , de Paula Vogel. Director: Benjamín Cann.	300
<i>El diario de Ana Frank</i> . Adaptación teatral de Frances Goodrich y Albert Hackett. Directora: Iona Weissberg	303
<i>Ser es ser visto</i> . A partir de obras de Botho Strauss. Dramaturgia de Luis de Tavira y Stefanie Weiss. Director: Luis de Tavira	306

TEATRO MUSICAL

Los miserables de Broadway. <i>Los miserables</i> , de Victor Hugo. Director: Ken Caswell. Director residente: Álvaro Cerviño	311
<i>El violinista en el tejado</i> . Adaptación a los cuentos de Sholem Aleichem por Joseph Stein. Director: Arthur Masella	314
El <i>Cabaret</i> de Televisa. <i>Cabaret</i> . Inspirada en <i>The Berlin Stories</i> , de Christopher Isherwood y John van Druten. Director: Felipe Fernández del Paso	317
<i>Bésame mucho</i> . Libreto realizado por Consuelo Garrido, Víctor Weinstock y Lorena Maza. Directora: Lorena Maza	320
<i>Ciudad blanca</i> . Autores y directores: Anilú Pardo y Mauricio Mandujano	323
<i>Victor Victoria</i> , de Blake Edwards. Adaptación: Claudio Carrera. Directora: Mónica Miguel	326
<i>Los productores</i> de Broadway, de Mel Brooks. Directora: Paola Gómez	329
El fracaso del Frida musical. <i>Frida, un canto a la vida</i> , de Marcos Lifshitz. Director: Octavio Salazar.	331
<i>Cabaret a la mexicana</i> . <i>Las mil y una noches al pastor</i> . Autora y directora: Jesusa Rodríguez	334



El diluvio que vuelve. <i>El diluvio que viene</i> , de Garinei y Giovannini. Director: Manolo Fábregas	337
<i>Tick, tick... BOOM!</i> , de Jonathan Larson. Directores: Alejandro Calva y Toño Romero	340
<i>Petróleo en la sangre</i> . Espectáculo de Las Reinas Chulas.	343
<i>Una Eva y dos patanes</i> , de Dale Launer. Director: Eugenio Derbez	346
<i>El show de terror de Rocky</i> , de Richard O'Brien. Directora: Alma Muriel	349

ENSAYOS

La dramaturgia mexicana en la memoria de nuestro teatro	355
Juan Ruiz de Alarcón, el exiliado	362
Pioneras del teatro en México	368
El legado de Rodolfo Usigli: discípulos y sucesores.	376
Ignacio Retes, caminante del teatro	383
Confesión de fe	390
Teatro y política. La ruta del Odin con Eugenio Barba	403
Escenotecnia.	410
¿Dónde están las mujeres?	412
Elena Garro y Felipe Ángeles, su <i>alter ego</i>	415
La imaginación de Elena Garro: un viaje a la libertad.	422
Luisa Josefina Hernández, escritora incansable	427
Jorge Kuri y Gerardo Mancebo del Castillo: dos dramaturgos fuera de serie	434
Formación de públicos y creadores	442
La educación en el teatro	445
Su elocuente silencio: Harold Pinter	448
Augusto Boal.	453

LIBROS

<i>Antología de teatro para títeres. Antologador:</i>	
Luis Martín Solís	461
<i>Centenario de Usigli. Usigli epistolar, de</i>	
Ramón Layera	464
<i>El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral.</i>	
Compiladores: Jacqueline Bixler y Stuart Day . . .	467
<i>El plop, de Antonio González Caballero</i>	471
<i>Revistas políticas, de Héctor Ortega</i>	474
Nuevo libro de Norma Román Calvo. <i>El enigma</i> <i>del esqueleto azul y otras obras</i>	476
<i>Teatro aristotélico y no aristotélico: libro</i>	
de Armando Partida. <i>Modelos de acción</i> <i>dramática aristotélicos y no aristotélicos</i>	478
<i>Una mirada psicoanalítica sobre el teatro</i>	
de Strindberg. <i>Strindberg. Una mirada</i> <i>psicoanalítica, de Estela Ruiz Milán</i>	480
<i>Políticas culturales: libro de Lucina Jiménez.</i>	
<i>Políticas culturales en transición. Retos y escenarios</i> <i>de la gestión cultural en México</i>	483
<i>Hacer teatro hoy, de Luis de Tavira</i>	486
<i>Dramaturgia del norte del país. Dramaturgia en</i>	
<i>contexto, de Rocío Galicia</i>	489
<i>Teatro completo, de Carlos Olmos</i>	492
<i>Mujeres desde el umbral, de Víctor Hugo</i>	
Rascón Banda	495
<i>Nuevo libro sobre Elena Garro. Yo quiero que</i>	
<i>haya mundo, compilación de Patricia Rosas</i> Lopátegui	498
<i>Nuevo libro de Eugenio Barba. La tierra de cenizas</i>	
<i>y diamantes</i>	501
<i>Para vivir el teatro, de Esther Seligson</i>	504
<i>Pensar con el cuerpo. Piedras de agua, de</i>	
Julia Varley	507

Los títeres de Rosete Aranda. Catálogo Digital	
Rosete Aranda-Espinal.	513
<i>Zona de olvido</i> , de Leonor Azcárate	516
<i>Crímenes mojados</i> , de Hernando Garza	520
Publicaciones sin dónde adquirirlas	525
Índice onomástico (de personajes	
y grupos de teatro)	527
Índice de obras teatrales y de libros:	546

Prólogo

Una mirada al teatro en México (2000-2010) de Estela Leñero Franco es de los libros que se leen de un tirón, pues su escritura es directa, la utilización que hace de la palabra es precisa y de gran rigor, además de tener un sentido dramático que enseguida nos provoca, nos incita y nos guía por un espléndido y generoso recorrido por distintos parajes del arte teatral de nuestra variopinta república del teatro. Un libro sintético y claro, donde no hay necesidad de obstinarse con alguna palabra o concepto, pues su estructura es de la mejor cepa clásica.

Estela, con un conocimiento implícito, logra exponer libremente su opinión sobre las distintas formas de crear el teatro. Pasa de la reseña a la entrevista, de la entrevista a la crítica, de la crítica al ensayo y del ensayo se aventura a estructurar sus afanes como creadora. Sin dejar de lado sus afectos, sus avenencias y desavenencias, al mismo tiempo logramos percibir su infatigable humor y el gran eco de su risa.

Con una apasionada e indiscutible acuciosidad, Estela logra revelar los pequeños relieves y bemoles de los creadores, muchas veces poniendo en evidencia nuestro deseo y comparándolo con nuestros hechos concretos, así sin necesidad ni obligación de demostrar su opinión se vierte y es expresada en el mismo otorgamiento de la palabra al otro y en su compromiso de mostrar al otro incluso con sus propias palabras. Por eso al leer el libro nos sentimos partícipes y cómplices porque escuchamos un diálogo dramático, una lucha por contener con la palabra el pensamiento. La agudeza de dramaturga

de Estela se deja ver en cada una de las reseñas y críticas al dejarnos oír de cerca, y con su singularidad, a los corresponsables de las puestas en escena.

Ya afianzada en su experiencia como observadora profesional, Estela, en franco reto, conforma con sus textos una crítica más definida e inquietante; sus aficiones por la originalidad y el desafío en el espacio se manifiestan en sus preferencias y exaltaciones muy señaladas. Es palpable que la irreverencia, las concepciones temáticas fuertes y las miradas que transforman el espacio la atraen sobremanera, y logra hacer un discurso coherente, lógico y sintético de las obras y coreografías que para los legos serían indescifrables.

Su gran intuición y disciplina la hacen percibir con claridad cuando la vida ronda el escenario, su admiración sincera y sin reticencias para sus maestros le ha permitido conformar una visión crítica que, sin sombra de duda, será una visita obligada para quienes intentemos hacer un teatro futuro. Al mismo tiempo que plasma sus agudas críticas, es capaz de desarrollar una conferencia donde asume su papel de Casandra en la mismísima ciudad de Delfos, otorgándonos con esa exposición un repaso a la memoria perdida sobre las creadoras de la dramaturgia mexicana. Muchas páginas nos dejan ver la capacidad de contacto y cercanía que tiene la autora para hablarnos de su experiencia como testigo memorioso del quehacer escénico.

Sólo una mirada y un entrenamiento tan agudo de la crítica puede movernos a la discusión. Este libro tendría que ser un texto obligado, no sólo para el periodismo cultural ni para los que hacemos el teatro, sino como una memoria viva de los que nos sentimos parte de este territorio llamado México.

Estela conforma una voz: su voz plural, en ella somos nosotros, nosotros somos en ella, y sí, estoy seguro, este libro no es una Estela, es un legado.

Mauricio Jiménez



Introducción

El libro *Una mirada al teatro en México (2000-2010)* de Estela Leñero me provoca pensar en mí forzosamente. En él hay poco más de 10 años de periodismo y crítica. Muy semejante a mi propia trayectoria cuando formaba parte del trájín del periodismo cultural.

Leo los textos de Estela y me regocijo por dos razones. Ella es espectadora a la vez que creadora. Ambas viven en un mundo de subjetividad. Así, la espectadora como la creadora se comprometen con su propia dramaturgia.

El espectador, al igual que el creador, estructura los estímulos. Manipula, a partir de su propia subjetividad, los contrastes cualitativos de la información. Ambos seleccionan aquellos elementos que resuenan en su interior. Crean representaciones simbólicas de la realidad. Hacen abstracciones del mundo exterior, tomando pequeños fragmentos de la información y utilizándolos para representar una totalidad. Sacan conclusiones basadas en la razón y los datos. Proceden a utilizar la lógica y argumentos razonados.

Pero esto sólo sucede después de la aprehensión sensible del espectáculo. La percepción del espectador, como la del artista, es un proceso de selección. Su tarea es eliminar aquello que no haya sido codificado o estructurado suficientemente. Descarta todo lo que no interesa a sus necesidades emocionales, físicas, a sus referencias de vida, a sus expectativas del futuro. Su historia de vida es su archivo cultural y emocional y dicta la sentencia sobre la información recibida.



Estela Leñero nos ofrece, a través de sus textos, sus pasiones, sus visiones y sus expectativas. Pareciera que siempre ha asistido al teatro con intención de encontrar un espejo que refleje algo de su propia vida. Ha llegado a conocer el mapa de sus propias necesidades gracias a la descarga emocional de las auténticas acciones de actores verdaderos. Ha aprendido a expresarse gracias al hecho de descubrir que la palabra verosímil nace del cuerpo sensible de los actores y no del “cuerpo” impuesto de la “academia”.

Memoria y comunicación van de la mano. Y el libro de Estela comunica con agilidad, frescura, sencillez y una conmovedora honestidad.

Pienso que los críticos y periodistas andamos tras la presa como el león que sale de cacería por las noches. La crítica y el periodismo, diría yo, son sinónimos de hambre, de sed. Y en el caso de Estela, la presa está en los teatros.

El crítico auténtico se aferra desesperadamente a la presa. La saborea, la esculca, la huele, la desmenuza. Descifra el secreto de la fascinación que ejerce sobre el cazador. Y entre más la conoce, más la guarda, la aprecia, la protege. El crítico reconoce que en los secretos de la creatividad está la invención de mundos imaginarios donde él se puede refugiar, donde él puede ejercitar su pasión, donde él se puede descubrir a sí mismo. Es un espectador que, entre más conoce, más exige, porque a fuerza de entender el fenómeno del arte, la artesanía y la construcción que lo sustenta, comprende que ciertas reglas deben ser cumplidas para que se libere eficazmente la explosión interna del placer estético.

¿No andamos todos tras la búsqueda del placer, del bienestar? Dudo que nos hayamos convertido en críticos para sufrir. Por el contrario, defendemos con fiereza y amor aquello que permite la entrada al mundo imaginario de la poética del escenario. Hay críticos que ejercen su criterio para defender las reglas de esa eficacia. Estela anda por esa vereda y en este libro presenta algunos de sus hallazgos.

En tiempos remotos para mí, cuando yo también ejercía la crítica y el periodismo, me preguntaba constantemente ¿qué somos los críticos para los artistas? ¿Somos capaces de brindarles la misma plenitud que los buenos actores y directores nos propician? ¿Les provocamos ese impulso vital, ese descubrimiento de fuerzas desconocidas? Creo que si somos suficientemente creativos y humildes, dispuestos a entablar un diálogo justo y generoso, aunque muchas veces sea severo, podríamos convertirnos en verdaderos impulsores del movimiento escénico. Los pintores amaban y buscaban a Luis Cardoza y Aragón como las abejas buscan la miel. Porque la pasión y la creatividad son contagiosas.

Pero esto sucede únicamente cuando la crítica es investigación, acción, creación. Esto implica meterse en las entrañas del arte teatral. Implica conocer a fondo el oficio escénico. Y Estela lo conoce, sin duda alguna, por herencia y por vivencia.

Siempre recuerdo una frase del filósofo del arte Konrad Fiedler, quien en 1876 sentenció que las grandes lagunas de la inteligencia racional no alcanzan a ver las profundidades de donde surge la creación artística. Nos dijo a todos los pensadores de todas las épocas que el progreso teórico se pagaba con una pérdida del poder adquirido a través de otro tipo de conocimiento. Nos manifestó que la lectura del arte no puede ser lineal. Es multifacética y multidimensional. Tiene que ver con el consciente, el subconsciente y el inconsciente, los cuales envían sus señales, signos y revelaciones mediante intuiciones metafóricas.

Estela es espectadora y creadora. Es periodista y dramaturga. Y crítica. Conjuga lo necesario para que su percepción enriquezca al lector con textos multifacéticos y multidimensionales.

Patricia Cardona

Presentación

Difícil conjuntar en un libro 10 años de trabajo periodístico en el teatro. Mi labor como dramaturga y amante del teatro me ha llevado a volverme una mujer que no puede dejar de ser partícipe del rito escénico. Por necesidad voy sonámbula cada semana a perderme en el mundo de los otros y ser con ellos un testigo presencial que percibe, siente y reflexiona. Frente a esta adicción encontré la puerta de la escritura de lo visto y oído para hacer extensiva la invitación a los lectores a inmiscuirse en el teatro. Mi objetivo: compartir la experiencia y dar elementos de apreciación y análisis desde mi subjetividad, aderezada con investigación e intento de objetividad, del teatro que se hace en la Ciudad de México y de lo que he visto en mis viajes. La honestidad y mis pasiones son las manos con las que toco lo que veo, y el instinto me guía por la amplia cartelera que semana a semana se me ofrece. Mis colaboraciones semanales en la revista *Proceso*, los ensayos sobre ciertos personajes y su trabajo en el teatro, y las reseñas de libros, aparecen como una cartografía de mis intereses creativos, del principio de diversidad que me constituye y de la curiosidad que se impone. Para dejar constancia de mi postura como analista teatral, más que crítica teatral, he iniciado este libro con un ensayo sobre “La crítica en las artes escénicas” donde expongo mi postura, cobijada con teóricos que orientan y tienen visiones particulares sobre el hecho escénico donde los factores sensoriales son determinantes, la experiencia colectiva y el resignificado de la semiótica

y lo humanístico dan herramientas de observación y análisis más ligadas a mi modo de observar y acorde con ciertas concepciones actuales hacia el teatro.

Lo siguiente fue: ¿cómo seleccionar y ordenar para este libro todo un recorrido de 10 años al arrancar el nuevo milenio?

Para mí el fondo y la estructura del arte teatral están contenidos en la dramaturgia, siendo el punto de partida para que la puesta en escena sea habitada por los creativos que con imaginación y talento le dan vida en el escenario. Desde ahí el edificio se construye y cada elemento se vuelve imprescindible para mantenerlo en pie. Mi visión dramática y mi convicción de que el teatro, al ser un fenómeno presencial, empata con los espectadores desde su identidad cultural, me decidió a plantear los dos primeros grandes rubros: dramaturgia mexicana y dramaturgia mundial.

Si bien a partir de Rodolfo Usigli la dramaturgia mexicana del siglo xx fue el hilo conductor de nuestro teatro al buscar una identidad propia y al tratar de quitarse los atavismos del costumbrismo, las convenciones dramáticas y su literalidad, para así pensar el teatro desde la escena, el fortalecimiento de la dirección escénica y su protagonismo teatral, como cabeza de proyectos y representante institucional, provocó un rechazo y menosprecio por las propuestas surgidas desde la dramaturgia. Antes de terminar el siglo xx y en los inicios del siglo xxi, los dramaturgos mexicanos fueron encontrando un lugar propio con propuestas escénicas diversas, donde la acción, el espacio y la imagen se incorporaron desde la escritura, buscando combinaciones creativas —ya sea integrándose también como directores, encontrando alianzas con ellos o formando parte de colectivos— para imponer sus propuestas a pesar de las trabas estructurales y conceptuales existentes.

Mi interés por el desarrollo de la dramaturgia en nuestro teatro me fue llevando, a lo largo de los 10 años que testifico en este libro, a visitar diversas propuestas mexicanas y de otras partes del mundo e ir formando un mapa desde esa perspectiva. A pesar del predominio de la dramaturgia extranjera en

nuestra cartelera, fundamentalmente la de los clásicos y la contemporánea de Argentina y España, el hilo de la dramaturgia mexicana fue clarificando la búsqueda plural de un lenguaje. La selección de mi recorrido y su ordenamiento contempla esta variedad tanto generacional como temática y formal, porque considero que el teatro es presente y en él conviven los dramaturgos que nos antecedieron, los que están en pleno desarrollo y los que surgen con el ímpetu de la juventud. Desde mi personal punto de vista, no se trata de que se excluyan mutuamente, sino de integrarlos como una morfología riquísima, y donde los textos mexicanos abordan la profundidad de lo humano pero desde nuestra particular historia, contexto y cultura, permitiendo así forjar, expandir y consolidar nuestra identidad como mexicanos. De ahí gran parte de su importancia. En países como Argentina, el teatro ha alcanzado relevancia internacional porque llevan al extranjero y desarrollan en su país un teatro nacional desde su dramaturgia.

Dentro del apartado “Dramaturgia mexicana” se encuentran puestas en escena de dramaturgos fundacionales como Elena Garro, Emilio Carballido, Hugo Argüelles, Enrique Ballesté y Maruxa Vilalta, por ejemplo, donde sus respectivos directores hacen palpables sus propuestas, ya sea con interpretaciones atinadas, como la de *Los perros*, dirigida por Sandra Félix, fallidas como la de la propia Vilalta, o puntas de lanza para una compañía como la de El Rinoceronte Enamorado con la obra de *Pescar águilas* de Ballesté. Los mismos autores nos van llevando por la conformación de un teatro del presente con temáticas y formas dramáticas que reflejan modos de trabajo y estilos de dirección. Autores jóvenes se hacen presentes con sus propuestas iniciales: Elena Guiochins, Luis Ayhllón, Verónica Musalem, Bárbara Colio o Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM); así como los que empezaron su carrera incursionando en planteamientos más performáticos como Alberto Villarreal o Richard Viqueira. Dramaturgos con más camino reafirman sus búsquedas teatrales como David Olguín y Luis Mario Moncada. Actrices que

crean sus propios espectáculos como Ofelia Medina, Jesusa Rodríguez y Las Reinas Chulas; o directores que escriben sus propios textos como Mauricio Jiménez, Claudio Valdés Kuri o Juliana Faesler.

En el apartado “Dramaturgia mundial” se visualizan los intereses de los directores mexicanos por llevar a la escena diferentes temáticas y estilos dramáticos. En el teatro que se presenta en México, el teatro extranjero ocupa gran parte de la cartelera; textos probados y archimontados, autores de moda y el éxito en otro país de alguna obra. En la selección hecha para esta publicación ubiqué autores y directores con propuestas novedosas o calidad y originalidad en la puesta en escena. Los clásicos son fundamentales para llevarnos a la raíz de lo universalmente humano con puestas en escena capaces de transmitirlo: Ludwik Margules monta a Shakespeare, Luis de Tavira a Hauptmann, Manuel Montoro a Beckett y José Caballero a Pinter, por mencionar algunos. Por su parte, la dramaturgia contemporánea se hace visible gracias a directores jóvenes como Emmanuel Morales que debuta con un texto del español Juan Mayorga; Veronese es conocido en nuestros escenarios por Regina Quiñones y descubrimos a Sergi Belbel en el montaje de Francisco Franco en el Foro Shakespeare, a Bryony Lavery dirigido por Lorena Maza o a Caryl Churchill por Mario Espinosa.

En la primera década del siglo XXI el teatro musical ha sido acaparado por la empresa OCESA, que ha dedicado la mayor parte de sus producciones a maquilar puestas en escena exitosas venidas de Broadway u otros escaparates comerciales para reproducirlas tal cual, apoyándose en realizadores mexicanos. Con calidad variable, pero siempre espectaculares y atractivas, ha cubierto un nicho importante en el teatro que se presenta en México al igual que los montajes producidos en el Teatro Insurgentes, donde en la actualidad también participa OCESA. Una revisión rápida en este libro nos da idea de los caminos que el teatro musical ha seguido, intentando no excluir otros esfuerzos como los presentados en el Pabellón de

Alta Tecnología de Cuicuilco, en el Centro Cultural Veracruzano o en el Teatro Manolo Fábregas.

La última parte de este libro tiene que ver más con reflexión y análisis alrededor de distintos dramaturgos significativos, posturas ante el teatro o cuestionamientos acerca de la educación teatral, la formación de públicos o la condición de género. Siguiendo mi perspectiva como dramaturga, en los ensayos incluí a autores como Juan Ruiz de Alarcón, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández y Jorge Kuri, donde el análisis de su obra y su vida se mezclan para darnos un perfil más amplio del personaje. Incluí el recorrido que hice sobre mi padre y mi relación laboral con él como una manera de reconocerlo y agradecerle la semilla que puso en mí. Algunos de los artículos de este apartado están escritos a modo de entrevistas, como el relativo a Ignacio Retes y a los testimonios sobre Rodolfo Usigli; en cuanto al ensayo "Pioneras del teatro en México" tiene su raíz en la conferencia que di en un festival de dramaturgas en Grecia, que ampliado y reconsiderado expuse en el Festival de Cádiz con este nombre.

En el apartado "Libros" hablo sobre los títulos que surgieron en ese periodo gracias a editoriales como Escenología, Libros de Godot, Ediciones El Milagro y las publicaciones de la Universidad de Monterrey, y que dan constancia de la intensa actividad dramática en México, pero que se enfrentan al problema grave de la distribución.

Este libro es un reconocimiento y una exaltación al proceso teatral que se dio en nuestro país durante el primer decenio del siglo XXI, considerando tanto la creatividad de sus realizadores como las puestas en escena que, a pesar de su esencia efímera, permanecerán en nuestra experiencia. El teatro es una pasión que nos desborda, que aparece y desaparece en un abrir y cerrar los ojos, que se comparte y que, con el paso del tiempo, va labrando su historia. Aquí, apenas, una muestra de su existencia.

Finalmente quiero agradecer a Maricarmen Velazco su ayuda en la organización del material, a Miguel Ángel Pineda por

sus sugerencias, y a mi padre, Vicente Leñero, pues gracias a él se inculó en mí este gusano del teatro que le da sentido a mi vida y que también carcome y engrandece mi espíritu que, algún día, volará como mariposa hacia él.

Estela Leñero Franco

*La crítica en las artes escénicas*¹

La dinámica del teatro contemporáneo implica para la crítica teatral una constante actualización. No es posible nombrar con la terminología del pasado el fenómeno escénico de hoy. La dificultad del analista es grande pues el movimiento en el teatro es dialéctico.

Ceñirse al análisis semiológico para abordar la puesta en escena, corre el riesgo de esquematizar fondo y contenido, significado y significante. En el teatro contemporáneo no puede decirse que el significado corresponda al texto y el significante a la imagen, ya que, por ejemplo, el mismo lenguaje visual implica en nuestros tiempos el objeto que transmite contenidos y pueden ser las palabras sólo la forma. La semiótica, entonces, necesita especializarse como disciplina de la teatrología o, como piensan otros, partir de la subjetividad y la metáfora para hacer una crítica teatral.

El teatro, al ser un arte presencial, se identifica con ciertos planteamientos de la plástica. El crítico de arte Rudolf Arnheim, en contra de la vieja dicotomía entre visión y pensamiento, entre percepción y razonamiento, plantea que los factores sensoriales son determinantes en la formación del concepto. En este sentido, Patricia Cardona, en el área de la danza, desarrolla en su libro *La percepción del espectador* la forma en que esto se da en la experiencia escénica a partir del impulso y el

¹ Texto leído en el Encuentro con la Crítica Teatral, Teatro Benito Juárez, Secretaría de Cultura del Distrito Federal, 2011.

involucramiento de los sentidos. Arnheim, en el campo de las artes visuales, argumenta que en la percepción hay inteligencia, que la inteligencia no sólo está en el pensamiento y que el pensamiento no empieza cuando termina la obra de los sentidos. Por el contrario, dice: “las operaciones cognitivas llamadas pensamiento no son privilegio de los procesos mentales sino ingredientes esenciales de la percepción misma”.² La crítica teatral, entonces, no pasa primero por el intelecto, sino que la percepción del espectáculo permite filtrar elementos sensoriales, emocionales e intuitivos con los cuales, apoyados con elementos teóricos y bibliográficos *a posteriori*, hacer el análisis y dar las herramientas para acercar al lector al objeto de estudio.

En el teatro la experiencia del que observa es multifocal. Las palabras y las imágenes se presentan ante el espectador de manera simultánea. El receptor no solamente escucha; ve, percibe, siente a los otros y hasta huele. Recibe mensajes de diferentes tesituras, los cuales selecciona y procesa según su individualidad volviéndolos experiencia: la escenografía, las palabras, la luz, la energía de los actores, los significados y sus interrelaciones, son percibidos en un mismo espacio y tiempo. Por eso no es posible siquiera que el lenguaje de las palabras sea sustituido por el lenguaje de los signos como insistía Artaud; más bien, se hace necesario articularlos integrando el significado y el significante abriendo la posibilidad intercambiable de lo visible y lo invisible.

La dramaturgia en el teatro contemporáneo ha dejado de adjudicarse al texto teatral y ha abierto su perspectiva hacia los diversos elementos escénicos. Si bien antes el análisis partía de la palabra y al autor se le consideraba exclusivamente hacedor de diálogos, ahora el punto de partida es el espacio escénico donde el autor crea situaciones, imágenes, pensamientos y hasta silencios, junto con la propuesta del director, el escenógrafo, los actores y muchos más. El presente se impone en el

² Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 27.

análisis, y el carácter efímero y de “acontecimiento” del teatro se convierte en preceptos determinantes para cualquier interpretación actual.

El teatro contemporáneo vive en la más absoluta paradoja, ya que si bien incorpora lenguajes escénicos de su tiempo, al mismo tiempo se enraíza en lo más primitivo: el ritual. A diferencia de la sociedad global, el teatro no generaliza sino que particulariza; crea microcomunidades, implica el contacto, el intercambio aureático de los cuerpos, no está en el ciberespacio sino en un lugar específico; no es anónimo, es personal. El teórico argentino Jorge Dubatti define el hecho escénico como un convivio teatral, porque es donde se está con los otros pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú; salirse de sí al encuentro con el otro y con uno mismo. Es donde importa el diálogo de las presencias, la conversación... Afectar y dejarse afectar; romper el aislamiento.³

Al mismo tiempo, el fenómeno teatral está comprometido con su tiempo y más aún, pretende adelantársele, buscando formas diferentes de expresión, proponiendo lenguajes que no repitan el pasado sino que visualicen el futuro o que retomen el pasado actualizándolo con las herramientas de hoy. De la misma manera, el analista teatral se ve implicado en el movimiento hacia la contemporaneidad y requiere de una visión plural frente a los diversos caminos que ha adoptado el teatro. No intenta un pensamiento unívoco sino múltiple. Requiere de una capacidad receptiva mayor a la de cualquier espectador y participar de la obra de teatro como cualquier espectador. En las artes preceptuales se combina la inocencia con el conocimiento.

La labor del analista teatral, acepción más justa que la de crítico teatral, término tan desvirtuado actualmente en nuestro medio, implica la de un observador participante —retomando técnicas antropológicas—, donde la distancia ante el objeto

³ Jorge Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003, p. 14.

de estudio es dinámica, ya que requiere de un involucramiento total, pero al mismo tiempo de un alejamiento para hacer una reflexión lo más abierta posible, con el mayor número de elementos y dentro de una lógica interna marcada por la del espectáculo. Utiliza el método empírico inductivo y va de la subjetividad de los otros a la suya. Se vale de la semiótica para empapar de significados al objeto pero también recurre a las ciencias humanistas y artísticas para acercar el teatro al receptor. Lo orienta en su deseo de asistir al teatro. Los lectores pueden pedir una valoración o una recomendación directa, pero el analista busca los elementos significativos, tanto del objeto que observa como de la experiencia de observar, para que el lector tenga elementos que le permitan emitir un juicio y tomar una decisión respecto a la obra que se le presenta. La utilización excesiva de adjetivos, el afán de etiquetar, pontificar o cortar con guillotina en poco ayudan a un análisis más profundo, sutil y con subtextos por rescatar. A los protagonistas que crean el espectáculo tal vez les sirva como un espejo construido por otro, subjetivísimo entonces, en el cual puedan observar aciertos, debilidades o algunas características de su propuesta y los auxilie en la conceptualización de sus búsquedas estéticas y de contenido. Pero esto es sólo una ambición, porque el analista teatral nunca será el espejo que los demás quieren que sea y sus escritos serán solamente propuestas de interpretación. La experiencia escénica vuelta papel, convertida en palabras, conceptos, enunciaciones, dista mucho del objeto en sí mismo. Como señala Patrice Pavis, “la descripción modifica radicalmente al objeto descrito: anotar es siempre interpretar, hacer una selección más o menos consciente de la multitud de signos de la representación”.⁴ Para Pavis, la crítica es lo que convierte a la representación en objeto de conocimiento, con lo cual nos encontramos insertos en el problema filosófico de la distancia que existe entre el

⁴ Patrice Pavis, *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, 1998, p. 131.

objeto por describir y su descripción. Pero el objeto en sí tiene un sentido, el que le otorgan sus creadores —cercano o distante al que le otorga el espectador—, y la puesta en escena y el espectador contienen ya al objeto y al sujeto, lo cual implica que la crítica teatral tendrá que resignarse a ser un fragmento vivo e interpretativo del hecho teatral, completamente prescindible.

DRAMATURGIA MEXICANA



La zorra de la Marta

En nuestra cartelera teatral hay obras “con mucho éxito” que abordan con humor e ironía temas políticos y sociales de nuestro país, donde se ridiculiza a “personajes públicos” a partir de sus acciones y decisiones políticas, pero sobre todo, de sus defectos físicos. Marta Sahagún se ha convertido en uno de los personajes más recurrentes para ejemplificar los absurdos de la administración en turno y de la campaña preelectoral que desde hoy nos asedia. Los mexicanos reímos para no llorar.

La Marta del Zorro es una revista política musical que se presenta en el Teatro Wilberto Cantón, al sur de la ciudad, con gran éxito de público. En ella se intercalan números musicales y escenas que suceden principalmente en Los Pinos, ahora conocida en la cultura popular como Ciudad Sahagún. Es gozosa la complicidad que se genera entre el público y los actores al reír por situaciones del ámbito político y personal que a todos nos parecen familiares. A partir de un conocimiento previo de los personajes por parte del público, éste ríe al compartir ideas o cuando le develan un nuevo matiz de los mismos. Todos sabemos de lo que se está hablando y eso provoca un juego interesante de sobreentendidos y complicidades.

Si a principios de la Revolución la revista política servía para informar y editorializar los acontecimientos del momento, el día de hoy, hoy, hoy, con la divulgación indiscriminada a través de los medios informáticos, las obras se ven en la necesidad de encontrar, afortunada o desafortunadamente, otras maneras de interesar al público. En este caso la han substituí-

lado revista de intriga policiaca al intentar plantear, en esta posible escalada a la presidencia, un complot mientras Vicente Fox está perdido en el metro de París haciendo una metáfora del estar perdido en la construcción del país.

En *La Marta del Zorro* el pretexto es este viaje para dejar a sus anchas a “Martita” enfrentada a las dificultades de gobernar. Carlos Pascual, autor, director y actor, organiza la obra a partir de una serie de cuadros utilizando recursos ya probados dentro de este género, aunque escasamente actualizados. Así, al iniciar el día ella comenta las noticias de los periódicos y se queja de la maledicencia; consulta por teléfono a Salinas y le lloriquea los chistes que “el pueblo” hace a su costa. Preside el concurso de niños indígenas y adopta a uno de ellos para lograr sus fines. En el teatro de revista este personaje solía representar la venganza del populacho y se caracterizaba por su mirada crítica, aguda y radical frente al acontecer del país y sus gobernantes. En este caso, la niña indígena / pordiosera / hermafrodita, interpretada por Darío T. Pie, no funge como tal, y se convierte en un personaje esperpéntico repulsivo con el que es imposible ser empático. Gracias a su oficio histriónico, este actor logra arrancar las risas de los asistentes a pesar de quedarse fuera del tono en que se desarrolla la obra.

El espectáculo está dividido en dos actos, y si el primero se caracteriza por su agilidad, el segundo se vuelve más pesado al incluir largos discursos de la Primera Dama. Afortunadamente, los números musicales dan vitalidad a la obra. Carlos Pascual canta y baila disfrazado de personajes que van de ser villanos de la cultura, como Fernández de Cevallos, Castañeda y López Obrador, hasta mujeres “políticas”, como Evita Perón y Beatriz Paredes. La caracterización de este último personaje consigue muchas carcajadas del público, sobre todo cuando lanza la propuesta de conformar un partido de género que encabezaría la Primera Dama con el nombre de Partido de las Panochas.

En esta revista política disfrutamos de los chistes escenificados y de los personajes caricaturizados por Pascual; tran-

sitamos de ocurrencia en ocurrencia donde resalta la bien lograda imitación que la actriz Raquel Pankowsky hace para su papel. Ella interpreta a la protagonista, al personaje ridiculizado suavemente por el autor, el cual enfatiza, sobre todo, sus defectos físicos: sus formas de caminar, de sonreír forzado, de tensar el cuello o de hablar sin evitar el seseo. La obra está construida desde una posición empática con la protagonista, aunque no deja de hacer escarnio de su teórica alma caritativa con la que rellena su cochinito particular Vamos México, de su fingida ingenuidad y su deseo irracional de llegar a la presidencia. El autor hace pasar a su personaje principal por una serie de obstáculos de los que sale victorioso, aunque sólo sea en forma de promesa. Así, logra que el público participe de la trama siguiendo a la protagonista.

La Marta del Zorro no pretende hacer cuestionamientos políticos profundos; ni siquiera optar por una actitud realmente crítica. Más bien comenta con sentido del humor la política presidencial en donde la Primera Dama es la protagonista de la historia y el detonador de la trama. Dice la sabiduría popular que veneno que no mata fortalece; por eso, aunque Marta sea puesta en evidencia aquí, su presencia mediática se fortalece, porque como dicen los políticos: hablen mal o bien de mí, pero hablen.

Proceso, 10 de agosto de 2003.

Si Juárez no hubiera muerto

Hablar de Juárez en presente resulta una fórmula eficaz para criticar la política actual de este país. Jesusa Rodríguez la utiliza así, como una fórmula, identificándose con él y convirtiéndolo a Juárez en un personaje incómodo para los dirigentes actuales.

En *Foximiliano y Martota* los personajes del pasado buscan averiguar el futuro electoral de 2006. Con un hilo conductor más que estructura, la obra está conformada por cuadros que se suceden unos a otros sin crecimiento dramático. Juárez habla con Maximiliano o trae de corbata a Jorge ¡JeJe! Castañeda por sus oscuras alianzas foxistas salinistas y se regodea por su oportunismo y tontería. También está Carlota, tratando de adivinar el *password* para que su espejo mágico le revele el secreto del tapado. Y de ese espejo termina surgiendo una mujer plateada que alega ser precisamente “La Historia” que los juzgará a todos.

La irregularidad en la calidad de las escenas tiene que ver con la falta de rigor dramático y visual con que está hecha la propuesta. Parece que todo se vale en este coctel mezclado al ritmo de la inspiración y el ingenio. La obra se vuelve disfrutable al poseer el encanto del humor. Humor de risa fácil, al que en época de crisis de público teatral se recurre con frecuencia creyendo que todo lo que toca lo volverá oro en taquilla.

La obra revive el género de carpa, aunque ahora su público sea completamente diferente. Antes asistía el populacho y ahora es sólo para la clase media. Antes el público participaba

activamente y era capaz de gritar, contradecir y rechiflar lo que se le presentaba en la escena. En este caso, Jesusa, para involucrar al público, lo mira a los ojos, volviendo personales sus comentarios y provocándolo aunque éste pocas veces pueda defenderse.

La sátira política que se hizo en tiempos posrevolucionarios llegó a su máximo esplendor al servir como medio de información, dado el analfabetismo y la inestabilidad política en que se vivía. Ahora no resulta descabellado darle vida a este género en medio de la manipulación informativa, ya que permite reírnos de la lucha encarnizada por el poder destacando lo que la televisión oculta.

El grupo teatral Las Reinas Chulas también participa en este espectáculo escrito, dirigido y producido por Jesusa Rodríguez, quienes interpretan a Martota y Foximiliano. Ellas representan hombres y mujeres en donde sobresale la presencia de la actriz protagonista con su rigurosa caracterización del personaje y sus ágiles rutinas cómicas. La crítica que hace Juárez es mordaz, aunque el personaje pocas veces sonría. El efecto de los chistes de coyuntura, que le hemos escuchado tantas veces, toma revuelo en el bar cuando improvisa la nota del momento o juguetea con los pensamientos que el público escribió sobre sus candidatos y partidos parodiados. Las analogías saltan a la vista; y si antes se decía invasión ahora se dice libre mercado; y si el poder de la Iglesia partía de lo económico ahora su poder aumenta no tanto por sus bienes materiales, sino por su incidencia política.

Jesusa Rodríguez utiliza todos estos elementos y llena de ocurrencias y giros de lenguaje, no deja que el público se aburra. La risa es fácil, pero si Juárez no hubiera muerto se suicidaría con sólo ver el sainete de nuestra política mexicana donde un tal alcalde del Sagrado Corazón de Jesús censuró en Puebla las presentaciones de *Foximiliano y Martota*.

Proceso, 14 de septiembre de 2003.

Las pirañas aman en cuaresma

Hugo Argüelles permanece en el Hospital Mocel enfermo, muy enfermo, mientras en el Teatro del Centro Nacional de las Artes (Cenart) se estrena su obra *Las pirañas aman en cuaresma*. Esta pieza, cuyo texto original es un guión cinematográfico, es llevada a escena por Abraham Oceransky con su Compañía Teatro Studio T de Veracruz. Fue estrenada el año pasado como parte del homenaje al dramaturgo en la Muestra Nacional de Teatro en Xalapa. El director hizo para este montaje la adaptación teatral a un texto escrito y llevado a la pantalla hace ya más de 30 años.

Éste no es el primer encuentro entre dramaturgo y director. La segunda obra dirigida por Oceransky fue de Argüelles, estrenada en el Teatro Tepeyac bajo el título *Concierto para guillotina y cien cabezas*, que en su momento, 1967, causó mucha polémica. Con la obra *Las pirañas aman en cuaresma* vuelve a este autor, veracruzano de nacimiento, donde en medio de un ambiente costeño, insiste en los sentimientos primitivos del hombre bajo símbolos animales: mujeres / piraña, tiburón / asesino. El director lo reitera traduciendo este planteamiento en el movimiento corporal de los personajes. Dos mujeres que discuten en medio de una mesa, saltan y suben a ella como gallos de pelea para medir sus fuerzas con argumentos.

La película *Las pirañas aman en cuaresma* interpretada por Isela Vega y Ofelia Medina, llevada a la pantalla en 1971, cuenta la historia de dos mujeres solas, con un esposo y padre

muerto, que se defienden de la naturaleza y de los cuchicheos del pueblo. Ocurre una tragedia, y a madre e hija no logran separarlas aunque corra sangre y haya una víctima: aquel que ha sido victimario de mujeres. Una de las cualidades de este texto, señala José María Espinasa en la introducción del guión publicado en Guadalajara por la extinta editorial Ágata, es el tratamiento de las situaciones de conflicto así como la construcción de los asesinatos desde la mirada de la ambigüedad.

El montaje de esta obra mantiene el misterio, y los personajes son interpretados por mujeres que proyectan fuerza a la vez que inocencia y pasión. Los personajes viven su tragedia, acompañados por un coro griego conformado por vendedores y pescadores del puerto. En esta puesta en escena se incorporan imágenes de video para emular las profundidades del océano. En el proscenio, el mar que llega al embarcadero pudo realizarse en Xalapa con mayor verosimilitud, ya que en esta ocasión —parecerían dificultades de presupuesto—, el mar fue simulado por un plástico sobre un tablado, donde difícilmente podía ocultarse / morir el amante de las dos mujeres.

Nuevamente, Hugo Argüelles es retomado por un director que interpreta con ojos contemporáneos sus textos, a veces demasiado alejados de la idea original, como dicen que sucedió con la obra montada por Julio Castillo y la Compañía Nacional de Teatro (CNT) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), *El cocodrilo solitario del panteón rococó*, en 1982, en el Teatro Jiménez Rueda. Oceransky, en la puesta en escena de *Las pirañas aman en cuaresma*, mantiene su imaginación despierta aunque el texto pueda percibirse demasiado formal para este tiempo.

Hugo Argüelles respeta las reglas de composición dramática que desde hace mucho tiempo ha enseñado en sus talleres de dramaturgia. Desde 1994 trabaja en su libro de composición dramática que —según se señala en el *Diccionario de teatro mexicano del siglo XX*, editado por Escenología con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) y la Dirección General de Publicaciones (DGP) del Consejo Nacional para

la Cultura y las Artes (Conaculta)— ha sido plagiado y desvirtuado por muchos de sus alumnos.

La labor corporal a partir de la simbología animal había sido trabajada por Oceransky en *Guchachi*, obra que presentó hace más de 10 años en el Centro Cultural San Ángel, recién radicado en Xalapa después de haber vivido en la Ciudad de México toda su vida. Habría que recordar, como lo hace este diccionario que consigna el hecho teatral hasta 1994, que inauguraron en 1971 la Carpa Alicia, ubicada atrás del Auditorio Nacional, donde ofrecían él y sus invitados de honor, Jodorowsky entre otros, cursos de teatro gratuitos. A él se debe la primera construcción y permanencia de lo que ahora es el Teatro El Galeón.

Proceso, 23 de noviembre de 2003.

El escritor del Centro de Coyoacán

El *escribidor de la colonia Centro* es una obra barroca que mezcla diferentes estilos literarios aplicados al teatro. Crea un narrador que a la vez es personaje y que se relaciona con el protagonista —un poeta a la deriva—, primero como testigo, periodista, amigo en el presidio, y termina por convertirse en su personaje. Escritor que se escribe a sí mismo una carta en blanco. Libro donde se inventan las historias que le cuenta su madre prostituta (que lo recogió de un orfanato) y donde él mismo escribe cuentos que después una anciana, de la que se enamora, admira. Personajes de los bajos fondos que rayan en lo grotesco. Realismo crudo con un retruécano de humor e invento: un pordiosero que dice ser un arquitecto desempleado, una puta que se cree princesa, un poeta que mata sin palabras y cuyas musas mueren una a una. Historias entrelazadas, superpuestas, que tienen como hilo conductor a un niño de la calle que se queda solo y que en el despertar de su juventud quiere suicidarse por no soportar haberse quedado sin historias. La presencia del narrador a lo largo de la obra vuelve dramático lo literario. Interesante relato circular que regresa al punto de partida cambiando personajes.

Luis Ayhllón es un joven dramaturgo nacido en la década de 1970 que maneja con destreza un estilo recargado y complejo. Su forma de hacer teatro tiene ya sabor propio donde se da la libertad de ir de lo poético a lo escatológico, de lo mágico a lo cabrón. Autor que reflexiona en esta obra sobre el acto de inventar sucesos y propone un ingenioso juego de interre-

laciones entre el que escribe, el que narra y el que es narrado. Ayhllón es egresado de la escuela de la Sociedad General de Escritores de México (Sogem) y fue miembro del taller de Jesús González Dávila, del cual se reconoce su afortunada influencia. Al igual que su maestro, ubica el drama, con un toque de lirismo, en el mundo de los desposeídos, e indaga formas teatrales que rompen con la linealidad.

Los actores se multiplican para representar a los personajes que van pasando por la vida de Roberto —el poeta—, al igual que la escenografía se desdobra como una gigantesca caja de cartón que se extiende o repliega, muy bien diseñada por Iván Olivares. La propuesta escenográfica logra manejar espacios simultáneos y propone a la vez dos niveles donde puede desarrollarse la acción. Tiene la cualidad de transformarse fácilmente, aunque el foro del Teatro Coyoacán, donde se está representando en estos momentos, le queda un tanto estrecho.

La dirección de Luis Ayhllón (que también dirigió su obra anterior *Cash*) es austera, aun cuando las necesidades del texto requerirían de mayor complejidad. El uso excesivo del primer plano y la dificultad de presentar un personaje que de ser niño pasa a adolescente y llega a joven hacen que la obra pierda volumen y verosimilitud. Los actores secundarios representan de dos a tres personajes a los que les hace falta profundidad. Para que la propuesta dramática logre sus objetivos y muestre sus hallazgos, se necesitaría de un montaje más profesional. Aun así, es posible vislumbrar ese enredijo de puntos de vista que Luis Ayhllón, talentoso dramaturgo, quiere mostrarnos.

El escritor de la colonia Centro es una puesta en escena donde autor y escenógrafo experimentan la superposición de espacios y estilos literarios. Fraccionan planos y mezclan contenidos. Van más allá del rompimiento brechtiano de la década de 1930 y sugieren que el teatro se puede hacer con una visión moderna.

Proceso, 7 de diciembre de 2003.

Desencuentros por la herencia

La muerte de los padres y sus repercusiones familiares es la problemática de la obra *Herencia* de María Muro, que se acaba de estrenar el pasado jueves en el Foro de Arte Contemporáneo.

Editada en CD el año pasado por la Sogem, *Herencia* forma parte de una trilogía que la autora escribió alrededor de este tema. En la segunda de estas obras, *Del atardecer al alba*, todavía inédita, aborda la orfandad a partir del reencuentro de dos hermanas amigas enemigas después de la muerte de la madre.

En *Herencia*, dirigida por Hilda Valencia, el trabajo de los actores es atractivo: resalta la sobriedad y madurez actoral de Rosario Zúñiga, la fuerza contenida de Olga González, la versatilidad de Tony Marcín y la verosimilitud en la interpretación de Christian Baumgartner como el hijo menor. El problema se presenta en la reinterpretación del texto. La directora hace una abstracción del espacio y el tiempo en que sucede la situación propuesta, y sugiere como metáfora de la muerte un espacio frío y ambiguo. En el piso, una plancha de metal donde se apoyan tubos para enmarcar en pequeños rectángulos a estos cinco personajes. Al fondo, cinco puertas de vidrio opaco que se corren y se descorren; cinco compartimentos; cinco lugares, cinco hijos, cinco destinos malogrados, cada uno adscrito y aislado; cuerpos que algún día se volverán difusos, como el alma después de la muerte. Espacio definido por una iluminación muy bien manejada a partir de contrastar una luz fría con la calidez de la semioscuridad. Interesante esce-

nografía e iluminación diseñada por Mónica Kubli para reforzar la idea de la directora de estar en un espacio sin tiempo.

La autora plantea una situación real, como es el velorio de un muerto, aunque su resolución no corresponda a la situación. Utiliza el teatro para exteriorizar pensamientos, para que sus personajes reflexionen, monologuen, ingresen al mundo de los sueños soñando qué hubieran podido ser o hacer si no se hubieran sometido al padre. Él es el punto de referencia de todas sus evocaciones.

La atemporalidad que la directora propone dificulta la lectura y justificación de los personajes, los cuales por momentos se ven ridiculizados. Desdibuja una historia que sucede específicamente en el contexto de la década de 1940, con sus valores, creencias y aspiraciones; cuando los machos eran machos de pistola y las mujeres querían ser estrellas de cine, no de televisión. La puesta en escena no parte de una situación sino de una idea: la muerte del padre. Así, las reflexiones tan íntimas de estas mujeres se dicen al aire haciendo un uso excesivo de la estilización del movimiento. El reto que María Muro lanza desde una situación rica en posibilidades no es retomado por la directora, lo cual hace que la obra caiga en contradicciones. Ante esta confusión, el público joven se ríe con fuerza en los rompimientos y comentarios gestuales que irrumpen en el susurro de la noche; y los adultos intentan involucrarse con los personajes. El ritmo se tropieza frente a tantos comentarios a la obra con lo que se quiebra la atmósfera y la densidad del ambiente. El final, donde los personajes bailan charleston y mueven los ojos y brazos como muñequitos, hace que el remate de la obra se vuelva débil.

Este desencuentro entre la dramaturgia y la dirección no sucedió en la obra que Hilda Valencia dirigió hace varios años en el Teatro El Granero sobre la vida de Anaïs Nin. En esa ocasión lograba una obra sugerente a partir de acciones no realistas. Teatro lleno de imágenes bajo un código propio.

Tanto en aquella obra como en ésta sobresale su trazo escénico. Los actores se mueven mínimamente o a toda veloci-

dad, logrando, con lo primero, composiciones armónicas (influencia que le viene de su maestro Ludwik Margules, del que actualmente es directora adjunta). También resalta su trabajo como directora de actores, pues con el talento de cada uno de ellos llegaron a proyectar personajes de carne y hueso.

Es una lástima que las cualidades de esta directora y esta dramaturga se vean opacadas en una obra que aborda el tema de la herencia desde el punto de vista de los hijos. Si en primera instancia parecería que se trata del típico pleito por la herencia, al descubrir que no hay tal sino al contrario muchas deudas que saldar, las relaciones se agudizan y se muestra un llamativo enjambre de sentimientos que, como abejas sin reina, zumban en todas direcciones.

Proceso, 14 de diciembre de 2003.

En busca del águila perdida

A través de la sátira política, *La peregrinación de los aztecas* cuenta la historia de nuestro pueblo.

Pinta con humor muy chabacano, la forma en que los aztecas abandonaron Aztlán (al ser vendida a los japoneses, toda amueblada... pero sin habitantes) e inician un largo andar en busca de la tierra prometida. Disfrazados de indígenas en un principio, revolucionarios, lavacoches / cuidacarros, después, para terminar como representantes de diferentes partidos políticos en el presente.

La caricatura que se hace de nuestra civilización en *La peregrinación de los aztecas*, escrita por Germán Dehesa y dirigida por Alberto Lomnitz, revela lo absurdo del ser humano y cómo la historia de dominación se repite una y otra vez. Fray Bernardino de Sahagún, caracterizado por El Loco Valdés, acompaña en solitario a unos peregrinos que buscan, lo mismo que cuando fueron guiados por Tenoch, un águila posada en un nopal devorando una serpiente. Al concluir su participación, Manuel Valdés se convierte en un güerejo militar parecido a un ventrílocuo, que sonríe forzosamente prometiéndoles las perlas de la virgen si es a él al que siguen.

Germán Dehesa —que es principalmente un excelente columnista, además de guionista y conductor de televisión (recuérdese el programa *La almohada* en el Canal 13 con Ángeles Mastretta)— aborda esta obra, que se presenta en el Centro Libanés con la producción privada de Becker / Jinich y Pablo Jiménez, desde una perspectiva cómico / política, su especia-

lidad. Para teatro también escribe divertidos *sketches* que se representan en La Planta de Luz, un espacio que él impulsa, donde se promueven nuevos músicos y espectáculos para bar, como el que ahora tiene en cartelera: *Amar a alguien*.

Lo que podría ser una excelente situación para reírse a gusto de México y sus mexicanos, tiene el problema de quedarse corto en su propuesta dramática. Los *sketches* son débiles, estructurados como obra de teatro, aunque muy ingeniosos en sí mismos.

Resalta el esfuerzo de los actores y las logradas caracterizaciones que realizan a lo largo de la obra; son de hacerse notar Roberto Sosa y Hernán del Riego. Fray Bernardino de Sahagún, que no tiene un papel central, capta la atención y el agrado del público; aunque se antoja ver a aquel Loco Valdés que, chispeante y bien loco, improvisaba en su programa de televisión del Canal 4.

El diseño escenográfico y de iluminación, realizado por Matías Gorlero, donde la pirámide juega un papel primordial, permite una coreografía creativa y rítmica, resuelta por Ruby Tagle, en la que los personajes adquieren gestos de animales dibujados en códigos o jeroglíficos, muy simpáticos o sugerentes. El director de escena propone y consigue un montaje que conjuga acertadamente todos estos elementos, a pesar de que el guión dramático dificulte el ritmo y que el humor despegue.

Alberto Lomnitz, con larga experiencia teatral (director de escena en teatros universitarios, estatales y privados, y conductor del grupo Señal y Verbo, donde participan actores sordos y se utiliza el lenguaje de señas), ha abordado el humor desde diferentes puntos de vista. Aquí se liga al estilo carpero; el año pasado en *Estética del crimen* y con los mismos productores, a la farsa; y parte de una estructura de improvisación en *Trattaría d'improvizzo* y en *Los improbables*, de próximo reestreno.

Dentro del diseño escenográfico, se explota la novedad de las pantallas traslúcidas en las que se proyectan videos realizados a partir del *collage*, mezclando imágenes de época con caricaturas de los actores hechos personajes transitando en

diferentes espacios. Se consigue provocar la risa, aunque muchas veces sólo reitera lo que sucede en escena.

La peregrinación de los aztecas nos recuerda el teatro de carpa, donde se informaba y reinterpretaba irónicamente la realidad política del momento. Desgraciadamente, falta picardía y mala leche en el humor que el autor maneja, aunque la morcilla política cotidiana la irá enriqueciendo. La obra en su conjunto logra las risas. Escénicamente, está resuelta con ingenio. Son actores vivos que nos recuerdan que en el teatro cabe la crítica y la burla sobre cómo camina este país.

Proceso, 1 de febrero de 2004.

El diccionario sentimental

Con una limpieza estética admirable presenciamos la cotidianidad de una pareja atravesada por una serie de reflexiones acerca de los sentimientos que la circundan. De la noche a la mañana los personajes van y vienen, definen y redefinen su camino, para terminar en el típico despertar en que papá, mamá e hijo se preparan para empezar el día.


La historia se desarrolla en dos niveles, donde el espectador observa las escenas como un espía que mira desde el techo, o al tú por tú en las miradas. Mario Espinosa, el director de *El diccionario sentimental*, escrito por Luis Mario Moncada, utiliza con astucia una plataforma que sube y baja, para cambiar de escena o de espacio, acercar o alejar al público de los actores, o marcar el transcurso del tiempo. El espectador parece estar metido en una caja experimental desde donde observa la trivialidad de esta pareja, el lugar común de su historia. Franqueados por dos puertas, entran y salen, discuten, huyen, viven su clandestinidad. Philippe Amand, el escenógrafo, da una vuelta de tuerca al espacio escénico que diseñó para la obra de Víctor Hugo Rascón *Ahora y en la hora*, dirigida por Luis de Tavira en este mismo teatro, y hábilmente lo convierte en un espacio cerrado, asfixiante, con múltiples posibilidades. En las paredes se proyecta lo que no se puede ver, y en un abrir y cerrar de ojos cambian las perspectivas, y lo que en un momento era la puerta de entrada ahora es la de salida y si el sillón de la sala primero estaba a la izquierda, después juega a la derecha.

La obra de teatro está basada en el libro *Diccionario de los sentimientos*, de los españoles José Antonio Marina y Marisa López. En él se hace un estudio exhaustivo de las palabras que refieren a los sentimientos; y de la A a la Z analizan su origen, su significado y las diferentes teorías que se han dado alrededor de ellas. El estudio es sincrónico (en el presente) y diacrónico (a través de la historia), y va reflejando cómo en el decir está el contenido.

Los autores de este ensayo proponen un recurso literario para exponer sus planteamientos y crean a un extraterrestre como la voz narrativa de su libro. Este recurso, con la intención de distanciar y volver aséptico el análisis, se convierte más bien en un pretexto, en sólo un formulismo, ya que siempre son ellos, hombres conocedores del tema, los que escriben sus descubrimientos. Esta convención, que es retomada por el autor en *El diccionario sentimental*, tampoco se resuelve en el escenario. Las definiciones están en voz de los personajes a manera de apartes o monólogos. Al teorizar sobre lo que les está pasando, los personajes se oyen doctos y vuelven muy pesado su discurso. No dan complejidad a sus problemas, pues los dos universos, el cotidiano y el discursivo, corren paralelos sin llegar a tocarse.

Usbek, el extraterrestre, deambula por la obra tanto física como dramáticamente. El autor lo incluye como el ojo que observa y trata de entender lo que sucede en la pareja, y agrega aún otro ingrediente relativo a los personajes: inserta a Marisa, la autora del libro, como coprotagonista, una lexicógrafa que está escribiendo ese mismo diccionario. De ahí que Antonio, el coautor, interpretado por Joaquín Cosío, sugiera incluir un extraterrestre en el libro que están haciendo y éste empiece a aparecerse en la trama de la obra. Algunos personajes lo perciben sin saber si eso es cierto. En medio de tantos hilos que tejer, el autor queda atrapado como personaje de su propia historia.

El trabajo actoral de Carmen Beato y Víctor Huggo Martín es notable. Marisa, profesionalista y madre malhumorada, vive



sus ambigüedades en secreto, y Hanif, un rockero posmoderno, ligero e ingenuo, sólo sabe que se asfixia. Ambos, junto con la excelente espontaneidad del niño interpretado por Jean Paul Lander, viven su minidrama y logran una naturalidad difícil de encontrar en nuestros escenarios.

Proceso, 15 de febrero de 2004.

Químicos para el amor

Que si se toma, se bebe o se pone son preguntas que nos surgieron cuando se vio anunciada hace un par de años *Químicos para el amor*. La estrategia publicitaria inquietó a la gente y después se fue corriendo de voz en voz el interés por las tres obras cortas de Carmina Narro, producidas por Carlos López, integradas a la cafetería del Helénico, donde los espectadores forman parte del ambiente.

Químicos para el amor —que reestrenó hace poco con las actuaciones de Silvia Carusillo y Hernán Mendoza— tiene que ver con historias de cuando se ha deshecho el hechizo del amor. Tres rompimientos amorosos vistos desde la ironía y el sarcasmo, característicos en esta autora, hacen agrias las historias de odio dotándolas de una gran verosimilitud y humor.

La puesta en escena, a cargo de Rodrigo Johnson, Sabina Berman y José Antonio Cordero (y la misma Carmina en la reposición de la tercera obra), transmite esa verdad necesaria para un teatro cercano. Los actores con maestría nos proyectan sus emociones a través de miradas, gestos pequeños, ansiosos o exaltados, que nos hacen ver a personajes vulnerables o sumamente frívolos. El contraste de personalidades y la complejidad de las mismas los convierten en personajes jugosos para que actores y directores les hincen el diente y logren transmitirnos los universos emocionales en los que están envueltos.

En *Aspirinas para desahuciados*, *Round de sombras* y *Manicure* todo sucede en una mesa de cafetería. En la primera se nos

muestran momentos cruciales en la pareja: el vino rancio del odio, intercalado con un *flash back* del brindis por el inicio del amor. Con esta misma idea del *flash back*, en la tercera obra (que si bien en la primera temporada sucedía forzosamente en el *manicure*), se parte del presente, precisamente en esa mesa de cafetería, donde ella, medio lurias, trabaja de mesera y la visita su ex galán. El montaje enriquece la obra con rompimientos del realismo donde bailan, beben agua a través del ventanal o se liman las uñas con los cuchillos. En *Round de sombras*, el giro dramático y la bipolaridad del personaje dinamizan la obra, aunque en este caso se haya ridiculizado la figura masculina forzando el estilo naturalista tan atinado de esta propuesta escénica. Se hace visible, acertadamente, la realidad del espacio, sobre todo con la presencia del mesero-personaje y la alusión a los espectadores.

Ya Augusto Boal había asaltado en la década de 1970 los espacios públicos para hacer teatro invisible. Él, autor, director y teórico brasileño, quería que la sociedad civil cobrara conciencia de la realidad, “interviniéndola” (término tan actual en las artes visuales). Actores, confundidos con el público espontáneo, inventaban la historia de un robo en plenas cajas de un supermercado; o en la cola de un cine se armaba una discusión previamente montada. Su tinte era eminentemente político, mientras que en España el grupo La Cubana retomó el planteamiento en la década de 1980, subvirtiendo el espacio social, anunciado con antelación en los medios. El público asistía al lugar, una esquina, una tienda, un mercado, para reír y volverse parte misma del espectáculo, ya sea como observadores o comentaristas de la acción dramática planteada en dicho lugar.

En *Químicos para el amor*, el público cena, bebe o toma café, mientras suceden las tres obras. Sabe que hay una mesa para los actores y se acepta la convención de que todos estamos allí fortuitamente para sorprendernos con los dramas de tres distintas parejas. El involucramiento del público como testigo

de las catástrofes, da conciencia al espectador de que está ahí de mirón, metiéndose en lo que sí le importa.

Proceso, 30 de mayo de 2004.

Los días perdidos de Oscar Wilde

Exiliado y oculto en París, después de haber gozado de gran fama y ser aclamado por una sociedad hipócrita que posteriormente lo vapulea y condena a la cárcel por su preferencia sexual, Oscar Wilde pasa los últimos días de su vida en un decadente hotel del barrio latino bajo el seudónimo de Sebastian Melmoth, abandonado por todos.

Vicente Quirarte, poeta que en el año 2000 debuta en el teatro con su obra *El fantasma del hotel Alsace*, recrea libremente la última etapa de este gran poeta y ensayista, y toma prestadas sus palabras para reflexionar alrededor de la muerte y los principios éticos que regían su vida donde la belleza y el placer fueron su guía. Inmerso en frases célebres y discursos, Quirarte encuentra una atractiva situación escénica, donde ancla a su protagonista. Los diálogos que entabla con las personas que lo circundan en estos últimos días dan vida a personajes incidentales como el dueño del hotel, la mucama, el hada del ajenjo y un joven en quien proyecta su deseo homosexual, con los que la obra cobra la realidad escénica que necesitaba.

Oscar Wilde es interpretado apasionadamente por Mauricio Davison, y Gilberto Pérez Gallardo, que, aunque débil en su proyección, dota a su personaje de una presencia asentada y bondadosa, fundamental para caracterizar a Jean Dupoirier. Elena de Haro interpreta con energía y gran versatilidad a tres personajes, llevándonos de la cotidianidad a la magia propia de la imaginación.

En la última parte de *El fantasma del hotel Alsace*, el autor inserta a Bram Stoker, amigo y rival amoroso de Wilde que suponen ayudó a éste económicamente. Un Stoker a la manera de Drácula, con el pelo pintado de rojo y la cara blanca como papel, con frases pronunciadas grandilocuentemente por el actor Juan Ignacio Aranda que poco ayudan a la creación de esta ficción, dado su tono declamativo y una caracterización estereotipada.

El diseño para la puesta en escena dirigida por Eduardo Ruiz Saviñón resulta de interés por su juego visual y de perspectivas a partir de una gran pared de tapiz floreado. La obra abre con una atractiva decoración de un cuarto de hotel victoriano cuya pared, al ser iluminada con diferentes colores y colocada en variados lugares, da textura y perspectiva a la obra. La escenografía diseñada por Flavia Hevia y Enrique Enríquez hace dinámico ese espacio asfixiante, donde una cama, el tocador y un perchero son los únicos elementos.

La obra nos remite a la época victoriana donde convivían valores más aburguesados, como los que sostenía Wilde, y tendencias más revolucionarias, como las ejercidas por su madre antes de casarse, cuando era activista del movimiento independentista irlandés y colaboraba en el periódico *The Nation* de Dublín, publicando bajo el seudónimo de Speranza. Siendo ya lady Wilde, organizaba famosas reuniones literarias a las cuales asistía su hijo desde niño. Su madre, que vistió de niña a Oscar Wilde hasta los 10 años, se llegó a creer descendiente de Dante y fue fundamental en la vida artística de este pensador genial, quien escribió tanto textos de gran profundidad humana como comedias que divertieron a la alta sociedad de su tiempo.

En *El fantasma del hotel Alsace*, que actualmente presenta su segunda temporada en horario matutino en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se rescata la vida de Oscar Wilde, como ejemplo de un hombre idolatrado y posteriormente condenado y destruido por la moral de su tiempo. Bajo la visión de Vicente Quirarte, con el toque de exotismo que le caracteriza al director Eduardo Ruiz

Saviñón y la contundente versión anímica y actoral de Mauricio Davison, esta obra de teatro nos lleva a reflexionar respecto a la manipulación que la sociedad hace de los valores humanos para condenar o exaltar, según los tiempos políticos, propuestas aberrantes como el encarcelamiento por homosexualidad en el siglo XIX o la pena de muerte en pleno siglo XXI.

Al salir de la cárcel, su madre ha muerto, y sólo logra pasar unas vacaciones en Italia con su amante Douglas, la Helena de Troya en la vida de este autor irlandés, formado en Oxford.

Acusado por el padre de su amante, es condenado a pasar dos años de cárcel, donde escribe su obra *De Profundis*, que para muchos es considerada un arrepentimiento de su vida pasada y la cual, después de que él ha muerto, se convierte en la obra cúlspide de este autor. En el exilio escribe su última obra, *La balada de la Cárcel de Reading*, con la que siempre se le recuerda por su frase célebre: "Porque cada hombre mata lo que ama, y sin embargo, no todos mueren por ello".

Proceso, 4 de julio de 2004.

Plagio de palabras

“**G**ay o no gay”, dice al público uno de los personajes de la joven dramaturga veracruzana, radicada en la Ciudad de México, Elena Guiochins, quien presenta en segunda temporada su obra *Plagio de palabras* en el Foro Shakespeare de la Condesa. La obra apareció publicada en el año 2000, el mismo en que se estrenó. Tuvo una exitosa temporada en el Teatro Coyoacán y actualmente se presenta los martes a las 20:30 horas.

Entre sonidos de aeropuerto empieza esta aventura dramática de iniciación al amor lésbico. El tema de la obra es tratado con naturalidad y habilidad intelectual. La autora juega con el tiempo, con las historias dentro de las historias, con mostrar el proceso mismo de creación; estructuras interesantes para la dramaturgia contemporánea.

Plagio de palabras es una obra que ocurre en un espacio vacío, amplio... donde escribe la autora. Espacio en blanco que se llena con palabras que nos hablan sobre relaciones entre mujeres. Treintonas —una escritora de novela rosa y la otra, una tradicional pintora—, que encuentran en una joven la frescura del presente.

El personaje de la escritora, interpretado con delicia y calidad actoral por Teresina Bueno, busca en el futuro sus respuestas. Seduce con la mente y piensa y escribe la historia que le cuenta su amiga. La publica en un libro, y en la presentación, la otra se entera que ha sido plagiada. Sus razonamien-

tos “sabiondos” coinciden con los de Andrea, interpretada por Mónica Huarte, y los de Pilar Mata, que representa a Tristana.

La obra es un desglose intelectual de planteamientos de física o filosofía, mediata o inmediata, en el que coinciden la mayoría de los personajes.

La autora se nos cuele a través de sus personajes, y lo que vemos es un planteamiento intelectual donde ellos son piezas de ajedrez que se mueven al arbitrio del que los inventa. Las voces se empalman y parecieran una voz que se desdobra insistiendo en develar el truco del artista. Así vemos, por ejemplo, a Laura escribir en su computadora la historia que estamos presenciando, y también a un narrador, actuado con precisión y calidad por Ricardo Lorenzana, que monologa con el público. Insiste en repetirnos que es él quien está contando la historia. La dificultad de esta puesta en escena se encuentra en el volumen y textura de cada uno de los personajes que se enturbian con esta coincidencia de intelectos.

Aunque aparentemente sean mínimos los elementos que requiere la obra, las ambientaciones son fundamentales. La resolución abstracta que se hizo en el Teatro Coyoacán, diseñada por Juliana Faesler, era fría y divertida. Desafortunadamente se nota la carestía; todo se ha adaptado a mesas / sillas; al espacio vacío del Foro Shakespeare que comparte con la escandalosa y taquillera obra, *Las marionetas del pene*.

Comedia de la incertidumbre es el subtítulo con el que presentan *Plagio de palabras*, farsa en realidad adornada con los comentarios descriptivos al texto. No hace falta reiterar lo que dice la palabra, ni ilustrar personajes que no existen (meseros, adivinos, travestis y demás). La inclusión de la farsa en las escenas donde se caracterizan personajes sale sobrando, aunque en algunos comentarios de escalera, parecios esto gracioso y divertido.

El texto es claro y sugerente, cualidad básica de la propuesta donde se aprecian soluciones directas y propositivas. Está lleno de juegos de palabras y sentidos; contrasentidos que causan risa y sorpresa. Insólito final, opciones de finales,

combinaciones que evidencian a personajes, piezas de ajedrez
que dejan abierto el juego.

Proceso, 25 de julio de 2004.

Fotografía en la playa

El pasado, como una fotografía, se nos muestra en viñetas de lo que fueron aquellos años; lo que se borra y lo que permanece. El autor de *Fotografía en la playa*, Emilio Carballido, sustenta este planteamiento a partir de una foto que dos mujeres observan. Aquí el final es el principio, y esta estructura dramática, cargada de naturalismo, nos sorprende.

Carballido —el más sobresaliente y prolífico dramaturgo de la llamada Generación de los Cincuenta (entre los que se encuentran Sergio Magaña, Héctor Azar, Jorge Ibargüengoitia, Héctor Mendoza y Luisa Josefina Hernández)— es de los que les interesa profundizar en el realismo. Si bien el costumbrismo fue su arranque, el cual culmina en 1954 con su obra *Felicidad* (premiada en tres ocasiones), de una gran maestría anecdótica, *Fotografía en la playa* da un giro y propone, en medio del realismo, una estructura diferente de una historia familiar chejoviana.

Son dos actos. En el primero se presenta la trama y el autor consigue realmente emocionarnos con los problemas y situaciones en los que están metidos sus personajes. El segundo es un respiro, otro aire, otro espacio, otra forma de contar. Ya no sólo hablan entre ellos, sino que comunican, de repente, ideas, sensaciones y estados de ánimo que provoca el estar frente al oleaje del mar. Dos actos y dos espectadores distintos. En el primero espiamos un patio de una casa de playa donde se cruzan los personajes y el público es un mirón y nada más. En el segundo, el público es el mar, y la sensación que provoca la mirada de

los personajes hacia el infinito crea la posibilidad de trasladar al público hacia ese lugar. El problema está, en este caso, en que no hay intermedio, en que no hay ese segundo acto para cambiar de emoción, para empezar desde otro lado, desde un espacio abierto como es el mar.

Es muy interesante que el autor se vaya a lo lírico, a lo sensitivo; se da la oportunidad de relajar la trama y los conflictos entre los personajes que había planteado en la primera parte. Pero dramáticamente crea problemas, y junto con la supresión del intervalo se propicia que los monólogos se hagan pesados y los tiempos detenidos resulten cansados.

A excepción de la clara dificultad del pintoresco monólogo con el que abre la obra, que resulta ocioso escucharlo, queda la interrogante de si la puesta en escena solucionó el obstáculo que presenta trabajar con monólogos interiores, soliloquios y demás. Se siente demasiado larga la última parte, el proceso de tomar la foto, por ejemplo, los tiempos muertos mientras se espera a alguno.

La puesta en escena que se estrenó en el Palacio de Bellas Artes y dará una temporada en el Teatro Julio Castillo, dirigida por Raúl Quintanilla, dialoga excelentemente con el pasado. Junto con una buena dirección de actores, rescata la idea del recuerdo, de lo añejo y la ubica en la década de 1960. Resalta el trabajo actoral de Fabián Corres por su naturalidad tanto en el decir como en su presencia escénica; el de Martha Navarro y Laura Almela por su verdad, y el de Ana Ofelia Murguía y Luis Rábago por su atinada caracterización.

La resolución del vestuario, en cambio, es completamente desatinada, de mal gusto y en nada favorece a los actores, en particular a las actrices. Menos aún la propuesta de pelucas y peinados que ensucian la limpieza de la puesta en escena. Se extraña, entonces, el vestuario diseñado por Ana García y Gloria Carrasco en la puesta en escena de 1984, también de primera, dirigida por Alejandra Gutiérrez en el Teatro Casa de la Paz; directora (radicada en Chile desde hace muchos

años) que se graduó en 1983 en el Centro Universitario de Teatro (CUT), con su excelente obra *Los hombres subterráneos*.

El espacio escénico, propuesto por Philippe Amand, dialoga con el diseño escenográfico de aquel entonces. El autor propone un patio para el primer acto. Alejandro Luna lo resuelve en un rincón y Philippe Amand, con una esquina. La misma recta, larga pared, pero invertida. En una se propicia lo intimista, la otra divide el espacio, propone dos ámbitos en donde accionen los personajes. Interesante, sí, pero el espacio se dispersa, se enfría y la esquina misma, esa recta que parte en dos el escenario, parte también la dualidad al colocar a los actores exactamente en medio (no importa donde esté uno sentado), y hace que ya no esté ni en un espacio ni en otro.

Resulta atractiva la propuesta de reponer la obra de Emilio Carballido, escrita en la década de 1970 y estrenada en la de 1980. Traerla a la memoria, contrastar, reinterpretar y ver, efectivamente, cómo ha pasado el tiempo.

Fotografía en la playa es un deleite. Reafirma la capacidad de un autor para meternos en la ficción, hacer que sus personajes nos conmuevan, identificarnos aquí o allá partiendo de un problema tan común como es todo un familión metido en una casa de playa en unas típicas vacaciones de verano como éstas.

Proceso, 15 de agosto de 2004.

Juana de Arco a la escolar

Siempre ha sido de gran atracción el personaje mítico de Juana de Arco y contamos con un sinnúmero de versiones cinematográficas, narrativas y teatrales. En esta ocasión, Claudio Valdés Kuri se lanza a la tarea de hacer una indagación personal sobre esta guerrera, pero sin buenos resultados.

Los cuatro trabajos de Valdés Kuri han gozado de gran altura: *Becket o el honor de Dios* del autor clásico Jean Anouilh, y *De monstruos y prodigios* del joven dramaturgo mexicano Jorge Kuri. Pero tanto *El automóvil gris* como *¿Dónde estaré esta noche?*, de su autoría, adolecen de la consistencia de sus dos primeras. La mayor debilidad radica en su estructura dramática; confiado en su talento, se arriesga a presentar un trabajo irregular, que arranca con grandes bríos y se va desinflando al igual que los espectadores. Llena de ocurrencias y recursos baratos, que salieron muy caros, *¿Dónde estaré esta noche?*, coproducida por el Festival Internacional Cervantino (FIC), es una obra ambiciosa en el concepto, pero débilmente desarrollada. Sus imágenes de escuela, donde volvemos a ver ese juego con largas escaleras, o la inclusión del público (que causa un buen efecto), o los sonidos en la oscuridad para imaginar una guerra, o fingir estar peleando, o haberse lastimado como actor, producen un decepcionante trabajo que pretende apan-tallar, pero en esta ocasión no se obtiene la calidad necesaria.

Y no son los actores, que se entregan hasta morir, sino la forma superficial de abordar la problemática. Siendo Juana de Arco un personaje histórico que esencialmente lleva a la controversia,

aquí es visto con una ligereza dramática que no nos dice nada nuevo, nada que reflexionar, poca tela de dónde cortar.

El efecto molesto que provoca la obra tal vez tenga que ver con las amplias expectativas que se tienen de un creador que arranca su carrera con un par de aportaciones para el teatro mexicano, pero esta última da mucho que desear. Claro está que no puede exigirse de un director experimental que todas sus propuestas resulten sobresalientes. Pero sí se extraña el disfrute provocado con sus primeros trabajos: compacta y lúcida su ópera prima, e imaginativo y rico musicalmente su segundo éxito.

Claudio Valdés Kuri, actor desde la década de 1970 y egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), ha establecido una afortunada mancuerna con el productor Igor Lozada, logrando que sus espectáculos tengan resonancia tanto nacional como internacional. Han obtenido “el millón” del programa México en Escena y continuarán trabajando con ese apoyo. Con creativos y actores invitados en cada obra, *¿Dónde estaré esta noche?* cuenta con la excelente actriz italiana radicada en Bolivia desde 1992 María Teresa Dal Pero, la cual nos asombró con su pieza anterior presentada en Puerta de las Américas II con su Compañía Teatro de los Andes. En ella no luce tanto su interpretación, pues los textos no tienen códigos contextuales. Mezcla el lenguaje de época y el lenguaje actual sin compromiso. Lo que parecería ser una interesante exploración, como el eclecticismo de lenguajes, realidades y recursos visuales, resulta ser una masa sin forma donde se “hace como si se hiciera teatro” y se abandonan arbitrariamente propuestas iniciales o vetas de oro descubiertas. El director adolece de dramaturgia, y un trabajo que surge desde el interior de los actores y del trabajo con Maricarmen Gutiérrez es desaprovechado, por esa dificultad de concebir no sólo ideas, sino formas dramáticas eficaces que se congreguen en un todo contundente y emotivo.

Proceso, 19 de diciembre de 2004.

Pescar águilas

E*l pupilo quiere ser tutor*, teatro sin palabras del autor alemán Peter Handke, es trasladado en una paráfrasis de Enrique Ballesté a la relación autoritaria y sin piedad de un padre con su hijo que se somete sin respingo. Jesús y Edén Coronado celebran 10 años de *Pescar águilas*, obra que fue madurando hasta develar placa en este año.

En 1995 se presentaron en el Teatro Santa Catarina de la UNAM dentro del ciclo Lo Mejor de la Muestra Nacional de Teatro. En aquel espacio no pudieron explotar la pared móvil que ahora manejan con ingenio. Incorporaron a la propuesta el juego de esta pared de juncos con ruedas que vuelve lo de adentro, afuera y lo de afuera, adentro. El hallazgo se ve reforzado con el acoplamiento entre expresión corporal y emotiva. Corren armónicos estos aspectos actorales que nos transmiten conflictos y emociones a partir de una relación. Es interesante que la obra se sostenga dentro de una misma situación. La cuerda está tensa y los personajes se influyen mutuamente. No van solitarios por el escenario, sino que recorren juntos las injusticias de las relaciones entre dos personajes desiguales, en este caso, tomados de Peter Handke.


Pescar águilas es una denuncia del tradicionalismo impositivo de un padre que tampoco tiene una moneda en los bolsillos, y que se impone a su hijo tanto en sus sueños como en la realidad. Las rancherías rurales se ven cuestionadas en esta paráfrasis de *El pupilo quiere ser tutor* y ponen en entredicho la validez del autoritarismo filial.

En el teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) de San Luis Potosí, la compañía El Rinoceronte Enamorado celebró el inicio de su temporada de comodatarios de este teatro. Son de los pocos sobrevivientes en este programa, dado el poco presupuesto asignado y muchas las exigencias. Ellos lo han logrado desde el año 2000 presentando obras y organizando festivales, muestras y temporadas, para impulsar el teatro y formar un público.

Jesús Coronado y su compañía, siguiendo la tradición de trashumantes, han tocado tierra en diferentes grupos. En 1983, el director fue integrante del grupo de teatro Zopilote, fundamental en el quehacer del teatro comprometido desde el Movimiento del 68. En 1994, nos sorprendió con la obra *La prisión*, de Kenneth H. Brown, en el Teatro Jiménez Rueda dentro del ciclo Lo Mejor de la Muestra, cuando estaba con la Asociación Teatral La Carrilla. En ese tiempo era una gran propuesta basada en la experimentación a partir de la repetición y los límites, aunque las actuaciones estaban todavía trabajadas en burdo. En 2003 se estrenó, en el Programa de Teatro Escolar en el IMSS, la obra para adolescentes *La pira*, de Óscar Villegas, autor potosino que fue homenajeado hace un par de años.

Con el paso del tiempo se ha ido viendo el perfeccionamiento de la compañía El Rinoceronte Enamorado, brindándonos en este nuevo siglo la obra *Pescar águilas*: bien acabada, fuerte y entrañable, que nos hace reflexionar. Con la iluminación de Caín Coronado y una buena escenografía de Angustias Lucio, la obra es moderna y recoge nuestra tradición a la vez. Mezcla el realismo con el sueño del sueño del sueño. El canto cardenche parafraseado, la manguera azul, el café recién molido y tantos elementos, nos remiten al mundo de los objetos y los sentidos, los cuales van tejiendo un hilo invisible para contar-nos la historia con asociaciones. Los objetos se utilizan, pero también significan algo. Y la mesa es el obstáculo o la almohada donde duerme el pupilo.

Pescar águilas es una valiosa obra de teatro con una guía dramaturgica que experimenta y descubre contenidos sobre



el escenario. La improvisación y los ejercicios temáticos desarrollados enriquecen la propuesta original, presentándonos una obra contundente.

En San Luis Potosí se sigue haciendo teatro y de eso todos nos alegramos.

Proceso, 13 de febrero de 2005.

¡En esta esquina!

En 12 *rounds* una pareja se pelea, hace como que se pelea, se chotea, se mete el pie, más bien se babosea e invita al público, masculino y femenino, a tomar partido. El efecto es inmediato. Los lugares comunes de una pareja son repetidos aquí en cada *round*, y la gente no deja de reírse o sonrojarse o co-dearle al de junto al verse retratados. Y vemos al que ronca y a la que no deja de hablar mientras él quiere dormir, y a la que lee revistas para estar “preparada” y al que le hacen sentir que es un bueno para nada...

Buen efecto es el que logra la obra *¡En esta esquina!*, que se presenta en el Teatro Wilberto Cantón de la Sogem, aunque poco es lo que profundiza en el asunto. Y no es que en una comedia se quiera encontrar el corazón del hombre, sino que no es suficiente que haya sólo catarsis por la risa. El lugar común se queda en eso, en común, y ahí no prospera el pensamiento, ni cuestiona ninguna realidad, sólo repite, entretiene un rato y consigue lo que el público educado por Televisa va buscando. La estrella Consuelo Duval, a quien en la tele conocen por *La familia Peluche*, arrebatada aplausos. Durante toda su actuación mantiene esa sonrisa coqueta, traviesa y, sobre todo, mimosa y empalagosa que nos recuerda que siempre está actuando. Odiseo Bichir mantiene la naturalidad y causa risa su personaje que transita entre la mediocridad y el chispazo.

La puesta en escena es descuidada. Se queda muy a medias ese intento de ambientar el teatro como un coliseo, aunque surte efecto y todo el mundo está dentro de ese duelo entre

géneros, ese reto entre marido y mujer. El público va en parejas y ven divertidos cómo otra pareja se pelea, pero el interés se debilita ya que en la obra no hay progresión dramática.

En *¡En esta esquina!*, el ring de box es metafórico, y de lo que se trata es de una serie de peleas cotidianas, ubicadas entre cuerdas. Ahí está un estorboso sillón y objetos en cada esquina que poco se utilizan (donde por supuesto no podía faltar la tele).

A pesar de la realización de la obra, suena interesante ese juego que Ignacio Flores de la Lama, su director y autor, propone, manteniendo teatro lleno. Investiga en las posibilidades del teatro dentro del teatro, multiplicándolas de manera ingeniosa... El réferi, interpretado de manera seria que invita a la risa por Jorge Zárate, juega un papel importante. Él es el encargado de realizar los rompimientos brechtianos amonestando a los jugadores, insistiendo en que interpreten bien su papel de esposos y que se pongan a pelear, a pelear y a pelear, aun en contra de su voluntad. Tiene buenos chistes que rompen la situación, como ese de que “aquí no se viene a tirar rollos sino chingadazos”. Otra forma con la que se rompe la convención teatral es con las intervenciones esporádicas de los presentadores y el accidente ¿ficcional? Con el pretexto del remplazo de la presentadora, aparecen otros ¿personajes?, para sustituirlos. El autor juega con el público y lo deja sin saber si eso es cierto o es mentira, si están representando un papel o están siendo ellos mismos.

Ahora la comedia ha contagiado a los teatros no comerciales, ya que parece más fácil que una comedia llene teatros, que un drama o una tragedia. Si la comedia no se usa como antaño, como aquel contraste crítico a través del humor que se incluía en el concurso de tragedias griegas, poco aporta, poco deja al espectador, a no ser un momento grato y risueño.

Para quien quiera irse a reír sobre los típicos problemas de pareja, *¡En esta esquina!* es ideal, como lo son los programas de Cristina y los concursos por televisión. Las parejas se la pasan muy bien en la trivia matrimonial, de novios o de

esposos, y los hacen sentir cómplices, aunque poco se enriquezca al espectador.

El teatro serio sufre mucho con esta incultura teatral, en que el ritmo y los parámetros son otros que nada tienen que ver con la mentalidad televisiva que impera en el aire. Apremia la formación de mejores espectadores teatrales; espectadores que vayan al teatro para saber más de ellos mismos y de quienes los rodean.

Proceso, 20 de marzo de 2005.

Comedia sin risas

Un pañuelo el mundo es parece coincidir con la idea de Juan José Gurrola cuando llevó a escena *Fefú y sus amigas* respecto a que una reunión femenina es “el parloteo de unas divinas gallinas”. En esta ocasión, el tratamiento con el que se abordan los personajes se reduce a mostrar simples estereotipos que no dejan ver lo que realmente son estas mujeres, ni al principio ni al final de la obra. La visión masculina reduce a la lesbiana a la idea de una mujer insoportable, la tímida es la tonta, a la “me vale madres” le vale madres, la fresa es una simple ingenua y la vendedora una materialista de primera. Nadie agrada, nadie nos enternece, poco provoca nuestros sentimientos. Parece que el autor pretendía ridiculizar el mundo femenino de la clase media, como tantas obras, pero sin entenderlo. Los problemas de las mujeres sólo se enuncian y son el pretexto para sustentar la trama. Salen a la luz cuando el autor lo necesita y desaparecen cuando le estorban: hay malentendidos pues cada una de ellas llega con una idea diferente de la reunión; entre hermanas relucen los problemas con el padre, hay un desencuentro amoroso entre dos mujeres y la divorciada descubre que una de ellas es la nueva esposa de su ex marido. En esta última trama, por ejemplo, resulta inverosímil el retardamiento del conflicto, ya que es casi imposible que una de ellas no se dé cuenta de lo que está pasando y no reaccione frente a la noticia de que su marido no es viudo, como él le dijo, y que tiene enfrente a la que fue su mujer.

En *Un pañuelo el mundo es* el autor lanza poco a poco los hilos de la historia hasta llegar al clímax donde parece que hay una muerte y viene el caos. Poco importa el hecho, pues es el personaje menos querido al que le sucede (desaprovechando esta situación dramática). Nadie se preocupa por quién fue la causante y la obra se vuelve teatro del absurdo; forzosamente se dejan sin resolver las problemáticas y la mano del autor desaparece y aparece mágicamente el cuerpo, para terminar volviendo al principio.

Parece que en la obra hay una confusión de géneros, aunque no se sabe qué tanto es autoral o de dirección. Algunos personajes están excesivamente caracterizados, como la lesbiana con cara de fuchi y la tímida casi inútil. Las actuaciones gozan de gran profesionalismo y sobresale el naturalismo —tan difícil de lograr— de Haydeé Boetto y Mónica Huarte, y la actuación de Julieta Ortiz que transita de la comedia a la farsa.

Un pañuelo el mundo es fue escrita y dirigida por Juan Carlos Vives, un gran cómico en el mundo del cabaret y la improvisación. Su experiencia se refleja en la agilidad de los diálogos y los chispazos de humor. La propuesta escenográfica sintetiza atinadamente lo que es un departamento sin necesidad de muebles, sillas y mesas. Dos escaleras enfrentadas es la sugerencia que el director y la escenógrafa Ingrid Sac nos presentan. Las mujeres se sientan en las escaleras y desde ahí conversan, pero aturde su intenso caminar de un lado para otro.

Un pañuelo el mundo es, que fue apoyada por el Fonca y obtuvo el Premio de Dramaturgia Joven de 2002 convocado por el Helénico, corrobora que hay obras que se disfrutan más en la lectura que en la puesta en escena y nos hace reflexionar acerca de los factores que influyen en ello.

La intención de esta obra —que se presenta los martes en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico— es hacer reír, aunque a la hora de la hora el público pocas veces suelte la carcajada: los chistes a veces funcionan y la obra se vuelve

cansada al no avanzar la acción dramática. Se quiso demostrar que el mundo es un pañuelo, pero eso no fue suficiente.

Proceso, 8 de mayo de 2005.

Una isla perdida

Clipperton, una isla en el océano Pacífico a 1 300 kilómetros de Acapulco, fue en el siglo XIX y principios del XX una isla peleada por Francia y México. Al ser descubierta en el siglo XVI, fue posesión de España, pero su nombre se debe al pirata inglés John Clipperton, que la utilizó como base en sus asaltos a los galeones españoles.

Fue mexicana, después de la Independencia, explotada por compañías norteamericanas y finalmente declarada territorio francés (con un arbitraje injusto analizado legalmente, hace más de 10 años, por Miguel González Avelar en su libro *La isla de la pasión: territorio mexicano*).

Clipperton es retomada por David Olguín para hacer una analogía de lo que le sucede a nuestro país —despojado constantemente de su territorio o sus productos—, con ciudadanos que poco hacen para defenderlo y siempre terminan tragando “guano” (excremento de ave... ¿petróleo?, abundante en la isla). En su obra *Clipperton*, que ahora se presenta en el Teatro El Galeón del Centro Cultural del Bosque (CCB), el autor y director también reflexiona acerca de las posibilidades de la *Utopía* de Tomás Moro y el deseo del hombre por encontrar esa sociedad ideal que siempre termina en el canibalismo entre su misma especie (tal es el caso tratado en la película *El señor de las moscas*).

Resulta interesante el punto de vista del autor al abordar la problemática de una isla ya tratada en anteriores ocasiones, entre las que se encuentran la ópera prima de El Indio

Fernández en la dirección, la novela de Laura Restrepo, la reciente obra de teatro de Víctor Hugo Rascón y el video documental producido por Manuel Arango y presentado el año pasado en el Festival Internacional de Morelia, con muy buena aceptación del público.

Clipperton, de David Olguín, es una profunda especulación, muchas veces erudita, acerca del significado de esta isla y sus representantes mexicanos que fueron abandonados ahí, durante la Revolución mexicana, llevando a la mayoría a la muerte.

Caracterizada por su densidad, la obra va del planteo de la situación y la reflexión del caso, en el primer acto, a un estado de locura y angustia, muy bien logrado, en la segunda parte. Las actuaciones son estupendas. Resalta la unidad en el trabajo actoral y las aptitudes expresivas de Jorge Ávalos, Enrique Arreola, Laura Almela y Mariana Giménez, entre otros, y brillan en el escenario Mauricio García Lozano, interpretando al capitán Raymundo Ricard, y Joaquín Cosío como “el negro Victoriano”.

El espacio escénico, diseñado atinadamente por Gabriel Pascal, consiste en una plataforma cuadrada (con un doblez al centro) que hace las veces de barco en la primera escena (exageradamente iluminada impidiendo la ambientación de una tormenta) y de la árida isla, con eficaces trampillas para mover a los personajes. A veces se extraña la semioscuridad o la iluminación por zonas, pero el diseño sonoro de Gonzalo Macías nos sumerge en la psicología de la situación.

Clipperton forma parte del proyecto de El Milagro (equipo dedicado por más de una década a la difusión del teatro a través de la publicación de obras nacionales e internacionales en gruesos volúmenes), que se ha logrado desarrollar gracias al apoyo del Fonca a través del programa México en Escena, y del INBA, al hospedarlo en uno de sus teatros. Actualmente se presentan en este foro tres obras de calidad: *¿Estás ahí?*, dirigida por Daniel Giménez Cacho, y *Tatuaje*, por Olguín. El proyecto llena de vitalidad al Teatro El Galeón —tradicionalmente dedicado a la experimentación—, permitiendo que los

espectadores identifiquen este teatro como un lugar donde pueden conocer nuevas formas de expresión teatral, en las que se abordan las complejas relaciones entre los seres humanos y se invita a la reflexión.

Proceso, 15 de mayo de 2005.

Generación Atari

Pocas son las obras que desde un punto de vista crítico hablan de la infancia y la adolescencia de los mexicanos, y *Generación Atari* es una de ellas. Ubica a sus personajes en la frontera norte y escoge a cinco niños de una pandilla donde cada uno es diferente según su clase social, su ideología, su conformación familiar y su carácter. Sucede a principios de la década de 1980, cuando ellos tenían alrededor de 12 años, con pequeños chispazos de su juventud, sin respetar la linealidad del tiempo. Este acierto permite que haya contrastes en la obra y un poco más de profundidad en los personajes. Pero este joven dramaturgo que logra una buena caracterización de los personajes y del desarrollo de las escenas falla en la estructura dramática y sobre todo en la progresión que requiere la obra. Ésta está desequilibrada y, frente a la ausencia de conflicto en más de la mitad de ella, se pierde el interés. El primer acto trata de mostrarnos cómo son estos niños, cómo se llevan y a qué juegan. Pero no hay ni un ventarrón que los estruje. Ya avanzado el segundo acto sucede todo y hay problemas y contradicciones, y la balanza se va al otro extremo. Pareciera que la obra está trabajada por fragmentos y que no se pudo tener un concepto global que la unificara. El autor, que es a la vez el director, tal vez trabajó con los actores las escenas aisladamente y en la segunda parte sintió la necesidad de agregar un elemento que le ayudara a resolver este problema, pero no fue así, pues la idea que se introduce ya tarde es que dos de estos niños, ahora jóvenes, han decidido en

2002 hacer un documental de lo que les ocurrió en 1982 en su lugar de origen, Reynosa, Tamaulipas.

Juan Ríos Cantú, con una trayectoria principalmente de actor, es el director y autor de esta obra. Antes ya había incursionado como autor en su obra *Pazword* el mundo enajenado de los videojuegos. Ahora habla del *boom* del Atari (después sustituido por el videojuego japonés del Nintendo). En *Generación Atari* plantea, además, el tema de la mexicanidad en una colonia con gran influencia del país vecino y da a cada personaje una perspectiva diferente. Está el niño de familia protestante cuya formación tradicional lo tiene oprimido, o el niño riquillo con su padre ausente que tiene negocios en los Estados Unidos y se vuelve envidioso, o la niña que cree y se dedica a defender a su país como le enseñaron y se relaciona al tú por tú con el resto de la pandilla sin perder su ser mujer, o el pobre, a veces mal actuado a la manera de *El Chavo del Ocho*, preocupado por su abuela, la única que le brinda cariño. No suena a discurso, ni a pancartas recalcitrantes pues resulta gracioso escucharlos repitiendo, a veces mal o modificado, el mensaje de los mayores.

Generación Atari, antes presentada en el Teatro Jorge Negrete bajo el cobijo de OCESA, ahora se presenta en el Foro Shakespeare, los jueves y viernes, donde asisten principalmente jóvenes, que seguramente vivieron la época del Atari. Actúan con buen desempeño José Juan Meraz, Rodrigo Cache-ro, Héctor Kotsifakis y Yuriria del Valle, resaltando esta última por su capacidad de transmitir emociones y transitar de la niñez de su personaje a la adolescencia y la juventud.

Se disfruta cada una de las escenas, porque los personajes son reales y cercanos, el lenguaje con sus tintes norteños le da buen sazón y la inocencia de la niñez y la pubertad, aun cuando lo interpretan jóvenes, emana nostalgia para los mayores e identificación en los más jóvenes. *Generación Atari* es una atractiva propuesta teatral que, a pesar de sus problemas estructurales, logra atraer la atención del público.

Proceso, 29 de mayo de 2005.

Frida redescubierta

Ahora que en Londres está causando sensación la exposición más grande que se ha hecho sobre la pintura de Frida Kahlo, en México nos encontramos con el atractivo montaje de Aline Menassé *Frida, delirio íntimo*.

El personaje de Frida constantemente ha llamado la atención para llevarla a nuestros escenarios. Con montajes atinados y muchos erráticos se ha querido enaltecer a la “artista” o tomarla como emblema del sufrimiento. Si no es la víctima, se convierte en folclor, y su pasión por México es tan sólo artesanía.

Afortunadamente, la obra concebida y dirigida por Aline Menassé, con base en sus diarios y su correspondencia, construye un personaje de carne y hueso lleno de contradicciones y también de vida. Desde un punto de vista profundamente humano, nos muestra la sensibilidad de esta pintora y sus relaciones más cercanas. No es una estrella, ni la típica azotada; es una pintora atravesada por un accidente que marcó su vida, y un segundo accidente, que como ella misma dice, fue Diego Rivera. En esta ocasión no hay manipulación para reflejar monstruos y mártires, sino simples mortales llenos de sentimientos.

Resulta sobresaliente la selección que ha hecho Aline Menassé de la biografía de Frida Kahlo, pues resultan ser momentos fundamentales que construyeron y destruyeron a este personaje, aunque en la segunda parte a veces se repita. Nos muestra, inmersa en su actividad de pintar, la separación de

su hermana, la relación con su padre, la parálisis de su novio frente a las consecuencias de su accidente, la lucha por la vida, su feliz boda con un mal final, momentos gratos e ingratos de su matrimonio y la última traición. Es atractivo el momento en que el secretario del Partido Comunista, Diego Rivera, expulsa, ante los militantes del partido (el público), al pintor Diego Rivera por haber servido al gobierno del Estado opresor al pintar el mural del Palacio Nacional.

Uno de los mayores aciertos de esta propuesta que se está presentando en el Teatro La Capilla es la forma como se maneja la dualidad de los personajes. En la protagonista se logra utilizando dos actrices para interpretar el papel. A veces una gime mientras la otra, gozosa, seduce. Una pinta y la otra, del otro lado del cuadro, está siendo pintada; una es la modelo y otra la pintora. También el otro personaje se convierte en alguien muy cercano a ella, con el que dialoga. Y ahí está Frida jugando a la asociación libre de palabras con su amiga inventada, o con su hermana que se va de viaje, o viendo, con Diego, a la otra ella, que es pintura. Este juego de dos le permite sintetizar vivencias de la pintora y aprovechar la presencia escénica que da el teatro, donde una persona son dos o "la otra" puede ser hasta su otro yo.

A pesar de la pobre escenografía, y es lamentable que así sea, se crean atmósferas interesantes a través de las imágenes, la resolución escénica y la capacidad actuarial. Es sorprendente la interpretación de Ireri Solís, cuya energía y claridad en los sentimientos nos llega a transmitir diferentes emociones. La otra Frida interpretada por Paula Barraza tiene fuerza, aunque a veces parece desconcentrada y con dificultades para modular el volumen de su voz. Federico Sánchez, que da muy bien el papel de Diego Rivera, muestra con sensibilidad varias caras de este hombre que es a pesar de sí mismo y que se entrega totalmente a su pintura, a su lucha social y al gusto por las mujeres.

En esta puesta en escena, el personaje de Frida Kahlo es como un poliedro, lleno de caras que nos dan un personaje

complejo y atractivo. Se puede conocer emotivamente el recorrido vital de esta artista, quien, a pesar de los pocos recursos materiales con que cuenta, nos ofrece mucho.

Proceso, 19 de junio de 2005.

Teatro y jazz

Es una fortuna disfrutar una obra profesional como *Modelo para a(r)mar o historia de un crimen* de Pablo Mandoki, cuyo sustento se basa en la experimentación del lenguaje y la estructura dramática. No es fácil encontrar hoy en día obras experimentales y, menos, que se tomen en serio la búsqueda de eso que llaman originalidad y resuelvan retos difíciles.

Lo que sucede en escena no tiene nada que ver con un tiempo lineal, sino que a la manera de Cortázar, el autor propone una estructura compleja para plantear diferentes puntos de vista acerca de un mismo hecho; en este caso, un crimen. La obra se dobla y se desdobra. Repite rutinas, regresa al principio, vuelve a empezar pero desde otra perspectiva, cuenta un fragmento de la historia, luego otro, los une y después borra lo avanzado para sugerir otra hipótesis. Esta interesante estructura, donde no salimos de la obra con todo claro en la cabeza, nos convierte a nosotros mismos en detectives y en visitantes del club nocturno donde sucede la historia.

En la obra de Mandoki llama la atención la naturalidad con que se mezcla un grupo de jazz que toca en vivo y lo que sucede en ese lugar. El conjunto musical, encabezado por la fabulosa voz de Magos Herrera, es el alma del antro, y aunque casi no interviene en la trama, es el que marca el tiempo de la obra. Ellos, bajo la atinada dirección musical de Ana Lara, interpretan piezas completas, descansan, afinan y son testigos de lo que ahí acontece.

Mandoki da prioridad a la acción sobre la palabra, hilvanando su discurso a través de la imagen, la secuencia de acciones,

la cámara lenta, el movimiento en reversa y tantos otros elementos que hacen rica esta puesta en escena. A diferencia de su obra anterior, *Reporte meteorológico*, cuyo mayor valor radicaba en la imagen, en *Modelo para a(r)mar o historia de un crimen*, resalta la madurez dramática del trabajo. Esta forma circular que ofrece la propuesta, parecería responder al formato jazzero donde, partiendo de un tema, se improvisa. En este caso, el autor improvisa a partir de un crimen y las diferentes formas en que pudo haber sucedido. Al final, los giros dramáticos fortalecen la obra hasta hacernos suponer que todo proviene de la mente de uno de ellos o que la víctima es quien menos nos imaginábamos.

Modelo para a(r)mar o historia de un crimen, está ambientada en un antro diseñado por Mauricio Gómez Morín y César Vila, quienes, junto con la iluminadora Rocío Carrillo, crean un ambiente acogedor y llamativo. El buen gusto que impera en la escena, donde el trazo escénico es dinámico, tiene problemas en la interpretación actoral. Si bien la mayoría de los actores logra transmitirnos esa naturalidad escénica necesaria para dar verdad a la obra, como los trabajos de Katia Tirado, Pedro Altamirano o Katia Castañeda, no se desempeñan así Maja Schellmann o Mario Balandra, ya que la primera parece tener la mente en otra parte y el segundo no consigue construir el difícil personaje de un borracho sabio.

Aunque esté aderezada con música en vivo, *Modelo para a(r)mar o historia de un crimen* no es de fácil digestión, pero es de esas obras que poco a poco se van asentando en nuestro interior y nos van gustando cada vez más, hasta dejarnos un buen sabor de boca.

La propuesta de Pablo Mandoki, que se presenta en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, al igual que *Reporte meteorológico*, que se presentó en ese mismo teatro, encabezan una línea experimental de buena factura, básica para refrescar e innovar nuestros escenarios.

Proceso, 17 de julio de 2005.

El cielo en la piel

El cómo contar una historia es de las preocupaciones principales que contiene la propuesta escénica que se está presentando en el Foro La Gruta del Helénico, después de haber hecho un recorrido por el Teatro La Capilla y el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM. Es un texto narrativo —mas no literario— que cuenta, de una forma decodificada, el hecho dramático de una mujer que vive las consecuencias de viajar en microbús y padecer su fealdad.

El cielo en la piel no está conformada por diálogos, sino que es un largo monólogo que se desdobra en las diversas voces que intervienen en la historia. En realidad no existen personajes, pues el punto de vista es el de la protagonista, y las voces son de ella que a veces se habla a sí misma, otras se nombra en tercera persona, y en ocasiones, la misma directora, Mahalat Sánchez, introduce a otros actores para contar algún suceso real o del libro que ella está leyendo. Alejandro Morales e Iván Cortés alternan papeles indistintamente, al igual que las buenas interpretaciones de Georgina Ságar y Claudia Trejo, quienes, al arbitrio de la directora, personifican el texto.

El cielo en la piel, del joven dramaturgo Édgar Chías, tiene grandes aciertos en su estructura y en el lenguaje. Fragmenta el discurso haciendo un texto libre, no lineal, que, como un caleidoscopio, mezcla sus piezas en cada giro para mostrarnos ese resquicio de realidad. Las escenas son estados de ánimo, momentos álgidos en la experiencia de esta mujer, historias dentro de la historia. Si bien en un principio parece incom-

prensible saber qué sucede, poco a poco se van uniendo partes para armar la pieza. Esta interesante propuesta confluye con la de otros jóvenes dramaturgos que retoman, como señala Fernando de Ita, el teatro europeo de la década de 1980, encabezado por el alemán Heiner Müller, que poco se ha visto en nuestros escenarios.

Aunque *El cielo en la piel* tiene esta buena influencia, todavía le falta consolidar su técnica dramática y apretar unas cuantas tuercas. El impulso de la obra se frena por el desequilibrio de las escenas. Secuencias con profundidad que se entrelazan desajustadamente con otras ilustrativas del dichoso libro que la mujer lee diariamente mientras va en el apretado camión. Justo cuando todo va cayendo y estrujándonos la piel, una escena o una historia se prolonga, y se prolonga, y ya a nadie le interesa ese hombre encorvado y de larga barba que malinterpreta una mujer.

El lenguaje de la obra es realista con sus tintes de poesía. Suena armónico, incitador, fuerte o suave, según sea el caso. La sensibilidad femenina es captada por este autor y queda bien expresada en la protagonista. No sucede así con los personajes que la acompañan, los cuales son planos e insulsos. Al no preocuparse por la construcción de los personajes y plantear un texto libre donde las palabras pueden decirse indistintamente por una u otra persona, hace personajes sin matices. La falta de solidez en el diálogo no empareja con la complejidad en la construcción dramática que el autor propone en su discurso, y el espectador se queda sin disfrutar esa multiplicidad de personalidades que el teatro posibilita.

La joven directora asume el reto de este texto narrativo y lo disecciona acertadamente para crear atmósferas, juegos escénicos, diálogos en espejo, reiteraciones, pesadillas. Da voz a distintos personajes, que son ella o que provienen de su imaginación, pero falla en la premisa principal que lanza la obra, que es el contar la historia de una mujer que sufre la fealdad. A diferencia de lo que sugiere el texto, aquí nadie es feo, ni provoca repulsión, por lo que debilita el drama y hace inver-

símiles algunas escenas. Oír que se es feo es muy diferente a presenciarlo y provocar en el espectador un choque.

Ayudada por la atinada escenografía de Auda Caraza y Ate-nea Chávez, se propone un espacio neutro y, en perspectiva, ideal para la obra (a pesar de que se nota la precariedad de recursos y lo impráctico de las lámparas laterales que funcionan para la escenografía mas no para la iluminación).

El conjunto creativo que conforma *El cielo en la piel* logra una interesante obra para un público que gusta de lo no obvio y de propuestas complejas que lo invitan a desentrañar la historia, en este caso la de una mujer con la ciudad en la piel.

Proceso, 21 de agosto de 2005.

El Quijote ya no es un héroe

En el Teatro Santa Catarina de la UNAM se puede apreciar una propuesta experimental muy interesante, que además de jugar con un abigarramiento de elementos, nos lleva a la reflexión. Con una visión contemporánea, Alberto Villarreal, autor y director, encuentra una situación certera para abordar el personaje de El Quijote: cuando ha dejado de ser el caballero de la triste figura y se ha convertido en un simple mortal. Ya no vemos sus grandes aventuras y sus hermosos sueños, sino que vemos cuando velan su cuerpo, cuando visita el cielo y el infierno, cuando lo pedestre invade la realidad.

Réquiem de cuerpo presente para Alonso Quijano es una obra llena de ideas en donde se transita de la asociación libre a la tergiversación de los símbolos. Y así, el bien, el mal, la vida y la muerte se ilustran con un clip, una engrapadora, hojas blancas o arrugadas. El objeto y su significado han sido disociados al arbitrio de este joven dramaturgo creando poco a poco un universo propio. Con un sinfín de poleas suben y bajan cantidad de elementos como si del cielo les cayeran; y aparecen neones circulares, muñecos y escusado, cualquier electrodoméstico, mesa, silla y maquillaje. La intención es el contraste, el enfrentamiento entre dos mundos: aquel que existió hace 400 años y uno lleno de elementos únicos del siglo XXI. En nuestra sociedad materialista, superflua y absurda es imposible que vivan los ideales de un caballero andante.

La originalidad es uno de los adjetivos que vienen bien a esta obra, que no se conforma con hablar del Quijote incrus-

tado en nuestro tiempo, sino que presenta los problemas conceptuales de la representación teatral y hasta de la vida misma. ¿Quiénes son los que están en el escenario?, ¿personajes del director y del autor?, ¿monigotes apresados en un espacio que se resignan a ser vistos por el público y a repetir parlamentos previamente dados?, ¿por qué la pasividad de un público que no subvierte esa realidad? —cuán paradójica esta sublevación porque, al suceder, ellos también se volverían actores manipulables en el escenario. Y así, *El Quijote* es creación de un autor y nosotros de un Dios, lo que confirma que no hay escapatoria al hecho de ser parte de un sueño que otro sueña, privándonos del don del libre albedrío.

Réquiem de cuerpo presente para Alonso Quijano —título pesado y poco atractivo— tiene una estructura dramática clara, donde el primer acto responde a la forma de un réquiem considerando al teatro un acto religioso a la manera de la misa católica: y nos obligan a darnos la paz y a reclinarnos y a levantarnos y a escuchar la primera y segunda lectura que consta de un fusil innecesario de un discurso en *spanGLISH* a la manera del performancero Gómez Peña. Se inicia con el cuerpo gravitando de Alonso Quijano y los reclamos domésticos de la esposa de Sancho, harta de tanta imaginiería y de mucha hambre. Se sacrifica a Rocinante para comer sus carnes y cualquier ideal que no rebase la satisfacción de lo inmediato. Despierta el hombre y viaja guiado por un Borges sabio y ciego (que choca al ser interpretado por un joven, al igual que ocurre con el Don Quijote viejo donde hay un problema de verosimilitud y un gran esfuerzo del actor por dar la edad y proyectar lo sublime y lo más bajo de este antihéroe).

Sancho Panza adquiere en este montaje gran relevancia pues es él quien llora a su amo y llora al mismo tiempo el haber perdido la locura. El desarrollo del personaje nos lleva de lo más alto hasta lo más bajo, y es al inicio del segundo acto donde sucede el momento clave y más emotivo, desgraciadamente breve, donde Panza insiste a Don Quijote en volver a imaginarse afuera de este mundo: “Enloquezca, mi señor”.

Quijano, muy por el contrario, lo único que desea es morir en paz y dejar los sueños en el olvido. Mientras juegan a “los hilos” como cuando se era adolescente, se crea un ambiente de intimidad conmovedora en que Quijano no accede a volver a su grandeza y Panza —interpretado por Juan Carlos Vives con una naturalidad impresionante que mucho se agradece— decide renunciar a ese mundo heroico y dejarse a la deriva. El montaje ha dado énfasis en mostrar cómo lo doméstico invade hasta el hartazgo y el mercantilismo se vuelve el valor primordial de la familia, donde lamentablemente sólo se responsabiliza a la mujer, como bien señala Olga Harmony.

Crítica social y mucho juego, imaginación y trastocamiento de los significados, es lo que nos hace sentir que este espectáculo ha dejado huella en nuestros sentidos y nuestro pensamiento.

Proceso, 11 de septiembre de 2005.

Las muertas de Juárez

Parece ya un insulto que siga pasando tal feminicidio en el norte de nuestro país y que por tantos intereses del poder implicados no se haya hecho justicia ni se haya evitado que sigan pasando tales crímenes. La sociedad indignada ha ido cobrando conciencia y cada vez son más las voces que se levantan; tal es el caso del evento realizado la semana pasada en la Ciudad de México, Pacto por Juárez. El teatro estuvo representado por la puesta en escena *Las voces que incendian el desierto* de Perla de la Rosa, paráfrasis a la tragedia griega *Antígona*, que muy bien viene al caso.

La obra, que se presentó en el Teatro El Galeón y en el Teatro Helénico, se enmarca dentro del teatro político que tanta falta hace en México. Y aunque se diga que es un teatro ya superado, sus recursos pueden ser completamente modernos y su presencia continúa siendo indispensable. La estética de esta *Antígona*, por ejemplo, es una propuesta contemporánea y da fe de la actualidad de la violencia contra las mujeres. Urge la denuncia, urge un teatro que se atreva a hablar de las llagas que padece nuestra sociedad y haga conciencia.

Las voces que incendian el desierto es una apuesta para sensibilizar al público frente a las historias de impunidad donde los nombres no son refritos sino propios de hijas, esposas, nietas, compañeras. Siempre mujeres. Y el público se estremece, llora, calla, pero también se cansa de la reiteración. La propuesta no enmienda el formato clásico de la tragedia y se siente obligada a respetar los larguísimos parlamentos que

cuentan y vuelven a contar lo que sucede, sin haber necesidad. Declaraciones interminables y escenas reiterativas, en vez de síntesis. Acción dramática es lo que beneficiaría a esta propuesta. Rebasar al clásico y que las cosas sucedan ahí, que la trama se entreteja no solamente en la narración sino en los acontecimientos.

En *Las voces que incendian el desierto* permanece la tesis de la *Antígona* griega, pero los textos se adaptan a la situación de Juárez y resulta muy acertado el llegar a la raíz de lo que significa no poder enterrar a tus muertos y rebelarse ante una injusticia. No choca que sea hermana y no hermano por el que se lucha, ni que sea morgue en vez de cueva, y que el desierto esté representado en un cuadrado de madera con arena. Al contrario, resulta afortunado ese traslape de los tiempos griegos al de nuestros días y que en este caso sean las mujeres de las que se hable. No es Polinices ahora, son las muertas de Juárez. No es de Sófocles, sino de Perla de la Rosa, gran actriz y directora, que hace teatro en Ciudad Juárez y se inspira en un mito del que se conocen versiones y versiones. La de ella es, generosamente, no sólo de ella, sino que refleja un grito de injusticia acumulado por años. Sus fines son sociales y sus medios artísticos.

Es un trabajo profesional donde resaltan las representaciones de Antígona, Creonte y la autora y directora, pero tienen serias deficiencias las interpretaciones de la esposa de Creonte y el enamorado de Antígona, por ejemplo. La escenografía es muy interesante, diseñada a partir de módulos a manera de anuncios espectaculares o fotos ampliadas que requieren de una buena coordinación de movimiento de tramoya, el cual se logra gracias a la experimentada planta técnica de El Galeón.

A un masculino Sófocles (en que las mujeres están entregadas a las causas de los hombres, hermanos o padres), Perla de la Rosa inserta su visión, donde la víctima son cientos de mujeres inocentes y las protagonistas, otras mujeres que quieren justicia. Su fuerza se enfrenta al poder patriarcal (que hasta nuestros días no se acaba) y sus voces unidas cada vez se

oyen más fuertes. Por fortuna, en esta empresa de apoyo por las muertas de Juárez (forociudadanoporjuarez@yahoo.com.mx), gran cantidad de hombres y mujeres se han sublevado y es ahora al teatro al que le toca ir más allá de lo visible y desentrañar el alma de las víctimas y el poder.

Proceso, 23 de octubre de 2005.

“Prostis” en El Granero

Las chicas del 3.5" floppies del dramaturgo mexicano LEGOM (1968) acaba de obtener el Premio Fringe First Award de Edimburgo en el Festival de Teatro Fringe de Escocia 2005; mercado teatral donde durante varias semanas se presentan cientos y cientos de obras teatrales y se premian no más de 15.

La obra —dirigida por el inglés John Tiffany, con las actuaciones de Aída López y Gabriela Murray, y la escenografía de Juliana Faesler— vuelve al Teatro El Granero, orgullosa de haber dado a México este reconocimiento internacional.

Las chicas del 3.5" floppies es una obra que goza el realismo. Coloca a los personajes en un solo espacio y reproduce el hablar de dos prostitutas que trabajan, ¿trabajaron?, en ese antro del norte del país. La dramaturgia descuadra acertadamente el concepto de espacio escénico y la acción no sucede allí, en ese antro del que tanto hablan, sino en la casa de una de ellas. Chica 1, interpretado con excelencia por Gabriela Murray, cae inesperadamente al departamento de Chica 2, interpretado por Aída López con una poderosa contención y relajamiento. Mientras ella trapea sin descanso y en exceso, ambas conversan sin querer conversar. De nada, del vacío. Del vicio y la necesidad. El dramaturgo y los actores caracterizan muy bien a los personajes tanto en el habla como en su comportamiento. Llenos de naturalismo nos hacen reír de esa nada, que camina en círculos, y espeluznarnos de la vacuidad. Está muy cerca de la influencia de Pinter, pero aquí el lenguaje es áspero, sin ningún pudor, donde las cosas se dicen como en los

bajos fondos. Al final, la historia se repite y empieza otra, con otras dos mujeres. No son las mismas de antes, pues seguramente las otras quedaron atrapadas en las garras del narco, pero son las mismas. Interesante vuelta de tuerca del autor.

En la propuesta visual de *Las chicas del 3.5" floppies* impera la sencillez. Con un mínimo de elementos, se enriquece la obra dándole un toque de universalidad. La escenografía estuvo a cargo de Juliana Faesler y la iluminación, de Matías Gorlero.

Las chicas del 3.5" floppies, cuyo texto obtuvo mención honorífica en el Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera de Querétaro 1999, se presentó en julio del año pasado en Latinoamérica en la Fiesta Provincial de Teatro en Salta, dirigida por Darío Pantaleón con el grupo sudamericano Teátrico Suburbano. En agosto de ese mismo año se estrenó en México en el Primer Festival Internacional de Dramaturgia Contemporánea Dramafest, el cual conjuga la dramaturgia contemporánea mexicana con la de un país invitado, en este caso el Reino Unido. Dentro de esta muestra, en 2004, la obra compartió el Teatro El Granero con *Histeria* del inglés Terry Johnson, dirigida por la mexicana Aurora Cano. Este año, de regreso de Edimburgo, curiosamente *Las chicas del 3.5" floppies* comparten teatro con el montaje de *Psicosis 4:48* de la dramaturgia contemporánea, también inglesa, Sarah Kane.

La carrera dramática de LEGOM ha sido vertiginosa, y de 1999 a la fecha más de cinco obras de su autoría han sido premiadas y otras tantas llevadas a la escena. El 9 de noviembre fue la entrega del Premio Alejandra Mondragón, en la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) donde su obra teatral *Sensacional de maricones, fotonovela escénica* obtuvo el segundo lugar en el área de creación artística.

Este joven autor, originario de Guadalajara y adoptado por Querétaro, recurre a estructuras reiterativas, pasmadas, como en un tiempo suspendido —que en ocasiones llega a ser poético—, y en la última parte, antes del desenlace, resultan cansadas y pierden interés.

La agresión del submundo que maneja LEGOM con ironía y crueldad se refleja en toda su obra; es el subtexto lo que las sostiene. Bienvenida la obra de este joven dramaturgo mexicano, donde *Las chicas del 3.5" floppies* ocupa un lugar preponderante.

Proceso, 13 de noviembre de 2005.

Conversación entre las ruinas

En el aniversario de los 80 años de Emilio Carballido se representa la obra *Conversación entre las ruinas*, en el Foro del Círculo Teatral, con las magníficas actuaciones de Ángeles Marín y Alberto Estrella, y la estupenda dirección de Zaide Silvia Gutiérrez.

Conversación entre las ruinas —metáfora de la realidad— aborda el movimiento ferrocarrilero de 1958, desde el punto de vista de un personaje muy particular: un estudiante originario de Córdoba, Veracruz (como su autor, Emilio Carballido), el cual se interna en la selva de Oaxaca, adonde lo va a buscar una mujer. Si bien es un pivote político con el que Carballido se lanzó a la tarea de escribir esta historia de denuncia en el primer aniversario de la matanza de Tlatelolco, *Conversación entre las ruinas* va mucho más allá.


El dramaturgo dibuja sus personajes con una habilidad asombrosa. La profundidad la construye a base del hilado fino de las emociones que nos van llevando poco a poco a la complejidad de esta pareja que se encuentra en medio de la selva queriendo saldar cuentas. Se sustenta en planteamientos libertarios y personajes emblemáticos para contarnos una historia íntima y conmovedora. El pasado se va develando lentamente, sin forzar la situación y sin volver inverosímil cualquier conversación. A pesar de que vivieron un mismo pasado, el autor no repite lo que ambos ya saben, sino que descubre lo que había detrás de cada uno de sus actos. Las sorpresas son mayúsculas y las contradicciones del pasado se hacen evidentes. Si bien la

tensión está dada por la dosificación de la información, un hallazgo de la obra es ver cómo los personajes se transforman, reflexionan, modifican, corrigen y deciden en el acto. En el presente sabemos su comportamiento y no solamente lo que hicieron en el pasado. La historia corre sin tropiezos, con paciencia y con detalladas descripciones de imágenes ferroviarias, de parajes inolvidables y acontecimientos pasados que torturan sus almas.

Socorro Merlín, autora del libro *Catálogo comentado de la obra de Emilio Carballido*, editado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del INBA, señala que en *Conversación entre las ruinas* el autor teje con su pasado una historia distinta a la de su biografía. Proyecta sus recuerdos de adolescencia cuando viajaba por la selva de Oaxaca en el tren que conducía su padre, también ferrocarrilero, y sus vivencias de juventud como escritor y poeta.

Conversación entre las ruinas fue llevada al escenario en el Teatro de la Casa de la Paz de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en 1989, meses después de que fue escrita, con las actuaciones de las mismas actrices bajo la dirección de Alejandra Gutiérrez. Hoy por hoy se lleva de nuevo al escenario bajo la dirección de Zaide Silvia Gutiérrez con muy buenos resultados. El trazo escénico fluye naturalmente y las actuaciones de los protagonistas, Ángeles Marín y Alberto Estrella, logran transmitir esa variedad de emociones a la que los somete el autor. Con gran sensibilidad en la dirección se consiguen momentos emotivos y llenos de sutilezas, propiciando el tránsito transparente de las emociones. Desafortunadamente, la caracterización del tercer personaje, el que contrapuntea a la pareja, rompe con la naturalidad que impera en el escenario pretendiendo dar un halo mágico y suspendido que no tiene.

La puesta en escena de *Conversación entre las ruinas* permite asomarnos a los intrincados laberintos de los corazones de estos personajes que, aunque están en ruinas, logran conversar con la sinceridad que se merecen. Nos dejan un sabor



amargo al contemplar su desasosiego y vislumbrar la metáfora del desmantelamiento de nuestro país a través de la destrucción de las rutas ferroviarias y la venganza estéril de un joven hacia el responsable.

Proceso, *20 de noviembre de 2005.*

La conquista de un pueblo

La obra *Adela y Juana* de Verónica Musalem, estrenada en la Sala Villaurrutia del INBA, en coproducción con el Fonca, sucede en un pueblo perdido en alguna parte de México. Un pueblo cualquiera que ha sido invadido; como cualquiera. La historia se ubica en presente y revive el mito de La Malinche; indígena trilingüe que en la cama, en un petate o entre la maleza, lo perdió todo. La autora aborda la problemática de manera interesante, ya que desde una realidad cerrada nos muestra el exterior: afuera hay negociaciones, dichos, chismes y hasta muertos, pero los personajes viven su tragedia individual: de dos en dos, en enfrentamientos de tres, o usando el monólogo.

A Adela, harta de que no pase nada en su vida, la acompaña su antagonista, una mujer curtida, defensora de los suyos, bruja, mujer sabia, que ha fungido como madre de esta jovencita que trabaja en la cantina que ella tiene. En la puesta en escena dirigida por Alejandro Velis —de muy corta temporada, poco menos de dos meses, de jueves a domingo—, el personaje de esta mujer ruda lo interpreta Marta Aura. Sus cualidades de mujer y actriz las refleja con profesionalismo y talento. Siempre comprometida con los personajes que lleva al escenario y el contenido de la obra, Marta Aura ha sido premiada este año por la Agrupación de Periodistas Teatrales (APT), por su actuación en *Mujer on the Border*, dirigida por María Muro, donde se plantea la injusticia que vive una madre con su hijo en el otro lado.

En *Adela y Juana* se habla del abuso de poder, el cual es representado por Pablo, el transa, prepotente y asesino —como tantos políticos mexicanos—, que interpreta bien José Carlos Rodríguez. Verónica Albarrán, como Adela, logra convencer a la audiencia aunque finja tanta risa para darle infantilismo al personaje; Tenoch Huerta, muy sentido pero tenso, y Elena de Haro da misterio al personaje de Nancy, la cual sufre una importante transformación.

La obra está bien escrita, corre, cuenta una historia, nos sorprende; aunque a veces ciertos textos suenen informativos o algunos monólogos se sientan forzados (como cuando Pablo habla de sus grandes hazañas de conquistador y su compañera Nancy no tiene parlamentos para replicar y dinamizar la escena).

La puesta en escena tiene una atractiva propuesta del espacio, diseñado por Víctor Manuel Colunga, donde nos muestran a los personajes entre carrizos. Por eso no es tan buena idea aquella silla alta para resaltar la presencia de la Juana. Los lugares son abiertos o cerrados, con mamparas que corren para cerrar o abrir uno o varios; un buen juego de escondites para ser oído y no visto en la oscuridad de la noche.

La autora de *Adela y Juana* plantea una cantina, un ojo de agua, un hotel abandonado o en pleno campo; espacios sugerentes que nos sacan de lo ciudadano para transportarnos a otras realidades. El joven y experimentado director de teatro, Alejandro Velis, completa la propuesta, y si bien el manejo del espacio es interesante, no lo es tanto el movimiento de actores.

Llama mucho la atención la ambientación sonora que realiza Rodolfo Sánchez Alvarado. Los ruidos de la naturaleza, los sonidos inventados y una buena musicalización nos dan una riqueza auditiva que sensibiliza al espectador y lo sumerge en toda una atmósfera.

En *Adela y Juana* de Verónica Musalem, joven dramaturga mexicana, constatamos cómo las historias de despojos de tierras se repiten: hace dos siglos se evidenció con la venta de Santa Anna de más de la mitad de nuestro territorio; el

siglo pasado ocurrió con Carlos Salinas de Gortari y, en el presente, ese hecho sigue sucediendo impunemente, hasta por los presidentes.

Proceso, 19 de marzo de 2006.

El Anticristo

El autor Mario Cantú Toscano nos cuenta la historia de un joven escritor a través de los ojos de una universitaria de filosofía, su amiga; que a la vez nos cuenta de su relación con Marcos, de momentos importantes con Damián, su amigo; de intimidades que también le está contando al que se cree El Anticristo, el cual la escucha sentado en la cima de su refrigerador.

Las formas en que está contada esta obra resultan interesantes por ser juguetonas y a la vez misteriosas. Nos enteramos poco a poco de la vida de un grupo de amigos, donde cada uno es diferente y representativo, y rodean al protagonista; éste es visto con los ojos de Ariadna, la que cuenta la historia.

Utiliza el recurso de la grabadora para abrir los monólogos de este personaje y convierte diversas situaciones en una confesión íntima, indispensable en ella para entender la ausencia de su amigo Damián. El personaje de Damián es complejo y está bien desarrollada la forma en que se va transformando. Lo guía ese querer entender el sentido de su existencia y, al creerse el destructor de la humanidad, se sacrifica él mismo.

El tiempo en el que transcurre la obra es cuando ella hace memoria, y en el presente conocemos momentos del pasado puestos en fragmentos buscando lo esencial. A través de la palabra, los personajes se comprenden desde su interior y cada uno logra transmitirnos su verdad. El autor utiliza un humor ácido en medio de la tragedia y mezcla a los griegos con la filosofía cristiana.

La puesta en escena no opta por el espacio íntimo de una casa como propone el dramaturgo (acotación que aparece en la obra publicada por Anónimo Drama y El Centro Cultural Helénico), sino por un espacio más frío, más impersonal: una sala de espera que se acerca más a una atmósfera impregnada de muerte. Gabriela Lozano es la directora, quien ha tenido una larga experiencia como asistente de dirección y ahora hace su camino como buena directora de escena. Con su propuesta —que actualmente se puede ver en el Foro La Gruta—, por un lado se reafirma el presente, lo irremediable de la autodestrucción, pero por el otro hace un tanto inverosímiles algunas situaciones, y confunde al espectador. Aun así la propuesta se sostiene y la directora crea un espacio más abstracto y atractivo. Ahí, Ariadna espera el cuerpo de Damián y ahí sucede la obra: desde los cuentos de terror que escribe Damián, hasta la fiesta de bienvenida a Paloma, el trueno y las pesadillas de ese escritor. Los actores Iván Olivares, Pilar Cececedo, Claudia Trejo e Irving Corral representan muy bien sus personajes, y con el sustento del dramaturgo los proyectan complejos y verosímiles, empáticos para el espectador.

En esta puesta en escena llama la atención el tratamiento hiperrealista del espacio diseñado por Hugo Miguel González. Desde el principio nos inquieta, pues parece que nosotros también estamos esperando a alguien que nos dé informes de si todavía estamos vivos. El montaje incluye una máquina de café que tanto nos recuerda los lugares públicos; pero la gracia es cuando ésta se abre y se vuelve refrigerador. Por ahí entran y salen personajes, ocultan o sacan cosas, beben agua y demás. Las dos filas de sillas juegan como si estuvieran en una pista de patinaje, giran, vuelven o se miran frente a frente, como los personajes lo hacen.

El suicidio es un tema muy difícil de abordar y este autor nos transmite cantidad de sentimientos: los que rondan en los amigos del que decide su fin; del que va cambiando hasta el desvarío; de los que tratan de encontrar razones de matar la

culpa; de los que se encuentran y desencuentran; de los que se obsesionan por el destino; del Anticristo.

Proceso, 23 de abril de 2006.

La Orestíada en un pueblo

Las tragedias de los griegos no quedan muy lejos de las nuestras: muerte, amor, crimen y venganza son constantes que se repiten a lo largo de los siglos. Lo que cambian son las leyes, las reglas, la civilización que se transforma en maneras aparentemente más evolucionadas.

La función principal del teatro en tiempos de los griegos, además del esparcimiento, era la del control social, la de prevenir y asustar a los ciudadanos; la de insistir en que el destino de los hombres no está en ellos sino en los dioses que castigan, condenan y obligan a actuar bajo leyes estrictas. Pero en la *Orestíada* de Esquilo, se ponen en la lupa los callejones sin salida que provocan estas reglas.

Justos castigos, la obra que la compañía potosina El Rinoceronte Enamorado lleva a escena en su nueva temporada, es una interesante versión de esta pieza, que con textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides ubica la tragedia en un ambiente campirano, en un pueblo seco, lleno de murmuraciones y entredichos, aderezándolo con música de José Alfredo y bailes al estilo Carlos Saura, que resulta de lo más sobresaliente de esta propuesta.

Jesús Coronado, el director y el que realiza la dramaturgia, se centra en la anécdota de la venganza de la *Orestíada*. Prepara el terreno con Electra, las mujeres y la madre, ya sea en el mercado o en el lavadero, para ver llegar a Agamenón, rey triunfante, después de una guerra de nueve años, y luego a Orestes, que impulsado por su hermana y en medio de la

confusión no tiene más remedio que matar a su madre para vengar la muerte de su padre. Si bien ésta es la ley de la venganza y él tiene que cumplirla, quedan en evidencia las contradicciones en las que se ve envuelto, pues si no cumple el acto que le corresponde hacer se convierte en un traidor de la familia real a la que pertenece, y si lo cumple sigue siendo acusado y perseguido por haber matado a su madre.

Estas paradojas a las que se enfrenta el ser humano son vistas por Esquilo con gran claridad, y él, sin salirse de las leyes, lleva a su héroe al destierro donde Orestes es acosado por las Furias, por la culpa, y termina refugiándose en el Templo de Apolo para ser sujeto a un juicio realizado por los dioses. El desenlace en la propuesta de Coronado rompe esta tradición y nos ofrece un atrevido final donde hermano y hermana escapan, huyen, para estar lejos de la ley social que condena su amor.

No sucede así con la presencia del Coro, que funge como juez, la voz social que dice qué está bien y qué está mal, lo que se castiga y lo que se permite. Aunque funciona bien darle este papel a los viejos del pueblo, su presencia es excesiva, caricaturizada y los textos seleccionados poco atractivos. Aquí no son los viejos sabios sino los viejos chochos los que andan de un lado a otro, inquietos siempre, en un trazo escénico hiperactivo e innecesario. ¿Por qué no cortar de tajo su presencia, o darles un nuevo sentido? ¿Por qué no buscar el contrapunto o contemporaneizar el hecho?

Justos castigos es una obra llena de imágenes y colorido que con creatividad logra hacer sentir esta tragedia muy nuestra aunque se extrañan los contenidos que sugiere esta historia. El versátil vestuario y la plasticidad de la escenografía, de Angustias Lucio y la artista plástica Rosa Luz Marroquín, nos sorprende: rebozos y faldas con volados que extendidas son para mujeres y recogidas se aplican a los hombres. Y la sorprendente imagen que se logra cuando los rebozos se convierten en montañas y enredados ocultan la identidad del que lo porta. De las actuaciones, a pesar de ser un tanto desiguales, sobresale el trabajo de Gabriela Betancourt, Edén Coronado y

Antonio Orta, quienes logran resaltar sus personajes dándoles el tono necesario para interpretar una tragedia.

Justos castigos es una obra que bien representa nuestro teatro mexicano. Se estrenó en San Luis Potosí, afortunadamente dio una temporada en la Ciudad de México y espera irse de gira a Chihuahua, a Querétaro y, por qué no, a Monterrey.

Resulta reconfortante ver *Justos castigos*, pues tratando situaciones universales particulariza de tal modo en la idiosincrasia mexicana que permite una reflexión acerca del enfrentamiento contradictorio entre las leyes “dictadas por los dioses” y los seres humanos.

Proceso, 23 de julio de 2006.

Julio sin agosto

¿Cómo se recuerda el pasado después de la muerte? Amado Nervo afirma en un relato que los muertos no saben que se han muerto, recién ocurrido el deceso, y cuenta de una sesión espiritista donde uno de los presentes logra que un hombre apuñalado —a través de la voz de una médium— que aúlla de dolor pidiendo ser atendido, se toque el pecho, note la ausencia de bigote y barba, reconozca que ése no es su cuerpo y se resigne al hecho de estar muerto.

Esta curiosa narración —publicada en *El Universal* en 1921 y reeditada en el suplemento *Confabulario* por el 90 aniversario del periódico— ilustra de manera singular una de las tantas formas con que la literatura puede acercarse a ese futuro incierto que es la muerte.

En el teatro, las posibilidades dramáticas se multiplican, ya que en escena todo es presente y el juego con el tiempo tiene un arma inusitada. Dentro de esta línea nos encontramos en cartelera la obra *Julio sin agosto* de Carmina Narro, que se presenta en el Foro Shakespeare, donde la autora —y directora de sus obras— hace una interesante propuesta en la que un hombre vive y transita por momentos significativos de su vida, aunque él ya no exista, y dialoga con su padre, también muerto, o con su hijo y su amante, como si estuvieran en un presente ficcionado.

En *Julio sin agosto* la autora va armando minuciosamente la psicología y el comportamiento de cuatro personajes verosímiles, tejiendo su trayectoria y justificando claramente sus

acciones. Su visión es sincera y atrevida al hablar de la homosexualidad a través de tres generaciones. El protagonista la asume fácilmente, al igual que el hijo y a diferencia del padre, personajes bien interpretados por Carlos Pascual, Rodrigo Johnson y Tizoc Arroyo. Se habla de relaciones filiales pero también de pasiones, como en *La luna en escorpión*, estrenada en 2002 en la Casa de la Paz, donde la autora se burla de relaciones amorosas enredadas y liberales, entre comillas.

Una de las características de Carmina Narro —alumna de Hugo Argüelles en la dramaturgia y de Juan José Gurrola en la dirección— es el humor agrio que a lo largo de su carrera ha ido puliendo, afinando y haciendo más elaborado. En este último trabajo no tiene “pelos en la lengua” y lanza sus verdades sin moral y recato haciendo llamativa la propuesta.

Julio sin agosto es una obra madura, y si *Recuerdo de bruceas* (1992) y *Aplausos para Mariana* (1997) fueron trabajos incipientes, sobre todo en la dirección, *Credencial de escritor* (1995) resalta por la crítica aguda hacia la soberbia de un autor, y en *Julio sin agosto* destacan el juego hábil del humor y el sarcasmo con una estructura compleja tanto en la dramaturgia como en su resolución escénica.

Iluminada por Arturo Nava, en esta obra —que estuvo antes en el Teatro El Galeón— se crea un espacio sin paredes donde los personajes transitan de un tiempo a otro con naturalidad. El diseño del espacio es frío y poco atractivo, aunque funcional para el movimiento escénico. La convención está dada desde el inicio y el espectador la acepta hasta comprender que de lo que se trata es de la historia no lineal de un crimen.

Después de su obra previa, *Químicos para el amor*, producida por Carlos López y presentada con éxito en 2004 en la cafetería del Centro Cultural Helénico, *Julio sin agosto* es un trabajo sólido y arriesgado que incursiona en el mundo atemporal de la muerte y el sueño, en el presente implacable del teatro.

Proceso, 8 de octubre de 2006.

Perras

Encerradas en un salón de clases, 10 niñas ya mujeres esperan. Son de tercero de secundaria y sus realidades se muestran de manera fragmentada y progresiva. El espacio se multiplica para trasladarnos a la casa de la Tora, la calle de Frida, o la intimidad de Sofía. Cuentan lo que desconocen sus padres y sorprende la crudeza y lo violento de lo narrado. Son situaciones extremas vistas con una naturalidad espeluznante. Resalta la carencia de enjuiciamientos y observaciones morales, aunque muchas veces se escamoteen las consecuencias de los actos (no así, curiosamente, en el acto que se mantiene en secreto y que conlleva a un castigo).

En *Perras*, de Guillermo Ríos, que se presenta en el Teatro Wilberto Cantón de la Sogem, hay humor y sarcasmo, pero sobre todo verdad. Las situaciones de las que hablan estas adolescentes no surgen de la nada sino de ellas mismas. Los personajes, se cuenta, fueron construidos a partir de un taller de improvisación dirigido por el autor y director, y éste consigue dar a la obra una estructura llamativa y verosimilitud a los personajes.

Los fragmentos son monólogos o escenas que ilustran momentos significativos de los personajes; y en el presente, que sucede en el salón de clases como si fuera un tiempo detenido, vislumbramos las relaciones entre ellas, el poder, los excesos, las carencias, el individualismo y sobre todo, la vitalidad de la juventud.

La estructura de *Perras* no es lineal y el énfasis no está en la anécdota sino en el dibujo de las problemáticas de los personajes. Hay un hilo conductor que mantiene la atención a lo largo de la obra, aunque la repetición del formato fragmentado, sin evolución en la primera parte, llega a cansar. Pareciera que el autor se vio obligado a escribir una escena para cada actriz, y son muchas.

Guillermo Ríos sabe manejar la tensión dramática y el misterio que lentamente nos va develando. Sus escenas rematan en alto, ya sea con un chiste, una frase llamativa o un suceso decisivo. El diálogo es ágil y nada acartonado; con atrevimiento se dicen las cosas por su nombre y la agresividad en el lenguaje es su característica.

El teatro del autor y director de *Perras* se emparenta con el realismo de autores de la generación de Jesús González Dávila y con el de autores jóvenes como LEGOM, Hugo Wirth y Alejandro Román. No llena ningún nicho vacío; más bien enriquece esta corriente actualizándola.

El movimiento escénico fue diseñado por Marco Antonio Silva, coreógrafo con larga experiencia en teatro, y da a la obra una estética interesante. No es ostentoso el trazo, pero sí detallado, con lo que logra momentos grupales visualmente atractivos.

El trabajo de las actrices que se inician en el teatro y tienen experiencia en el mundo de las telenovelas tiene fuerza, es contundente y sincero. Entre ellas se encuentra Mariana Vega, Claudia Schmidt, Pamela Reiter, Paty Garza, Hanna Sotelo y Jimena Sánchez. Cada personaje tiene sus características particulares y el director logra darles unidad y una tesitura común.

El juego del tiempo nos lleva a pensar en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y sentir que quienes ya se fueron siguen presentes y deambulan en las conciencias de los demás.

Perras es un calificativo despectivo para nombrar a estas jovencitas que se encuentran fuera de los patrones sociales, que han sido expulsadas de otras escuelas y que gustan del

sexo que falsamente se muestra siempre voluntario. No hay que perderse esta confrontación que ellas provocan y conocer sus mundos en esta obra poderosa.

Proceso, 22 de octubre de 2006.

Vencer al Sensei

Desde el punto de vista del discípulo, *Vencer al Sensei* aborda la relación maestro-alumno durante el proceso de aprendizaje. Richard Viqueira, joven autor y director, utiliza los karatezcos, las patadas y el enfrentamiento corporal para provocar impacto en el espectador y parodiar las artes marciales.

Es de admirar el entrenamiento físico y la precisión en el movimiento de los personajes que aquí se encuentran: el autor en el papel del maestro, Mauricio Galaz en el del discípulo y Rossana Vega como la Geisha. Si bien Viqueira se inspira en las caricaturas japonesas, en los videojuegos de ahora y en las películas de acción, el efecto teatral es sorprendente ya que el espectador es testigo a una mínima distancia, de los cambios en los cuerpos de los actores. Rezumba una cachetada, se huele el sudor, cae una gota en el público, duelen las caídas, se siente lo vivo de estos cuerpos que se cansan, que secretan lo que en las películas de Bruce Lee no se puede ver.

Vencer al Sensei, que se presenta en el Foro La Gruta, logra una atención constante en los espectadores y a través de la reiteración de las rutinas se comprende el juego escénico que, con un mínimo de palabras, lentamente evoluciona. Ya el año pasado en su obra *L.P.*, donde abordaba la nostalgia por los objetos tecnológicos de antaño, el autor había experimentado en el teatro sin palabras, que tan ricas veredas tiene.

En esta propuesta escénica el énfasis está dado más en la competencia que subyace en la relación maestro-alumno, que en lo que el entrenamiento implica. Se impregna de la ideolo-

gía que permea en nuestra sociedad mercantilista y deja en un segundo plano el aspecto intangible de las filosofías orientales en las que se inspira: la mente se entrena con el cuerpo y en el *dojo* (lugar de práctica) es donde el aprendiz se enfrenta con sus miedos, ansiedades y limitaciones para encontrar el camino del autoconocimiento y la superación, considera Warner Bull Sensei.

El *dojo* de *Vencer al Sensei* es un atractivo espacio escénico que permite la cercanía con el público. A manera de un ancho pasillo, delimitado por dos diagonales tras las cuales está la butaquería, los personajes confunden dónde empieza la competencia y termina el entrenamiento. A los extremos están los objetos utilizados, y el director y la codirectora Ileana Muñoz consiguen un trazo limpio y preciso, librando la dificultad que implica una lucha cuerpo a cuerpo, sable a sable, en un espacio tan pequeño.

En ese espacio sagrado es donde un oponente (que no es sólo oponente sino el que ayuda a comprendernos a nosotros mismos, dice el Sensei) se construye un microcosmos de relaciones y en esta puesta en escena la complejidad de ellas está ausente, dada la parcialidad de la observación. La relación de poder se esquematiza convirtiendo al maestro en un sádico ridículo y una figura omnipotente a la que hay que vencer, y donde el giro dramático está dado precisamente cuando la relación se invierte. Brian Wilkes Sensei recuerda que el significado de Sensei es “el que ha nacido antes”, el que tiene más experiencia y cuyo conocimiento entrega al alumno para su formación. En términos orientales, dice, es el que unifica el cielo y la tierra, la teoría y la realidad.

Richard Viqueira desaprovecha la oportunidad para ahondar en esta problemática, con el mínimo de palabras, como él propone, y sin que se pierda su atractiva propuesta de divertimento. Él señala que quiere llegarle al público joven, al que está metido en los videojuegos y esas cosas. Y es precisamente por eso que la forma teatral que tan bien utiliza podría ser la óptima para transmitir más, para cuestionar mejor, para ir más lejos.

Proceso, 5 de noviembre de 2006.

Cada quien su Frida

De pasada por la casa de El Indio Fernández nos encontramos con un *performance* sorprendente que nos permite recordar a un personaje que ha trascendido en la historia tanto por su sello en la pintura mexicana como por su imán vital.

El objetivo es participar en una fiesta, convocada por Ade-la Fernández y Begoña Lecumberri, con ponche, mezcal, café, algún bocadillo y escenas en diferentes espacios de la grandísima casa del Indio.

Cada quien su Frida es un espectáculo lleno de algarabía y sufrimiento, creado por la actriz Ofelia Medina, que vuelve a los escenarios teatrales después de haber participado —y lo sigue haciendo— en los movimientos sociales contestatarios de los últimos años.

Con madurez en su trayectoria profesional nos muestra rostros de Frida Kahlo poco tratados. Por fin podemos verificar en escena a una Frida comunista, revolucionaria, mexicana hasta los huesos, coja, marcadamente dependiente de la morfina, muchas veces al límite de la locura, malhablada, albure-ra, bien “corriente”, sin ínfulas de “artista”, “intelectual” o “muy acá”. Ocurrente, muy creativa, tan alegre, tan *su-frida* y tan ella, al mismo tiempo.

Ofelia Medina interpreta a la Frida madura y la acompañan Miriam Balderas como la Frida muerta y Teresa Ruiz como la joven, con buenas actuaciones y maravillosos trajes mexicanos originales, tejidos a mano; un deleite para los ojos.

Ofelia Medina rescata pasajes del libro de la cubana Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, y del diario de Frida, y da un punto de vista femenino al personaje. Así, hablan de Diego como un “puto”, considerando que si a las mujeres que tienen varios hombres se les llama putas, puto es el hombre que anda con diferentes mujeres. También es divertido el que manejen la hipótesis de que Diego Rivera mató a León Trotski, muerto de celos cuando supo que su mujer andaba con él, o de que pudo ser Siqueiros, para cumplir el deseo de Stalin.

Es de lo más destacado la escena dramática que se desarrolla bajo una cúpula en el primer piso de la casa, donde se puede ver a Frida Kahlo maquillándose, en un arrobamiento de morfina, enloqueciendo, pintando, hablando celosamente de Lupe Marín con Tina Modotti joven (actuada por Francesca Guillén) y recordando con Tina ya mayor, bien caracterizada por Giovanna Cavasola.

Con el puño en alto, Ofelia Medina hace coincidir el movimiento zapatista de la Revolución y el de los zapatistas de ahora que, dice, son, junto con los indígenas, “lo único que le queda a México... país al que se lo está llevando la chingada”. Implora varias veces “que quemem esa silla” por la que se están peleando y acierta al afirmar que han dejado en el olvido lo que más importa.

No hay moderación al nombrar las cosas y conmueve tener “las manos en la masa” para cambiar al mundo, ya que después del llamado “a hacer tortillas”, le dan al público su pedazo para que lo aplauda mientras canta.

La fiesta concluye entre trago y trago, con mezcal de Oaxaca, ahora ensangrentada. La Pata de Palo, como la apodan, festeja la última muestra de su trabajo y en silla de ruedas, y no en cama de hospital como antaño, canta su corrido y sus canciones populares favoritas.

Aunque Frida murió con un “espero no volver” en la boca, el público participa de la inauguración de aquella exposición

en la Galería de Arte Contemporáneo en 1953, un año antes de su muerte.

Se le trae a la vida con humor agridulce y conciencia política, mezclando el optimismo y la tristeza, en esta puesta en escena interactiva, en un espacio teatral no convencional, volviendo *Cada quien su Frida* una propuesta memorable.

Proceso, 12 de noviembre de 2006.

Teatro en las cárceles

M*ujeres en el encierro* es la última obra creada por María Morett y la Compañía MX Teatro, recién presentada en el Centro Penitenciario de Santa Martha Acatitla y el femenil de Tepepan, la cual surge a raíz del trabajo teatral que la directora realizó con las reclusas del Centro de Tepepan en la década de 1980.

En la obra se retratan con claridad los personajes típicos que interactúan en la cárcel, lugar cerrado y opresivo donde las relaciones de poder y la ausencia son los factores determinantes en el comportamiento de las presas.

Mujeres en el encierro tiene la cualidad de estar respaldada por la experiencia y una sólida investigación, lo cual hace verosímiles las situaciones que presenta y permite ver el mundo de injusticia y las condiciones inhumanas en las que viven las reclusas. Ellas no son sólo víctimas, sino también victimarias; mujeres que defienden su territorio, que dominan a otras o son dominadas, que sufren en silencio o que poco a poco pasan de la inocencia a la crueldad mayor.

Si bien la obra resulta ser una visión superficial y estereotipada de la vida en presidio, la obra tiene imágenes sobresalientes de crudo realismo o de belleza onírica, inusitada dentro de ese ambiente. María Morett, autora y directora, y el iluminador Álvaro Hegewisch, ambos directivos de la Compañía MX Teatro que celebra 15 años de trabajo, tienen la capacidad de crear imágenes sugerentes y evocadoras, atmós-

feras y momentos que hacen resaltar la belleza en medio de la sordidez de este mundo.

La propuesta visual es magnífica, aunque el texto adolezca de la complejidad que esta situación implica.

Mujeres en el encierro ha tenido diversos escenarios: el Centro Cultural Helénico, el Cenart y hasta ha ido a parar a Nueva York. Ahora, incluida en la programación de la Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México convocada por la Academia Mexicana de Arte Teatral, el Gobierno del Distrito Federal y el IMSS, nos recuerda el descuido que ha tenido este sexenio por llevar teatro y recreación a centros marginales, como son los reclusorios. Los recortes presupuestales hacen sus efectos soterradamente y poco a poco los escasos proyectos teatrales de la década de 1980 han desaparecido. Recordamos un significativo proyecto impulsado por Víctor Weinstock, del que María Morett formó parte, donde los reclusos, bajo la dirección de gente de teatro, hicieron diversas puestas en escena. La experiencia, para muchos, fue inolvidable, como la obra *Chin Chun Chan* dirigida por Claudia Ríos y apoyada por Ernesto de Villa, donde las mujeres de Tepepan recuerdan la experiencia una y otra vez queriéndola repetir. El proyecto se acabó y el trabajo teatral en las cárceles se volvió una acción altruista con ningún tipo de presupuesto o remuneración y muchísimas restricciones.

En la década de 1990, por ejemplo, Josefina Estrada sostuvo un significativo taller de cuento, y la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, encabezada por Mario Espinosa y Buzón Penitenciario, a cargo de Marinela Barrios, llevaron a cabo durante más de cuatro años un concurso de dramaturgia en reclusorios, en que los internos escribieron año tras año más de 100 obras en cada emisión, donde contaban, en un primer momento, su experiencia brutal en la cárcel para después abrir la temática a diferentes ámbitos y repetir, desgraciadamente, los cartabones telenoveleros que Televisa impone. Actualmente son escasos los intentos por aligerar y enriquecer la vida en presidio a través de la cultura, y sólo quedan intentos

altruistas como el de Arturo Morell con su adaptación de Don Quijote, o la experiencia de María Morett plasmada en *Mujeres en el encierro*.

Proceso, 26 de noviembre de 2006.

Los amantes suicidas de Amijima

Abraham Oceransky presentó en la Muestra Nacional de Teatro, realizada en Pachuca, Hidalgo, *Doble suicidio*, adaptación de *Los amantes suicidas de Amijima* (1720) del dramaturgo japonés Chikamatsu Monzaemon. Su participación provocó experiencias encontradas: para algunos la obra fue lenta, sin emoción y con un largo final que llevó a la risa involuntaria; para otros, exquisita, con una técnica refinada, retrato de la cultura oriental, sutil y de gran belleza.

El interés de Oceransky por el teatro oriental inicia en 1970 con *Simio*, obra transgresora de su autoría con la que inauguró el Teatro El Galeón. Pero *Acto de amor* de Mishima fue la que obtuvo un gran reconocimiento de la crítica y cuyo impacto sexual en escena queda todavía en la memoria de muchos.

En *Doble suicidio* se trabaja con una obra del repertorio del teatro Kabuki, y se recurre al teatro Noh y al Butoh, para contarnos una historia semejante a la de Romeo y Julieta, pero con esencias distintas. Shakespeare trae a la escena un acontecimiento de familias pertenecientes a la realeza y Monzaemon nos habla de un joven casado que se enamora de una prostituta pero que carece de los medios para pagar lo suficiente y sacarla de ahí. En Romeo y Julieta el suicidio no está prede-terminado y surge en primera instancia por un equívoco. En el contexto oriental morir juntos es un rito lleno de tradición que la pareja ve como la única solución para su amor.

La forma dramática de estas dos obras implica concepciones diferentes frente al drama: uno lleno de enredos y mal-

entendidos, y otro lineal y simple con un transcurrir lento como el del riachuelo en un llano, cuyo ruido tranquiliza, mas exalta su vertiginosidad. No es fácil sumergirse en los códigos orientales y menos en esta obra donde está ausente la potencia emotiva de los amantes. De ahí el distanciamiento que se genera entre el público y los espectadores. Se extraña en demasía trabajos más interiores como los de Alejandro Reyes, actor que formó parte por muchos años del Teatro Studio T, dirigido por Oceransky, y que construyó un Mishima profundo y estilizado en la obra de la dramaturga Susana Robles, la cual se presentó en el Foro Shakespeare en 1992. En *Doble suicidio* se sienten actores en formación, aunque haya actores poderosos como Gabriela Núñez y Julián Loredó.

La técnica que desarrolla Oceransky, radicado en Xalapa desde 1985, puede verse en el manejo del cuerpo y la voz de los actores, donde se percibe la dificultad en el movimiento con los kimonos, las sandalias y el maquillaje, y se disfruta la precisión en el canto; en el manejo de los objetos, en la creación de personajes con los kimonos vacíos; en el uso ligero y versátil de las mamparas traslúcidas, y en la inclusión de la música japonesa en vivo, interpretada por Oceransky y Miguel Ángel Aguayo, la cual resulta ser de lo más llamativo de la puesta. Con instrumentos originales y variados que nos remiten siglos atrás y nos comunican con los sonidos prehispánicos, el cante jondo y la sonoridad oriental, la música imprime a la obra estados de ánimo, subraya momentos, contrapuntea y acompaña el desarrollo sentimental de las situaciones.

La construcción dramática debilita la propuesta ya que, si bien la primera parte es ágil, poco a poco la historia se va desdramatizando hasta caer en el momento final cuando los amantes dudan frente al suicidio. Esta última escena, tan dramática y atractiva visualmente, lleva a la risa y al cansancio, debido al alargamiento de los rellanos después de los puntos culminantes y al desacierto de colocar palabras claves en momentos inoportunos. Pero es de extrañar que este desencuentro con el público no sucedió cuando *Doble suicidio* se estrenó

en Xalapa y la gente salió conmovida y admirada por la calidad del espectáculo.

Aun con la diferencia de opiniones, *Doble suicidio* fue de lo mejor de la Muestra Nacional de Teatro en Pachuca, tanto por ser una obra ambiciosa donde Oceransky perfecciona una técnica como por su largo alcance.

Proceso, 3 de diciembre de 2006.

Rosete se pronuncia

Hugo Hiriart hace una paráfrasis del libro de Jonás en su obra *Rosete se pronuncia*, que se presenta en el Teatro Santa Catarina de la UNAM, equiparándolo a un títere de la familia de los Rosete Aranda, significativa compañía mexicana fundada en 1815, donde el protagonista es un simple humano manipulado por fuerzas mundiales, políticas, sociales o económicas que lo llevan adonde él no quiere ir. Huye de su misión y termina en ella.

La historia es episódica y el personaje transita por diferentes lugares para no cumplir su encomienda. Rosete va a una agencia de viajes para irse al país más lejano. Se embarca y es aventado al mar porque el capitán y la tripulación lo creen culpable de atraer al huracán que los persigue. Si a Jonás lo echan al mar al saber que se ha rebelado contra Yahveh y es tragado por un pez gigante, a Rosete lo rescata un submarino donde dialoga con Nemesio, el capitán Nemo, quien lo deposita en una playa en la que se resigna a su destino.

La ciudad bíblica de Nínive es exaltada por el autor y se inspira no sólo en la imagen del libro de Jonás sino en otros pasajes como la *Ruina de Nínive* del libro de Nahum, cuyo tono apocalíptico resalta el pronunciamiento político de Rosete al final de la obra, en que la paráfrasis de Jonás se vuelve una parodia. Lleva a la risa cómo el pueblo se transforma ante el llamado de Rosete y hasta el presidente renuncia por el bien de todos.

El autor nos presenta un interesante trabajo lúdico y reflexivo que se escenifica con una creativa propuesta de Daniel

Giménez Cacho, director que prefiere ubicar la aventura en un ámbito conceptual más que anecdótico, resaltando este aspecto de la obra de Hiriart. Aunque pierde colorido y sabor, es más sobrio que jugueteón, el resultado es positivo. Queda claro el mundo de dominación en que vivimos, ese intento de huir de un mandato, rebelarse e ir irremediabilmente hacia él. Es atractiva y contemporánea la propuesta visual en la que predominan el negro y el blanco, y contrasta con el cabello rojo de los personajes.

El espacio está sintetizado aleatoriamente por una silla de peluquero antigua. El objeto en sí no tiene significado, sino que lo adquiere sucesivamente, convirtiendo este aspecto escenográfico en uno de los mayores aciertos del montaje. Empieza siendo una oficina, una agencia de viajes y se transforma, por las velas extendidas, en un buque. Es un submarino y luego, de manera fantástica, sube la silla para convertirse en una isla minúscula. La sábana cubre los cuerpos, descubre la cabeza, protege de la suciedad o es la mortaja que cuelga vertical envolviendo un cuerpo. Así, la escenografía y la iluminación diseñada por Gabriel Pascal acompañan la propuesta de dirección jugando con los contraluces y lo significativo del espacio. El vestuario de Eloise Kazan subraya muy bien la modernidad. Las actuaciones son soberbias. El director prefirió personajes femeninos a diferencia de los masculinos que propone el autor y, siguiendo el planteamiento sintético, el protagonista se enfrenta con un solo antagonista que representa al funcionario, al agente, al capitán, a la cocinera, al locutor... La primera es interpretada intensamente por Mariana Giménez y Laura Almela se desdobra hábilmente en este sinfín de personajes. Las actuaciones dan gran fuerza a esta obra de Hugo Hiriart.

Se confía en que la UNAM pague los derechos de autor correspondientes, que no ha hecho en sus teatros desde hace más de año y medio.

Proceso, 18 de marzo de 2007.

Los últimos días de Casanova

A Casanova se le recuerda no por sus años de vejez sino por su gloria seductora y como artífice del placer. Aventurero del mundo salta de ciudad en ciudad, de cama en cama, de carreta en carreta, de palacio en palacio para entregarse, sin prejuicios ni reflexión, a sus impulsos inmediatos. No mide las consecuencias, elabora estrategias de conquista. Borra líneas de clase e intereses sociales; igual se acuesta con una condesa que con una lavandera, con una frondosa que con una esbelta; con una prostituta que con una virgen; su placer está en el proporcionar y obtener placer; no en el obstáculo, ni en la dificultad, sino en la entrega misma. Deja mujeres satisfechas, aunque también ignora su libre albedrío, condena al ridículo, abre puertas sin dejar llaves para cerrarlas y las consecuencias pueden ser funestas y al mismo tiempo liberadoras.

A Casanova, veneciano del siglo XVIII, se le conoce por las memorias que escribió en la última etapa de su vida, que se sabe, lo hizo recluido durante 13 años en un castillo de Bohemia, en Dux, protegido por el conde de Waldstein. Esta etapa poco está signada en su autobiografía y es la que David Olguín retoma para escribir y dirigir su obra de teatro *Casanova o la humillación* que presenta sus últimas funciones en el Teatro El Granero. Interesante sacar a la luz un controvertido personaje universal e imaginarlo cuando es humillado. Pero Casanova no se resigna y se escapa, como siempre, escribiendo sus recuerdos durante 12 horas diarias. Vuelve a vivir sus aventuras, ingenioso y hábil recurso para superar su vejez física, y disfruta

cada página de las dos mil que escribió. Su estilo es sencillo y abierto, y señala: “¿por qué no he de ser sincero? Uno no se engaña nunca a sí mismo y yo escribo sólo para mí”.

Esa libertad que Casanova ejerció en su vida se manifiesta aún en sus escritos; no pretende justificarse, explicarse, analizarse, sino volver a vivir. La experiencia contrasta con la cárcel en la que se encuentra y la que David Olguín recrea de manera original. Lo humillan los sirvientes que ahí viven, igualmente prisioneros, y sólo una criada se compadece de él. Claudio Obregón protagoniza a Casanova admirablemente. Asume la vida de este hombre desde las entrañas y logra transmitir, con un sinfín de matices y emociones, sus estados de ánimo, sus preocupaciones, sus angustias y sus rebajamientos. También sobresale la actuación de José Carlos Rodríguez, el principal antagonista de Casanova, Feldkirchner, que con aplomo y sin estridencias proyecta fuerza, desdén, crueldad y destrucción en su personaje, convirtiéndola, junto con la del fino personaje que interpreta en la pesadilla, en una de sus mejores actuaciones. Laura Almela, Carolina Schwartz, no deja de expresar sus grandes cualidades actorales, aunque su constante enojo y el tono fársico que la lleva a la ridiculización, dificulta vislumbrar la sexualidad de esta amante y las diferentes situaciones por las que pasa. El que hace las veces de bufón / criado, Rodrigo Espinosa, está llevado al límite, y el grito y el estruendo impiden el disfrute de su tontería, que contrasta con la inocencia expresada por la sirvienta, interpretada por Gisela García Trigos.

La puesta en escena y el texto de *Casanova o la humillación* de David Olguín, que previamente estuvo en temporada en el Teatro Casa de la Paz, es una propuesta consistente y no complaciente con el público. Mezcla el encierro y las fantasías, convertidas en mascaradas, en un espacio diseñado e iluminado con tino por Gabriel Pascal. Revive a Casanova, dando nuevas luces y sombras a un icono que pervive hasta nuestros tiempos.

Proceso, 25 de marzo de 2007.

Diques al mar

Abordar las estructuras no lineales es un reto para la dramaturgia contemporánea en donde lo anecdótico no es lo fundamental. El problema es creer que utilizando tales estructuras resultará una propuesta automáticamente innovadora. Los resultados pueden ser desastrosos: dispersión, vacío, superficialidad; o acertados en la creación de atmósferas y de imágenes sugerentes, en la transmisión de metáforas y de situaciones emotivas.

Estudio Teatro que Danza se lanza a la tarea de trabajar alrededor del tema de la espera y crea la obra de teatro *Diques al mar*, que concluye temporada en el Teatro Antonio López Mancera de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del INBA, en el Cenart. Las actrices Adriana Ríos y Gabriela Pérez Negrete tienen gran verosimilitud en su trabajo y, bajo la dirección de Damián Cordero y la misma Gabriela, resultan ser dos personajes convincentes. Ambas esperan en un espacio al lado del mar: Clara a un amor que se fue de ahí años atrás mientras Ana quiere irse, una y otra vez, en un barco que la lleve a Lisboa.

Ahí se encuentran, se conocen, se hacen amigas y se cuentan sus historias en pasado. Pesa el pasado y el poco presente donde imperan los monólogos narrativos o descriptivos, debilitando la obra. Clara lee cartas que le envía aquel hombre que tanto añora; cartas y cartas, pero dramáticamente no se encuentra la forma de presentarlas. Sin acción, simultaneidad o imagen, la carta se reduce a la simple lectura de un papel o

un pañuelo. No basta la intencionalidad actoral que es buena, sino la fuerza e imaginación que la dramaturgia y la dirección le impriman.

Las acciones dramáticas que se proponen son simples, pero la simplicidad con contenido resulta de mucho interés. Aquí, a diferencia de su ópera prima profesional *Exquisitos y exquisoides*, que dirigió en el teatro Benito Juárez en 2004, no hay tantos subtextos que desentrañar. Las ideas son casi de una sola cara. En *Exquisitos...* lograba, con el texto de Daniel Chávez, dar volumen a las palabras, utilizar el teatro del absurdo, la repetición, la mecanización, para enriquecer las palabras del autor. En esta dramaturgia, bajo su responsabilidad, le volvió a faltar la figura del dramaturgo, igual que en su anterior montaje *Frida... al viento*, que presentó en el Teatro El Granero en 2005. No sólo de buenas ideas y talento vive el director; para que haya un subtexto hace falta la mente aglutinadora del dramaturgo que la oriente. En *Frida... al viento*, Damián Cordero tomó textos del diario íntimo de la pintora y en *Diques al mar*, de Alessandro Baricco, Marguerite Duras y Roland Barthes. En la primera, las imágenes eran más ricas, pero sin conflictos ni evolución de los personajes. La segunda, *Diques al mar*, visualmente es precaria aunque la situación de los personajes es más consistente y el giro dramático del final muy eficaz.

Diques al mar apoyó su propuesta en la atmósfera portuaria —que puede ser muy sugerente—, pero la concepción del espacio y el diseño de vestuario y de iluminación no le ayuda en nada. Utilizar iluminación azul no da sensación de mar, sino que enfría el ambiente. La música tan dispar, intermitente y sonorizada indistintamente no incluye al espectador sino que lo aleja. En esta obra, donde la atmósfera es de lo más importante, no hay atmósfera, y los textos, que la mayoría de las veces hablan de amor, se estacionan y hasta en ocasiones suenan melosos y sin complejidad.

Damián Cordero, egresado de la ENAT del INBA, ha querido hacer sus propias creaciones, pero sin tener la referencia del dramaturgo, que por supuesto implica diálogo, diferencias,

acuerdos, trabajo en equipo. Tal vez si desde la escuela la dramaturgia fuera un elemento toral de la formación, al igual que lo es la dirección, la actuación y la escenografía, los resultados y la visión de los estudiantes y egresados podría enriquecerse y crecer dentro de lo que implica el respeto de las especialidades y la práctica del diálogo, sustancial en el teatro.

Proceso, 22 de abril de 2007.

Con vista al pasado

La obra de Maruxa Vilalta, que se presenta en el Teatro El Granero del CCB del INBA, se puede ubicar como una obra hecha en la década de 1960 o de 1970. En la década de 1960, cuando inició su carrera, el maestro Xavier Rojas dirigió sus obras en El Granero, teatro círculo diseñado por él, y posteriormente ella empezó a dirigir sus textos en ese mismo espacio o en otros de la UNAM.

Maruxa Vilalta es de las pocas directoras que asume el reto del diseño original con cuatro vistas del Teatro El Granero. En los últimos años, generalmente se bloquea un lado para darle forma de teatro isabelino, o hasta dos, para facilitar el trabajo del director. En este caso la directora mantiene la propuesta como lo hizo en los seis montajes previos en este teatro y consigue un trazo escénico funcional a cuatro vistas. Desgraciadamente eso no fue suficiente para hacer atractiva su puesta en escena *Con vista a la bahía*.

Si bien la propuesta dramática de Maruxa Vilalta ha fluctuado entre el realismo y el teatro del absurdo, el realismo de esta obra se encuentra superado. Ya no son las mismas convenciones que se manejaban en la década de 1970 y ahora el rigor es mucho mayor para conseguir, dentro del realismo, propuestas interesantes y contemporáneas.

Varias de las obras de Vilalta han sido premiadas: *Nada como el piso 16* (1975) o *Historia de él* (1978), y su obra *Esta noche juntos amándonos tanto* (1970), además de otorgarle varios premios, obtuvo buenas opiniones de la crítica y fue positiva-

mente comentada por su crítica aguda al encierro y egoísmo de sus personajes, así como por el tratamiento absurdo de la situación. Tratamiento que se extraña sobremanera en la aproximación realista de *Con vista a la bahía*. La inverosimilitud es el primer factor que perjudica a esta obra, pues las licencias que se da la autora, tanto en la situación que propone como en los personajes, resultan insostenibles.

La historia la ubica en un pequeño departamento de Manhattan donde vive un norteamericano llamado Brian, al cual visita un antiguo compañero de escuela que viene a proponerle un negocio sucio y cuya frase predilecta es “Yes, boss!”, o el clásico “Oh, my god!”, para dar la sensación, imposible de lograr, de que estamos en los Estados Unidos. En realidad parecen dos mexicanos viviendo allá o en cualquier lugar. Es difícil creer que John venga a proponerle abiertamente (aunque forzosamente se postergue el saber por qué está ahí) usar su nombre de contador a aquel que ahora pretende ser escritor, para limpiar negocios corruptos pues no pueden usar los nombres de otros contadores ya fiscalizados. Este desdibujado autor tiene una actitud ambigua frente a tal situación, a pesar de que desde el principio él rechaza tajantemente la proposición, aunque, por manos de la autora, los diálogos y las visitas del intruso continúan y continúan sin obstáculos y justificación.

La aparición de un tercer personaje dinamiza el desarrollo de la obra: una maestra de literatura que Brian conoce en un bar ubicado, acertadamente, en la parte alta de una esquina del escenario. Ella sostiene ideas feministas, aunque con su comportamiento se rinda a los pies del autor, admirando e idealizando lo que es un escritor (que sabemos es poco para describir la calidad humana de un personaje). Lo vuelve el objeto de atención y ella mantiene una actitud receptiva de sus largos argumentos, inventos narrativos y divagares, para terminar consiguiéndole, en apenas tres días, editor para su primera novela.

Los protagonistas son interpretados por David Trillo y Bruno René Mestri de una manera tan acartonada y formal que

es difícil creer las situaciones que se les presentan y los sentimientos que expresan. Marissa Saavedra interpreta con mayor soltura su personaje de Alice y Salvador Álvarez, el jefe mafioso mayor, en nada transmite su alta jerarquía. Dudamos también del abrupto desenlace donde se ponen a los golpes antes de que se inicie, injustificadamente, el oscuro final.

Maruxa Vilalta, autora con trayectoria y reconocimiento nacional e internacional, no tuvo fortuna en esta puesta en escena, aunque se le reconocen sus hallazgos en el teatro del absurdo, del que se espera volver a disfrutar.

Proceso, 17 de junio de 2007.

Nezahualcóyotl

Hablar de nuestros antepasados sobre el escenario y no caer en el lugar común no es cosa fácil, y Juliana Faesler, en el espectáculo que actualmente se presenta en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, obtiene resultados halagadores. Sin hacer una recuperación arqueológica, pero tampoco ignorándola, y sin contarla la historia como libro de texto, aunque también haciéndolo, *Nezahualcóyotl* nos transmite un sentimiento de nostalgia y contemporaneidad.

Visualmente la obra de teatro es atractiva y múltiple, porque en la apariencia estética prehispánica se esconde una mezcla de tradición y actualidad. El juego de pelota es un partido de basquetbol, el penacho de Huitzilopochtli está hecho de globos alargados y la víbora de Quetzalcóatl es inventada con las manos.


La propuesta recurre a la iconografía de los códices y de las vasijas de barro, adquiriendo corporeidad y color a través de los actores. Sus movimientos, las posiciones estáticas y la forma de caminar y bailar responden al universo prehispánico, figuras vivas, gozo estético.

En *Nezahualcóyotl* se representan dioses y personajes del pasado. La leyenda del rey de Texcoco, desde una perspectiva épica, mantiene un hilo conductor dentro de la fragmentación y el azar. El vencedor puede ser el vencido, el dios convertirse en poeta y todos los personajes pueden ser Nezahualcóyotl para ser ensalzado o humillado frente al enemigo.

Si bien la primera parte consigue solidez dentro de la improvisación y construcción dramática, en el segundo fragmento los contenidos se superficializan y la propuesta neohistórica —elaborada bajo una ardua investigación que avala y dota de verdad lo que sugiere— se desdibuja y desvirtúa. El personaje mítico y su universo —vuelto calles, pueblos y estaciones de metro dentro de nuestro imaginario— cae en el paradigma de ciudad Neza y aunque la asociación es lógica, el texto pierde fuerza y se vuelve didáctico y lleno de consignas. La obra terminaba antes; tal vez cuando se hace presente Nezahualcóyotl en forma de muñeco, tipo “Barbie”, porque después el desglose del viaje en camión, el accidente y la enumeración narrativa de historia mezclada con protestas, pierden lo teatral que tenía la primera parte. La obra se afloja, aunque la propuesta en su conjunto sea original.

La escenografía e iluminación de Juliana Faesler es brillante y como imán nos prende de esos muros inspirados en el espacio escultórico de la UNAM. Aquí su centro no es un óvalo de lava pedregosa sino una plataforma cuadrada con un vértice en proscenio; y todo al rojo vivo es un volcán en erupción. La iluminación es precisa, concentrada, de sus mejores, y es capaz de aislar, crear caminos, reinterpretar, eludiendo con fortuna los oscuros entre escenas. Porque la obra es ágil, sin descansos, sin pausas que hundan el ritmo; hay tiempos suspendidos y silencios, pero el acontecer no cesa y como un río salta entre las piedras o descansa en lo profundo.

Los actores y la directora proponen una estética de movimiento, un trabajo interno y corporal que nos dice que no hay vacío, que están llenos de energía Clarissa Malheiros, Diana Fidelia, Roldán Ramírez, Natyeli Flores y Alam Sarmiento, con vestuarios de Edyta Rzewuska. Clarissa Malheiros, que comparte con Juliana la dirección de su compañía La Máquina de Teatro, consigue ocultar su tono de extranjera, que tanto molestaba en otras puestas en escena, y resalta la creación y contundencia de su movimiento.



Nezahualcóyotl invita a vivir en carne propia el pasado en el presente. Sentimos nuestra ciudad; este país que olvida sus orígenes o que los vuelve folclor. *Nezahualcóyotl* es una obra audaz y propositiva, difícil en su amalgamiento y con su propia poética, como el protagonista.

Proceso, 1 de julio de 2007.

De monstruos y prodigios: la historia de los castrati

Antes de iniciar su gira a Nueva York, Argentina y Alemania, la compañía Teatro de Ciertos Habitantes conmemoró 10 años de existencia y dio un par de funciones en el Teatro Julio Castillo para calentar motores. Este gran teatro se llenó de un público entusiasmado por la obra *De monstruos y prodigios: la historia de los castrati* de Jorge Kuri, dirigida por Claudio Valdés Kuri, también director de la compañía.

El tema de los *castrati* —niños castrados para mantener una voz “angelical”— es fascinante e implica un reto para llevarlo a escena. El director y el autor profundizaron en la problemática a partir de la hipótesis, original e inteligente, de la imposibilidad de la convivencia del monstruo y del prodigio, y dio frutos en una interesante puesta en escena. Con gran cantidad de información, trataron de realizar una dramatización que resultó poco sostenible y con el paso de los años se fue volviendo complaciente.

La obra se estrenó por primera vez en el año 2000 en el Teatro El Galeón, y la respuesta del público también fue positiva. Ahora es un montaje más austero tanto escenográfica como actoralmente y la propuesta cambia de un espacio pequeño a este inmenso escenario que se antojaba haber reducido. Llamaban la atención las imágenes, sencillas y contundentes, con una iluminación a veces plana, otras nostálgica y otras de gran belleza. Disfrutamos, por ejemplo, la visión de unos siameses del barroco, los vestuarios de ópera que desde la contempora-

neidad parecen *kitschs*, o la presencia de un caballo adiestrado con Napoleón de jinete que da vueltas en círculo, baila y se postra obediente.

Visual y corporalmente *De monstruos y prodigios* es positiva y experimental. La dirección de Claudio Valdés Kuri asume el espacio vacío con soltura, y el movimiento escénico y las coreografías son compactas y contrastantes, unas veces muy precisas y muchas otras asumiendo el desvarío, el relajo y el caos.

La obra consta de tres partes, aunque nunca deja los discursos didácticos. Si asumimos que la obra es teatro de tesis, eso no quita la importancia de encontrar recursos de construcción dramática, no sólo escénicos, para proporcionarnos la información, pues se menosprecia el diálogo y se reitera en la exposición al público.

La primera parte es una conferencia teatralizada que por más que llamen la atención los personajes que la exponen, el primer tercio progresivamente aburre. El centauro habla largamente de la historia de los monstruos, los siameses del inicio de la historia de los *castrati*, y luego viene la tercera y la cuarta exposiciones con el mismo recurso.

La obertura sorprende, pues el ingenio del director coloca al centauro tras el burladero de un ruedo donde se muestra el torso masculino, y el cuerpo de animal apenas se adivina por los movimientos y el ruido del andar de las patas.

El personaje de los siameses es fundamental pues lleva la historia a lo largo de la obra. Cuando era interpretado por Mario Iván Martínez y Hernán del Riego en el primer montaje, tenía el poder de ser el hilo conductor. Esta vez el personaje es muy menor pues las interpretaciones poco proyectan y en ocasiones hasta desafinan. Al debilitarse esta guía, la obra se debilita. El tono gay lleno de gags que fueron improvisando los actores durante las funciones del año 2000 es retomado nuevamente por la dirección y hasta llega a contagiar la última parte de la obra. Larga esta última parte, basada en la improvisación a partir del universo de la decadencia de los *castrati*.

Las corretizas, las peleas, la gritería, el hablar sin parar encimados unos con otros, el cañonazo y el aventar hacia las butacas panes de hule espuma invitando al juego, causa conmoción en el público. Aunque se siente el peso del tiempo, todos ríen a más no poder, hasta en las partes que no son para reír. Desde una propuesta circense, los chistes y gags son previsibles, fáciles, lugares comunes que el público recibe con beneplácito. El objetivo de entretenimiento y de abordar un tema interesante se cumplió, la empatía y aceptación con el público fue clara, aunque nos quedamos con la inquietud acerca de los recursos usados.

Con aplausos de pie, *De monstruos y prodigios* se despidió de México satisfecha.

Proceso, 8 de julio de 2007.

*La tragedia de Elena Garro*¹

La obra de teatro *Los perros* de Elena Garro, publicada en la década de 1980 por la Universidad Veracruzana (UV), es una clara evidencia del espíritu trágico de esta autora, sobre todo en relación con el destino de las mujeres. En *Los perros* no hay visos de que las condiciones de dominio cambien; sólo la ilusión de las dos protagonistas. La obra inicia con el deseo de la madre de que en su hija no se repita su historia, pero su actitud pasiva la lleva al mismo lugar; no hay camino que su hija pueda transitar para vivir de otra manera. Contrario a la frase tan conocida de Rosario Castellanos “otro modo de ser, más humano y libre”.

La madre de *Los perros* no tiene culpa ni remordimiento; sólo horror de ver su vida reflejarse en la de su hija. La culpa, ingrediente fundamental en la tragedia, está en otra parte, como dice Segismundo: “El delito mayor/ del hombre es haber nacido”... en un mundo organizado a favor de los hombres, comenta Francisco Beverido en su ensayo sobre esta obra publicado en 1992.

La autora desarrolla la tragedia con maestría, pues si bien desde un principio se anuncia el final, la atención se centra en la emotividad con que se plantea la situación, las relaciones entre los personajes, el lirismo y lo metafórico del lenguaje.

¹ Texto incluido en *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro*, Patricia Rosas Lopátégui (comp.), México, Porrúa, 2008.

El dolor por la vida de estos dos personajes es transmitido con poesía en esta obra de Elena Garro, encarnado en la puesta en escena que Sandra Félix dirige en el Foro de la Biblioteca de México con las buenas actuaciones de Pilar Villanueva y Judith Cruzado, a las que acompañan Rubén León y Armando Romero.

No hay manera de evitar la emoción que Pilar Villanueva, como la madre, nos transmite. Y la sencillez y profundidad con que sucede la vivencia actoral hace que nos sumerjamos en la humedad del martirologio.

En la segunda parte de la obra la madre cuenta a su hija paso a paso cómo la robaron y la ultrajaron, y la autora lo hace de una manera tan inteligente que se convierte en un espejo no sólo de ella y su hija, sino de tantas hijas y tantas madres y tantas mujeres condenadas al abuso sexual de los hombres del pueblo. Si bien podría ser un monólogo estático, tanto la dirección como las actuaciones lo convierten en un impresionante diálogo, con un mínimo de movimientos, donde la hija estupefacta escucha y el público sólo es el testigo escénico. Ellas viven la tragedia y nosotros en catarsis, desde nuestro asiento, la experimentamos.

A la dirección intimista de Sandra Félix la acompaña la escenografía e iluminación de Philippe Amand, consiguiendo verosimilitud a través de la síntesis. Un rectángulo terregoso de piso y otro rectángulo de carrizo como techo, a manera de espejo, delimitan el espacio. La tenue iluminación da introspección y la directora coloca certeramente los elementos escénicos para que sin necesidad de grandes movimientos entremos en contacto con las miradas, los perfiles y las acciones de estas dos mujeres. Si bien la autora propone que las dos mujeres estén de espaldas al público, la directora, por el contrario, hace que la actriz palmee las tortillas frente al comal que está en primer plano y sintamos el olor de las brasas y alguna que otra tortilla que se quema. No establece una convención frontal, sino que con un trazo escénico simple nos permite

ver, a través de la cuarta pared, a madre e hija viviendo una cotidianidad impactante.

Tanto las actrices como los muchachos que llegan a robar se mueven sin ningún tipo de tensión en su comportamiento y es desde el relajamiento que ellas viven el sufrimiento y él, con un cinismo soterrado, llega, cual oráculo, a decir lo que va a pasar: “Quiere dejarte en carne viva, para que luego cualquier brisa te lastime, para que dejes tu rastro de sangre por donde pases para que todos te señalen como la sin piel, la desgraciada, la que no puede acercarse al agua, ni a la lumbre, ni dormir en paz con ningún hombre”.

Llama la atención cómo la dramaturga Elena Garro transmite tan poética y certeramente una situación que hasta ahora no se ha erradicado y que seguimos viviendo: el poder de la violación de los fuertes hacia los inocentes. Es un teatro que denuncia tal hecho y al mismo tiempo lo asume. Lleva signos de rebelión y sometimiento dentro de una realidad aplastante. Sorprende la coincidencia de las palabras de la autora en Aguascalientes con motivo de un homenaje hecho en su honor en 1991, donde asumía la inferioridad de la mujer y se resignaba a la triste vida que llevaba en el exilio, a pesar de su lucidez literaria, de manera que no sabíamos si estaba interpretando el papel de una de sus obras o estaba diciendo sinceramente lo que ella pensaba.

Proceso, 22 de julio de 2007.

Autopsia de un copo de nieve

Es conmovedora la obra de Luis Santillán, *Autopsia de un copo de nieve*, sin que haya una gota de melodrama. El planteamiento es crudo, directo y natural. Sin énfasis ni aditamentos. Las metáforas surgen espontáneas, la poesía de las palabras de una niña, sin verso, sin rima, sólo con veracidad. Pero qué diferente es la lectura a la puesta en escena que ahora se reestrena en el Teatro Santa Catarina de la UNAM. Aquí las emociones y las acciones han pasado a un segundo término, y los directores Richard Viqueira y José Alberto Gallardo se han tenido que someter a la dictadura de la propuesta visual.

La escenografía, la iluminación y el vestuario nada tienen que ver con el contenido de la obra. La visión superficial del texto dio imágenes muy bellas, muy modernas, muy *nice*, para un museo o un *performance*, pero no para un espacio donde los personajes viven, se relacionan con su entorno y sobre todo sienten y transmiten su vivencia. Huyendo del realismo se cae en el rebuscamiento, en la frialdad y la incompreensión del mismo texto. Todo lo contrario a la sencillez, creatividad y profundidad que propone el autor.


Claro que el resultado es hermoso en un baño reinterpretado. Unas mujeres en la cotidianidad, ya sea en pijama, vestidas o desnudas, como las visualiza el autor, aquí están vestidas exóticamente de blanco y la niña como bailarina, sin faltarle a las tres, madre e hijas, unas pelucas rubias casi blancas de "Barbie" con un corte idéntico. Y *wow*, qué efecto el de la luz negra en este escenario con un blanco que se vuelve fos-

forescente y en el que hay una tina, una cubeta de latón y un escusado que se usan sin una lógica clara. En qué líos se metieron los directores para resolver la propuesta escenográfica y hacer caber una obra tan interesante en la frivolidad de un concepto.

Autopsia de un copo de nieve, Premio Nacional de Dramaturgia INBA Baja California 2005, es una obra con una estructura compacta, escenas breves y contundentes, con diálogos sintéticos y llenos de subtextos. El lenguaje no es coloquial, pero las situaciones son cotidianas; de ahí la delicia de la propuesta.

En esta obra del joven dramaturgo Luis Santillán, la situación dramática es fundamental. Los personajes tienen una relación estrecha con el espacio y los objetos, y mutuamente se determinan. En cada una de las escenas los personajes accionan. O bien se peinan o se rasuran o se miran al espejo o lloran y hablan solos o fuman en el baño, como solemos hacer, o se flota en una tina rebosante de agua (aquí sin agua). La niña quiere hacer pis mientras su madre no se para del escusado (aquí se sienta sobre una cubeta), o juega con una caja de cartón donde, adentro, hay un perro al cual le habla con cariño (que son de las escenas mejor logradas), o la peina su mamá mientras toma su vaso de leche, porque, como siempre, ya se hizo tarde. Los personajes se van dejando ver lentamente hasta llegar a las entrañas de la experiencia de una niña ignorada por su madre y su hermana que busca siempre algo de calor o compañía. La madre indiferente gira en su propio mundo y la hermana la asusta cuando habla de que no existe el futuro. El personaje de la niña, interpretado por Marijo Fernández, es el más generoso, y la actriz transmite ese encanto de inocencia. Surya MacGregor es la madre que le da un tono natural muy acertado, de igual manera que Isabel Piquer, pero ambas requieren de más contrastes y exabruptos para conocer realmente el carácter de estos personajes, sobre todo el de la madre.

El director Richard Viqueira, joven autor también, es un creativo talentoso siempre en búsqueda, cuyas obras han dado buenos resultados; y aunque ahora la protagonista sea la esce-



nografía, la iluminación y el vestuario de Mónica Raya, la aventura de *Autopsia de un copo de nieve* de Luis Santillán, codirigida con José Alberto Gallardo, es una puesta en escena que enriquece la polémica y es atractiva para el público.

Proceso, 3 de febrero de 2008.

Muerte parcial

Estar muertos para poder iniciar una nueva vida suena tentador y al mismo tiempo terrorífico. Y éste es el planteamiento del que parte la obra de teatro *Muerte parcial*, del narrador Juan Villoro, que actualmente se escenifica en el Teatro Orientación del CCB.

Los personajes inician reconociendo su muerte y se ilusionan de pensar que todo va a ser diferente. Lástima que sus cuerpos y su pasado sean los mismos y se vuelvan más pesados conforme transcurre la obra. No es tan fácil nacer de nuevo pasados los 40.

Para crear una ilusión, el autor plantea una falacia que poco a poco va desarrollando y va cambiando de giro. Al principio entramos en la convención teatral de que los personajes están muertos, como dicen ellos, pues han caído mientras escalaban una montaña y se encuentran en un limbo hablando de su situación y su futuro. Una montañista profesional y un vendedor de bienes raíces se sienten libres como amantes en su nueva vida, al mismo tiempo que un vendedor de mascotas que ha salido de la pobreza y un locutor de fútbol retirado discuten el estado de su relación. Escenas bien contrapunteadas que en tiempo real suceden simultáneas y en el teatral son consecutivas. Cada personaje expone sus motivos para querer cambiar su vida y a algunos les invade el dolor y la culpa.

El autor plantea la situación y después siembra la intriga: quién cortó la cuerda, quién maneja la situación, por qué hay alguien más, a dónde van, por qué. Entonces no están muertos

sino que fingen su muerte con ataúdes vacíos o llenos de boletas fraudulentas. La hipótesis ha cambiado y se inicia el suspense a manera de *thriller*. La aparición de un quinto personaje, un político, malo y cínico, detona la situación y es el recurso que utiliza el autor para ir girando la historia hasta que la obra termine.

La estructura que Juan Villoro plantea en *Muerte parcial* es ambiciosa y compleja, aunque su agilidad radique en un juego intelectual sin descanso. En esta primera obra teatral de Villoro, sin contar la que escribió colectivamente a los 14 años, se muestra propositivo y con inquietudes dramáticas por indagar. No deja de usar formas narrativas en el ritmo escénico, lo cual a veces la hace densa, o de estar más cerca del juego especulativo que de los giros situacionales o emotivos; pero el universo que crea es sumamente atrayente y las reflexiones que suscita, tanto dramáticas como existenciales, son de gran alcance.

Regina Quiñones aborda con entereza la propuesta dramática de Juan Villoro y nos entrega personajes con una buena calidad actoral, donde resalta Fernando Becerril, que interpreta un sobrio y amanerado locutor de fútbol, resultando uno de sus mejores trabajos; Raymundo Pastor, que consigue verosimilitud y una eficaz transmisión emotiva, y María Inés Pintado, natural y segura en su actuación. Ricardo Palacios está bien en su papel y Juan Carlos Remolina, desgraciadamente, da un matiz exagerado al personaje del político, ya de por sí muy caracterizado, volviéndolo un tanto esquemático. La joven Regina Quiñones, directora del llamativo montaje de *Luisa* de Daniel Veronese en 2005 en el Foro Shakespeare, consigue un buen diseño de dirección aunque se debilita en la segunda parte, cuando, temerosa del teatro de la palabra, quita las sillas a sus personajes y los deja a la intemperie caminando de un lado a otro, moviéndose sin descanso sin que haya una necesidad real. De la misma manera en que el autor teme dejar de girar las tuercas en esta parte. Sobresale su humor negro y sus brillantes lances que permiten que el público se involucre.

Juan Villoro, autor de las novelas *El disparo de Argón*, *El testigo* y *Los culpables*, entre otras, incursiona exitosamente en el teatro con su obra *Muerte parcial*, obra reveladora cuyo resultado en el escenario resulta muy interesante tanto por su dramaturgia como por su dirección y actuación.

Proceso, 10 de febrero de 2008.

Vanguardia trasnochada

Es como volver a la década de 1970, cuando los grandes experimentadores del teatro hacían sus locuras, pero en la obra *El infierno o el nacimiento de la clínica*, que se presenta en el Foro Sor Juana de la UNAM, no hay grandes sorpresas, sino sólo refritos empalmados unos con otros; ideas mentales sin concreción dramática; discursos y descripciones; *performances* hilvanados sin conformar una trama (y no en el sentido anecdótico sino en el usado por Eugenio Barba), pues no es suficiente el tema del cuerpo y la enfermedad para crear una obra de teatro.

En *El infierno o el nacimiento de la clínica*, dirigida por Rubén Ortiz, el concepto y la práctica escénica están disociados y el intelecto prevalece frente a la emoción. Más aún, la emotividad no es un ingrediente del espectáculo, lo cual provoca un distanciamiento brutal del público hacia lo que está viendo. Si se quería hacer una crítica sobre la modernidad y la tecnología médica, o la relación objetivizada que el individuo tiene con el cuerpo, la manera en que se hace no involucra más que al cuerpo del actor y la emotividad está, tal vez, propositivamente escondida. Los actores enuncian, pero nunca sienten, a excepción del dolor físico al que el director los somete, intentando arremedar los *performances*. Hay uno que otro momento emotivo anclado en las experiencias conmovedoras que se narran respecto a una enfermedad, y resulta interesante el hecho de que la narración no está ligada a la acción que realiza

el actor —pues aquí no puede hablarse de personajes—, pero que de manera inconsciente se conectan.

Si bien esta disociación funciona en particular, es completamente disfuncional en el concepto general de la obra. La palabra se revela en su mayor parte con una voz en *off* que emite definiciones médicas o testimonios de médicos entrevistados y que se proyectan en pantalla. El sonido es tan deficiente que no se entiende lo que dicen y conforme pasa el tiempo va perdiendo importancia hasta convertirse en un murmullo perturbador. Los actores leen o recitan con una indicación del director, supongo, de que se use el tono neutro, solemne, frío, sin significados, para que las cosas sean tal cual son, que terminan siendo poco, sobre todo para los que hemos pasado por la tortura de los médicos, los hospitales y los tratamientos propios o ajenos.

El infierno o el nacimiento de la clínica se basa en diversos *performances*, dirigidos por Rubén Ortiz, Ricardo Díaz, Héctor Bourges, Eugenia Vargas y Claudia Cabrera (a quienes no se les da el crédito correspondiente), que van desde una danza minimalista (como las del grupo Roses and Roses de la década de 1980) hasta la acción de coser meticulosamente un corazón real (de vaca o toro) insertándole milagritos.

El grupo actoral Los Esquizoides está conformado por Diana Cardona, Verónica Colín, Gabriela Delgado, Elizabeth Espejo, Fernanda Manzo, Raúl Mendoza, Jorge Palafox, Esperanza Sánchez y Alam Sarmiento, cuyo arrojo y compromiso con el trabajo es admirable y digno de reconocerse.

Rubén Ortiz, alumno y asistente de Ludwik Margules, coordinador académico del extinto Foro de Teatro Contemporáneo y docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, se basa en la filosofía transgresora de Foucault para elaborar *El infierno...*, que es la primera de una tetralogía y, según comenta el director, es Foucault quien la estructura. Ojalá los planteamientos de este filósofo tuvieran formato dramático para dar solidez a las propuestas de este arriesgado director, cuyo talento se vería enriquecido si menospreciara el texto y

el poder del significado y creyera en la integración de la palabra dentro del hecho escénico. Así fue en su exitosa puesta en escena de *Autoconfesión*, del escritor Peter Handke, que dirigió en 2005 con la actuación de Gerardo Trejoluna, la cual estaba llena de sentidos, imágenes, expresividad, fuerza y una profunda humanidad.

Proceso, 24 de febrero de 2008.

Pequeñas certezas

Son pocas las certezas con las que uno vive, pero en el tema de los desaparecidos las certezas fluctúan entre la vida y la muerte convirtiéndose en algo insoportable el no saber el fin último de un familiar o amigo. Por eso la búsqueda de Mario en *Pequeñas certezas* y el descubrimiento de lo que él escondía resuena con fuerza en el imaginario colectivo donde se inserta el tema de la migración, los desaparecidos políticos, las muertas de Juárez y hasta los sepultados en la mina de Pasta de Conchos. La obra *Pequeñas certezas*, de Bárbara Colio, dirigida por Claudia Ríos, que ahora se presenta los lunes en el Teatro del Centro Cultural Helénico y el año pasado dio una temporada en la Sala Villaurrutia del CCB, ejemplifica esta situación a partir de una problemática que no tiene que ver con la política sino con un pleito de herencia familiar: Mario ha desaparecido y sus hermanos lo buscan rencorosos pues los ha despojado de la casa, dejándosela a su novia “chilanga”, que viaja a Tijuana con su madre para saber de él. A partir de esta anécdota, dos realidades se intersectan y sirven como un espejo que devela el proceso de autoconocimiento de los protagonistas, el impacto de las relaciones intrafamiliares en la identidad del individuo y el enfrentamiento con la muerte.

El concepto escenográfico de Claudia Ríos es muy acertado ya que propone no sólo espacios interiores como puede ser una sala de espera, una casa o una funeraria, sino espacios más amplios que van desde una calle hasta la misma frontera. Los paneles que aparecen y desaparecen y que forman un mapa

bidimensional se vuelven muy sugerentes para que el espectador eche a volar su imaginación. El trazo escénico hace que fluya ágilmente la obra, y la escenografía de María Fernanda Dibildox y Janet Maggi, así como la iluminación de Matías Gorlero, colaboran en la atmósfera que irradia *Pequeñas certezas*.

La interrogante fundamental surge en cuanto al tono, ya que el humor negro, característico de este trabajo de Bárbara Colio, es un punto fundamental y atinado de la propuesta. Hacen que la obra no se convierta en un plomo, como bien dice la directora, pero al saltar a la farsa, el humor involuntario implica un tropiezo. Las exageraciones actorales debilitan la obra, sin que esto signifique que el público las rechace. Muy por el contrario, las risas expresan que el receptor está adentro de la historia y eso es muy importante. Angelina Peláez hace una interpretación excelente de la madre, pero no permite conmovernos lo suficiente de ese acto de justicia que ella pretende hacer enterrando a los muertos sin dueño o aceptando la distancia emocional que marca su hija. Amanda Farah, como el personaje fársico de la amiga, se vuelve insufrible en particular en la sala de espera antes de entrar a abortar, pues alarga la escena y exagera tanto su frivolidad que provoca, en muchos, hasta el rechazo. A otros, por el contrario, los divierte. En contraste, resaltan las actuaciones de Gabriela Pérez Negrete, como la hija y amante del desaparecido, y de Pilar Padilla, que entre la risa y el drama nos hacen transitar y sentir verdadero lo que les acontece.

La estructura dramática de *Pequeñas certezas*, premiada en España en 2004, es interesante ya que trama dos historias simultáneas que se alternan y se juntan para dar nuevos resultados. La vuelta al pasado en una de las escenas finales es un gran acierto, ya que gira la historia y tanto el espectador como los personajes reinterpretan un acontecimiento banal en apariencia, pero determinante dentro del contexto. El final feliz es para muchos un aliciente en esta dramática historia y para otros un tanto forzado.

Pequeñas certezas es una obra que ha tenido gran aceptación del público, de muy buena factura y que amerita ir a verla.

Proceso, 11 de mayo de 2008.

El Evangelio según Clark

¡Cuánto atrevimiento!, dirán unos; ¡qué irreverencia!, dirán otros; ¡qué gusto tal desenfado!, pensarán muchos más. Pero ninguno podrá evitar la risa y hasta las carcajadas al ver a un Jesucristo y un Superman coincidir dentro de la historia.

Richard Viqueira, autor y director de *El Evangelio según Clark*, retoma la anécdota del momento en que Superman vuela alrededor del planeta a toda velocidad para remediar la muerte de su amada Luisa, pero en este caso retrocede tanto en el tiempo que se instala justo cuando Jesús está expulsando a los mercaderes del templo. Y pareciera que la obra desarrollará el enfrentamiento de estos dos iconos, ya que Superman acusa al otro de comunista, instalándose como el representante del neoliberalismo al defender a los mercaderes... pero no es así. La tesis más bien girará en torno a las similitudes que tienen entre ellos y que finalmente representan las dos ideologías dominantes de hoy.

El Evangelio según Clark, que se presenta los miércoles en el Teatro del Centro Cultural Helénico, es un constante chacoteo de diferentes pasajes bíblicos, basándose principalmente en textos apócrifos, como el de Judas. En lo absoluto es una visión religiosa acerca de las verdades, mentiras y significados del Nuevo Testamento. Es una visión juvenil iconoclasta impregnada del cómic, la farsa, el cabaret y el teatro físico. Refreshante para este clima de derechización que el gobierno del Partido de Acción Nacional (PAN) ha ido infiltrando en el tejido social, aliándose al ejército y a la Iglesia institucional

(véanse las falsas causas y soluciones que dieron a la problemática del sida).

No hay pudor en esta obra, lo cual se agradece, pero tampoco rigor en ciertos pasajes, siendo que el propio caos tiene su lógica. Si bien Viqueira es muy cuidadoso en la puesta en escena y desarrolla muy bien el juego escénico, tanto en el trazo como en los recursos, la dramaturgia a veces se debilita en su ritmo, sobre todo en la segunda parte, como es la Última Cena y el énfasis en María Magdalena; así como en ciertos planteamientos poco verosímiles, como que Jesús sea el que inicie el apedreamiento de ésta. Claro que es divertido que el público sea el que aviente el sinfín de pelotas verdes contra ella y lo interpele en varias ocasiones. Por otro lado, el cuestionamiento de la resurrección resulta ingenioso al reinterpretar los acontecimientos, ya que el autor propone, dentro de la polémica alrededor de este evento, una solución que surge del mismo planteamiento dramático, audaz, original y escandalosa para algunos.

La puesta en escena de *El Evangelio según Clark* es chispeante. Los tres columpios que bajan del cielo y con los que los actores / personajes juegan sin descanso es digna de apreciar. Creativa, ágil y exacta. Los columpios se balancean, los enrollan y desenrollan, se convierten en un sinfín de lugares, objetos y mecanismos escénicos: una máquina de escribir, una cama, la cruz, la barca y lo que se quiera imaginar. En esta ocasión el texto y la puesta en escena van de la mano, se complementan, corren armónicos, los conceptos coinciden y se enriquecen. Se nota el trabajo de improvisación entre los actores y el autor/director durante la puesta en escena. Son buenas las interpretaciones de Mauricio E. Galaz en el papel de Superman, de Marco Aurelio Nava en el de Jesucristo y de Richard Viqueira en el de Lutor y Judas. Carlos Valencia interpreta lucidoramente el personaje de Clark —desde donde está contada la historia y que cómicamente tiene un problema de identidad (“¿por qué siempre soy el yo y no el super yo?”)— y los de Luisa y María Magdalena. Ellas son un travesti

que cambia de papeles y funciona bien, pero el actor contamina a su personaje de Clark, que dramáticamente no tiene que ver con ellas y que, aunque lo justifica en el texto, debilita al otro yo de Superman.

Qué bueno que el autor y director Richard Viqueira no se toque el corazón ni quiera entrar en profundidades, sino que arremeta con todo y contra todo lo “políticamente correcto”. Y como dicen por ahí: “Muy recomendable, aunque no apta para mochos”.

Proceso, 24 de agosto de 2008.

La graciosa comitiva del Leteo

Dentro del Festival Otras Latitudes 2008, que se lleva a cabo en el Teatro Julio Castillo, la semana pasada tocó el turno, entre otras, a una obra de teatro proveniente de Querétaro titulada *La graciosa comitiva del Leteo*, dirigida por Haydeé Boetto. La joven actriz y autora de este texto, Mariana Hartasánchez nos presenta una obra compleja y de gran aliento, la cual fue seleccionada en el Premio de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo, por lo que se publicó hace un par de años dentro de la colección Tierra Adentro.

La graciosa comitiva del Leteo es una farsa trágica llena de humor inteligente con múltiples referencias literarias y mitológicas. Versa sobre una familia de muchos hijos, con apenas dos sobrevivientes y una madre fuerte, dura, y en la cual recae el peso de la obra. Digamos que el personaje de Bruxa, interpretado espléndidamente por la misma autora, es el personaje mejor trazado, con un humor agrio e hiriente que mantiene dinámica la obra. Su sadismo e ironía recaen principalmente en el hijo amanerado, dolido por la muerte de su último hermano y caricaturizado por Ginés Cruz, que sorpresivamente cambia de carácter descubriendo sus ocultas intenciones, que no están del todo justificadas en el texto.

La obra inicia con la huida de dos hermanos a la isla de Walpurgis. Sarta, interpretado por Alejandra Chacón, es un personaje con rasgos atractivos como su ingenuidad (ella es virgen y anda desnuda quitada de la pena pues cree que en la fiesta es natural que todos lo hagan) y su cualidad de hablar

con los espíritus o en distintos idiomas, ya sea el francés, el italiano, el lenguaje de los caballos o de los cuervos. El hermano, Carlo, interpretado sin tanta profundidad por Leonardo Cabrera, y Duncan, el padre, aunque un tanto rígida la actuación de Emmanuel Márquez, logran transmitir el drama o el cinismo del personaje.

El entramado dramático es complejo y ambicioso. Punto en favor de la autora que logra resolverlo, aunque el texto necesite todavía cierto grado de maduración para contener la dispersión y atar tantos cabos que se echan a andar a lo largo de la obra para que se puedan ir tejiendo poco a poco, y no concluyan forzosamente o se salgan de la verosimilitud de la historia.

La situación dramática está contextualizada durante la preparación de "la noche de Walpurgis", al parecer un rito/carnaval en el que los espíritus regresan para liberar y purificar los cuerpos del mal. ¿Por qué irse tan lejos si tenemos en nuestro país tantas referencias a ritos de ese tipo (los huicholes, por ejemplo)? Tal vez la autora quiso llevarnos a Leteo, uno de los ríos del Averno por cuyas orillas erraban las almas, obligadas a beber de sus aguas para olvidarse del pasado, pero este hecho se da más como metáfora que en la realidad.

Frente a esta difícil e interesante obra, Haydeé Boetto opta por ágiles y creativas soluciones escénicas. Es una puesta en escena rica en imágenes donde el concepto escenográfico es sintético y abstracto, permitiendo escenas simultáneas, cambios rápidos y la imaginación del espectador. Con una manta colgando vemos fantasmas o una barca; una mesa inclinada cambia nuestra perspectiva para darnos la idea del bar, un pequeño tren nos indica la llegada de un personaje, etcétera. Aunque a veces, dada la complejidad de la obra, se confunde la agencia de viajes con el hostel, la calle con los interiores o espacios importantes para entender el entramado.

Mariana Hartasánchez propone también el juego con un grupo musical que interviene en la historia, lo que da un buen

toque al espectáculo. Damos la bienvenida a esta nueva dramaturgia con talento que tiene tanto que decir y que crecer.

Proceso, 21 de septiembre de 2008.

Crisis. Modelo para armar

¡Cómo se parece la crisis de 1995 a la que estamos viviendo actualmente! Hablar de la devaluación de aquellos tiempos, de la corrupción y la mentira, es como estar hablando de lo que sucede en estos momentos. “Aquí no pasa nada y está pasando todo.” Por eso resulta oportuna la obra de Javier y Antonio Malpica, que se está presentando en el Foro Shakespeare.

El género de comedia musical es el que escogen los autores y directores de *Crisis. Modelo para armar*, para mostrar un micro y un macrocosmos muy mexicano: en medio de una crisis nacional, el individuo se resquebraja y vive su propia crisis. Lo político social es sólo el contexto; la sustancia son las relaciones de pareja, de amigos, de personas que no saben cómo resolver su vida. Resulta acertado utilizar un género asociado al teatro comercial, pero que de ninguna manera es de su exclusividad. La obra es una comedia hecha con el mínimo de recursos, que no parte del interés económico sino del estético, del crítico, del que aparenta liviandad y en el fondo cuestiona o revela formas de comportamiento; que utiliza el humor y la música para experimentar y para contar una historia, en este caso, o varias, con las que el espectador puede identificarse. Es sorprendente escuchar las risas del público durante toda la obra.

Crisis. Modelo para armar inicia con las noticias en los periódicos de aquella navidad del año 94 para después adentrarnos poco a poco en las crisis de los personajes. Son historias que al principio corren simultáneas sin cruzarse y gradualmente

se va armando la trama y las relaciones entre los personajes. El suspense es una de las características que mantienen atento al espectador y le dan poder para que vaya descifrando lo que pasa. Pronto se sabe de un secuestro, pero sus características tan particulares y las personas involucradas no son de fácil deducción. Tenemos una historia de amor no correspondido, una historia de celos y una de incapacidad de procrear, un desahuciado, una madre neurótica y aprensiva, un niño precoz y una joven insatisfecha. Si bien en la primera parte se desarrolla el motivo principal por el que los personajes se encuentran, éste resulta ser un pretexto para poder contar-nos el resto de las historias.

Los autores explotan el recurso del aparte, pero de una forma particular, pues si bien en la Edad de Oro era usado por un personaje para salirse de la situación y comentarle algo al público, o por Brecht a la manera de un relator, los hermanos Malpica le dan giros múltiples.

Aunque los comentarios a una determinada escena estén hechos indistintamente por los actores que no intervienen en ese momento, no implica que sean los personajes los que hablan. A veces son solos que comentan la escena, otras presentan diálogos entre dos personas que amplían la información, ya sea para apoyar lo que está pasando y explicar su comportamiento, o para contradecir a los personajes: dicen lo que el personaje oculta. El recurso también es utilizado como un elemento que provoca el humor. Los comentaristas podrían ser las diversas caras del escritor mientras escribe. El que se pregunta, duda y esconde.

En *Crisis. Modelo para armar*, de Antonio y Javier Malpica, sobresale la propuesta dramática, aunque la dirección no haya explotado todas las posibilidades del texto y se haya quedado a nivel ilustrativo. Los actores en general realizan una buena interpretación: María Sandoval, Roberto Cravioto, Paola Mingüer, Marco Antonio Bórquez, Rubén Martínez, Maru Barrios y Arturo Valdemar.

Crisis. Modelo para armar es una comedia de buena factura, recomendable para pasar un rato divertido y también para ver retratada trágicamente a nuestra sociedad como si no hubiera pasado el tiempo y reconocer los múltiples vértices que tienen las relaciones humanas.

Proceso, 25 de octubre de 2008.

Encuentro de claridades

A partir de dos textos no teatrales, Sandra Félix, la directora, y Philippe Amand, el escenógrafo e iluminador —al cual la directora dedica su trabajo—, crean un interesante espacio emocional en el teatro. El libro de Carmen Villoro *Jugo de naranja*, prosa poética de primer nivel, da voz al personaje femenino interpretado por Úrsula Pruneda, y fragmentos de la novela *El primer trago de cerveza: y otros pequeños placeres de la vida*, del francés Philippe Delerm, hacen vivir al personaje masculino que encarna el actor y director Mauricio García Lozano.

Frente al prejuicio de llevar a escena textos narrativos, no nos queda más que sorprendernos ante la posibilidad de su dramatización utilizando dos tesituras de voces a manera de monólogos en segunda persona, con los que nos reflejan dos modos distintos de vivir la experiencia de la separación de una pareja, dando verosimilitud a lo que cada personaje cuenta. Hombre y mujer sienten distinto; los dos viven el dolor frente al ausente amado, pero cada quien lo expresa a su manera. Ella tan intimista y sensible, él inmiscuido más en lo social y con la vivencia directa de la amada.

La prosa poética de Carmen Villoro emociona a muchos y vemos por aquí y por allá rodar lágrimas o escuchar suspiros, y ante los textos de Philippe Delerm no queda más que ocultar la mirada o disimular la humedad en los ojos. Pero la identificación del espectador es distinta, pues depende de su experiencia personal y su forma de expresar las emociones.

Carmen Villoro —poeta y cuentista con más de 10 libros publicados, especializada en psicoanálisis— utiliza metáforas cotidianas para hablar del rompimiento, del recuerdo que taldra en cada acción o cada objeto compartido. El tono nostálgico y melancólico con el que la obra está trabajada es lo que da unidad a la propuesta y nos sumerge en una atmósfera de sopor de la que, desgraciadamente, salimos antes de que ésta termine. Es buena la idea de la directora y la dramaturga Ángeles Hernández de entrelazar los dos textos a partir de ciertos objetos, como el libro de Proust o la Torre Eiffel y la Latinoamericana, situaciones como la llamada por teléfono en la que ambos se comunican o incomunican, o las canciones del músico francés Jacques Brel. Pero, por alguna necesidad desconocida o vinculada con el compromiso entre la pareja creativa, el tono nostálgico e hiriente se deslava frente al melodrama del recuerdo. Así, en la segunda parte, demasiado extensa por ser reiterativa, resalta el amor de la pareja y los momentos felices compartidos, lo cual termina dando una visión rosa de la experiencia amorosa, en contraste con el impacto emotivo de los textos originales, curiosamente transmitidos a través de lo más trivial.

La puesta en escena está trabajada a profundidad y la vivencia de los actores proyecta personajes sensibles y verdaderos. La interpretación de Úrsula Pruneda es excelsa. Pocas veces podemos disfrutar de una naturalidad tal, de un relajamiento en el escenario donde las pausas, los recorridos y cada movimiento están llenos de contenidos. Es buena la actuación de García Lozano, aunque se siente un tanto rígida cayendo en ocasiones en el amaneramiento. La directora no requiere de grandes movimientos de sus personajes para darles vida, y el espacio vital en el que transitan multiplica sus significados. Philippe Amand propone dos cubos que reflejan un interior y un exterior. El interior, descubierto en dos lados la mayor parte del tiempo, se aleja o se acerca y ellos caminan fuera o dentro según sea exterior o interior el espacio desde donde se comunican. La iluminación es de lo más sobresaliente

de la propuesta, ya que la luz del espectáculo refleja la luz de las emociones. Los colores varían según el estado emotivo del personaje, o de la atmósfera que se quiera reproducir, sea fría o cálida, real o surreal.

Encuentro de claridades es una puesta en escena que maneja con intensidad las emociones tanto de los personajes como del espectador y, aunque el deseo optimista de los que hacen el espectáculo debilite su fuerza, la obra de teatro logra transmitir esa nostalgia frente a la separación amorosa.

Proceso, 9 de noviembre de 2008.

Cabaret de año nuevo

El espectáculo de cabaret de navidad de Las Reinas Chulas en el Bar El Vicio se reestrenó la semana pasada para recibir este año, que sin todavía haber empezado, ya nos está acabando. La crítica social y política mantiene el tono del espectáculo aunque de una manera irregular. *Merry CRISISmas and a Happy Dow Jones. Sustorela Prebicentenario Privatizada* brilla en su segunda parte y se opaca en la primera, donde es más el intento por plantear un *thriller*, con demasiado misterio, que por burlarse de los políticos que nos están matando suavemente con su inflación.

Lo más sobresaliente de *Merry CRISISmas* es la caracterización de sus personajes: qué maravilla el Nicolas Cage de Ana Francis Mor, la maestra de escuela de Nora Huerta, el politicucho lametodo de Gobernación de Marisol Gasé, y la quinceañera exhibicionista de Cecilia Sotres. La propuesta transexual da buen resultado: mujeres interpretando personajes masculinos y hombres interpretando travestis, los cuales creen erróneamente que las grandes protuberancias o el levantar-se la falda los vuelven atractivos. Otras actrices, ya que el reparto está conformado por más de 15 intérpretes de la Red de Cabareteros, tampoco logran dar el chispazo y sus personajes se quedan en una interpretación cumplidora.

Los personajes por supuesto que no son naturalistas pero sí verosímiles. El cabaret es lo que les da una estridencia especial: entre la farsa, el melodrama del cine mexicano y la carpa, van y vienen, se estacionan, remarcan un gesto, un movi-

miento, un tic y así se construyen. Los personajes masculinos no son mujeres disfrazadas de hombres, son hombres fuertes o gordos, hábiles o tontos que investigan un caso o tratan de resolver un conflicto; que acusan a la mujer sin razón, sin ver que ellos son de ocasión.

El título de *Merry CRISISmas and a Happy Dow Jones. Sus-torela Prebicentenario Privatizada* es más bien una ocurrencia que no tiene casi nada que ver con el *show*; una idea preconcebida que no se empató con lo que surgió del trabajo de improvisación desarrollado en una vecindad con ingeniosos personajes.

El primer fragmento gira alrededor de la fiesta de cumpleaños en la que la quinceañera de la vecindad desaparece. Una escena caótica que da pistas falsas para seguir un *thriller*, el cual arranca con el interrogatorio que Nicolas Cage hace a cada uno de los personajes de la vecindad colocados en línea y que parece que no va a terminar nunca.

Breves escenas para dar pistas poco claras de lo que está pasando en el vecindario, una madre con lentes de botella cuyos chistes nunca caen, realenta un poco esta primera parte ajena a la crítica política; pero aparece un salvavidas en el que dos políticos preparan el terreno para la visita de un alto funcionario a la vecindad.

Como línea ascendente en polvorosa, la segunda parte recupera el tiempo perdido y nos mete al instante en la risa y la burla, en la crisis y el horror. Detrás de todo, está una vecindad organizada, por la cual nadie daba ni un quinto. Un negocio descubierto y una orgullosa derrota. Los políticos pegados a sus celulares recibiendo órdenes y obedeciendo sin siquiera pensar un segundo son muy divertidos, y resulta eficaz el antihéroe, Nicolas Cage, que con un mal español representa el capitalismo y todo lo que los espectadores que asisten al Bar El Vicio rechazan. Él resuelve el caso, pero se mantienen los problemas. Su toma de conciencia, cargada de humor, resulta ser un buen remate para el espectáculo.

Merry CRISIMAS se presenta los viernes a las diez de la noche y se puede disfrutar mientras se bebe un trago y se evade de la desastrosa realidad nacional, en la que el gobierno no da una.

Proceso, 18 de enero de 2009.

Trolebús Escénico

Un espacio teatral alternativo inició funciones con gran algarabía para la comunidad teatral. Frente a las dificultades de hacer teatro y la búsqueda de nuevas formas de expresión, este Trolebús Escénico significa una propuesta juvenil que cuestiona las políticas teatrales de nuestro (¿?) gobierno y abre horizontes creativos.

Marco Vieyra, impulsor del proyecto La Otra Nave, estrenó su obra *Jardinería electronik*, basada en textos de Rodrigo García, en un trolebús donado por la Embajada de Japón al gobierno del Distrito Federal, acondicionado para 30 espectadores. La experiencia escénica es sumamente estimulante e invita a los jóvenes a vivirla estando ojos con ojos con el actor. En esa iniciativa también participarán obras de Luis Mario Moncada y Richard Viqueira, que se presentarán en marzo y abril esperando que haya suficientes apoyos para continuar el proyecto.

Jardinería electronik es una obra cercana al *performance* y la instalación, en la que conocemos fragmentadamente a tres personajes que nos hablan de sus pensamientos y sus problemas en esta sociedad cosificada, donde no somos más que mercancía o anuncios publicitarios. La despersonificación y la soledad es la hipótesis que esta propuesta desarrolla utilizando palabras sin fin e interesantes recursos visuales.

La propuesta formal es lo que más sobresale en *Jardinería electronik*: la imaginación potenciada con un mínimo de elementos nos hace disfrutar al máximo momentos sublimes como las luces de bengala tras los cristales, el video en los cuer-

pos o el techo del trolebús, la voz metalizada por el micrófono, el maniquí acribillado por un taladro, la trampilla secreta por donde desaparece un personaje, los movimientos circenses o las rutinas de acción. El punto débil de esta propuesta radica en los textos y la estructura dramática. Si bien es cierto que se puede pensar que el lenguaje de los jóvenes se caracteriza por la expresión básica para nombrar la rebeldía, la insatisfacción o la soledad, y por recurrir a los lugares comunes para conformar un discurso, no es verdad que la profundización y complejidad de las situaciones, sin que esto quiera decir el uso de conceptos filosóficos o trascendentales, sea ajena a este sector. Tal vez la particularidad de las realidades y los lazos que se tienden de lo trivial a lo existencial son necesarios para que el público pueda ser partícipe de algo diferente que lo haga pensar en cosas que no se le hubieran ocurrido y no sólo le confirmen su pensar. Así, el problema radica en la reiteración (y no en la repetición) en donde se dice lo mismo con diferentes elementos. El discurso es pobre y la estructura hace que la obra se alargue innecesariamente. En un momento dado, la obra se detiene y hace que el espectador pierda interés. Para este tipo de propuestas es mejor la brevedad para aumentar el impacto.

Antonio Vega, con una botarga de Pluto que lo hace sudar y sufrir lo que los actores en la vida real terminan haciendo para sobrevivir, consigue atrapar al espectador en todo momento; su discurso está lleno de vitalidad y fuerza, y sus reflexiones sobre los animales domésticos, en particular los perros, nos hacen sonreír. Isabel Piquer sobresale por su naturalidad y utiliza el contacto visual con el público para aumentar la tensión. Roldán Ramírez tiene fuerza, aunque sus registros actorales sean más limitados.

Marco Vieyra, originario de Guadalajara y fundador de La Cuarta Teatro en 1992, tiene en su haber varias obras de teatro caracterizadas por esta búsqueda existencial en el acontecer de los jóvenes recurriendo a nuevas formas de expresión. Están, por ejemplo, *Asfixia*, que se presentó en 2006 en

el Festival Andino Internacional de Teatro, o *El último piso*. Esperemos que nos siga sorprendiendo y que el Trolebús Escénico tenga larga vida.

Proceso, 8 de marzo de 2009.

Polvo de hadas

Aunque las hadas no existan, el polvo mágico que se vierte al contar un cuento infantil nos traslada a mundos fantásticos donde la imaginación permite vivir historias que hacen olvidar una triste realidad y creer que hay otros mundos más allá de lo visible. Cuando uno crece la vida no está allá sino aquí y ésta es más dura de lo que se esperaba.

Polvo de hadas, escrita por Luis Santillán y en temporada en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico todos los sábados bajo la dirección de Susana Quintero, cuenta precisamente la historia de tres niñas que han dejado de serlo, pero no quieren abandonar ese mundo onírico y lo añoran dolorosamente. Luis Santillán tiene la habilidad, igual que en *Autopsia de un copo de nieve*, su anterior estreno, de manejar con soltura esa mezcla agridulce de ingenuidad y tormento. Dibuja estupendamente el drama de estas hermanas que esperan, sin saber qué esperan, mientras recuerdan lo que fueron y lo que son. Viven en un tiempo detenido, tratando de olvidar el presente que las cuestiona. Juegan a contarse cuentos, juegan a las sillas, invitan a las otras a jugar sus juegos que éstas niegan o aceptan, inventan, se angustian hasta llegar a tener que tomar una decisión. Los roles y la caracterización de los personajes están perfectamente delimitados: la hermana mayor que con los pies en la tierra frena los impulsos de las demás, pero que también necesita la aprobación de éstas; la de en medio, que va de un lado a otro, y la hermana menor, que tiene pegada a su piel la infancia.

Detrás de esta realidad hay algo externo que las acosa y las traslada al mundo de los adultos y de la enfermedad. Más allá de la puerta hay una mujer, la que les contaba aquellos cuentos, que sufre y a la que las hermanas tienen que cuidar. Frente al desasosiego de esa interferencia exterior no queda más que suponer que el sufrimiento es de la madre, más que de su abuela, aunque el autor no lo especifique y lo difícil que es tomar la decisión de mantenerla o no viva.

El subtexto de *Polvo de hadas* es un tema de actualidad: la eutanasia. Pero no está en la primera capa de la historia y va permeando poco a poco el corazón de cada una de ellas, hasta dejarlas sin aliento. El que no sea *el tema* de la obra, hace que *Polvo de hadas* adquiera profundas dimensiones. Lo que importa son estas jovencitas que han dejado de ser niñas enfrentándose a una situación que las rebasa.

La puesta en escena de Susana Quintero es sumamente interesante, ya que apuesta por el mundo onírico de las hermanas y crea un espacio escénico, diseñado e iluminado por Jorge Kuri Neumann, con ingenio y austeridad, que nos traslada a ese espacio que existe en los cuentos. El piso es un tablero desvencijado, los árboles están secos (o en reposo) como en el invierno; tres sillas, como el juego de las sillas, y los objetos fantásticos realizados torpemente por Mariela Carrillo aportan una propuesta enriquecedora al texto ideado por Luis Santillán, donde la obra se desarrolla en el interior de un departamento. Las posibilidades que la obra de Luis Santillán da para su puesta en escena provienen de la fuerza de lo que hay detrás de las palabras y lo que él puede significar. El trabajo de la directora y las actrices parte, pues, de una comprensión del texto que, aunque no se entiende ese afán de cambiar los cuentos que cuentan si los propuestos por el autor son tan sugerentes, consiguen reinterpretar y dotar de universos surrealistas haciendo tangible lo intangible.

Las actuaciones son de primer nivel tanto por su naturalidad como por su fuerza interior. Mahalat Sánchez interpreta a Amatista; Mónica Torres, a Ámbar; y a Azul, Marcela Ayala

y Georgina Ságar alternadamente. *Polvo de hadas* es un trabajo realizado por un equipo joven que resalta por su madurez, dando a la obra de Luis Santillán (publicada en el tercer tomo de la colección Teatro de La Gruta, como finalista del Premio Nacional de Dramaturgia Joven 2002) grandes alcances.

Proceso, 29 de marzo de 2009.

La inocencia de las bestias

Al entrar a una casa de siglo XIX en la Roma, el foro de La Madriguera, nos sorprende ver en escena a dos jóvenes, niños, animales que a lo largo de la obra mantienen la ambigüedad de su ser. La joven dramaturga Verónica Bujeiro juega hábilmente con este doble significado, hasta confundirnos. Una cree que son hombres con rasgos felinos, otro percibe a dos mascotas humanizadas. Y sí, son dos o más a la vez, masculino y femenino, ubicados acertadamente por la directora Claudia Romero Herrera en el siglo antepasado.

El Foro es el vértice de una habitación de la casa, y los espectadores, pegados a las paredes, estamos como espías a no más de un metro de distancia escudriñando hasta el más mínimo movimiento. Afortunadamente el trabajo actoral y de dirección es sumamente cuidadoso y preciso. La exactitud de sus movimientos no saltan a la caricatura, en la que fácilmente se podría caer, y la interpretación expresionista, que no llega a la sobreactuación, permite que vivamos esa realidad como posible y fácilmente entremos en la convención.

Teatro del absurdo del siglo XXI que hace una crítica aguda a la sociedad de nuestro tiempo, en particular a las relaciones familiares y con los animales, donde paradójicamente son las propias mascotas las que cuestionan el actuar de sus amos.

La situación dramática está clara y es la que sostiene la tensión de la obra: ellos esperan a un hombre que traerá un gato, o lo que sea, para que se apareen. Y la pregunta surge en el

transcurrir: queremos ser como ellos, queremos perpetuar la especie, ¿queremos?

La inocencia de las bestias está llena de emociones: dudas, miedos, afectos y odios. Los sentimientos contradictorios de los siameses, muy bien interpretados por Llever Aíza y Emilio Savinni, son complejos. Los animales no son primarios, más parecieran serlo “ellos”, que están presentes todo el tiempo en una gran foto enmarcada y flanqueada por dos veladoras, vasos con agua donde están sumergidas sus dentaduras.

El atractivo escenográfico, diseñado por Víctor Padilla, es la economía de recursos y el uso de elementos metafóricos, como las jaulas de pájaros o las ratoneras, que nos remiten a una instalación en la que interactúan seres vivos. En un espacio de tres por tres se arañan, comen con la boca, vomitan y dejan su escupitajo asquerosamente ahí sin ser tocado ni pisoteado por ellos por un largo tiempo, a pesar de pasar tan cerca.

Es buena la imagen del “hombre de las bestias”, bien caracterizada por Gerardo Alonso, como prólogo y epílogo de la obra, aunque resulte innecesaria. Si su presencia girara la historia y proporcionara información más allá de lo sabido, podría ser una imagen inquietante más que ilustrativa. El diálogo es ágil, dinámico y veloz. Y lo más importante: ambiguo, lleno de subtextos que permiten variadas interpretaciones. Pero la estructura de la obra es irregular. La tensión dramática no se sostiene en su último tercio y pierden interés las últimas narraciones de sus aventuras como mascotas, cuando uno de ellos se perdió o al otro lo llevaron al circo; tal vez por el lugar en que están colocados o porque se supone que ambos ya lo saben y poco hay que añadir para que cambie la historia. El suspense que provoca la espera al final se vuelve un poco reiterativo ya que no hay algún elemento nuevo que la resignifique. Pero los espectadores nos mantenemos atentos y sorprendidos, movidos en nuestro interior por este mundo raro tan parecido al nuestro y tan diferente. Los personajes se hacen preguntas y los espectadores también. Gratificante dinámica que hace que uno salga inquieto y jubiloso de haber sido testigo de esta original historia que, con un

sólido equipo de trabajo, se presentará en La Madriguera hasta el 3 de julio para luego continuar en el Teatro La Gruta del Centro Cultural Helénico.

Proceso, 7 de junio de 2009.

Delirium tremens

El *delirium tremens* es una puerta hacia otros niveles de percepción. Se abre por una enfermedad y se accede a experiencias sonoras, visuales y hasta olfativas tormentosas, por lo general, y muchas veces místicas. Los alcohólicos lo viven y la causa es la abstinencia repentina. Extraño fenómeno que en la década de 1970 Ignacio Solares investigó dando como resultado un reportaje literario publicado por la Compañía General de Ediciones y después por Planeta. Ahora él se ha vuelto un personaje más de su historia, adaptada y dirigida por Antonio Crestani en el Teatro Santa Catarina de la UNAM.

El libro de Solares dio testimonio de 111 casos que padecían *delirium tremens*. Crestani, en su adaptación, seleccionó cinco y los puso al desnudo para revelarles sus experiencias al reportero y al espectador, para dar fe de un fenómeno, lejano para algunos, y cercano para muchos. Lo importante es que no hay juicios de valor, ni moralejas, ni un espíritu didáctico. Más bien, una necesidad de saber, de tratar de mostrar eso que les sucede a estas personas que tienen alucinaciones y acceden a una dimensión poco accesible en la realidad. Francisco Prieto significa *delirium tremens* como la búsqueda preconsciente de Dios, Solares subraya su carácter místico y Crestani elige como hilo conductor la experiencia de un alcohólico, acertadamente interpretada por Jorge Ávalos, que en sus delirios siente que se ha puesto en contacto con Dios.

En la búsqueda literaria de Ignacio Solares se entremezclan sus inquietudes religiosas y las del universo de la historia y la

psicología. Su primera novela, *Puerta del cielo*, se refiere a la experiencia mariana, a la revelación divina, y en su obra de teatro *El jefe máximo* aborda el espiritismo de Francisco I. Madero. En *Delirium tremens* la psicología y el misticismo están puestos en juego: ¿dónde están los límites?, ¿con qué herramientas abordar el fenómeno: a través de la psicología, la bioquímica o la religión? El autor, desdoblado en el personaje del reportero, despliega sus indagaciones, pero sobre todo, muestra los testimonios. Crestani, así, ubica los hechos a finales de la década de 1970, apoyado por la escenografía y el vestuario de Gloria Carrasco, en el tiempo en que se hizo la investigación y elige diferentes espacios: el café La Habana, los pasillos del hospital o la sala de uno de ellos.

La propuesta de Crestani, tanto en su adaptación como en la dirección, corre en dos planos: el principal son los testimonios de dos mujeres y tres hombres, expuestos a manera de monólogos, ya sea en espacios abstractos o en lugares cotidianos. El plano que sirve de enlace y rompimiento con la ficción es el del reportero, interpretado con naturalidad por José María Mantilla, entrevistando a los alcohólicos, apuntando y comentando con el público. El monólogo que abre la obra es el testimonio de una mujer que curó su soledad con el alcohol y de cómo se fue diluyendo su vida. La interpretación de Aída López está llena de matices, pausas y sentimientos profundos que transmite al espectador. Jorge Ávalos es el personaje que guía la estructura de la obra y cuya interpretación requiere, y lo logra con creces, de una cantidad diversa de emociones, aunque en un inicio esté un tanto sobresaltado. La interpretación de Edurne Ferrer, que transmite la experiencia alcohólica de una joven, sin ningún miramiento, es verosímil, pero sus risas forzadas e innecesarias se vuelven chocantes. Luis Maya y Salomón Santiago completan el reparto —de muy buen nivel— y cuentan la historia de un taxista, la única cómica de la obra, cuya voz externa confunde sus rutas, o la de un joven hospitalizado.

Delirium tremens es una obra que nos devela un mundo extraño, nos invita a reflexionar y que a muchos espectadores les toca fibras sensibles, ya que el alcoholismo es un problema que se presenta en un porcentaje altísimo en el interior de las familias mexicanas.

Proceso, 21 de junio de 2009.

Alaska

Tres personajes oscuros, más que abiertos, cándidos, más que retorcidos. Tan insignificantes en apariencia y capaces de cualquier cosa. Misteriosos al máximo: sólo sabemos de ellos lo que el autor ha querido develarnos.

La interesante propuesta dramática del joven escritor Gibrán Portela en su obra *Alaska*, que actualmente se presenta los viernes en el Foro La Gruta del Helénico, nos permite asomarnos a la realidad de Miguel y Jimi, de la que siempre están huyendo, evadiéndose, buscando otro lugar donde dejar de ser o simplemente calmar esa angustia que lleva a que se atoren las palabras o a despotricar contra todo.

La vida de estos dos “amigos”, que más que amigos exhalan una necesidad descompuesta, es atrapada por el autor en el momento en el que arriba un tercer personaje: una mujer que quiere comprar una caja fuerte para guardar un secreto. Esta situación comúnmente masculina, donde la presencia del amor es asociada con el rompimiento de la complicidad varonil, es reetiquetada en *Alaska* por personajes muy particulares: Miguel, joven con una prótesis en el brazo y dificultades en su raciocinio; Martina, sin un amigo y que huele insoportablemente a repelente para mosquitos por su alergia a los piquetes, y Jimi, el más común, el más violento y el más poseivamente ¿enamorado? Este presente es el punto de partida para que Gibrán Portela transite hacia mundos introspectivos, cortes de tiempo y fugas al pasado en *Alaska*. Este juego, tan bien planteado en el texto, no consigue tal efectividad en la

puesta en escena dirigida por Roberto Duarte. El intento de Miguel por fugarse y retrotraerse en el golf, donde su claridad mental se manifiesta al hablar, así como los momentos en que el escucha se encuentra en un sitio distinto al que el hablante se dirige, queda emborronado en el montaje o es aderezado con situaciones más obvias, en las cuales Miguel imagina lo que su amigo y su amante hacen a sus espaldas. Tampoco es aprovechada la sugerencia del autor en el sentido de que las cajas fuertes sean los elementos escenográficos de todos los espacios donde sucede la acción, sustituyéndolas con cubos negros y una gran caja fuerte elevada por una sogas mientras ella espera abajo, peligrosamente. La gran metáfora de *Alaska* parte de ubicar a los personajes en una tienda de cajas fuertes, cajas que esconden tesoros, secretos, historias, vidas que luego nadie puede abrir, ni siquiera los que las venden y, por supuesto, ni siquiera los espectadores. El espacio escénico, diseñado por el artista plástico Arturo Hernández, es muy sugerente y más lo sería si la cuerda estuviera tan tensa que indicara el peso metálico de esta gigantesca caja fuerte, capaz de aplastar a cualquiera, en particular a Martina que, luego sabremos, ni siquiera tiene un secreto que guardar. El director resuelve acertadamente los espacios realistas donde sucede la historia y plantea espacios neutros utilizando las características propias del foro de La Gruta. Asimismo encuentra, por otro lado, una buena resolución al desenlace de la obra, donde el autor se vio en la necesidad de explicar la tragedia ocurrida, abandonando su propia propuesta de mantener, a toda costa, el misterio y revelárnosla poco a poco potenciando el misterio.

Las interpretaciones de David Calderón, Ricardo Rodríguez y Diana Sedano son bastante básicas, desgraciadamente, ya que no alcanzan la profundidad necesaria para abordar personajes aparentemente simples, por lo que se cae en el estereotipo, sobre todo en el personaje del machín y sin escrúpulos de Jimi, interpretado por Ricardo Rodríguez. Diana Sedano es natural, pero la dirección minimiza sus comentarios elementales haciéndolos a una velocidad casi ininteligible,

y David Calderón, el personaje construido más sólidamente a nivel interpretativo, cae en la exageración de la idiotez.

Alaska, que obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia Joven convocado por el Helénico, es una obra de teatro provocadora y sugerente; un reto para conocer personajes perturbadoramente básicos.

Proceso, 28 de junio de 2009.

Amarillo

En el Teatro El Milagro, que celebra un año de tener abiertas sus puertas a nuevas propuestas escénicas, lecturas dramatizadas y presentaciones de libros, está en temporada la obra *Amarillo*, dirigida por Jorge Vargas, resultado de un trabajo colectivo entre los actores y el equipo creativo.


En la larga trayectoria del grupo Teatro Línea de Sombra, *Amarillo* resulta ser una de sus más sólidas propuestas experimentales donde consigue realmente integrar diversos lenguajes. Parte de un espacio escénico a manera de instalación donde interactúan el video, la música, los personajes y los objetos. Al placer visual lo acompaña el movimiento escénico y la fusión musical sonora, la transformación del espacio, su trastocamiento a partir del movimiento de los objetos y su interacción con los personajes y, en menor medida, las palabras que se expresan.

El tema de la identidad cultural se enraíza en la historia de un hombre que ha partido de su lugar de origen para cruzar la frontera en busca de un milagro; un milagro que lo hará cambiar su condición de marginado y dejar de sentirse “nadie”.

En este tránsito es donde se desarrolla la obra: un limbo, un instante, un presente perpetuo, un lugar cargado de símbolos o de simples elementos físicos. Dos líneas se interseccionan en el trayecto; caminan en círculos, se elevan o se estrellan contra el muro: el universo del que viaja y el de la que se queda. No hay historia, solo una sucesión de puntos de arena que crean la figura de una línea, no recta, hasta el infinito.

La acción se desarrolla en un espacio vacío franqueado por anaqueles con garrafones de plástico para saciar la sed del desierto, con un muro de cemento al fondo, un sinfín de bolsas llenas de arena que penden de lo alto y las gradas que cierran el cubo como si los espectadores fueran la cuarta pared. El espacio escénico planteado por Jesús Hernández subraya el ámbito tridimensional de cualquier espacio teatral y da volumen y color al concepto de cámara negra. La banda de video, multimedia y programación, diseñada por Kay Pérez (también iluminador), Ismael Carrasco y Jazrael Sáenz, trastorna esta sensación de espacio hermético al proyectar imágenes en el muro y en el piso y colocar cámaras en la parte superior y lateral que reproducen lo que sucede en escena. El resultado es sorprendente ya que nos hace perder el sentido de la perspectiva y la ubicación, creando realidades nuevas que no sólo juegan con el espacio sino con los personajes y los objetos. Hay imágenes escénicas, así como fragmentos de videos documentales como el de Lucía Gajá, *Asalto al sueño*; de Almudena Cariacedo, *Made in L.A.*, y el de Pablo Gleason, *El muro y el desierto*. Las distintas realidades se tocan, los personajes conviven estando en lugares diversos, lo abstracto y lo concreto se mezclan produciendo interesantes imágenes con volumen y movimiento.

Los actores Raúl Mendoza, Alicia Laguna, María Luna, Viany Salinas, Antígona González y el cantante Jesús Cuevas participaron en la creación de *Amarillo*, principalmente a través de improvisaciones previas, y son los que a partir del estreno dan vida a la obra. Más que la construcción psicológica del personaje, su ser otro y ellos mismos al tiempo se refleja en las líneas de acciones, rutinas de movimiento, fuerza en la expresión, emotividad provocada a partir de sus acciones físicas y la relación con los objetos. Aunque a veces, sobre todo al principio, la expresión corporal resulta demasiado rígida rayando en un caminar militar. Los textos de Gabriel Contreras son generales, interesantes en su propuesta de reiteración, pero sin una continuidad dramática oculta. Para una obra de



este carácter, se antoja un lenguaje mejor construido rozando con lo poético, cruzando el simbolismo y lo concreto.

Amarillo nos invita a disfrutar una rica propuesta escénica donde los medios electrónicos y la esencia teatral hacen buena pareja.

Proceso, 5 de julio de 2009.

Asesinos seriales

Richard Viqueira, Antonio Zúñiga y José Alberto Gallardo, tres dramaturgos que incursionan simultáneamente en su escritura, en la dirección y la actuación, se han reunido en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM para experimentar sobre la relación entre el impulso a la escritura y el impulso asesino en tres personajes: el Caníbal de la Guerrero, Jack el Destripador y el asesino de Virginia Tech. A partir de esta hipótesis, fueron encontrando otras interesantes ligas conceptuales como el deseo de trascendencia a través de la escritura o el asesinato, el actor que tiene que matarse cada noche para convertirse en personaje y el teatro como espacio donde la muerte es irrepresentable.

En *Por favor, no mande riñones por correspondencia*, cada creador escénico trabajó dramáticamente sobre un asesinato: Antonio Zúñiga abordó al Caníbal de la Guerrero, que además de matar escribía dramas y poemas; Richard Viqueira, también director del espectáculo, a Jack el Destripador, que dejaba notas sobre su crimen, y José Alberto Gallardo, al asesino de Virginia Tech, El Coreano, del que se tienen evidencias de sus escritos.

La obra inicia con un divertido prólogo fuera del escenario, teniendo al público en el *lobby*, donde dos detectives disfrazados de mujeres planean atrapar a Jack. Adentro está el asesino escribiendo una pinta para que no se culpe a los judíos. Buena parte de la obra consiste en intercalar los escritos y las historias de Jack y El Caníbal; los actores intercambian

personajes y nunca mueren, siempre son ellos haciendo que son otros; son narradores de su propia historia, recurso fácil ahora tan usado en el teatro, donde dicen lo que no pueden representar; teorizan lo que no pueden dramatizar. Y en el último fragmento cambian la convención y representan los acontecimientos de El Coreano, con una escena impactante en que el público se involucra y provocan un temor real cuando con una pistola “cargada” nos apuntan a la cabeza. Este bandazo en la estructura tal vez se deba a la premura de tiempo o a la dificultad de observar el experimento teatral de una manera total e integrada.

La idea del espacio escénico, propuesta por Viqueira, es sumamente atractiva al usar el teatro de diferente manera a la comúnmente utilizada. Aprovechan los tres niveles de la butaquería para hacerse caer desde lo más alto o realizar escenas en los lugares más insólitos. Cuelgan desde arriba maniqués blancos que suben y bajan, pretendiendo asemejar a los cadáveres siempre implícitos en la obra; pero el efecto es contrario a la intención, pues la frialdad y rigidez de un maniqué nada tiene que ver con la sensación que provocaría un cadáver; un ser vivo, muerto, colgando.

Por favor, no mande riñones por correspondencia se queda en experimento teatral sin un resultado contundente. Se confunde experimentar con plasmar ocurrencias, atar y enredar sin elaborar. Un proceso experimental mezcla y construye, prueba y se equivoca, pero presenta el resultado del trabajo. De ahí la debilidad de esta propuesta.

Los tres creadores escénicos se lanzan al juego teatral y nos muestran su proceso de relacionar unas cosas con otras. Juegan a que tú me golpeas y yo te golpeo, yo soy tu mujer y tú eres el asesino, yo soy éste y de pronto soy otro. Todo parece tan *ad libitum* (no tiene consecuencias, por ejemplo, el hecho de elevar en una silla de barbero a un espectador) que nos quedamos en la cocina con ganas de probar el guisado.

Por favor, no mande riñones por correspondencia es un trabajo que se encuentra a medio camino, en que mandaron a par-

lamentos lo que querían investigar. Enunciaron sus conceptos pero no los llevaron a la dialéctica escénica. Hipótesis de trabajo interesantísimas que, al quedarse en palabras sin conflicto, no impactan ni invitan a la reflexión.

Proceso, 4 de octubre de 2009.

Cena de Reyes

En el Festival Internacional Cervantino se presentará el 16 y 17 de octubre la obra de teatro *Cena de Reyes*, de Nicolás Alvarado, escritor y conductor en Canal 22, a partir del cuento, *La cena*, y del ensayo *Memorias de cocina y bodega*, de Alfonso Reyes. La dirección escénica, a cargo de Aurora Cano, actriz y productora de teatro, incorpora elementos extrateatrales, como probar algún bocadillo y un poco de jerez antes de la función y desprender del programa de mano olores culinarios. En el caso de ambos, esta obra significa su ópera prima en el ámbito de la dramaturgia y la dirección respectivamente, lo cual se hizo perceptible en el preestreno que llevaron a cabo en el multifacético Teatro de la Ciudad Esperanza Iris.

Nicolás Alvarado adapta al teatro dos escritos de Alfonso Reyes y les crea una atractiva historia para vincularlos. En *La cena*, madre e hija invitan al joven Alfonso a cenar y éste vive una extraña experiencia a lo largo de la noche. La madre es la que entrelaza la historia del Chef y el mozo que sucede en la cocina, y ella va y viene de un espacio a otro. Alvarado adapta libremente el ensayo *Memorias de cocina y bodega* creando al personaje del Chef y a su patrona con diálogos que van develando progresivamente su relación. Utiliza con soltura el humor y retoma textos surrealistas y del absurdo del original. En cambio, en *La cena*, el autor respeta la estructura literaria de Alfonso Reyes y la primera persona del texto original es la que narra la historia de las dos mujeres. No es un diálogo sino una descripción, por lo que se debilita la trama y se aleja de

lo escénico dejándola sin conflicto. Al final, aparece el tema del canibalismo que, al no tener ningún antecedente, resulta forzado. Igual de forzadas resultan, por ejemplo, las escenas eróticas que la directora no logra resolver, provocando incomodidad en el público.

La inexperiencia es más notoria en el campo de la dirección, ya que las pretenciosas propuestas de modernidad no se integran sino que se añaden a la obra de teatro. A pesar de contar con especialistas para el diseño de las fragancias, los olores desprendidos poco a poco en el programa de mano —tras la indicación de una injustificada aeromoza que da las órdenes en inglés y en español ¿como si estuviéramos en un avión?— eran imposibles de aceptar por el insufrible aroma que despedían, sin provocar el efecto pensado de que el teatro se impregnara de tal efluvio.

La propuesta del autor, en principio interesante, de intercalar dos historias alrededor de la comida, con dos espacios simultáneos, donde se cocina y donde se cena, fue imposible de solucionar en la puesta en escena. Las mesas van y vienen sin armonía estética, muchas veces innecesariamente, a pesar de que rítmicamente bailen los actores ayudando al movimiento. Se insertan transiciones utilizando un ventilador donde cada actor hace una elemental coreografía emulando el vuelo; pero, ¿viajar a dónde?, ¿al mundo de los olores?, ¿a la realidad de los personajes que viven su historia? El trazo escénico es tan básico que los actores la mayoría de las veces dicen sus textos hacia el público, y los acomoda de una manera lineal de extremo a extremo del escenario para que los reciten. La obra cuenta con primeros actores como Rosa María Bianchi, doña Margarita, y Rafael Inclán, el Chef, pero no hay una creencia escénica. Los textos se escuchan impostados y, aunque en el foro hay micrófonos, se grita al hablar, tal vez por haber sido un ensayo general y temer que no se les escuchara. Ernesto Álvarez, que interpreta a Alfonso, tiene problemas de dicción y a Patricia Madrid, interpretando a la joven Amalia, la vuelve inexplicablemente contrahecha, con la

cabeza pegada al cuello. La obra es fría y tropezada. Y al ser tan pretenciosa se vuelve soberbia y superficial.

Cena de Reyes también se presentará el 1 y 2 de noviembre en el Teatro de la Ciudad de Monterrey y volverá al Teatro de la Ciudad Esperanza Iris el 6 y 7 de noviembre dentro de la Cuarta Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México.

Proceso, 11 de octubre de 2009.

Partida

Dos abogados aduanales que están a punto de perder su empleo emprenden una lucha soterrada para mantenerlo. El jefe de recursos humanos los pone a prueba pues tendrá que escoger quién se quede en el despacho jurídico. *Partida* tiene una doble acepción: el juego de poder que se da en un piso cuadrulado como partida de ajedrez y el acto de irse y dejar el trabajo.

En esta situación límite Luis Ayhllón, autor y director de la obra, coloca a sus personajes a manera de microcosmos para reflejar la crisis mundial de la pérdida del empleo en la que todos nos vemos involucrados. La implicación del espectador es inmediata y aprovecha este hecho para manejar lo que uno puede ser capaz de hacer para conservar su fuente de ingresos: la humillación, la doble cara, el éxito a costa del otro... La traición. El texto es interesante no sólo por la forma en que está estructurado sino por el cuestionamiento que hace acerca de la ética, las relaciones humanas y la dinámica entre dignidad y necesidad.

La obra consiste en dos entrevistas que el jefe de recursos humanos hace a los dos trabajadores para que argumenten y defiendan su puesto de trabajo; la relación entre los dos empleados en los pasillos antes o después de enfrentarse a ese encuentro; y la resolución final. El autor agiliza los elementos y fragmenta las entrevistas a lo largo de la obra. El formato de la entrevista parece ser el mismo: exponer, atacar al otro, humillar y provocar la respuesta del entrevistado. Lo interesante

es ver cómo los personajes reaccionan de diferente manera ante la misma situación y cómo la hipocresía va permeando sus encuentros al salir o entrar a la oficina. La presión externa se expresa en las conversaciones telefónicas que tienen con sus familiares o con otro jefe. La tensión va en aumento y los temas que se tratan involucran cada vez más al individuo, volviendo más grotesca la humillación o el reto.


Los personajes están bien caracterizados y los actores que los interpretan son espléndidos. Miguel Flores, con aplomo y malicia actoral, revela al empleado que lleva más de 30 años en la compañía y sabe más de lo que se imaginan; Alfonso Cárcamo, con solvencia, da vida al joven abogado que es capaz de cualquier cosa por mantener el empleo. Juan Carlos Vives es el cínico jefe de recursos humanos que, con desparpajo y a veces con afectación, muestra lo más deplorable de un ser humano: el disfrutar con el sufrimiento y la humillación de los demás.

En un momento dado, el autor nos remite, innecesariamente, a la obra de Jordi Galcerán *El método Grönholm*, donde descubrimos que están siendo grabados; y a un epílogo, que está de más, pues el espectador, en una escena previa, ya ha podido deducir el final.

Luis Ayhlón elige un escenario con doble vista donde el espectador no puede abstraerse de que lo que está viendo es una representación teatral. No entramos de lleno a la ficción, pues el efecto de distanciamiento se produce al estar viendo a otros espectadores viendo; sintiendo que ellos o nosotros podríamos estar involucrados en una situación similar.

El trazo escénico diseñado por Ayhlón, y seguramente por los actores, es limpio y contundente. No hay movimientos excesivos y los cambios de escena están bien resueltos con un simple giro en la actitud, una pausa o un cambio de utilería. Los actores no necesitan salir de escena; simplemente se colocan fuera del campo de batalla esperando su aparición.

Es hasta ahora cuando Luis Ayhlón se devela como director de sus propios textos con una propuesta madura. El trazo escé-



nico es armónico, fluido y con composiciones visuales atractivas. La sobriedad del trazo se complementa con el entramado dramático dando como resultado una obra interesante que habla de una problemática social actual desde el punto de vista de dos empleados cualesquiera.

Proceso, *18 de octubre de 2009.*

El asesino entre nosotros

Los asesinatos de las mujeres en Juárez han sido y siguen siendo un problema al que las autoridades mexicanas no han querido dar solución. Los intereses creados y el involucramiento de personalidades poderosas en los casos son protegidos por el gobierno, a pesar de que las diversas líneas de investigación los señalan como autores de los crímenes.

La investigación más exhaustiva sobre el tema hecha por el periodista Sergio González Rodríguez y publicada bajo el título *Huesos en el desierto*, fue la base para que Mauricio Jiménez escribiera y dirigiera en 2006 la obra *El asesino entre nosotros* para la compañía La Trajinera, conformada por estudiantes de la ENAT del INBA. Actualmente se presenta en el Teatro Benito Juárez, después de haber hecho un recorrido por el Foro Antonio López Mancera del Cenart (2006 y 2007) y el sótano del Teatro de Arquitectura de la UNAM (marzo de 2009). La experiencia los ha llevado a profesionalizar el trabajo y presentar hoy una puesta en escena de un buen nivel.

La problemática de las asesinadas de Juárez en *El asesino entre nosotros* se centra en la historia de seis mujeres, la mayoría trabajadoras de la maquila, con un trágico final. La estructura fragmentada va tejiendo la vida de estas mujeres, la de sus familiares o compañeras de trabajo que se ven envueltas en este torbellino de crímenes.

La acertada escenografía de Josafath Reynoso reafirma la idea de la fragmentación y nos sumerge en un ambiente sórdido de cortinas de metal oxidadas que se abren y cierran,

de una escalera lateral y un pasillo superior que posibilitan el juego de perspectivas. El espacio sugerido se convierte en vecindad, en maquiladora, en bar, en desierto o en una estación de radio. El hilo conductor es una periodista que empieza a indagar un caso y se encuentra con muchos más. El inicio siembra el desenlace y ése es un gran acierto de la dramaturgia: un soplón, que por unos cuantos billetes para calmar su adicción, le proporciona a la periodista el lugar exacto en el desierto donde encontrará la respuesta a sus preguntas. A lo largo de la obra vamos viendo cómo van cayendo, una a una, las víctimas. En escena pueden estar vivas o muertas, pueden salir de las bolsas negras de plástico o reír antes de la crucifixión. La superposición de realidades, de tiempos y de historias es muy interesante, al igual que los juegos visuales que Jiménez realiza, como la playa dentro de una caja o el coche de juguete dimensionando el viaje. La estructura es clara y atractiva, aunque el desarrollo sea irregular: a veces las escenas se alargan demasiado o no todas rematan. Las metáforas de los cazadores de venados o las de los matarifes enriquecen la propuesta y los casos de violencia intrafamiliar llevan la problemática al interior del ¿hogar?

El grupo de actores está conformado por Marianella Villa, Rodolfo Guillén, Virginia Smith, Karla Paola Torres, Dainzú Zacatelco, Laura Uribe, Fátima Paola y Miguel Ángel Hoppe Canto. Todos ellos interpretan varios personajes, sobre todo los hombres, que tienen que multiplicarse, y a veces repetirse en su actuación, para crear a los antagonistas, sobresaliendo el discurso final del “pordiosero”. Ellas tienen momentos espléndidos, como la escena del coche, la gringa borracha o el final de la periodista, pero al principio de la obra tardan en calentar motores. Las que interpretan personajes adultos tienen el problema del *miscast*, que podría haberse resuelto con personajes de acuerdo con su edad. Aun con todo, las actuaciones son de muy buena calidad y proyectan a esta compañía hacia adelante. Su director Mauricio Jiménez demuestra

nuevamente su gran imaginación, sus acertadas resoluciones escénicas y la limpieza en el trazo escénico.

El asesino entre nosotros es una obra de teatro de gran riqueza que muestra una realidad inadmisibile, dolorosa, la cual no puede seguir siendo ignorada.

Proceso, 19 de diciembre de 2009.

DRAMATURGIA MUNDIAL



Los monólogos de la vagina

Tema insólito no sólo para el teatro es el hecho de hacer hablar a las vaginas de las mujeres. La neoyorkina Eve Ensler construyó esta obra en 1996 a partir de 200 entrevistas hechas a mujeres diversas: jóvenes, viejas, sexoservidoras, bosnias, asiáticas, hispanas, amantes de los hombres o de las mujeres, profesionistas, amas de casa, y más. Desde hace dos años se presenta en la Ciudad de México, antes en la Sala Chopin y ahora en el hotel Gran Meliá. En ella han actuado actrices como Ofelia Guilmáin, Susana Alexander, Adriana Roel, Ofelia Medina, Pilar Boliver y Ana Karina Guevara, entre muchas otras.

Los monólogos de la vagina, que ha ganado revuelo por surgir de la voz interna de las mujeres, aborda el tema a manera de comedia, tragicomedia o de un realismo social lúbrico que denuncia la violencia que se comete diariamente contra ellas. Su autora, sobreviviente de incesto, fue involucrándose con la historia de estas mujeres para dejar plasmado en el espectáculo un testimonio dual: doloroso al contarnos sus secretos y lúdico al reivindicar el placer femenino. Aun cuando la obra está construida a base de monólogos, sigue una interesante curva dramática; inicia con una divertida enumeración de los nombres con los que se le suele llamar: pepa, almeja, raja, vulva, panocha, concha..., para luego presentarnos diferentes anécdotas interpretadas por tres actrices, donde cuentan su relación con esa parte del cuerpo. Y si una la vive como un sótano que está allá abajo, lleno de goteras y cerrado ya con tranca, otra descubrió su hermosura al ser contemplada durante horas

por un hombre que la cubrió de piropos. Las risas intermitentes que provocan las narraciones surgen frente al atrevimiento de nombrar las cosas por su nombre. Son risas de nervios, gozosas, sorprendidas. Y poco a poco nos vamos internando en otras historias, como la que cuenta una mujer violada en la adolescencia por el amigo de su padre o la experiencia de una mujer de Bosnia en un campo de refugiados, diciendo, por ejemplo “mi vagina era mi pueblo, pero ya no canta desde que los soldados pusieron un rifle dentro de mí”. Éste, que es el momento climático de la obra, se logra a pesar de la dificultad dramática que implican los monólogos. No es una historia que llega a su cima para luego derivar en agua cristalina, son historias de mujeres en rompecabezas que la autora arma como un todo.

Si bien su estructura narrativa logra una tensión dramática, el concepto de puesta en escena es sumamente pobre. Tres mujeres sentadas en unos bancos altos, frente al público sin nada más atrás que gasas transparentes y un libreto en mano al que de vez en vez se recurre. Pareciera ser una obra radiofónica, que preferiríamos escuchar más que estar viendo. Las actuaciones logran atrapar y emocionar al público, y Adriana Roel, por ejemplo, llega a involucrarnos con su naturalismo, con el estar contándonos su historia sin exagerar, sin necesidad de subrayar sus sentimientos. Pero ese estar sentadas, sin siquiera poder verse entre sí, leyendo hojas sueltas cuando falla la memoria, vuelve muy molesto el espectáculo haciéndonos sentir que más que teatro es una conferencia o diversos testimonios de mujeres que han sido entrevistadas.

No es tanto una propuesta estética; el objetivo de *Los monólogos de la vagina* parece ser sólo transmitir ideas, sentimientos, problemas íntimos, y también el goce, el goce de ser mujer. La autora propone devolverle a las mujeres lo que les ha sido arrebatado: el amor a su cuerpo y a ellas mismas.

Esta obra tiene la cualidad de que la risa y la ironía son el ingrediente principal con que se mezclan el placer y el dolor, y es innovadora porque la sexualidad femenina en nuestra

sociedad pocas veces es vista desde su punto de vista. Si bien son muchos los aspectos coincidentes, dada la universalidad del tema, por qué no preguntarse ¿qué dirían las vaginas de las mujeres mexicanas? Qué dicen las de Oxford o las de las tzotziles violadas por los militares, o las de las hombreriegas liberales. A ellas habría que preguntarles y ampliar el campo de esta rica investigación para descubrir el sabor picante que tienen las vaginas a la mexicana.

Proceso, 21 de septiembre de 2003.

OCESA gana, ¿y el teatro mexicano?

L*a prueba*, obra Premio Pulitzer 2001 del norteamericano David Auburn que reinició temporada al empezar el año, aborda el drama de una familia norteamericana a la muerte de un padre matemático, que en sus últimos años de vida pierde el piso de la realidad. Esta tragedia, que impacta de manera diferente en sus dos hijas y su alumno más cercano, es interpretada en este montaje como una comedia que quiere hacer reír. No sabemos si se cree que la comedia es la única manera de atraer público al teatro, o si el director quiso darle un giro humorístico a este drama.

El autor llegó a la fama con esta excelente obra, primero presentada en el circuito *off*, para pronto ingresar al mercado de Broadway. Ahora, queriendo continuar con esa cadena de éxitos, premios y demás, OCESA prueba suerte con la escenificación en México de esta obra producida por Morris Gilbert, bajo la dirección de Jaime Matarredona. Este director también dirigió, a principios de 2003 en los teatros Telmex, la comedia *¿Qué pasó con el apagón?*, comercializada igualmente por OCESA. En esta obra, el dramaturgo estadounidense Peter Shaffer aprovecha la situación de oscuridad para generar una serie de encuentros y accidentes con la convención de un escenario iluminado.

Los actores que participan en *La prueba* son en su mayoría actores de televisión, como las hermanas Paleta (Ludwika y Dominika) y Francisco de la O. El naturalismo de la primera, que es la protagonista, dota a la obra de una verosimilitud que

se agradece. Las interpretaciones sobreactuadas del resto de los actores, como Patricio Castillo y Ana Karina Guevara, que hemos visto en trabajos sobresalientes dentro del teatro profesional universitario e independiente, vuelven falsa la propuesta. Desgraciadamente, la perspectiva del director al tratar de hacer chistes utilizando gags de tropezos físicos o de palabras, o las risas estereotipadas de un torpe aprendiz de matemáticas, impide profundizar y conocer realmente al personaje en cuestión y los conflictos que le aquejan. Seguramente ha influido la visión televisiva donde los personajes norteamericanos de sus producciones teatrales son más bien estrellas en potencia que se explotan en la temporada a través del cartel que ellos tienen, ya trabajen en TV Azteca o Televisa, cuya participación en OCESA Entretenimiento actualmente es del 40 por ciento.

Televisa, que es un monopolio que ha ido acaparando al público de habla hispana en los últimos tiempos, se ha asociado con OCESA, incidiendo definitivamente en el perfil teatral de esta empresa, la cual es, a su vez, subsidiaria de la transnacional Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE). Sus intereses coinciden, como señala el director de OCESA, George González, al hablar de la asociación con Televisa. En la página web, CIE-méxico, insisten en que su primordial objetivo es producir y comercializar obras “tipo Broadway”. Como su nombre lo indica, su interés es de entretenimiento, lo cual no implica de ninguna manera un interés cultural. Hablan de mercados, recuperación y ganancia, y en todos sus planteamientos ignoran el aspecto artístico. Afortunadamente, también hemos visto obras cuyo trabajo aporta mucho al desarrollo del teatro en México, como *Las obras completas de William Shakespeare* o *Los exonerados*, cuyo tema es la injusticia del sistema judicial de los Estados Unidos y que no se ha reestrenado este año. Así, la cartelera de OCESA ocupa como una cuarta parte de la cartelera teatral de la Asociación Nacional de Productores de Teatro (Protea) y ofrece a un público teatral de clase media y alta obras de teatro en su mayoría norteamericanas con éxito previo en aquel país, a veces libres de

pensamiento, otras atadas al modelo americano. El idioma original de las obras que producen es en inglés, aunque también comercializan espectáculos como *De la guarda*, de actores argentinos que incorporan la acrobacia y el riesgo en el teatro.

Los lineamientos de esta empresa, que no incluye totalmente la cultura, que beneficia poco a los creadores de este país y hasta perjudica en nuestra formación de identidad, influye de diversas maneras en el tipo de teatro que promueve. En *La prueba*, ese afán de hacer reír al público rompía los momentos íntimos o climáticos fundamentales dramáticamente y distorsionó un universo sensible que finalmente sí logra emocionarnos.

Proceso, 18 de enero de 2004.

El ojo de Lear

El rey Lear es una obra heroica tanto por su propuesta original como para todo aquel que quiera llevarla a escena. Sus ambiciones estéticas, la elaboración de la trama y los personajes, hasta la necesidad de contemporaneizarla, la convierten en un gran reto.

Rodrigo Johnson, el director, se abocó a la tarea de realizar este proyecto y llevarlo a escena. Hizo la adaptación y reunió a un grupo de actores jóvenes y maduros y a un equipo creativo de gran calidad. Sólo así logró, en el Teatro Santa Catalina, una propuesta con muchos puntos de interés.

Bajo la dirección de Salvador Garcini en 1981, Ignacio López Tarso ya se había atrevido a ser un gran Lear, y Alejandro Camacho un estupendo bufón siempre pegado a sus faldas. En este nuevo siglo, Rodrigo Johnson llega a buen puerto con un equipo actoral que consigue su fuerza a través de la energía colectiva. Con entrega realizan sus actuaciones, metidos en un huevo, donde cuesta... actuar. El espacio es muy reducido, hay poco de dónde agarrarse y sólo con el impulso se pueden transitar las partes cóncavas del espacio.

A pesar de la interesante propuesta de dirección respecto a la idea de que el espacio escenográfico signifique el gran ojo de Lear desde donde se mira la historia, sus dificultades escénicas remiten a la reflexión. Peter Brook tomaba de ejemplo a Shakespeare al hablar del espacio vacío amueblado por la mente del actor. Decía que Shakespeare no se detenía en los cambios de escenario, al suponer que con el decir y sentir de

la palabra, se aclaraba el dónde estaban los personajes. Aun así, en este montaje muchas veces queda ambiguo el dónde están, dificultando el pleno entendimiento de la obra. No hay afuera ni adentro, ni tormenta y resguardo, cárcel o guerra. Afortunadamente, la iluminación de Mónica Raya consigue crear atmósferas muy sugerentes; sumamente frías o concentradas, neutras o cálidas, en un espacio metafórico como punto de partida.

La música contrapuntea el drama de este rey traicionado por sus hijas. El compositor Jorge Sosa dota al montaje de una modernidad muy atractiva, donde con instrumentos clásicos como el cello, interpretado por Natalia Pérez Turner, y el piano por Ricarda Hentschel, conjuga sonidos disonantes, no melódicos, con los que enfatiza, da textura o se resuelve una transición.

En las actuaciones, Rafael Pimentel llega a través de la ternura y el orgullo a sentimientos muy profundos en su personaje del conde de Gloucester, logrando una de sus mejores actuaciones. Su hijo Edgardo, interpretado brillantemente por Rodrigo Vázquez, encarna al hijo errante que tiene que fingirse loco.

El malabarismo magistral de Shakespeare para contar en espejo dos historias de traición filial queda muy bien jugado en esta propuesta escénica. La dificultad de la adaptación radica en el cambio de orden de algunas escenas clave. El momento climático de la obra, cuando Lear entra al mundo de la locura mientras todas las historias se entrecruzan, es llevado al inicio de la obra como para sugerir que todo es recuerdo. Pero, al trastocar la anécdota y el desarrollo de los personajes, la escena (gran parte del tercer acto) queda descontextualizada. No se sabe por qué están ahí y qué es lo que hacen. El rey Lear se debilita al mostrarlo de entrada en su locura y no en su poderío que va a entregar a sus hijas, como sugiere el original. A Mario Balandra, que interpreta con talento la tragedia de este rey, le cuesta mucho trabajo recuperar

esta fuerza, esta dignidad que marca al personaje durante la mayor parte de su trayectoria.

Por supuesto que son necesarios los cortes y las adaptaciones en el hablar, pero se extraña la maravilla del verso libre de este autor isabelino, su lenguaje poético y los largos monólogos llenos de metáforas. Lo que sí nos queda claro es que en esta historia todos son vistos como ciegos que sólo miran la superficie. Nadie ve, o lo descubre demasiado tarde, que lo bueno está oculto. Así, al final de la tragedia, el rey Lear es diezmado con la muerte de su hija por no haber visto con los ojos de la verdad. ¿Tan doloroso es aceptar que nos quieren sin necesidad de la adulación?

Proceso, 14 de marzo de 2004.

*¡Salte con la tuya!*¹

En el siglo xvii, las comedias de Shakespeare causaban furor. Eran de los espectáculos más populares de la época. La gente se carcajeaba y, actualmente, los ingleses siguen muriéndose de risa cuando las ven. *Noche de epifanía* es, según Harold Bloom, especialista en Shakespeare, la más divertida de sus comedias. En esta obra todos están locos, menos el bufón; por eso, dice, es inútil encontrarle la cordura a la obra. Los payasos se apoderan poco a poco de la historia y van quitando lugar a las historias de amor entrecruzadas, prevaleciendo la bufonería y los *clowns* haciendo chistosas. El acto V liga mágicamente los dos primeros y la obra concluye.

La puesta en escena dirigida por Ludwik Margules acepta la locura, pero yerra en velocidad. Su tratamiento contiene una densidad deliciosa, aunque no corresponda a la comedia.

El director ha creado un estilo propio desde hace ya casi 30 años para transmitir el drama del corazón humano, pero no se ha caracterizado por provocar la risa. *Noche de epifanía* es aquí un conmovedor y profundo drama con final feliz (como requiere la comedia), donde los fragmentos para hacer reír, a pesar de los buenos actores que los interpretan, se presentan tan estilizados, tan sosos, que contrariamente al texto de Shakespeare hacen desaparecer la risa progresivamente.


El agotamiento del recurso y la frialdad estética, contrastada con el ardor de las actuaciones, hacen un híbrido. Comedia

¹ Título que Harold Bloom propone para esta comedia de Shakespeare.

a manera de drama psicológico, mismo tratamiento que le imprimió a la obra de Ibarguengoitia *Ante varias esfinges*, donde el maestro proponía, según entrevista, una visión chejoviana a una comedia mexicana. En *Noche de reyes o como quieran* lleva su estética aséptica hasta sus extremos (cualidad que ha cultivado a lo largo de los años).

Arriesga y, en este caso, sale airoso el trabajo actoral y la forma en que induce a los actores. Diseñado e iluminado atinadamente por Mónica Raya, el manejo del espacio es muy propositivo (elige del cuadrilátero utilizar sólo la recta central y la trayectoria horizontal del fondo, en diferentes direcciones). Maneja tres planos y los actores siempre ven hacia el frente. La propuesta actoral elimina movimientos gratuitos y deja lo fundamental en el discurso escénico. La síntesis de la síntesis. Al final, poco queda de la conmoción emotiva que provocó el monólogo de apertura donde el dolor del amor es el protagonista.

La fuerza de este director, que ha dejado huella con montajes como *La vida de las marionetas*, *Jack y su amo*, o *Señora Klein*, resulta debilitada al abordar la comedia. Esta obra “descentrada” de Shakespeare, destinada a burlarse de Ben Johnson en la imagen de Malvolio, fue una obra escrita para divertir al *populum* con tintes abiertamente picantes y groseros. Sin embargo, Ludwik Margules nuevamente nos sorprende y admira con lo que puede hacernos sentir, frente a un espacio con actores dándole vida y haciendo la vida. Son actores que muestran sus cualidades histriónicas: unos con complejidad, como Claudia Lobo, o con asombrosa naturalidad y sensibilidad, como Emma Dib interpretando a un muchacho. Otros, con hondura y manierismo: el caso de Arturo Ríos; Rodrigo Vázquez jugando con el cinismo y la trascendencia, y Rodolfo Arias caracterizando un original payaso. En esta línea de actores de primera, Diego Jáuregui hace reír como él sabe hacerlo, aunque un tanto asustado y sin la soltura que le caracteriza.



Noche de reyes o como quieran, con la dirección adjunta de Hilda Valencia y la bitácora de ensayos de María Muro, se presenta en el Teatro El Galeón del INBA, instituto que año con año ha apoyado la trayectoria teatral de este director escénico. Coproducida por el Fonca (porque actualmente todo se coproduce, reduciéndose a la mitad los recursos gubernamentales para el teatro), *¡Salte con la tuya!* se presenta con buena aceptación del público a pesar de las tres horas de representación.

Proceso, 19 de septiembre de 2004.

Cuando se vuelve a empezar

No es una historia de amnesia común y corriente, ni un despertar al mundo con un gran escándalo después de haber estado ausente. *Una especie de Alaska*, de Harold Pinter, es un acercamiento introspectivo a lo que significa irse sin estar dormido y volver a la vida sin haber muerto.

El autor inglés de *Traición* y *Fiesta de cumpleaños* elige una situación psiquiátrica para jugar con el tiempo, para preguntarse acerca de lo que pasaría si uno regresara al presente después de 29 años. El transcurso de los años no se detiene, ni la evolución del individuo, pero el cuerpo se atrofia y la mente se queda estacionada en un momento que choca brutalmente con la realidad.

La obra empieza cuando ella despierta y dice: “Algo está pasando”. El espectador es testigo de ese momento esperado durante tantos años y se siente automáticamente comprometido con la situación. No es cualquier día, es ese día que marca un antes y un después. Pinter despliega todas sus habilidades dramáticas y nos va llevando por una serie de enigmas que hacen del misterio el primordial ingrediente. Sin explicarnos nada, sin justificar comportamientos ni abrir las cartas desde el principio, el espectador va descubriendo, igual que la protagonista, lo que le ocurre. Ella va recordando y negando lo que se le presenta, viviendo en su realidad e inventando otra. ¿Tiene 15, 18, o 14 años? Habla de algún abuso en escarceos amorosos de adolescentes y nunca sabemos si fue verdad. Recuerda a su novio y quiere casarse con él. Se piensa bonita,

habla y habla de sus hermanas, y reconoce al mismo tiempo que hay algo diferente en ella. Lucero Trejo, actriz que interpreta con gran arte su personaje, da múltiples matices. Se expresa infantilmente o como una mujer madura. Muestra locuacidad, euforia o dificultades motrices. Tics nerviosos, furia o asombro. Oculta su tristeza, siempre oculta su tristeza, y niega lo que a vistas está sucediendo. El conflicto dramático es consistente y la actriz lo lleva hasta sus últimas consecuencias.

Pero ella no habla sola. El autor se niega a hacer hablar a sus personajes sin una lógica realista. Y es el doctor que la atendió durante todos esos años de ausencia con el que se enfrenta. Él es el antagonista silencioso que interviene cuando lo considera necesario y observa a la distancia, con tristeza y nerviosismo, lo que a ella le ocurre. Rubén Cristiany interpreta con tino a este doctor (Oliver Sacks, novelista y psiquiatra en el que Pinter se inspira). Y con una buena caracterización, nos hace evidente lo especial del acontecimiento; aunque muchas veces se diluya ese hilo invisible que vincula a los personajes.

La intimidad necesaria para llevar a cabo esta obra se logra en el Teatro Julio Castillo del INBA, gracias a la solución de subir la butaquería al escenario. Una cama y una mesa con dos sillas es lo único que se necesita para crear esta ficción. Es un espacio cerrado, con tres frentes, donde se percibe cómo el público se involucra en la obra, cómo se hacen los silencios y aumenta la tensión y el desasosiego frente al drama. José Caballero, el director, logra con maestría conjuntar los elementos actorales y el manejo del espacio. El trazo escénico es sobrio y eficaz. Sin que la obra tenga gran juego de movimiento, Caballero consigue crear focos de acción, composiciones sutiles sumamente interesantes, proporcionando dinamismo a una obra estática. Atina en la conformación del elenco y potencializa la empatía de cada actor con su personaje.

El público espera la aparición del tercer personaje anunciado en el programa y que imperceptiblemente irrumpe en el escenario. Es el personaje que el autor utiliza para desatar la

trama, para elevar los sentimientos, para estrujar el corazón y abrirnos al recuerdo. Es la hermana menos querida, la que le cuenta cómo a los 16 años dejó su vista fija en alguna parte y su mano aferrada a un florero. La actriz Erika de la Llave se lo transmite desde la frialdad del personaje, pero con una emotividad sorprendente, dándole complejidad. Es la que le comunica un presente desolador aunque la otra mantenga una negación rotunda de la realidad. Pero *Una especie de Alaska* no cierra todas las puertas y deja un poco de luz al otorgar a la verdad un valor preponderante: un personaje inteligente pone cada cosa en su lugar y humildemente acepta su condición.

Proceso, 28 de noviembre de 2004.

En un bosque...

Un hombre y una mujer rodeados de un bosque húmedo en una zona fría conviven del crepúsculo a la madrugada. El dramaturgo David Mamet usa tres tiempos para contar una historia, para cambiarla, romper la cotidianidad y volver en solitario. Los sentimientos de violencia reprimidos, los traumas de infancia en el hombre y las necesidades de afecto en la mujer, nos muestran dos personajes con universos muy bien delimitados. Las palabras denotan su personalidad, sus actos los delatan y las metáforas llenan la relación.

En *El bosque*, obra dirigida por Mauricio García Lozano en la Sala Villaurrutia del INBA, una pareja dialoga navegando en diferentes planos: lo que hablan del presente, de esa cabaña húmeda junto a un lago; de lo mojado de la tierra, del ave que pasa, del mapache que se asoma tras un árbol. Las conversaciones superficiales cuyo subtexto manifiesta los problemas tanto de la pareja como los de cada uno de ellos. Y el enfrentamiento directo en el diálogo para expresar el punto de vista de cada uno de los personajes. Éstos actúan por lo que está implícito en lo que se dicen, interpretan las palabras más allá de lo que el otro expresa.

Sorprende la manera en que David Mamet nos muestra personajes a partir de su comportamiento para adivinar lo que en el fondo les está sucediendo. Es un dramaturgo contemporáneo que nació en 1947 y se formó en los pequeños teatros de Chicago. Su teatro hiperrealista nos sumerge en un mundo críptico y violento, donde el espectador es realmente un *voyeur*

de personajes que accionan y reaccionan a partir de sus propias convenciones. La palabra es la que guía el concepto, el detalle con que se observa este pedazo de realidad.

Los actores Aída López y Juan Carlos Vives muestran una pareja de carne y hueso que vibra durante toda la representación. Se encuentran en el punto exacto donde la naturalidad corresponde al tono y las intenciones de las palabras. El director logra conjuntar la sensibilidad y el talento de estos dos actores para interpretar a los personajes desde adentro. La entrega es evidente y los actores prestan su vida a personajes complejos, con sentimientos contradictorios pero que no pierden su congruencia. Él, hombre inseguro y violento, necesitado de afecto y resentido con la vida. Ella, una mujer culpabilizada por todo, dispuesta al sacrificio pero también a una total transformación.

La atención que el autor pone en el contexto, en el hábitat de los personajes, colabora en la proyección de lo que sucede en esa relación ¿amorosa? La pareja convive rodeada de bosque y esta realidad le sirve para expresar sus sentimientos. El problema es que la puesta en escena no respeta esta propuesta. Sin un mínimo de agua, tierra o lodo y lo que en el texto se sugiere para mostrarnos un lugar adverso, incómodo, que afecta a los personajes, esto es solucionado con unas sillas y un entarimado de madera limpiísimo. Imposible creer que están en medio de un bosque aun usando ropa de frío. Se pretende que las actuaciones sean suficientes para hacernos sentir ese lugar, pero los mismos textos las contradicen. La ambientación se quiere resolver por medio de la iluminación. Y la luz respeta la propuesta y parece que anochece y se vuelve oscuro el bosque, pero el amanecer parece día, tarde, o una hora indefinida con un final oscuro que confunde, y la idea de soledad, de no haber autobús a esas horas o del frío insoportable, se desvanece de inmediato.

Si hay violencia, hay violencia y el arrebató es real y climático, y no una cápsula de sangre que revienta en la boca del actor para hacernos creer que hubo una pelea. No hay rigor

en el planteamiento y en ocasiones se vuelve absurdo el comportamiento y el decir de los personajes.

Con todo, la obra *El bosque*, que se presenta los martes en el CCB, es una propuesta escénica profesional y contemporánea; arriesgada en el lenguaje y en la forma de mostrar una relación de pareja, la cual enriquece nuestro panorama teatral.

Proceso, 26 de diciembre de 2004.

Por amor a quién

Más preguntas que respuestas se abren en *Por amor al arte*, del autor norteamericano Neil LaBute (1963), y dejan el espacio a la reflexión a partir de una crítica profunda a la falta de ética contemporánea ejemplificada en el medio artístico. ¿Para qué se hacen las cosas?, ¿a quién se beneficia?, ¿se busca el bien del otro, el de uno mismo o el de una abstracción?, ¿realmente todo se vale en el intento de sobresalir? ¿Cuáles son los límites?

Comedia romántica dirigida por Antonio Serrano que cuenta la historia de una pareja que se enamora y otra que sólo se quiere casar. Su envoltura en celofán rosa surte efecto al mostrarnos personajes simpáticos con diálogos inteligentes y giros precisos, que tienen que tomar decisiones moralmente reprochables y vivir sus consecuencias. Primero se dirige a los corazones y luego a la cabeza. Es como un proyectil de efecto retardado que sólo en el interior del objetivo explota, destrozándolo de dentro hacia afuera.

El componente simbólico es lo más poderoso de esta propuesta porque todo tiene un significado más complejo que el evidente. Puede analizarse a nivel individual y ver el comportamiento de estas parejas enredadas en el amor, el arte y el interés, así como un microcosmos que refleja la superficialidad aterradora de la sociedad del *marketing*. Como dice el poema de Eduardo Galeano en el programa de mano: "Está envenenada la tierra que nos entierra o destierra".

Por amor al arte fue estrenada en Londres en el año 2000, dirigida por el autor. Él mismo la llevó al cine en 2003 y ese mismo año se presentó en los Estados Unidos. A finales del año pasado fue cuando se estrenó en el Teatro Orientación del INBA con actuaciones impecables y un manejo del espacio admirable. Los españoles también la estrenaron en Bilbao. En septiembre, en el Teatro Albéniz de Madrid, el director Gerardo Vera y la actriz Maribel Verdú como protagonista (actriz conocida en México por las películas *Y tu mamá también* y *Belle époque*) presentaron su propuesta, cuyos coprotagonistas estaban sobreactuados, en un espacio blanco casi vacío y utilizando sin ton ni son imágenes en video que el director no pudo resolver en el escenario.

La concepción escénica de Antonio Serrano se desarrolla en el interior de un museo y acierta al convertir los escenarios en instalaciones contemporáneas atrevidas e irónicas con su raya roja que las delimita como “obra de arte”. No teme hacer dinámicos los cambios en el escenario sin requerir técnica o trucos. Ágilmente se transforma el lugar gracias a la magnífica propuesta escenográfica de Jorge Ballina.

Irene Azuela, Martín Altomaro, Mónica Huarte y Juan Carlos Martín del Campo son los actores de *Por amor al arte* a la mexicana, donde se notan las habilidades del director de escena para acompañar a los actores en el conocimiento del personaje y que desde su centro lo interpreten. El trabajo de Martín Altomaro es sobresaliente, si no es que su mejor trabajo, donde logra, a diferencia de la rigidez en anteriores interpretaciones, una espontaneidad y verosimilitud en su transformación. La seguridad y naturalidad de la atractiva Irene Azuela, la protagonista, y la comicidad de Mónica Huarte hacen que la puesta en escena sea brillante y resalten momentos como el de Mónica Huarte al hacer su confesión, o el de Irene Azuela al provocar el silencio atónito y castigador del público en el desenlace. Juan Carlos Martín del Campo interpreta al machín pagado de sí mismo que parece estar en su punto, aunque algunos consideren un exceso esa personalidad.

Por amor al arte es una comedia ácida que le quita a la realidad sus vestiduras, las falsas sonrisas blancas de los anuncios, y muestra las frágiles estructuras sobre las que se levanta la nada, el horror del vacío disimulado. *La apariencia de las cosas* (título original), señala el crítico Francisco J. Fernández, es como una mujer: “Tan bella, tan dulce y tan seductora, que uno incluso se siente afortunado de someterse a ella”.

Proceso, 30 de enero de 2005.

Máquina Hamlet

En *Máquina Hamlet* el autor alemán Heiner Müller (1929) descuartiza el mito shakesperiano en calma y silencio, con gritos y verdades. Lo mismo habla de incesto y de misoginia que de odio al padre y a la madre. En la puesta en escena actualmente en temporada, la escalera DSL-9, objeto / personaje, se maneja con riesgo y originalidad. Se le abren las piernas metálicas para violentarla o se le golpea junto a una descripción de guerra.

Máquina Hamlet, 2000-2005, asume el desencanto y la rudeza con que el autor afronta la realidad, y la proyecta con fuerza en nuestra verdad mexicana. Resalta el trabajo de improvisación, la manera en que se vive el texto, las posibilidades escénicas a partir del lenguaje, y el movimiento y la experimentación con un objeto de difícil manejo. La escalera no sólo indica un arriba y un abajo, sino que Hamlet, interpretado por el polvorín de Diana Fidelia —jovencita / jovencito que se transforma en serpiente—, la recorre por dentro y ofrece sus músculos para manipularla.

Heiner Müller escribe esta obra en 1977 y se caga en el mito de Hamlet y en el fantasma del rey, su padre, y en la “puta” de su madre. No escatima en el lenguaje violento y la crudeza humana, y en su crítica al uso del poder. El germen del odio es desarrollado por este autor y corporeizado en dos personajes: uno que habla y otro que se supedita. Y Hamlet despotrica contra Horacio y hasta contra la propia Ofelia.

La propuesta de Heiner Müller es transgresora tanto en su aspecto político como estético. Su obra aborda el desencanto, la venganza y el rencor en el que fue país “de la esperanza socialista”, y genera discusiones sobre las formas de escribir teatro, la función del monólogo, la relación entre acción escénica y lenguaje verbal expresado de manera abierta.

Heiner Müller no ha dejado de representarse y este año se conmemora una década de su muerte. Su incisiva participación en el teatro y la vida política de su país lo hicieron un artista comprometido con su tiempo y reconocido mundialmente. En México, por ejemplo, fue llevada a escena *Máquina Hamlet*, una propuesta vanguardista de Rubén Chacón, de Yucatán, presentada en la Muestra Nacional de Teatro de 1992, donde llamativamente se utilizaba un andamio como metáfora de “la máquina”.

Desde el año 2000, Alberto Villarreal lleva adaptando la obra a diferentes espacios. Ahora ha utilizado al máximo el formato cuadrangular con cuatro esquinas de luz del Foro La Gruta. Aunque no se resuelve la falta de altura en el diseño de la iluminación, las atmósferas semioscuras nos transportan a un tiempo detenido, repetido y circunstancial, que acompaña el mundo interior de la actriz, siempre en oposición al otro actor, Rodolfo Blanco.

Este joven director tiene interesantes puestas en escena desde el año 2000, donde la comprensión del texto y el trabajo con los actores es profunda (como en *De bestias, criaturas y perras* —obra vigorosa aunque incompleta, del joven dramaturgo LEGOM). En su interpretación, llama la atención la forma de abordar los textos de Hamlet y su antagonista, haciendo de manera natural la mutación de papeles (véase el libro publicado por Anónimo Drama) y la influencia de *Quartett* (obra escrita por este autor en 1981 donde experimenta con esos cambios).

El final es sugerente: Hamlet / Principita parece que muere y no muere, y su acción no termina hasta que queda vacío el

teatro. La propuesta hace que todos se vayan inquietos, transgredidos, a medio aplaudir, sin saber si salirse o quedarse.

Falta poco para que concluya el recorrido de *Máquina Hamlet* y mucho lo que sugiere. No está en el humor su acierto, sino en la relación dramática entre los textos, los actos y las emociones. La perspectiva conceptual de este montaje enriquece en mucho la dramaturgia de Heiner Müller, autor censurado en la década de 1960, expulsado de la Asociación de Escritores de la República Democrática Alemana (RDA) y acusado por el Partido Socialista Unificado de Alemania (SED) de “difundir filosofías nihilistas, desesperanzadas y moralmente subversivas”. En este homenaje a 10 años de su muerte, sus propuestas dramáticas gozan de una sugestiva actualidad.

Proceso, 27 de febrero de 2005.

Punto de partida

En Xalapa, Veracruz, el director Manuel Montoro sigue haciendo un teatro serio y de calidad. Ahora, en el Foro de la Unidad de Artes de la UV, nos ofrece *Final de partida*, cuya limpieza y precisión en el trazo, así como la economía de recursos dentro de una estética realista trabajada con fineza, la hacen una interesante puesta en escena.

Final de partida es una obra fundamental en la consolidación de la dramaturgia de Samuel Beckett, acompañada de *Esperando a Godot* (su primera obra en 1953) y *Ah, los días felices!* (que este mismo director llevó a escena en 1977). En *Final de partida* el autor contrapone el silencio a la palabra, la inmovilidad a la movilidad. Con diálogos circulares, reiterados y obsesivos nos muestra un mundo oscuro, como el protagonista ciego, y revela esencias humanas impactantes. Los personajes no son realistas ni mucho menos; son raros, *clochards*, *outsiders*, símbolos, metáforas.

A través de lo que se llamó el teatro del absurdo de la década de 1950, Beckett hace una reflexión existencial de la vida. Un teatro intelectual que no se queda en las palabras, sino que busca en las coordenadas de la presencia y el espacio la mejor forma de expresarse.

A lo largo de su búsqueda dramática, en Samuel Beckett (1906-1989) fue imperando el estatismo, la síntesis de lenguaje y la abstracción del espacio. Beckett se fue acercando al decir mucho con poco y su posición artística llegó a tal límite

que cada vez sus obras teatrales fueron más cortas hasta que dejó de escribir.

En *Final de partida*, el director hizo del escenario un reloj donde todo corre a tiempo y limpiamente, donde mantiene la armonía a partir de la contraposición de dos presencias (con esporádicas intervenciones surrealistas de los padres del protagonista, escondidos en grandes botes de basura y maquillados de blanco, que representan los recuerdos, los remordimientos y la añoranza del pasado).

Francisco Beverido hace una interpretación espléndida de ese tirano inválido que no puede moverse de su silla de ruedas y que tiene como esclavo a Clov, con el que se remarca la necesidad del escucha, del que da la réplica al personaje (y al dramaturgo). El joven es interpretado por Alejandro Ricaño (actor sin experiencia incapaz de transmitir otra emoción que no sea ese gesto de sufrimiento en cada una de sus intervenciones). Francisco Beverido, director e investigador teatral, actúa sin ayuda del cuerpo y el rostro, y crea un personaje complejo y atormentado. Este actor (que ha mantenido vivo el Centro de Documentación Teatral Candileja en Xalapa), al igual que Manuel Montoro y Guillermo Barclay, ha realizado un trabajo constante en la UV, que ya está cumpliendo 40 años. Manuel Montoro fue fundador y director de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana en 1965 y junto con Barclay, del Festival Universitario, que continúa hasta la fecha. En 1978 el Teatro Milán de la Ciudad de México se convirtió en un espacio de la UV bajo su dirección artística con buena producción teatral, hasta que se cerró al quedar afectado por el temblor del 85. A pesar de los intentos de la pareja Montoro-Barclay por recuperar el teatro, éste no tiene salvación arquitectónica; sólo queda la demolición.

Ahora que reinician su trabajo en la universidad, Guillermo Barclay, escenógrafo e iluminador, nos ofrece una obra en un foro que guarda un perfecto oscuro total. La pintura escénica se usa para dar apariencia de paredes de cemento, puerta tapiada con ladrillos o escalones descuidados, y maravilla el

diseño realista del espacio. Hace sentirnos ante un refugio, lejos del mundo exterior, donde el infierno está dentro y fuera. Da verosimilitud a la sordidez de aquel sótano donde nadie desearía estar. La iluminación da atmósfera y el público puede presenciar en la ciudad de Xalapa un *Final de partida* muy bien hecho, en que el final es el principio... de la partida.

Proceso, 6 de marzo de 2005.

El tiempo de Planck

Nuevamente llega una obra interesante de Sergi Belbel, dramaturgo español de 1963, en el Foro Shakespeare de la Roma. Historia de una familia con cuatro hermanas y un invitado; diferentes formas de pensar el tiempo; un juego intelectual acerca de la física de los cuerpos y la perpetuidad de la materia. Diferentes soluciones para librar el dolor de enfrentarse con la muerte. En *El tiempo de Planck* se lucha por creer en la infinitud y María, la hija menor, se aferra a esa idea, al igual que su vecino Max, inventor de la teoría.

El autor no se conforma con jugar con el tiempo, sino que también mezcla los espacios ubicados en el escenario: el espacio del mundo imaginado por María y el tiempo de “interiores actuales”. María sueña que es ella el centro de atención, y se vive en un presente que es la muerte del padre. Las acotaciones son mínimas y todo sucede alrededor del lecho de muerte del padre, resuelto en este montaje de una manera simplista con una cama de hospital y el típico suero. Su cualidad está en cómo los personajes y sus relaciones son los que dan el espacio. Las escenas son geniales en cuanto a los niveles de enfrentamiento en que se pone a los personajes y la personalidad definitiva de cada uno de ellos. Evidencia con profundidad la capacidad de hacerse daño, atormentarse, sufrir de celos y morir. Las escenas dialogadas, llegan a crear una gran tensión, a veces dolor y, muchas otras, pena ajena, al ver la manera en que un grupo de mujeres juegan a martirizarse; a veces intencionadamente, a veces con la inconsciencia de

la típica madre española que dice las cosas tal cual son sin pensar en los sentimientos de nadie.

Igual que en su obra de teatro *Caricias*, adaptada en España al cine, la visión de Belbel es descarnada, incómoda, grosera. Se atreve a poner palabras que muchas veces se quedarían en el pensamiento y las pone en boca de cuatro hermanas que luchan entre sí, pero que finalmente brindan como familia que son, a pesar de todo. Sergi Belbel tiene el defecto de darle un optimismo falso a varias de sus obras. En *Después de la lluvia* era forzosísimo y, aquí, la estructura de la obra justifica un poco más el final feliz que “fingen” las hermanas, pues el autor trastoca el tiempo y hace retruécanos el presente. Inicia la obra con el futuro “hoy hace un año”. Dos planos de tiempo que se empalman con el imaginario de María. El director Francisco Franco logra en sus actores la comodidad con su personaje y la agresividad necesaria para que los sentimientos resuenen desde el fondo y hieran a morir. Flavia Atencio, que interpreta a María, sorprende por su aplomo y naturalidad, dando fuerza a su personaje sin necesidad de subrayarlo, entendiendo palmo a palmo lo que significa una pasión por las teorías de física que repite y repite. Resalta también Pilar Ixquic Mata que interpreta a esta madre desgarbada.

La escenografía e iluminación de Xóchitl González es muy eficaz. Sorprende por su versatilidad y sencillez; con cortinas blancas delgadas que corren ligeras por el escenario. Abren y cierran los espacios, acercan o alejan la acción. El movimiento del espacio va integrado al movimiento de los personajes y eso resulta un rasgo muy brillante en la escenografía y la dirección. A veces se extraña la calidez del color. Estorba la excesiva caracterización en el tipo de vestido y pantalón que usan las mujeres. Se antojan vestuarios más sencillos; no hace falta ese énfasis provocador en la ropa como si fuera desfile de modas. Sergi Belbel y este montaje logran darle un sello personal a cada integrante de esta peculiar familia. El director y los actores dan vida a personajes verosímiles, a través de la

emoción y el movimiento. Puede verse los miércoles a las 20:30 horas. Vale la pena, aunque es un poco largo el desenlace.

Proceso, 24 de abril de 2005.

¿Estás ahí?

Cada vez que uno cambia de casa, sea a una nueva o a una vieja, nos ocurren de manera ineludible cosas raras. Y esto no sólo es entre personas, que es como le sucede a una joven pareja que al llegar a un departamento nuevo se encuentra con el hombre invisible. La obra *¿Estás ahí?*, del dramaturgo argentino Javier Daulte, nos lleva, transitando de la comedia a la farsa, al mundo de la incomunicación. ¿Con quién realmente estamos en contacto?

Originalmente el dramaturgo la había escrito como monólogo, por un encargo del Old Vic Theatre de Londres hecho a un grupo de dramaturgos argentinos. Pero como el autor se resistía a quitarle al teatro su carácter de diálogo, dejó que se estrenara, y después en el Teatro Romea de Barcelona complicó el juego dando como resultado una obra de gran éxito en los escenarios españoles: *¿Estás ahí?* En España a Daulte se le considera un artista sorprendente por el ritmo vertiginoso de sus obras y las historias que atrapan. Sabe trucos para que el espectador no se distraiga, pues considera que el dramaturgo es también un mago lleno de efectos especiales.

Este año *¿Estás ahí?* se estrenó en el Teatro El Galeón del INBA dentro del proyecto México en Escena de El Milagro, y actualmente se encuentra en cartelera en el Foro Shakespeare, con las estupendas actuaciones de Bruno Bichir y Mariana Gajá, bajo la dirección de Daniel Giménez Cacho.

El protagonista es un mago y el antagonista su mujer, quien se topa con un tercero. Los roles se van cambiando dentro de

este mundo absurdo donde hay que convivir con un fantasma. Aunque este recurso se ha utilizado muchas veces, el realismo que Daulte le imprime a este hombre invisible lo hace diferente. En cine, por ejemplo, recordamos al fantasma de *Beetlejuice* que vive y azota a los nuevos vecinos o programas de televisión como *El fantasma y la señora Muir*, u obras de teatro como la de Glafira Rocha.

¿*Estás ahí?* trata de una historia de amor —a veces de una manera frívola y otras obvia—, interrumpida por un personaje invisible. Inevitables son la referencia y la farsa —aunque, eso sí, muy bien explotada en este montaje— de Shakespeare.

Giménez Cacho, con un largo recorrido en la actuación, ha vuelto al teatro como director, después de su ópera prima *Los perdedores*. En *¿Estás ahí?*, las ideas están más claras y el ritmo es una de sus cualidades. Funciona bien la dirección de actores y de movimiento. Aprovecha las cualidades de éstos y crea un trazo escénico fluido. El interés del director por esta obra está sustentado en la idea de que “Daulte estimula al espectador a pensar, a cuestionar y revisar lo que hemos visto (o creído ver) tanto dentro como fuera del teatro”.

Desde hace tiempo Bruno Bichir ya no sólo es actor, aunque confirma sus cualidades histriónicas en esta obra en la que logra dotar al personaje de una exaltación natural, ahora llena de matices. El Foro Shakespeare, espacio que promueve y administra, se ha vuelto un lugar alternativo y actual. Mariana Gajá está varias obras a la semana; viernes, sábado y domingo es donde ella se encuentra con él para preguntarse juntos *¿Estás ahí?*, y contarnos lo que es vivir con una voz; y más que eso, con una presencia invisible que analógicamente nos remite a la esencia del teatro.

Dentro de este juego, *¿Estás ahí?* logra hacer una sátira sobre la falsa pretensión de intimidad y del compromiso con la posmodernidad. Parece una comedia entre fantástica y filosófica, sin muchas complicaciones, que ocurre en un espacio donde pueden suceder cosas insólitas. A pesar de que aparen-

temente no está pasando nada, a lo largo de la obra estaremos interrogándonos: ¿con quién realmente están hablando?

Proceso, 2 de octubre de 2005.

Teatro campesino 22 años después

En 1983 surgió una propuesta ambiciosa en Oxolotlán, Tabasco, que incursionaba en el teatro con participación de las comunidades indígenas y que era representado en espacios naturales al aire libre. El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena (LTCI) bajo la dirección de María Alicia Martínez Medrano, mujer relevante dentro de nuestra historia teatral, planteó durante el sexenio de Miguel de la Madrid un proyecto no sólo de producción teatral sino también de formación e integración comunitaria. Julieta Campos, encargada de cultura de Tabasco en los tiempos en que Enrique González Pedrero era gobernador, apoyó el proyecto y, como siempre sucede en México, todas las expectativas que se habían creado y la generación que había resultado de aquel experimento desaparecieron cuando, al cambio de gobierno, se quedaron sin apoyo. El grupo alcanzó a viajar todavía varios años a festivales internacionales para mostrar el trabajo y obtuvo premios en Nueva York y Cádiz, y el público siempre lo ovacionó. Después se convirtió en un problema el destino de toda esa gente que había salido de su comunidad y cuya fuente de trabajo, el LTCI, estaba sin un quinto. Se acabaron el repertorio, la escuela de teatro para actores, directores, escenógrafos, músicos, productores y realizadores. Resistieron varios años, pero luego regresaron a reintegrarse a su lugar de origen. Ahora, eventualmente, María Alicia Martínez Medrano se lanza a la tarea de coordinar a 170 actores indígenas, 80 tamborileros y muchos caballos. Cuenta con el apoyo de los maestros del LTCI que

todavía perviven en las comunidades, los cuales ensayan con los campesinos.

La directora y adaptadora de la obra *Bodas de sangre*, original de Federico García Lorca, generalmente ha realizado con éxito sus presentaciones. En esta ocasión, por primera vez lo hace en un espacio artificial, y Gabriel Hermida construye una maravillosa instalación sobre las gradas de la mitad de la Plaza México. Desgraciadamente, por el alto costo, la asistencia fue mínima. La ausencia de espectadores provocó que se cancelara una función y en la segunda sólo se ocupó un 15 por ciento de la plaza. Carísimos los boletos, fácil pagarlos para ver una comedia musical, difícil para un público que se identifica o que tiene una visión más amplia de su sociedad, como es el caso.

La propuesta monumental de esta obra de teatro es sobresaliente. Resulta sensacional la idea de cubrir media gradería de la Plaza México con milpa, cortada, seca, de pie o apilada; entreveradas casitas de carrizo o alguna iglesia donde se casarán los novios. Los actores —mujeres vestidas con faldas amplias, de fuertes colores, y los hombres con sombrero— corren entre ese espacio natural tan desaprovechado. Hubiera estado bien que se actualizara la propuesta a partir de este nuevo espacio y no se reprodujera nuevamente el montaje que desde 1983 realizan. Parecía el Teatro Epidauros en Grecia, rodeado de otros cerros, idéntica estructura, donde al centro está la orquesta, en este caso el ruedo, en el que sucede la historia: una tragedia.

Desafortunadamente resulta un contrasentido plantear en una obra monumental escenas intimistas donde no se distinguen los rasgos ni se les escucha para nada. (Ya los griegos utilizaban máscaras y plataformas para agrandar las expresiones y oírse mejor.) La utilización de los micrófonos (que no se hacía anteriormente) destruye el trabajo de las escenas. Mientras los personajes casi permanecen inmóviles, resulta difícil identificar quién es el que habla (pues todo el sonido sale de las bocinas colocadas al final del segundo tendido) y se nota cómo los actores no están preparados para usarlos pues

gritan tan fuerte como si no lo trajeran. Se descubre una dificultad enorme en el idioma y queda en evidencia que la dirección estuvo enfocada más a la oratoria que a lo que tiene que ver con la actuación.

Aunque al LTCI lo mantiene vivo su fundadora María Alicia Martínez Medrano, el espíritu original se ha esfumado. Queda el impulso de esta gran mujer empeñada en mostrar a gran escala, junto con hombres y mujeres verdaderos del campo, las tradiciones de nuestras comunidades a través de una historia universal de celos y despecho, aderezada con música, bailes y fiestas que, al verlas, alegran nuestro pasado y de ninguna manera cuestionan este presente.

Proceso, 6 de noviembre de 2005.

¿Quién cuenta la historia?

Increíblemente ingeniosa, *El ventrílocuo*, del dramaturgo quebequense contemporáneo Larry Tremblay, propone una estructura compleja y llena de sorpresas y, junto con la puesta en escena de Boris Schoemann, arma cajas de historias dentro de cajas que contienen otras historias que a la vez cuentan otras historias, en un mundo que subvierte las referencias: ¿qué es grande, qué es pequeño?, ¿qué está afuera y qué está dentro?, ¿qué contiene a qué?, ¿quién es quién y por qué cada quien está donde está?, y finalmente ¿quiénes están escribiendo la historia?

La propuesta dramática es eminentemente teatral donde el autor parte de su esencia, la presencia, concretando la problemática en el personaje / actor. Para este autor quebequense contemporáneo, *El ventrílocuo* está construido “como si hubiera dos cuerpos para un solo personaje o dos personajes para un solo cuerpo... Combate, evidentemente teatral por obtener su lugar en ese cuerpo o por tener esos cuerpos en su lugar”.

El montaje, que actualmente se presenta en el Teatro Santa Catarina de la UNAM, toma al pie de la letra esta propuesta y certeramente traduce el espacio escénico, diseñado por Jorge Ballina, en un juego de magia. Aunque resulta forzada e impráctica la idea de que en el interior de esta caja gigante la piel de las paredes cae para develar a otros habitantes, se logra que el espectador pierda la brújula y la vuelva a encontrar en

este trastocamiento del punto de vista y el trabajo en distintos niveles conceptuales.

Si bien el autor utiliza el esquema del psicoanalista que indaga en el paciente para que traiga al presente y a la experiencia aquellos universos reprimidos que le impiden seguir adelante, y en particular escribir, Tremblay va más allá al sugerirnos cómo la búsqueda de esa identidad es también un juego de máscaras que hace perdernos en un sinfín de realidades posibles. Al mismo tiempo concretiza el conflicto de escribir en una niña “adulta” y su relación con un hermano idealizado, y un extraño doctor “libidinoso” que no deja de transfigurarse. Aunque en la primera parte el texto se recarga demasiado en disertaciones y afirmaciones, muchas veces rimbombantes y postizas sobre la escritura, con lo cual llega un momento en que se pasma la obra, ésta cobra fuerza a medida que se va descifrando la misma, pues las reglas del juego van cambiando y dinamizando la propuesta hasta terminar apretando un sinfín de tuercas que deja al espectador anonadado de tales malabares.

Larry Tremblay, cuya obra suma más de 20 libros de ensayo, poesía, novela y dramaturgia, ha sido llevado a los escenarios canadienses, principalmente, y *El ventrílocuo*, con la garantía de haber obtenido varios premios en su país, es la primera vez que se estrena en México. Esta obra, junto con *Lección de anatomía*, es de sus últimos trabajos; ambas obras ya maduras y de largos alcances. *Lección de anatomía*, monólogo femenino donde es posible diseccionar una vida, se estrenó en 1998 bajo la dirección de David Olgúin en el Teatro El Granero y el pasado 28 de noviembre concluyó temporada en el Teatro Experimental de Jalisco de la Universidad de Guadalajara (udeG) bajo la dirección de Miguel Lugo.

Un factor por resaltar son las estupendas actuaciones bajo la dirección de Boris Schoemann —quien también tiene en cartelera con el programa México en Escena *La historia de la oca* en el Centro Cultural Helénico, y *Estación invisible* del joven dramaturgo Humberto Pérez Mortera en codirección con

Mahalat Sánchez en el Teatro La Capilla, sede de su compañía Los Endebles. Alejandro Calva, que interpreta al doctor Limestone, al hermano, al ventrílocuo, al escritor y a quienes podamos imaginar, consigue momentos sublimes en su actuación tanto por la versatilidad que ejercita en el cambio de personajes como por esa vis cómica que con seriedad y elegancia nos hace reír. Alejandra Chacón, que interpreta a la niña/adolescente escritora, sorprende por su naturalidad y por la profundidad de su vivencia, haciendo de su personaje alguien entrañable y al mismo tiempo enredadamente elaborado.

El ventrílocuo es una obra atractiva en la que podemos reflexionar largo tiempo, lo que la hace doblemente disfrutable.

Proceso, 11 de diciembre de 2005.

Luisa

Luisa arma y desarma. Luisa espera a Agustín. Luisa habla con su madre. Luisa se instala en ese tiempo detenido donde se quedó, y el espectador, del otro lado, se asume como voyeurista espiando el espacio íntimo de esta Penélope contemporánea que teje y desteje su presente y su pasado para poder mostrarse. Desde su pasividad, su diminuto mundo la cerca para quedarse en un limbo estático, karma que hoy por hoy sigue viviendo en el interior de muchas mujeres: “No hay que moverse para conseguir las cosas, no hay que hablar, no hay que pedir, sólo queda la espera y la resignación”. Frente a este absurdo, que raya en el ridículo, Daniel Veronese, autor de *Luisa*, propone una tragedia de humor negro sobre una vida que apenas empezaba a florecer cuando quedó detenida 12 años atrás sin poder hacer nada.

Regina Quiñones, la directora de *Luisa*, trabaja con delicadeza y sencillez todos los detalles para mostrarnos las entretelas de un personaje pasivo que por lo mismo choquea. Si bien el autor plantea la obra como un monólogo, la joven directora se arriesga con una propuesta múltiple donde son tres Luisas las que nos cuentan su historia, interpretadas con naturalidad por Tania Becerra, Itari Marta y Marcela Burgos; tres voces que reflejan estados anímicos diferentes, que sin estar esquematizados, juegan de un lado a otro, vuelven canon una misma frase o reflejan el poliedro de sus emociones. Con esto dota a la obra de mayor versatilidad aunque desafortunada-

mente recurre más a la reiteración de recursos que a la sorpresa y el rompimiento.

La directora eligió un extremo del escenario con tres sillas para colocar a estas mujeres que, bajo la interesante iluminación de Lydia Margules, dirigen su mirada a un punto fijo, diferente en cada una de ellas, para hablar con su madre.

La propuesta de Regina Quiñones tiene coincidencias con la puesta en escena que se llevó a cabo este año en Buenos Aires, donde el director Diego Brienza dio voz a tres personajes en este monólogo: un hombre y una Luisa desdoblada. Regina acierta al ubicar al personaje no en un cementerio frente a la tumba de su madre como lo plantea el autor (y que fue como se presentó exitosamente en 2001 en Argentina dirigida por Paula Susperrigui), sino en un espacio abstracto más ambicioso y eficaz, donde el interlocutor cobra dimensiones poderosas, ya que traspasa el tiempo real y físico para colocarnos en el tiempo del alma. No importa dónde ni cómo ella habla con su madre; lo que importa es la triste confidencia que ella le hace cuando ya nada tiene remedio.

Luisa —escrita en 1993 y publicada en 1997 junto con 13 obras más por la Universidad de Buenos Aires (UBA) en su libro *Cuerpo de prueba*— es un monólogo que cobra fuerza al situar a su interlocutor, pues no le habla al aire ni al espectador ni a sí misma.

Daniel Veronese (1955) —dramaturgo argentino con una renombrada carrera—, se dio a conocer primeramente como fundador del grupo de teatro El Periférico de Objetos, creado en 1989, cuyo principal objetivo era la integración de objetos y actores. Un par de veces vinieron a México (1996 y 1998) y en 2003, ya de manera independiente, presentó una obra, escrita y dirigida por él, *Mujeres soñaron caballos* en el Festival Iberoamericano de Cádiz. Ahí sorprendentemente llevó al máximo su investigación, haciendo interaccionar a los personajes en el espacio minúsculo de una sala comedor donde se dificultaba sobremanera el tránsito entre personas y objetos.

Veronese, inmerso siempre en la experimentación, invita con sus obras teatrales a creer en una nueva dramaturgia que abre la imaginación y reta al director a crear universos donde la presencia en el escenario, tanto de objetos como de personas, es atravesada por la palabra y vuelta a significar.

En esta *Luisa*, que ahora se presenta en el Foro Shakespeare, se refleja con belleza y sin grandes pretensiones escénicas un mundo desolado en el que nadie quisiera estar.

Proceso, 18 de diciembre de 2005.

Los bandidos

La publicación de la primera obra teatral de Schiller, *Los bandidos*, en 1871, causó severas críticas y grandes discusiones. Al año siguiente, con la edición agotada, se llevó a escena y Schiller se tuvo que escapar de la Academia Militar para poder asistir a la representación. En su momento la obra fue recibida con tal entusiasmo que hasta hubo jóvenes que se retiraron al bosque para hacer vida de bandidos en protesta contra las injusticias de la sociedad, imitando a los protagonistas de Schiller. Frente al escándalo que estaba provocando esta obra, unos dicen que la Academia Militar le prohibió escribir y tener cualquier contacto con el exterior y que se dio a la fuga posteriormente; otros dicen que fue encarcelado en Stuttgart en 1872 y que meses después escapó, y otros simplemente aseguran que fue a Mannheim como desertor del ejército, lugar que le dio la fama y después la miseria.

Schiller y Goethe hicieron florecer el romanticismo en Alemania, en particular en su primer periodo, ya que después adoptaron un estilo más clásico, sobre todo Goethe, pero no a la manera rígida de los franceses. Schiller sustituye la idea del hombre enfrentado a los dioses por el hombre contra la sociedad. Sus personajes son representaciones de un colectivo y, en el caso de *Los bandidos*, maneja una trama y una subtrama para mostrar el mundo de los malhechores y el de los cortesanos. Sus intenciones son críticas e incendiarias; como los principios del terrorismo.

Para Schiller, la primera condición del autor romántico es escribir obras imposibles de representar, como lo señala en su introducción a la obra de *Los bandidos*, ya que el escritor no escribe para el teatro sino para la verdad y la vida; no persigue una realización de orden estético sino puramente moral; no quiere triunfar como artista, sino como un hombre sincero. Así, por ejemplo, en esta obra plantea 800 soldados contra 80 bandidos, además de todos los personajes de la Corte; convierte a Moor, el protagonista, en un Mesías cuyos textos llegan a ser religiosos, contrapunteando con el resto de los personajes que resultan ser unos verdaderos malvados dispuestos a hacer arder una ciudad entera y que mueran cientos, para sacar de prisión a uno de ellos. El autor romántico, como un Mesías, crea a su protagonista portador de la verdad y con una misión en la vida que cumplir bajo estrictas reglas morales y de honor, al estilo militar. Pero como el protagonista “de sangre azul”, líder de los bandidos, renuncia a su clase dispuesto a ser el más canalla, se convierte en un antihéroe que, a pesar de hablar con el Todopoderoso, es muy ruin como capitán.

La obra está escrita a la manera clásica, con cinco actos, pero dándole relevancia a los personajes negativos, a los antihéroes, a los antagonistas de la sociedad. Ése fue el hallazgo de *Los bandidos* en su tiempo y ése fue el grave error de interpretación en la puesta en escena presentada como *Los ladrones*, en el Teatro del Centro Cultural Helénico con la dramaturgia y la dirección de David Hevia. La trama principal de la obra, que son las peripecias de los bandidos, se vuelve en la subtrama y queda en primer plano la historia de un conde con sus hijos y una amada en común, Amalia. Esta historia está influida fuertemente por la subtrama de *El rey Lear*, de Shakespeare, que era su ídolo, pero no muy bien resuelta por el autor.

En esta puesta en escena son casi inexistentes las escenas de aventuras, las persecuciones, las entradas y salidas, las huidas, el escándalo, las escenas de acción. Se desaprovecha el humor negro y sádico de los bandidos como protagonistas,

se abusa del monólogo y queda una obra muy seria por más que el director pretenda causar la risa.

En este montaje, el ímpetu del joven autor, plasmado con osadía en los textos de estos ocho libertinos, es desperdiciado, dejando a la obra desequilibrada, mal organizada y aburrida. Se nota cómo el director prefirió las escenas en palacio con pocos personajes y no enfrentó la dificultad de manejar ocho personajes en escena, cada uno con una personalidad definida (que requiere de un trabajo actoral intenso y profundo), a pesar de su supuesta “fanfarronería”, que los actores no logran tanto por debilidad como por su poca experiencia (a excepción de Ricardo Campos que hace un interesante Spielberg).

El director de la obra se fue con la finta del arrobo del romanticismo y la exaltación de los parlamentos, poniendo a declamar los textos a gran volumen, donde, sólo pocas veces como con Amalia, interpretada por Carolina Politti, y Moor, por Guillermo Larrea, logran transmitirnos una emoción.

Por primera vez en México, *Los bandidos* es llevada al escenario de una manera confusa, en que queriendo abarcar mucho se aprieta poco, y la poca investigación y la escasa labor de mesa dan como resultado un trabajo sucio, donde lo que podrían ser grandes ideas, como la de los zapatistas o el uso de la butaquería, se queda en simples ideas metidas a una li-cuadora sin ninguna dirección.

Proceso, 14 de mayo de 2006.

Congelados

La dramaturga británica Bryony Lavery (1947) construye un interesante texto acerca del dolor, partiendo de tres corazones congelados. Una madre que ha perdido a su niña de 10 años y que trata durante 20 años de recuperarse; un asesino múltiple que, a base de golpes y violencia en su pasado, ha dejado de sentir, y una psiquiatra, metáfora de la obra, cuya frialdad crea una distancia con su objeto de estudio, el cual, más que ayudar a su investigación, se vuelve su mayor obstáculo.

Con una gran profundidad e inteligencia, esta dramaturga aborda el tema del dolor desde tres puntos de vista y escudriña lo que ocurre dentro de estos tres personajes. Utiliza la fragmentación del discurso y los monólogos interiores para mostrarnos la complejidad de los sentimientos humanos. Los personajes se transforman a lo largo de la historia, se derriten. Así, la obra que ahora se presenta en el Teatro Orientación, dirigida por Lorena Maza, es también titulada *Hielo y fuego* en el montaje que actualmente se encuentra en cartelera en Madrid, España, y que hace un par de años se presentó en Uruguay bajo el título *Hielo en ebullición*.

Efectivamente, los personajes se transforman y el espectador logra adentrarse en su problemática. La madre es abierta y sincera en sus sentimientos. El hombre —elemental y oscuro— y la criminóloga —racional y antipática— nos transmiten un misterio: el primero, de manera inconsciente, y ella, intencionalmente impermeable.

La traducción de María René Prudencio para esta puesta en escena es sobresaliente, logrando una adaptación a la realidad mexicana sin volverla forzada. Respeta y reproduce las formas particulares de expresión de los personajes, los modismos y las obsesiones lingüísticas de cada uno de ellos. Llama la atención la musicalización y la banda sonora de Alejandra Hernández, quien, sin intentar saltar a un primer plano, crea una atmósfera subjetiva y sutil que nos incluye en este viaje al interior de los personajes.

El tema que plantea la obra de Bryony Lavery es impactante para las emociones. Sacude, cuestiona, estremece, aunque no lo sea tanto la estructura desigual que desarrolla. El primer acto es una larga presentación de los personajes y de su problemática, donde parecería que la autora se siente obligada a exponer el desarrollo de los tres personajes a lo largo de 20 años, sin considerar la elipsis y la síntesis como recurso.

Así, casi la totalidad del primer acto agota, pues, más que dramático, es anecdótico e informativo. Interesa la simultaneidad de los personajes; empiezan siendo completamente ajenos y terminan en una previsible y estrecha relación.

Aunque molesta el excesivo formato del monólogo, el final de este primer acto es arrollador: Julieta Egurrola como la madre dolorida nos transmite con poderosa intensidad sentimientos profundos y nos otorga un momento impresionante, difícil de olvidar. Su actuación es sublime y sus emociones complejas, al igual que la interpretación de Alejandro Calva como el asesino. Ellos, junto con Aurora Cano, la productora y actriz que interpreta a la psiquiatra, bajo la dirección de Lorena Maza, hacen un cuerpo integrado en la puesta en escena. La directora logra llevarlos por senderos interiores que enriquecen los personajes, sin necesidad de gran movimiento escénico. La propuesta se caracteriza por su volumen y textura emocional, elemento central en el texto dramático.

La directora, formada en el CUT y cuya mayor influencia se debe al maestro Ludwik Margules —al cual está dedicado este montaje—, consigue una puesta limpia que permite la comu-

nicación interna entre los personajes y el público. El cambio de escena es ágil y rompe acertadamente con la convención realista. Ni la autora ni la directora pretenden manipular las emociones y, gracias a la complejidad que reflejan, se evitan los juicios morales y la determinación de dónde está el bien y dónde el mal. El tema por discutir tiene que ver con la pregunta de la maldad o la enfermedad en un asesino, y a pesar de que finalmente se muestre el ultraje al que fue sometido en su indefensión, el dolor provocado hacia los demás no deja de condenarlo, de ahí el acierto del giro dramático al final de la obra.

En *Congelados (Frozen)*, de Lavery, el tiempo es una madeja que el espectador debe desenrollar, reconstruyendo los sucesos a partir de un tiempo-espacio único, que resulta de la objetivación de lo subjetivo, construido progresivamente. La obra se desarrolla en un periodo de 20 años, pero poco tiene que ver con los tiempos cronológicos, siendo el tiempo emocional el que marca el ritmo: el proceso delicado en que un ser humano va superando el dolor o, muy por el contrario, cómo va quebrando el hielo que lo envuelve para comprender que él no ha sido inmunizado de ese sentimiento.

Proceso, 6 de agosto de 2006.

Closer

Dos parejas abiertas al deseo son observadas por el dramaturgo inglés Patrick Marber a lo largo de varios años de su vida; desde que se conocen, viven sus separaciones y reencontros, hasta que una tragedia intercepta la vida de uno.

Closer, de reciente estreno, muestra con profundidad y franqueza, sin faltarle sentido del humor, las relaciones entre los sexos, y es llevada al escenario por el director de escena Mauricio Osorio y las actuaciones de Bruno Bichir, Odiseo Bichir, Mariana Gajá y Alejandra Barros: un periodista con pretensiones de escritor, un dermatólogo, una *stripper* y una fotógrafa.

Las vidas de estos cuatro personajes se cruzan y se separan en múltiples escenas donde pueden pasar tres meses, tres días o un año, haciendo sentir que el paso del tiempo no es significativo en las relaciones, sobre todo cuando el énfasis está dado en el placer de la primera etapa del enamoramiento. Son muy interesantes las elipsis que propone el autor y lo que provocan. Nos ubica en el tiempo y en la situación en que se encuentra cada pareja sin necesidad de hacer una descripción o diciéndoselo al público; simplemente, con la habilidad del autor, los personajes lo reflejan espontáneamente dentro de su propia problemática o reaccionando a las nuevas circunstancias que viven. En una estructura lineal, juega con el tiempo y el espacio escénico, superponiendo varios momentos a la vez o usando (cualidad que explota el director) los mismos espacios para las dos parejas (como Leonor Azcárate proponía

en su obra *La coincidencia*, estrenada en el Teatro Helénico en 1994). Una de las escenas más brillantes en el sentido dramático es cuando en una mesa de restaurante suceden dos situaciones alternadamente que difieren en el tiempo y el espacio: en una, Ana le pide a Larry, el dermatólogo, que firme el divorcio y él le pide a cambio tener relaciones sexuales por última vez, y en la otra, Daniel le reclama con furia a Ana el haberse acostado con Larry a pesar de las ventajas que ella abandera.

Otra escena afortunada es cuando Daniel chatea con Larry, haciéndose pasar por Ana, utilizando un lenguaje sexual y procaz, lleno de humor que Bruno Bichir desarrolla con brillantez, al igual que Odiseo Bichir, en el personaje de Larry, remarca la libidinosidad de su personaje, haciendo reír a la concurrencia.

La interpretación de Bruno Bichir es explosiva e intensa como su personaje lo requiere, aunque a veces se exceda en la gesticulación y el intento de transmitir felicidad cuando reencuentra a Alice. Odiseo interpreta certeramente a un Larry primario e instintivo sexualmente aunque en ocasiones cae en un personaje bobo sin tener que serlo. Ana es interpretada con soltura y naturalidad por Alejandra Barros sin desarrollar recovecos o misterio; y Alice es la jovencita entregada a amar a Daniel, el periodista, cuyo giro de personaje se da en el último trozo de la obra. Mariana Gajá la interpreta con profundidad y verosimilitud, pero le falta un toque de lo que realmente una *stripper* puede atreverse a hacer, desde desnudarse hasta recurrir a la pornografía. Por encima de todo, las interpretaciones de los cuatro actores que se reúnen en *Closer* manejan las variables de los sentimientos de sus personajes y los hacen reales y empáticos con el público, y dan como resultado una comedia de grandes alcances.

La cualidad que sostiene a *Closer* es no hacer pronunciamientos morales sobre el comportamiento de los personajes, permitiendo que el espectador se forje sus propias opiniones. Así, unos hablarán de traiciones, otros de infidelidades, otros

se preguntarán por los parámetros éticos de las parejas contemporáneas y otros reflexionarán acerca del individuo y el compromiso con el amor.

Closer es una obra bien hecha que se presenta en el Foro Shakespeare lunes, martes y miércoles a las 20:45 horas, y que merece la pena ser vista para dejarse provocar.

Proceso, 19 de agosto de 2007.

El método Grönholm

Selección natural es el título que el autor catalán Jordi Galcerán había dado primeramente a su obra *El método Grönholm*, que bien corresponde a la intención de la pieza, donde queda en evidencia cómo, para conseguir un empleo, impera la ley de la jungla. Desde una perspectiva darwiniana, que nada tiene que ver con la inteligencia humana, en el mundo animal impera el instinto de supervivencia, donde domina el fuerte sobre el débil, es decir, el más cabrón, el más hábil y no el más apto para desarrollar un trabajo.

Aquí se vale todo: la apariencia, la humillación, la zancadilla, la mentira y la manipulación. Muy parecido a los mecanismos que funcionan en nuestra sociedad sin ser cuestionados. Por eso el microcosmos que crea Jordi Galcerán es tan poderoso y consigue la empatía del espectador. El autor reúne a cuatro personajes en un lugar cerrado para someterse a una prueba grupal de empleo (método sueco denunciado hace más de cinco años en España y que provocó un escándalo), los cuales no pueden salir mientras no descubran quién de ellos es el psicólogo de la empresa y superen otros retos. Acertadamente, el autor recurre al desafío del cuarto cerrado y el encierro ejerce una presión dramática fundamental en la trama. El suspense es otro elemento básico de *El método Grönholm*, que se presenta en la Sala Chopin con más de 600 representaciones, pues el público se encuentra en la misma circunstancia que los personajes, teniendo que resolver una tras otra las incógnitas y viviendo en un mundo de apariencias donde se tiene que ser

según lo que la empresa quiera, viviendo en un mundo de disfraces, fingiendo, tratando de sobrevivir. Sus diálogos son espléndidos al meternos en una sensación de absurdo tanto por el género de comedia como por la realidad, y los giros dramáticos hacen dinámica e inteligente esta propuesta.

No sucede así con la adaptación a cine que hizo el argentino Marcelo Piñeyro, el director, y Mateo Gil, pues se pierde la sensación de encierro, el humor, la buena estructura y lo brillante de los diálogos. Creyeron, tal vez, que con retomar la anécdota era suficiente para lograr un trabajo exitoso, como lo ha sido esta obra que, además de estrenarse en Barcelona con más de mil funciones, ha sido llevada al escenario en Colombia, Portugal, Argentina y México.

La puesta en escena mexicana de *El método Grönholm* es una propuesta luminosa. La acertada dirección de Antonio Castro, las verosímiles actuaciones de Emilio Guerrero, Juan Carlos Barreto, Rodrigo Cachero y Ana Karina Guevara —que alterna con Anilú Pardo— y el espacio minimalista de cemento, vidrio y aluminio muy bien diseñado por Sergio Villegas, hacen una obra de teatro atractiva y muy disfrutable. Antonio Castro es un director prolífico que dirigió la obra *1822*, la cual estuvo en cartelera exitosamente de 2002 a 2005 en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM; que en 2006 presentó en el Carro de Comedias de la UNAM *Los jugadores* de Gogol, y en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM, *Yamaha 300*, de Cutberto López, la cual se reestrena en marzo en el Teatro Juan Ruiz. El trazo escénico de Antonio Castro es sobrio y claro, y la dirección de actores funciona, aunque no lleva a los extremos el humor del absurdo. El director no necesita hacer que los actores caminen de aquí para allá incansablemente para sostener el drama ni que hagan circo, maroma y teatro. El contenido de los diálogos y lo llamativo de la situación permite que el espectador pueda inmiscuirse en la problemática y acompañe a los actores en este ir y venir emotivo.

Proceso, 18 de febrero de 2007.

Simplemente complicado

Con *Simplemente complicado* de Thomas Bernhard, última obra que dirigió Juan José Gurrola (1935-2007), se abre la puerta a diversos reconocimientos que se le harán a este director de escena al que hace un par de meses lo alcanzó la muerte. La obra se presentó únicamente en el Festival Escena 2 en San Miguel de Allende y en junio se hizo una lectura dramatizada en la Casa del Lago dentro del ciclo Austria entre Líneas. Ahora se presentó durante dos semanas en la Sala Villaurrutia del CCB del INBA, para luego llevarse a otros teatros.

En *Simplemente complicado* participan el actor Mauricio Davison y Eréndira Reyes, aunque en realidad de lo que se trata es de un monólogo y no de un diálogo (desgraciadamente, para mí). La obra está brillantemente escrita por Thomas Bernhard, autor fundamental para la literatura moderna (Austria, 1931-1989), al cual algunos consideran el Beckett alpino. *Simplemente complicado* es, precisamente, una obra que tiene mucha cercanía con *La última cinta de Krapp* de este autor irlandés: hombres solos, decepcionados y aislados del exterior, encerrados en sus habitaciones; hablando consigo mismo, en el caso de ÉL, y dialogando, en el caso de Krapp, con una cinta de grabación.

Lo fundamental que revela la modernidad de este monólogo es que el discurso, como suele suceder cuando se habla con uno mismo, está fragmentado, es confuso, en ocasiones hasta incomprensible, emotivo y lúcido también, obsesivo, ególatra e histriónico, como puede ser el pensamiento de un actor de

teatro a los 80 años de edad. Otro aspecto importante es su capacidad de ubicar al personaje en situaciones concretas: tapando un hoyo por donde se introducen las ratas a su departamento, escribiendo las cosas que le hacen falta, cenando, molesto por los vecinos que hacen ruido, preocupado por las paredes que tiene que pintar..., manteniendo en escena los pies, para que su mente vuele sin convertirse en literatura.

El personaje del que trata *Simplemente complicado* es interesante y revela aspectos autobiográficos del autor y hasta del director escénico. De Thomas Bernhard se decía que fue un novelista y dramaturgo que mantuvo una relación de amor-odio con su país y con el exterior, que se había distanciado de los hombres para forjar su espíritu y su obra y que, colocándose en un nicho caracterizado por la soberbia, se dedicaba a insultar y a atacar a todos. El personaje que vemos en escena, admirador de Schopenhauer, vive solo desde hace 10 años cuando murió su mujer y su aislamiento ha sido progresivo. Aunque insiste en su odio hacia los hombres, cuando se presenta la niña a traerle leche, es capaz de reconocer que no se es nada sin los hombres. La aparición de este personaje da aliento a la obra pues, aunque ella sólo dice sí o no, el monólogo se torna en un interesante diálogo con la única persona con quien este hombre se relaciona en el mundo, al grado de confesarle que odia la leche, que cuando se va la tira y que lo único que quiere es su visita dos veces semanales.

La dirección escénica de Juan José Gurrola y Nora Manneck es estupenda y se revela con destreza en el trazo escénico en general, y en particular en el de la niña, en la que encuentra posiciones y juegos con los objetos —sillas, canicas, barquitos— sutiles y estéticos. La interpretación de Mauricio Davison abarca una gran gama de gestos físicos, emotivos y guturales, aunque la recurrencia a modos hechos a veces se agota. Su experiencia en la actuación es notoria y la modulación que lo lleva desde el susurro al grito sobresale. Partimos de que es un actor cuya personalidad impera en su personaje y que el trabajo es formal, pero que la congruencia entre él y su

personaje nos permite presenciar los giros de este hombre bernhardiano, insoportablemente arrogante, que se asume como genial y que al mismo tiempo está solo, que fue amado y odiado, aplaudido o repudiado, y que dejó un rastro importante en los escenarios.

Proceso, 2 de septiembre de 2007.

Las copias

¿Hay otro yo idéntico? Y la respuesta es definitivamente no. Ni con el experimento científico de la clonación se consigue esa reproducción en serie entre los humanos. A tanto no ha llegado la civilización. Si los genes son un factor determinante para la conformación del individuo, más aún lo es el desarrollo de las emociones, el contacto entre las personas, la experiencia en el crecimiento. Así, tres personajes, de la autora inglesa Caryl Churchill, se enfrentan de manera completamente diferente al hecho de compartir sus genes con otros 19 hombres físicamente iguales. La obra que aborda esta situación es *Las copias* (*A number*) que se presenta en el Teatro del Centro Cultural Helénico bajo la dirección de Mario Espinosa, con las actuaciones de Rodrigo Murray y Luis Rábago, y la escenografía y vestuario de Gloria Carrasco.

El asunto podría remitirnos al ámbito moral de un problema científico —como en *Copenhague*, de Michel Fryn, montada por Espinosa en 2001—, pero aquí la autora va más allá y se vale del hecho para plantear una gama amplia de conflictos dando al espectador la oportunidad de interesarse en la obra desde diferentes perspectivas. Aunque *Las copias* contiene una dificultad para su apreciación, la reflexión a la que nos invita es sumamente interesante. La primera que salta a la vista es el tema de la identidad y de las condiciones psicosociales que determinan la personalidad del individuo. En la obra se presentan tres personajes: Bernardo 1, Bernardo 2 y Miguel, cuyo carácter y problemática es diferente. Al Bernardo

clonado le preocupa el significado de enterarse de ser una copia, y el conflicto del Bernardo "original" es el rencor y el resentimiento hacia su padre por el maltrato, el abandono y el haberlo duplicado. Ellos, que tuvieron una relación cercana con el padre, expresan sentimientos encontrados a diferencia de Miguel (que intencionadamente se llama diferente), clon que creció lejos y que tiene resuelta su vida de una manera superficial e indiferente hacia la situación.

Rodrigo Murray, que interpreta estos tres personajes, enfrenta el reto de la ambigüedad de ser uno mismo y ser otro, lo cual logra con brillantez pues imprime a cada uno de ellos una personalidad desigual sin caer en estereotipos. Seguramente este trabajo es uno de sus mejores, ya que sale de sí mismo, de sus tonos recurrentes y en ocasiones monótonos, para ser otros. Con su esencia, pero diferentes.

La relevancia que la autora da a las relaciones afectivas se confirma en *Las copias* y da pie a un sinfín de análisis emocionales. Enriquece el espectro mitológico del complejo de Edipo y el de Electra, tratando el tema filial de los vínculos afectivos entre varones. También está Frankenstein, en el intento humano de crear humanos, y Fausto encarnado en el deseo de David, el padre, que intenta corregir su pasado vendiendo su alma a un laboratorio que le dará un hijo "idéntico" al original, con el que creía que iba a ser diferente. Luis Rábago interpreta con aplomo a este padre conflictuado y lleno de dudas y, a través de la contención, transmite muy bien su desasosiego. Crea un personaje complejo, aunque no se aleje de su modo típico de actuar.

La buena dirección de Mario Espinosa se complementa con la acertada escenografía de Gloria Carrasco, donde conviven lo simbólico y lo sintético. Espinosa se aboca a profundizar en los sentimientos y comportamientos de los personajes sin verse en la necesidad de darles excesivos movimientos. Así, propicia una transmisión directa de las emociones dejando que lleguen al espectador los significados y la trama de la obra. Porque el acierto del texto de Caryl Churchill, y lo que lo hace

plenamente teatral, es que el aspecto filosófico lo presenta partiendo de los conflictos de los personajes —con lo cual dejan de ser sólo elucubraciones— y tiene en primer plano la progresión dramática a través de la dosificación de la información y el desarrollo del suspense.

En *Las copias* (2002), Caryl Churchill continúa con la indagación que había iniciado en 1999 en su obra *Esto es una silla*, donde abordaba la diferencia entre semejanza y similitud discutida por Foucault en su ensayo sobre Magritte *Esto no es una pipa*. Churchill pone en la mesa de discusión la tesis que sostiene que la semejanza necesita de un patrón que ordena y controla todas las copias y la similitud que se desarrolla en series sin comienzo ni fin, sin jerarquías ni sentido. ¿Usted qué piensa?

Proceso, 16 de septiembre de 2007.

Del sexo al amor

El encuentro de dos desconocidos para cumplir sus fantasías eróticas es el punto de partida de la obra de teatro *Una relación pornográfica*, que se acaba de estrenar en el Teatro del Centro Cultural Helénico con buena acogida del público.

La relación de una pareja que cada jueves se reúne para simplemente tener sexo se va complicando a medida que los sentimientos entran en juego y nos lleva, finalmente, al problema de la comunicación, de los miedos y de la dificultad de la permanencia.

Luis Mario Moncada, adaptador de la película francesa escrita por Philippe Blasband estrenada en 1999, retoma la convención de la voz anónima que pregunta por separado a los protagonistas respecto a la experiencia, y la convierte en una conversación con la escritora de la historia. Si bien en la película es eficaz la narración en *off* de cada uno de ellos mientras se observan los diferentes sucesos, en la adaptación teatral se vuelve interesante cómo los personajes comparten el espacio escénico, pero no el espacio real, mientras hablan alternadamente con su interlocutor. En un primer momento podría pensarse en la presencia de un psicoanalista (seguramente un lugar común), pero esta idea se diluye en la medida en que, tanto en la obra como en la película, las preguntas no intentan indagar en la mente y los sentimientos profundos de los personajes sino que sólo guían el proceso de transformación del carácter de la relación.

Una relación pornográfica transcurre en dos tiempos: el de los acontecimientos y el presente, en el que la pareja cuenta la historia. Todo sucede en un espacio escénico abstracto, siguiendo la propuesta pictórica de Mondrian (los muros son como sus cuadros) en los que los espacios aparecen y desaparecen a través de un ingenioso dispositivo donde la cama, la mesa y las sillas se desprenden de las paredes, como por arte de magia. Los exteriores y los interiores se confunden y así suceden tanto los espacios de calle como los del interior del cuarto de hotel y del restaurante. La escenografía de Jorge Kuri Neumann es bella, aunque demasiado fría, siendo un acierto el vértice en el que confluyen los dos muros y que sorpresivamente se vuelve una puerta giratoria para entrar o salir del cuarto, ir o venir de la calle, y que recuerda a otros paisajes interiores.

Anna Ciocchetti, Natalia Traven y Hernán Mendoza son actores de primera línea que consiguen la naturalidad y verdad necesarias, impulsados atinadamente por la directora Iona Weissberg, pero en los que el volumen bajo y el medio tono (bueno para el cine pero no tanto para el teatro) se convierten en un problema.

La dirección escénica de Iona Weissberg resuelve eficazmente los cambios de lugar, así como el juego escénico con la escritora. Su trazo escénico es impecable y los personajes transitan con fluidez y naturalidad de un lugar a otro y de un tiempo a otro.

Con el conocimiento dramático que se requiere, Luis Mario Moncada asume el reto del juego del tiempo y el espacio en *Una relación pornográfica*, y propone a un actor para abordar tanto al personaje de la escritora como a los incidentales, viéndose en la encrucijada de escenificar, dada su importancia dramática, la muerte del viejo, la cual marca y quiebra el rumbo de los personajes y requiere de una interpretación conmovedora, difícil de resolver dentro de la convención.

Una relación pornográfica es una atractiva propuesta teatral con un equipo creativo de primera, que muestra la posibilidad

de la separación entre el sexo y el amor en las relaciones contemporáneas en las que la mujer decide y tiene iniciativas, el hombre puede ser tocado hasta las lágrimas, y donde la incomunicación y las malas interpretaciones del silencio y los gestos facilitan el distanciamiento de las parejas.

Proceso, 4 de noviembre de 2007.

Filoctetes

La obra de teatro más reciente del escritor y filósofo español Fernando Savater, *Filoctetes*, se estrenó en la Sala Covarrubias —auspiciada por la UNAM y el Ministerio de Cultura del gobierno español— y se enmarca dentro de la celebración que México hace a este autor por sus 60 años.

La obra es una adaptación contemporánea de la tragedia de Sófocles con el mismo nombre, que, a decir de Savater, es más bien el drama de un hombre abandonado por sus compañeros en una isla, a causa de una enfermedad pestilente y dolorosa.

Esta obra, la menos conocida de Sófocles, se caracteriza por lo extensivo del discurso, la acción casi nula y una anécdota mínima. Savater desarrolla un interesante planteamiento acerca de la ética y el poder, así como sobre las diferencias generacionales, y hace evidentes las reprochables posiciones discriminatorias entre los seres humanos. El discurso del poder y la guerra es representado por Ulises, y el joven Neptólemo, hijo de Aquiles, es envuelto en una estrategia donde las mentiras y el engaño son válidas si está de por medio el bien del Estado. Ulises es un político práctico, y Neptólemo no entiende los medios para alcanzar el éxito, aunque se somete a sus jefes. De ninguna manera el fin justifica los medios y la crítica a nuestra sociedad es muy contemporánea, porque nuestros políticos para cumplir sus fines (que dicen son para el pueblo y en realidad son para su poder personal, como Ulises) han tenido que ensuciarse.

Fernando Savater, ensayista más que dramaturgo, no tiene intención de actualizar la estructura dramática, y la forma discursiva, que elude el diálogo, se vuelve tediosa por más que el lenguaje sea bello y los planteamientos interesantes.

El joven neoyorquino John Jesurun también tiene un *Filoctetes*, que Martín Acosta llevó a escena en el año 2000 en la Sala Villaurrutia del INBA y publicó Ediciones El Milagro. Él transforma la estructura y hasta los contenidos; usa el diálogo y el verso mezclados con un lenguaje soez, pero no caracteriza a sus personajes, dando igual quien hable, por lo que el diálogo se vuelve ficticio y la obra monótona y plana.

Para Savater, el reto de adaptar a Sófocles consistió en actualizar el lenguaje y “limpiar” el texto de las alusiones a la mitología griega y a los personajes de época que poco aportan al público de hoy. La visión filosófica de esta obra es congruente con sus posiciones críticas, primero hacia el poder del Estado franquista y ahora contra la política de la ETA (que lo ha amenazado de muerte). Filoctetes es un hombre marginado al que traicionan y lo único que le queda es su capacidad de decir “¡no!”, siendo la única forma para mantener su congruencia y conservar su dignidad.

Filoctetes puede ser un residuo de guerra, un enfermo de sida o un hombre con principios. Neptólemo es el joven que cae en la trampa, traiciona sus ideales y tiene la opción de enderezar el camino. La propuesta de Savater es clara y edificante, y parte de su ensayo “La obstinación de Filoctetes”. En la adaptación teatral ubica la historia no en una isla, sino en un tiradero de basura, pero se enfrenta a problemas de verosimilitud, ya que se resuelve sólo en el escenario y no dramáticamente. Al principio se escucha el mar, luego se olvida, el texto se mantiene como si estuvieran en una isla, pero se encuentran en un tiradero; entonces, ¿dónde están exactamente?

El diseño escenográfico de Juan Carlos Savater es muy atractivo. Crea atmósfera y tiempo, aunque es subutilizado por la directora española María Ruiz, quien ha montado la mayoría

de las obras teatrales de Savater: *Vente a Sinapia* (1983), *Guerro en casa* (1993), *Último desembarco* y *Catón, un republicano contra el César*. La directora, de larga experiencia, mueve ágilmente a los personajes y enfatiza muy bien la contemporaneidad de la propuesta, aunque su dirección actoral refuerza la formalidad en la actuación. Aun así, sobresale la fuerza de las actuaciones de Jorge Ávalos como Filoctetes, José María Mantilla como Neptólemo y Miguel Solórzano como Ulises.

Se informó que *Filoctetes* hará una gira en el interior de la república y se verá si puede presentarse en España.

Proceso, 18 de noviembre de 2007.

El hombre almohada

No son comunes las historias donde el amor entre padres e hijos es cuestionado tan fuertemente como lo hace el dramaturgo inglés Martin McDonagh (1970). En las tres obras de este autor que se han presentado en la Ciudad de México, los hijos son los que resultan ser los asesinos de sus padres y no hay ninguna visión moral que oriente los planteamientos. A pesar de desarrollar la violencia en sus múltiples facetas y con lujo de detalle, sobre todo a través de la palabra y no de la acción física, las situaciones que plantea el autor nos llevan a la esencia humana del hombre; ejemplo de ello son *La reina de Leenane*, dirigida por Iona Weissberg en el año 2000, *El oeste solitario*, por Aarón Hernández Farfán en 2006, y *The Pillowman*, que se presenta en el Foro Scotiabank (¿cómo es que así de espantoso se llama un teatro?). En *The Pillowman* subyace el amor entre hermanos, la necesidad de un joven escritor de trascender a través de su literatura o el alma desvalida del que han abusado de él. Pero lo que está a la vista es de una crueldad inaudita, y de eso es de lo que trata la obra. Se vale de la narración de los cuentos descabellados del escritor a su hermano o la lectura de éstos por parte de los policías para comprobar la similitud de los casos de infanticidios que están investigando, para transmitirnos terror y desolación pero llenos de risas. Qué efecto tan sorprendente: podemos llorar o escandalizarnos mientras nos reímos, qué incómoda situación para el espectador, qué acierto del autor en el tratamiento y qué bien llevada a la escena por Mario Espinosa y su equipo.

La obra de Martin McDonagh, con significativas influencias de Harold Pinter y Quentin Tarantino, es sólida tanto en su forma como en su contenido. Dividida en dos actos, y un tanto excedida en cuanto a duración, sobre todo el primer acto, la obra mantiene una tensión dramática, la cual aumenta sobremedida en el segundo. En la primera parte se nos plantea la situación, las relaciones y el problema por resolver, otorgándonos un remate sorprendente que corresponde tanto a la técnica literaria del personaje escritor como a la del dramaturgo. Los giros, la vuelta de tuerca y la sorpresa es lo que caracteriza el desarrollo —de la segunda parte en particular—, donde lentamente y sin obviedades la historia gira y gira, nos inquieta, juega con nuestras deducciones, nos devela lo que hay detrás de cada personaje y de cada historia, nos teje una intrincada trama que no nos deja respirar. Y hasta nos hace reír con un final donde los últimos minutos de una oración hacen que la historia cambie y nos regale un mejor final. La obra intercala escenas de carácter grotesco, colorido y *kitsch* en las que el autor parece apoyarse creyendo que hace falta el contraste, pero la obra se debilita dramáticamente, ya que estas escenas terminan siendo simplemente la ilustración de ciertas narraciones.

Mario Espinosa, en su dirección, vuelve a indagar en esa veta expresionista que manejó en uno de sus primeros montajes, en 1989, *De la mañana a la medianoche*. En un espacio sintético y simbólico, diseñado por Gloria Carrasco y excelentemente iluminado por Ángel Ancona, los personajes mantienen la verosimilitud y emotividad necesaria para conmover al espectador y al mismo tiempo dar una caracterización no realista. Los policías, interpretados con excelencia por Alejandro Calva y Jorge Zárate, muestran este doble juego, creando, ambos, personajes diferentes a sus otros trabajos: Alejandro Calva con una gesticulación bien estudiada y un control completo de su ritmo actoral, llevado al clímax en su última narración. Jorge Zárate logra mostrar dos caras de un mismo personaje sin contradicciones ni falsedades; un trabajo sumamente emotivo.

Edwin Veytia y Kuno Becker, que alterna funciones con Luis Gerardo Méndez, son dos hermanos; el mayor cuenta sus cuentos al menor, y éste, desde la inocencia, los reproduce. Así como el autor no contempla ningún valor moral en los hechos, los actores abordan sus personajes con naturalidad. Edwin Veytia impregna de espontaneidad y fuerza a este hombre atormentado por la trascendencia de su literatura, y Luis Gerardo Méndez, que interpreta a una persona con problemas en las piernas y una especie de retraso mental, consigue transmitirnos un alma cuyos valores difieren totalmente de los que imperan en la sociedad.

El escenario del teatro donde se representa *El hombre almohada* (¿por qué *The Pillowman* si hay hombre araña o enmascarado de plata?) es de grandes dimensiones y el director consigue mover a sus personajes sin que se perciba esta dificultad. El espacio es un bodegón o unas oficinas donde se mantiene encerrados a los sospechosos y son acotados por la iluminación.

El criterio de producción de esta obra pareciera responder al mundo del espectáculo, al de los grandes públicos, por eso tal vez horarios dobles, boletos de 250 a 400 pesos y una butaquera gigante, siendo que la propuesta, igual que *Las copias*, bajo la misma dirección, poco tiene de comercial y mucho de arte. Sus aspiraciones rebasan lo inmediato, los retos teatrales y logros son muchos, pero no es de fácil digestión. Uno sale con el corazón encogido pero lleno de ideas, de propuestas, de disfrute estético, de vida sincera y profunda.

Proceso, 13 de enero de 2008.

Los baños

Qué gusto da ver una obra de teatro en un espacio extrateatral y más cuando sucede en lugares reducidos como son los baños del teatro El Granero del CCB, donde actualmente se representa *Los baños* del joven irlandés Paul Walker, bajo la dirección de Enrique Singer.

El cupo es limitado y al público se le divide en dos, de la misma manera en que está estructurada la obra. Doce espectadores se colocan detrás de la raya en el baño de mujeres y otros 12 en el de hombres, para luego intercambiarse y poder ser partícipes de ambos fragmentos. Después de haber guardado en casilleros nuestras cosas y haber sido separados de nuestros acompañantes, nos exponemos al contacto directo con los actores/personajes que interpretan la obra. Cuánta emoción causa ser un espectador solitario e invisible que puede ver la rotura del vestido de la mujer que se prostituye, el sudor de la frente del que viene a vengar la muerte de su hermano o la lágrima del esposo que ve perdida a su mujer. Todo nos impresiona, al grado de trasladarlo a nuestros sueños.

El trabajo actoral de Ana Graham, Arturo Ríos, Roberto Soto, Antonio Vega y Héctor Holten en *Los baños* nos maravilla por su capacidad de concentración y el manejo de las emociones. El director Enrique Singer consiguió un trazo escénico limpio —difícil de lograr dadas las circunstancias espaciales— y un excelente tono dramático, donde juega con la contención y la explosión. Todo está medido, hasta cronometrado; la exactitud es de sus principales virtudes.

El autor Paul Walker basó su historia en el hecho real de un político que se suicidó en Dublín en 1957, por el que hubo un escándalo en la prensa durante seis años. Para ubicarnos en la época, la obra inicia con la voz en *off* de Ricardo Blume que da lectura a la noticia en la que informan que la obra de Tennessee Williams *La rosa tatuada* fue censurada porque en ella aparecía un condón. La estricta moral de ese tiempo contextualiza perfectamente el suicidio de un político por haber sido fotografiado con una prostituta, eje dramático de la pieza.

El autor de *Los baños* arma su obra a manera de *thriller* conservando el suspense de principio a fin. No importa cuál haya sido el fragmento por el que el espectador haya iniciado; en cada uno de ellos se presentan diversas incógnitas que se van resolviendo a lo largo de la obra. Aunque supongamos el final, ignoramos los detalles, lo cual crea la intriga de saber qué elementos sostienen el misterio dependiendo del lugar desde donde se observa la historia.

Actualmente hemos tenido en cartelera la obra de diversos autores irlandeses cuya dramaturgia se observa vigorosa y contemporánea. Paul Walker se caracteriza por tomar sucesos reales de su país para elaborar sus propuestas dramáticas, y tal es el caso de *Los baños*, o del incendio de una disco en Dublín en 1981, o como su primera obra, *The Tabloid Man* (1999), referente al encuentro de dos hombres en un subterráneo. El género al que recurre es principalmente la comedia, aunque en el caso de *Los baños* no lo haga. Esta obra, dirigida por él mismo con la compañía *Semper Fi*, fue premiada en 2003 en el Edinburgh Fringe Festival, y es ahí donde la productora y fundadora de *Por Piedad Teatro Producciones*, Ana Graham, la conoció. Esta asociación se ha caracterizado desde 1999 por traer a nuestros escenarios obras de teatro extranjeras contemporáneas y, aunque los resultados han sido irregulares, poco a poco este grupo se ha ido solidificando. Su último montaje, *Interpretando a la víctima*, que actualmente se presenta en el teatro La Gruta del Centro Cultural Helénico bajo la dirección de Martín Acosta, de dos jóvenes dramaturgos

rusos, resulta ser tan localista que el humor difícilmente llega a nuestros espectadores.

Asistir a la experiencia de *Los baños* es como sumergirse en los placeres íntimos del teatro, recordar, vivir, desenredar la madeja y ser testigos de que irremediamente el teatro es presente, que está vivo, que el contacto humano es su base y nosotros somos parte de él.

Proceso, 9 de marzo de 2008.

Agonía y muerte de Ofelia

Todo sucede un instante antes de morir y el espacio escénico se convierte en lo que pasa por la mente de Ofelia en esa fracción de tiempo. El mundo tangible e intangible se desenvuelve dentro de la obra *Ofelia o la madre muerta*, de Marco Antonio de la Parra, dirigida por María Morett, que acaba de ser estrenada en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM.

La propuesta es sugerente. Texto e imagen se complementan enriquecedoramente en esta puesta en escena. María Morett logra crear un mundo onírico que al mismo tiempo se arraiga en un ambiente opresivo impregnado de violencia y locura como puede ser una clínica psiquiátrica. Marco Antonio de la Parra conceptualiza la problemática con sus conocimientos dramáticos y psicológicos —ya que es médico psiquiatra de profesión—, a partir de la tragedia de Hamlet de Shakespeare, pero desde el punto de vista de Ofelia.

Ofelia es entonces la que se pregunta “ser o no ser” y la que persigue el fantasma de su madre muerta hasta encontrarla. Ella es el centro, la que reconstruye la historia en su mente durante la agonía y recrea las situaciones a su manera, desde su perspectiva, donde la casualidad no es inmediata y las realidades se superponen. Así la locura no está en ella, sino en los que la rodean: los médicos, las enfermeras, los ayudantes, los que la acusan por saber lo que no debía saber. Es un personaje que, a diferencia del de Hamlet, subvierte su entorno, lo cuestiona y, por el simple hecho de saber, es condenada. Ellos son los que transitan en la locura y ella los mira pasar,

extrañada. Sueña con el amor de Hamlet y con los deseos de conocer qué pasó con su madre.

El atractivo inicio de la obra imprime una emotividad lúdica y de ensoñación que se intenta mantener hasta el final. La directora ha puesto a Ofelia en el centro del escenario, casi muerta, sumergida en un espejo de agua, mientras otra Ofelia colgada de una cuerda nada en un río que corre, imagen provocada por la proyección en la pared de un video con círculos en movimiento. Las imágenes simultáneas nos proporcionan un sentimiento doble que nos llevará a una sensación de irrealidad. Sensación que se complementa con la voz constante de una mujer (bellamente interpretada por la *mezzosoprano* Verónica Alexanderson) que canta ópera sobre una escalera, una silla de ruedas, o que deambula por el espacio y consuela a su hija un momento antes de morir.

La metáfora de Marco Antonio de la Parra es contundente respecto al encierro psiquiátrico, y responde a una crítica social que desde el inicio de su dramaturgia ha desarrollado, ya que durante la dictadura militar de su país, él, junto con otros teatristas, se abocaron a construir una dramaturgia nacional y tuvieron que recurrir a paráfrasis, asociaciones y semejanzas para poder hablar de la represión circundante.

En la complejidad de este texto, el autor y la directora logran una buena mancuerna que permite volar por los mundos de la mente y la violencia. De entre los actores resalta el trabajo de Elia Domenzain y Acoyani Guzmán, quedándose un poco en la superficie el resto del reparto. La escenografía minimalista diseñada también por María Morett (que ha dirigido otras obras como *Cruces* o *Uno puede hablar con la muerte*) apoya muy bien la idea de este espacio subjetivo consiguiendo un trazo escénico limpio y fluido. A la obra la acompañará un laboratorio de escenas en proceso titulado *Agua, el secuestro de un segundo*.

La sensación final de *Ofelia o la madre muerta* es desoladora y al mismo tiempo evocativa. Se da el enfrentamiento de dos generaciones que buscan y no encuentran su libertad; vemos la violencia hacia el cuerpo inocente de una Ofelia que

se ha negado a comer por no querer ingresar a la podredumbre de este mundo lleno de engaños e hipocresías. Pero, finalmente, está la capacidad del teatro, que nos la transforma en belleza.

Proceso, 27 de abril de 2008.

Dios es un DJ

En el CCB se acaba de presentar el primer ciclo de teatro germánico contemporáneo con lecturas dramatizadas y dos puestas en escena de autores representativos.

Llama la atención la obra *Dios es un DJ* de Falk Richter, originario de Hamburgo, que refleja con toda crudeza el mundo virtual en el que se encuentra sumergido un significativo sector joven de nuestra sociedad actual. Aunque pudiera parecernos una realidad muy europea, constatamos su vigencia en nuestro medio a través del auge de los *reality shows*, los *disc jockeys* (DJ) y los *video jockeys* (VJ). Ya sufrimos el impacto ideológico cuando se realizó en televisión aquel Big Brother en el que se hacían realidad los planteamientos de Orwell en su novela *1984*: un ojo que lo ve todo, que lo espía todo, que a través de él cualquiera puede tener acceso a la vida íntima de los habitantes de una casa.

En la obra *Dios es un DJ* vivenciamos las consecuencias de estos conceptos invadiéndonos progresivamente esta sensación de hartazgo y vacuidad en la que vive una pareja. Ya ni siquiera sabemos si realmente eso es vida, vivir hacia afuera, hacia la imagen creada por nuestras acciones, hacia la necesidad de creer que se existe porque los otros nos ven, porque los otros nos reconocen. ¿Qué vacío significa vivir para la fama! No hay ninguna inquietud existencial o reflexiva, nada sobre el mundo de los otros, nada de espiritualidad donde puedan anclarse estos dos seres humanos deshumanizados. Un ego tan grande que aniquila todo a su alrededor.

Dios es un DJ no reflexiona, sólo muestra, y queda al espectador interpretar lo que ve. Los adultos podemos verla con esta distancia crítica, pero los jóvenes pueden sumergirse y fascinarse por un mundo que les compete, que les toca directamente y saldrán, seguramente, fascinados, de lo que han presenciado.

La obra es larga y pesada, y abre la interrogante de cómo transmitir esta sensación sin que el espectador tenga que sufrirla. El concepto de puesta en escena del director Gabriel Figueroa Pacheco, el diseño de escenografía, iluminación y vestuario de Patricia Gutiérrez Arriaga, y la realización, edición y coordinación del video de Eugenio Cobo son muy interesantes. Saltan a la luz las posibilidades interdisciplinarias dentro del teatro, puesto que se complementan y enriquecen la propuesta dramática.

En el foro del Julio Castillo se pusieron gradas para conformar un escenario isabelino, con tres vistas, flanqueado por tres pantallas y al centro un disco giratorio donde interactúan Él y Ella, interpretados eficazmente por Emilio Savinni e Isabel Piquer. La obra inicia con un largo monólogo donde Él, DJ, presenta su *reality show* ante nosotros, los espectadores, los *voyeurs*. Después aparece su compañera, la VJ, e inician una relación ¿ficticia?: ¿cómo se conocieron, dónde?, ¿qué hacen?, ¿qué les pasó, qué no les pasó?

Nada del otro mundo les sucede, pero conforme avanza la obra en su segundo tramo, la intriga empieza a invadirle al espectador: ¿qué es lo real?, ¿qué es lo que no han inventado de su propia vida? A veces se descubre cómo uno de ellos puede estar inventando el pasado de su infancia el cual dramatiza, exagera, cuenta cosas inverosímiles y es cuestionado por su compañera en cuanto a la falsedad de los sucesos. Eso no es cierto, caemos en la cuenta, pero ¿qué es cierto? Y ése es el gancho que marca nuestro acercamiento, además del juego fabuloso con el video que sucede en las pantallas.

De muy buena factura, la edición y las imágenes que se nos presentan interactúan dinámicamente con lo que se cuenta o

ambientan el espacio. La relación no es inmediata, interviene la imaginación, la asociación libre, el envés de lo que sucede.

Dios es un DJ es una obra polémica que mientras se ve cansa, pero que nos va metiendo poco a poco a ese mundo tan superficial y difícil de comprender. La obra se podrá ver en el Teatro El Granero en septiembre, para que cada quien viva la experiencia y emita su opinión.

Proceso, 25 de mayo de 2008.

Bajo la piel de castor

Ver teatro naturalista del siglo XIX iniciando el XXI realmente es un placer. Los avances tecnológicos en el teatro permiten reproducir a la perfección lo que en su momento era imposible y por lo que los autores se quejaban tanto. Así la obra de *Bajo la piel de castor* de Gerhart Hauptmann, dirigida por Luis de Tavira, nos transporta de inmediato a una realidad tangible donde podemos disfrutar en escena la nieve, la flama del fogón, los platos de metal que tintinean, las vísceras de un animal, y sobre todo, el microcosmos de una familia que sufre la pobreza cotidiana y encuentra formas para sobrevivir. Somos testigos de lo que sucede en Erkner, un pueblo de Branden en la Alemania del siglo antepasado, pero la resonancia con la actualidad explota en la experiencia de nuestro presente.

La obra de Gerhart Hauptmann cuenta la historia de una familia, donde la mujer ha tomado el papel preponderante dentro de ella para resolver la subsistencia. El esposo es un desempleado minimizado por la sociedad, incapacitado para tomar decisiones y que ha recurrido al alcohol al no poder enfrentarse con la realidad. La hija es maltratada siendo sirvienta de la casa rica del pueblo y la madre recurre a estrategias que pasan por encima de la ley, que por supuesto no está hecha para los que menos tienen, y así salir adelante.

Esta madre ejemplar comparte con muchas mujeres mexicanas el espíritu de lucha con que enfrentan las inclemencias del imperio zarista del siglo XIX y la dictadura capitalista de nuestro siglo. Seguramente esta obra fue de gran influencia

para que Bertolt Brecht escribiera *Madre coraje* y Máximo Gorki *La madre*, corroborando que la idea del progreso es una ilusión demagógica, abanderada por los que se benefician del sistema imperante.

En la obra que actualmente se presenta en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM no hay abiertas arengas políticas (a excepción, tal vez, del último discurso de la madre), aunque su finalidad sea concientizar al espectador a partir de la realidad que muestra. El naturalismo de Hauptmann, en versión libre de Luis de Tavira, Stefanie Weiss y Andrés Weiss, está impregnado de una intriga policiaca que mantiene la tensión a lo largo de toda la obra. Aunque en ocasiones se vuelve reiterativa, en la apertura del primer y segundo actos, el desarrollo de la trama y de los personajes es formidable. Permite que disfrutemos y padezcamos los avatares de una familia, las más de tres horas en las que sucede la obra.

Es gratificante ver un espectáculo de gran formato que no hable de trivialidades como suele suceder en las grandes producciones comerciales; sino de temas trascendentes, de problemas cercanos a nuestra realidad, de cotidianidades que reflejan a profundidad la vida de personajes entrañables. Julieta Egurrola, que protagoniza a la señora Wolf, hace una interpretación magistral cargada de emotividad y humor. Sobresalen también las hijas, interpretadas por Gisela García Trigos y Yulleni Pérez Vertti, así como Arturo Beristáin y José Carlos Rodríguez. A pesar de que las actuaciones tienden a la estridencia, la compañía del Centro Dramático de Michoacán (Cedram) es sólida en este espectáculo.

El trazo escénico de *Bajo la piel de castor* es maravilloso y Luis de Tavira consigue una puesta en escena ejemplar, llena de contenidos y recursos. La mancuerna con la escenografía e iluminación de Philippe Amand hace que la obra fluya como un sistema de relojería, aderezada con una atractiva música contemporánea que enfatiza o apoya los cambios de escena.

Bajo la piel de castor, que está por concluir temporada, es una obra de teatro que enriquece el espíritu y engrandece las posibilidades escénicas de nuestro teatro.

Proceso, 29 de junio de 2008.

Otra vuelta de tuerca

Con un mínimo de recursos y mucha creatividad, Mauricio Jiménez lleva a escena la versión teatral de Jeffrey Hatcher a la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca*. Historia de fantasmas que en el teatro se va desarrollando poco a poco de igual manera que en la novela para despertar nuestros propios temores.

El punto de partida son las cartas que una institutriz escribe contando su experiencia en una casa a la que fue a cuidar a dos niños y en la que se obsesiona por descubrir qué fue lo que les pasó a esos niños y a la institutriz anterior, por lo que ellos quedaron fuertemente afectados y a ella la llevó a la tumba. Anteriores habitantes que no se querían ir de ahí se involucran en la historia, haciendo del suspense y el misterio los principales ingredientes.

El trabajo del director y los actores Diana Fidelia y Tomás Rojas es de gran profundidad y logra transmitirnos cantidad de imágenes a través de lo que sus ojos miran y sus entrañas sienten. Vemos el lago y la niña que no habla y la luz en la torre y aquellas presencias. Con un solo elemento escenográfico y diferentes niveles en el espacio se crean diversas atmósferas para llevarnos de un lado a otro, colocando el centro del montaje en la actuación. El ropaje de los personajes, diseñado por Cristina Sauza, reproduce la época del siglo XIX y, aunado a la tenue iluminación elaborada por Fernando Flores, colabora en la transmisión de la angustia por no saber qué fue realmente lo que ocurrió y lo que está sucediendo, mezclando

así la realidad y la imaginación para ir descubriendo junto con la protagonista, que tiembla de miedo ante lo que se le va revelando. Las actuaciones tan verosímiles son más forzadas en la primera parte, que requiere de un mayor naturalismo a diferencia de la dramática e intensa segunda parte.

El trabajo de adaptación de Jeffrey Hatcher propone la existencia de sólo dos actores para interpretar a la institutriz, por un lado, y un actor que interprete varios personajes: el tutor de los niños, el ama de llaves y el críptico niño que se acerca a la adolescencia. Este hecho resulta un acierto, en particular por la capacidad actoral de Tomás Rojas al interpretar justamente y sin amaneramientos a cada uno de los personajes, y por la actuación de Diana Fidelia que va subiendo de tono hasta sumirnos en el miedo de sus apreciaciones y dudas. Este acierto contrasta con la débil estructura dramática de la primera parte, que es sumamente discursiva. El escritor se ve en la necesidad de poner al espectador en antecedentes y cuenta lo sucedido los primeros días de una manera epistolar a través de la protagonista, y narra, por medio del ama de llaves, con el pretexto de poner al tanto a la nueva institutriz, lo que ha ocurrido en esa casa. El resultado es un largo y un tanto pesado preámbulo antes de llegar al nudo dramático, que se hace pesado pues parece que el adaptador no encontró la forma de exponer los acontecimientos utilizando medios dramáticos y escénicos más que narrativos.

Otra vuelta de tuerca, que se presenta de jueves a domingo en el Teatro Santa Catarina en Coyoacán, es una obra en progresión, sobria y contundente, confeccionada con un tejido fino basado en el comportamiento psicológico y profundo de seres atormentados por el exterior y sus propios demonios.

La puesta en escena de Mauricio Jiménez de *Otra vuelta de tuerca* tiene como antecedente obras de autores mexicanos como *Corona de sombras* y *Estado de secreto*, de Rodolfo Usigli, y *Contrabando* y *Los niños de Morelia*, de Víctor Hugo Rascón. Ahora, con esta propuesta, Mauricio Jiménez refleja la madurez de un director que expresa lo más con lo menos. Amor y

misterio en un espacio vacío en donde la ambigüedad implica
variadas interpretaciones y el fantasma puede ser otro, el que
menos nos imaginamos.

Proceso, *12 de octubre de 2008.*

El buen canario

Con alfombra roja y toda la cosa se estrenó en el Teatro de los Insurgentes (que de insurgente ya no tiene nada) la obra de teatro *El buen canario*, con gran resonancia en los medios de comunicación. El imán taquillero y periodístico fue la presencia del renombrado actor norteamericano John Malkovich, como director, y del actor Diego Luna, gestor del proyecto y coprotagonista de la obra. Lo sorprendente ha sido el *glamour* que ha rodeado este estreno —actualmente con localidades casi agotadas—, donde el buen nivel de la puesta en escena contrasta con la interpretación *light* del director al texto teatral escrito en 1997 por el joven Zach Helm (Estados Unidos) y actualmente con gran fama.

El montaje de *El buen canario* se estrenó el año pasado en París, dirigida por Malkovich, y obtuvo varios premios. El director cuenta que conoció el texto por la actriz norteamericana Lucy Liu, que quería protagonizarla cuando era novia del autor, pero como la relación se rompió, el proyecto también.

El buen canario trata de eso precisamente, de una relación de amor, aparentemente a prueba de todo. El espíritu crítico del director muestra cómo hay cosas más poderosas que el amor, y el anhelo romántico del actor Diego Luna confirma que el amor existe. Efectivamente, estas dos visiones coexisten en el escenario a pesar de la deformada estructura dramática, cuyo segundo acto debilita toda la obra y la convierte en melodrama.

La historia se desarrolla fluidamente en la primera parte: se abren interesantes líneas dramáticas, se crea suspense y se implanta el conflicto. Conocemos a una joven pareja: él, un escritor en ascenso después del éxito de su primera novela, y ella, una inteligente mujer que de la mano de las anfetaminas se desliza hacia el abismo, primero lenta y luego precipitadamente.

El autor hábilmente siembra dudas que al final del primer acto nos devela. Salimos a tomar aire y con hipótesis en la cabeza, pero al volver, oh, decepción, no hay nada más; sólo un segundo acto reiterativo, previsible y con el peligro de volverse inverosímil. Lo que supimos antes de la primera llamada lo explican y ejemplifican una y otra vez después del oscuro de la tercera. Sabiendo el giro dramático desde el principio, lo único que queda es la insistencia del autor, un desenlace infinito, y un epílogo forzosamente cursi propuesto por el director en contraposición con el humor ácido y los personajes bien contruidos del autor. La complacencia del público fue la mayor tentación. Esta estructura se parece mucho al recorrido de este afamado joven en el cine, cuyo primer guión, dirigido por Marc Forster, *Más extraño que la ficción*, plantea una interesante problemática entre la autora que está escribiendo la historia y el personaje que la vive, y su última película (que también dirigió y vimos en México) *Mr. Magorium y su tienda mágica*, que es muy bonita, muy bonita, todos salen felices, pero ¡ah, qué sosa!

La propuesta escenográfica de *El buen canario* es estupenda pues da una gran movilidad al montaje; utiliza tres mamparas donde se proyectan las paredes o ventanas de diferentes espacios: el departamento de los jóvenes, el del editor, el exterior de una cafetería o el gran ventanal a través del cual se contempla una ciudad nocturna vista desde las alturas. Los muebles aparecen y desaparecen ágilmente y el trazo escénico consigue una gran armonía. Hay recursos teatrales interesantes, como la escena que sucede en silencio mientras aparecen

los diálogos escritos en la pantalla, y otros incongruentes, como los técnicos recogiendo los restos de la escena fatal.

Son buenas las actuaciones de Diego Luna, Daniel Giménez Cacho, Bruno Bichir, Jorge Zárate, Martín Altomaro y Yuriria del Valle, y sobresale la interpretación de Irene Azuela, quien logra múltiples matices, naturalidad y un llamativo manejo del cuerpo (a excepción de su escena final).

El buen canario estará durante 10 semanas en el teatro, venderá funciones entre semana y hará una gira por varias ciudades en el interior de la república. Al éxito publicitario y económico de esta obra lo respalda su buena calidad, pero lo convierte en un globo inflado que vuela por las alturas y antes de que aparezca un alfiler, desaparece.

Proceso, 21 de diciembre de 2008.

Hamelin el pederasta

El cuento para niños *El flautista de Hamelin* es retomado por el autor madrileño Juan Mayorga (1965) para hablar del abuso infantil y sus diferentes vertientes tanto sociales como emotivas. Es llevado a escena con muy buenos resultados por el grupo de teatro La Torre de los Argonautas, bajo la dirección de Emmanuel Morales y protagonizado por Pablo Perroni. Se presentaron el año pasado en el Círculo Teatral y actualmente están en cartelera en el Foro Shakespeare los miércoles a las 20:00 horas.

La arquitectura dramática de Mayorga (con otras obras en su haber como *El crack*, *La piel* y *Últimas palabras de copito de nieve*) vuelve atractivo un tema tan en boga actualmente y tan fácilmente maniqueo: los personajes no son precisamente ambiguos, sino que la vida de cada uno de ellos está llena de dobleces, contradicciones, duplicidad de intenciones y subjetividad. Utiliza un mínimo de elementos escénicos sustentando la propuesta en la imaginación del espectador. Conjuga el teatro dentro del teatro creando un personaje que acota las didascalias típicas de un texto dramático (se levanta y se dirige a, cierra la puerta y), además de expresar pensamientos, puntos de vista o comentarios críticos hacia el tema o hacia las formas teatrales e ideológicas tradicionales.

La riqueza del texto —sus formas y sus conceptos— está acompañada por una puesta en escena que cree en el poder de la palabra sin necesidad de malabarismos escénicos. Potencializa al autor y hace una obra dinámica, compacta y de

buena factura. Emmanuel Morales diversifica la función de acotador: no solamente es de un personaje, sino que la distribuye entre los actores haciendo a cada actor responsable de los actos de su personaje en conjunción con la actriz acotadora de opiniones (cuya dicción y volumen de voz desgraciadamente debilitan sus intervenciones). Los actores/personajes son juez y parte del asunto, y cuando no están en el escenario se sientan en las butacas para volverse observadores y comunicadores sonoros de lo que acontece. Este juego brechtiano de entrar y salir de la ficción mueve la emotividad del espectador, obligándolo a recurrir a su conciencia y no internarse completamente en sus sentimientos permitiendo que impere la reflexión más allá de la compasión, la condena o el juicio.

El flautista y el niño afectado son en esta obra de teatro el objeto de estudio, y el protagonista es el juez que al enterarse de un caso de pederastia decide ir en busca no de la verdad sino de pruebas que demuestren el abuso sexual de un hombre que invita a los niños a ir a la iglesia y a la casa de descanso de su madre para tener un contacto más íntimo con ellos. Teniendo esta historia como centro, suceden dos realidades: la de la familia del juez y la de la familia del niño Josemari, que hacen evidente la complejidad de la problemática. El juez (que en el caso mexicano sería más lógico un agente del Ministerio Público), obsesionado por hacer justicia, tiene en el abandono absoluto a su esposa y a su hijo, con quien no puede comunicarse. En escenas cortísimas, vemos el final y el inicio de los días del juez, en los cuales ni habla con su mujer ni con su hijo, que cotidianamente tiene problemas en la escuela hasta llegar a su expulsión. La historia se repite pues su padre poco le hablaba (apenas y le contaba el cuento de Hamelin) y él hace lo mismo con su hijo. Al final, aparentemente se redime en el niño que quiere proteger, pero se mantiene la incertidumbre. Por otro lado, conocemos, a través de su relación con el juez, a los miembros de la familia de Josemari, de escasísimos recursos, a los cuales el amigo bueno de su hijo les daba dinero y regalos. Dejan abiertas las preguntas: ¿qué

tanto sabían?, ¿qué tanto no querían saber? o ¿qué tanto necesitaban?

Las historias se entrecruzan, se relacionan y corren intercaladamente, manteniéndose homogéneas gracias al trabajo actoral del grupo: Pablo Perroni como el juez, y Ricardo Polanco como Josemari y el hijo, ambos sobresalientes en su interpretación; Emmanuel Morales, Mildred Motta, Manuel Balbi, Hanna Berumen, Edgardo González, Maru Dueñas y Lucía Leyba completan el reparto.

Interesante trabajo donde la palabra crea universos mentales y el espacio físico y actoral hacen vivir esta realidad llena de recovecos y preguntas.

Proceso, 22 de marzo de 2009.

La Compañía Nacional de Teatro

Ni *el sol ni la muerte pueden mirarse de frente* es el segundo montaje que la CNT integra a su repertorio. El primero fue *Pascua* de Strindberg, dirigida por Héctor Mendoza, y ahora una atractiva puesta en escena dirigida por los hermanos Abderhalden, de origen suizo-colombiano, en el Cenart, que nos abre las puertas a propuestas contemporáneas, donde los recursos tecnológicos son aprovechados e integrados al máximo en un espacio escénico y nos traslada a realidades superpuestas en un eclecticismo total.

Es impresionante la capacidad conceptual de la puesta en escena en la que conviven imágenes de video en una pantalla gigante con imágenes en circuito cerrado para mostrar sucesos que ocurren fuera del escenario, acciones casi dancísticas con las que de pronto los policromáticos personajes coinciden, el uso de altoparlantes, escenas en sombras, escenas épicas con elementos cotidianos, momentos estáticos o de gran movilidad, realidades de Oriente enmarcadas en la antigua Grecia o viceversa, pluralidad de estilos y recursos teatrales organizados, aparentemente caóticos, puestos en una situación límite: la guerra. La guerra como un estado permanente de alerta donde se vislumbra el fracaso de la modernidad.

Los directores Rolf y Heidi Abderhalden (cabeza del grupo colombiano Mapa Teatro que el año pasado trajeron a México la fallida puesta en escena *Testigo de las ruinas*) adaptan el texto del autor Wajdi Mouawad, de origen libanés, y hacen su propia interpretación.

La obra de Mouawad parte de Esquilo, Sófocles y Eurípides para visualizar tres generaciones en la historia de Grecia: Cadmo, fundador de Tebas e inventor del alfabeto griego; Layo, expulsado de Tebas y por cuyo error trágico (haber raptado y violado al hijo del rey de Pisa) es sometido a una maldición, y Edipo, criado en el destierro, vuelto rey y ejecutor de la maldición de su padre. Estos tres momentos de una sociedad organizada por tribus y sumergida en guerras perpetuas por ese afán de conquista y lucha por el poder son trasladadas por los directores de *Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente* a la época actual: la década de 1970, la década de 1980 y el futuro. Se inspiran en el origen del autor ubicando su historia precisamente en un Líbano destruido por la guerra. El espacio escénico base es el emblemático hotel Holiday Inn de Beirut, cuyas grandes dimensiones minimizan la presencia humana, buena metáfora de nuestra realidad.

La vida de Wajdi Mouawad (Líbano, Francia, Canadá), se asemeja a la de los personajes de obras anteriores como *Litoral*, que viven errantes, viajando sin tregua como desterrados, buscando o evitando su destino. La tragedia es su medio de expresión y el lenguaje poético, expresado en largos monólogos —característica de la dramaturgia canadiense contemporánea—, el estilo que utiliza.

Pero en *Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente* el texto que pronuncian los personajes es apocado por la puesta en escena. La ingeniería de sonido es fatal y se dificulta sobremedida entender lo que los personajes dicen y saber quién habla. La voz metalizada por los micrófonos inalámbricos, los medios tonos, seguramente para no rebasar los rangos establecidos, y la velocidad en que muchas veces se dicen los parlamentos, disminuye la riqueza de significados. Aun así hay momentos legibles y emocionantes como el conflicto entre Hipodamia (Julietta Egurrola) y Layo (Diego Jáuregui) o el diálogo entre las hermanas interpretadas por Adriana Roel y Martha Verduzco.

Pero lo interesante y gratificante es ver una puesta en escena de la CNT tan rica en imágenes y significados, que como

torbellino nos hace girar y trasladarnos a múltiples epicentros. Ahora estamos en Tebas y un instante después en el Holiday Inn semidestruido, y volamos sobre ciudades, aterrizamos frente a sombras y caemos exhaustos y consternados ante la Esfinge.

Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente es una obra ambiciosa y arriesgada que contribuye sobremanera al bagaje teatral de nuestra cultura y crea nuevos horizontes para la creación y la apreciación del espectador.

Proceso, 12 de abril de 2009.

Los lobos

Después de una gira por varias ciudades del país, la obra de teatro *Los lobos* del dramaturgo argentino Luis Agustoni, protagonizada por Pedro Armendáriz, Roberto D'Amico, Jesús Ochoa, Rafael Sánchez Navarro y Víctor Trujillo, bajo la dirección de Héctor Bonilla, inició temporada esta semana santa en el Teatro Libanés de la Ciudad de México.

Los lobos es una interesante obra de teatro que aborda una realidad muy mexicana, donde nuestros políticos están inmersos en la corrupción, en la compra de favores, en la ley puesta a su servicio, en el manejo de información privilegiada y, lo más grave, en la impunidad. Qué falta hacía ver una obra que, más que una denuncia intencionada, es una exposición clara del operar de funcionarios públicos que velan por sus intereses personales.

Luis Agustoni se basó en un caso que causó escándalo en Argentina, en 1940, cuando el ejército compró terrenos por una cifra millonaria en la región El Palomar y la forma en que fue hecha la transacción sacó a la luz la práctica corrupta de políticos y militares. Es fácil notar la similitud con diversos casos que se han denunciado en México sin ninguna consecuencia, pero por supuesto cada país tiene sus particularidades. Así, Héctor Bonilla hace una adaptación estupenda, verosímil y puntual, ubicando el hecho en nuestro país y mostrando a través de ese ejemplo el *modus operandi* de los políticos para este y casos semejantes. Provoca risa, indignación, furia y muchos otros sentimientos —según el espectador— la forma

en que los políticos exponen cínicamente sus razones. Están solos, metidos en un sótano, mientras arriba se celebra una fiesta. No hay terceros que los juzguen (pero nosotros los observamos sin que se den cuenta que son observados). Pueden discutir abiertamente, argumentan sin pudor, justifican lo injustificable, creen sinceramente en lo que dicen. Y eso es lo atractivo de la propuesta. No hay una intención panfletaria. El teatro es utilizado como escaparate donde el espectador es simplemente un intruso y la cuarta pared permite la objetivación del caso. El autor muestra, no arenga; el que observa es el que juzga y el efecto es más potente que cualquier discurso.

En *Los lobos* el manejo de la información provoca una tensión constante. Lentamente nos vamos enterando del problema y de las intenciones subterráneas de cada uno de los personajes. Constantemente hay giros dramáticos. Cada información nueva cambia la perspectiva. Los conflictos entre los personajes se van intensificando hasta que una última conversación entre alumno y maestro cambia la historia.

El hilo conductor que sostiene la obra es un objetivo común: convencer, presionar, chantajear o comprar al senador joven de ideas de izquierda (bien interpretado por Rafael Sánchez Navarro) para que oculte cierta información. El subsecretario de Estado, representante del partido en el poder, busca preservar el sistema, y la interpretación formal que le da Roberto D'Amico concuerda con la personalidad del personaje. Pedro Armendáriz, que representa a los dinosaurios del Partido Revolucionario Institucional (PRI), contrapuntea la densidad del conflicto y, aunque a veces se excede en sus chistes, su soltura y naturalidad colorean el desarrollo de la obra. El coronel, José Francisco Bazán, representa los intereses del ejército involucrado, y la interpretación de Jesús Ochoa, contundente y con aplomo, le da la solidez necesaria al personaje. Finalmente, el que está entre varios fuegos es el diputado Eduardo Muñoz, implicado hasta las cachas en el asunto y, aunque la interpretación de Víctor Trujillo es correcta, la edad que requiere el personaje es mucho mayor.

El conjunto actoral es de primera y la dirección escénica no obliga a los personajes a un movimiento excesivo, sino que compone sutilmente formando cuadros armónicos y ágiles.

Los lobos, con una buena escenografía de Auda Caraza y Atenea Sánchez, es una obra de teatro que dice mucho de la problemática actual de corrupción de nuestro país y que el público recibe con teatro lleno.

Proceso, 19 de abril de 2009.

Desdémona

La otra cara de la moneda de la tragedia *Otelo*, de Shakespeare, es el mundo de las mujeres encabezado por Desdémona. Mundo del que nada sabemos desde la perspectiva shakespeariana y que Paula Vogel, dramaturga norteamericana contemporánea, nos devela con agudeza en esta puesta en escena dirigida por Benjamín Cann en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM.

Mientras los hombres se devanan los sesos planeando guerras, intrigas amorosas por deseos de poder y venganza, y se mueren de celos, ellas, Desdémona, mujer de Otelo, Emilia, su doncella, y Bianca, la prostituta, tejen y destejen sus sentimientos y anhelos de libertad, de servidumbre y de matrimonio. En la intimidad sus vidas se agigantan y se complejizan a medida que avanza la obra.

Paula Vogel, inspirada en *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard (aunque lo critique), rescata personajes colaterales de una obra de Shakespeare y los vuelve protagonistas en la suya. En *Otelo* hay hombres queriendo mover el mundo con la razón y ellos son movidos por sus pasiones; sólo tres mujeres intervienen y ellas son las protagonistas de la obra *Desdémona*. Vogel caracteriza tres universos diferentes, clases sociales diferenciadas y las particulares relaciones que se generan entre estos tres vértices. El punto de vista es femenino; feminista, más aún, con lo que pareciera un ajuste de cuentas. Moderno, irónico a más no poder. Así, Desdémona no es la Inmaculada Concepción ni la sometida

mujer perfecta de la que mal piensa su esposo. Desdémóna rompe cadenas en sus ilusiones y fascinada escucha las historias de cama que Bianca le cuenta, y juntas comparten aventuras. Su cuerpo y su mente transitan embriagados de sexo, en contrasentido de la resignación bajo protesta de su doncella. Desdémóna se aburre y juega con promesas falsas a su doncella y le habla de sus fantasiosos planes. Emilia la protege, trata de orientarla o corregirla y de obtener favores mientras vive insatisfecha y resignada. Bianca es la novedad, la prostituta que con desparpajo y sin miramientos vive su profesión.

El trabajo de las tres actrices es sobresaliente. Zaide Silvia Gutiérrez como Emilia, Marina de Tavira como Desdémóna y Mariannela Cataño como Bianca. Energía, versatilidad y ritmo son algunas de sus cualidades.

La obra *Desdémóna* se mantiene en tensión por la habilidad de la autora de irles revelando a cada una de ellas un secreto que les cambiará su visión de la vida. El espectador, entonces, es testigo de este proceso.

La precisión con la que Vogel pinta a sus personajes se ve enturbiada por la ambigua e imprecisa traducción y adaptación de Alfredo Michel, que aplanan el lenguaje y lo despoja de ritmo sonoro.

El texto dramático y la puesta en escena de Benjamín Cann corren por caminos diferentes: el realismo intimista y profundo que propone la autora contrasta con la intención del director de trastocar los movimientos naturales de los personajes por complicadas posiciones, subidas y bajadas en dos largas escaleras para terminar en un gesto o un movimiento artificial. El director tiene la intención clara de hacer una propuesta artificiosa, sofisticada, por no decir forzada. La pintura escénica de los mosaicos de época es maravillosa, pero su esteticismo e irrealidad sacan al espectador de contexto. Lo visual y la palabra no se apoyan ni complementan.

Uno no se explica ese afán de luchar con el texto en vez de fluir con él, navegar en su río, sus cascadas, sus pozos profundos

de aliento y desaliento, armonizar con el mundo emotivo de estas mujeres y desde ahí mostrarlas empáticamente.

Proceso, 31 de mayo de 2009.

El diario de Ana Frank

OCESA ha estrenado este año la obra de teatro *El diario de Ana Frank* que, ubicada en el contexto de sus producciones, implica un perfil distinto a la generalidad de los proyectos de este monopolio teatral abocado a considerar al teatro un entretenimiento y una mina de oro. Se entiende, dado que el espectáculo está dedicado a Shie Gilbert, padre del productor Morris Gilbert, sobreviviente del Holocausto, y a todas las víctimas de la barbarie nazi. Pero no deja de incomodar esa obsesión extranjerizante y mercantil de los productores al seleccionar obras probadas en Broadway y Hollywood, exitosas y multipremiadas, creyendo que les garantizarán ganancias (aunque en este caso no fue así el resultado). Hubiera sido bueno, por ejemplo, lanzarse a la aventura de llevar a escena el libro autobiográfico de Shie Gilbert o probar formas distintas para hablar de la segunda guerra mundial. Así, *El diario de Ana Frank* resulta ser una idea gastada y lacrimógena. La adaptación del segundo libro más leído y traducido a 60 idiomas, que pudo haber tenido impacto en la década de 1950 cuando estaba en su apogeo, requeriría en la actualidad de formas diferentes para hablar de lo mismo. Hay múltiples ejemplos en el cine, y en el caso de este libro tenemos el intento en España de llevarlo a escena pero a manera de musical. No es de extrañar, como lo reseñó Roberto Ponce en esta revista en agosto del año pasado, que tras cuatro meses de haber sido estrenado el musical fuera censurado con el pretexto de

un débito, pues a la Fundación Ana Frank le parecía una falta de respeto el tratamiento.

Parecería que el teatro es el lugar óptimo para adaptar *El diario de Ana Frank*, ya que todo sucede en un espacio cerrado y único, con saltos de tiempo pero narrada linealmente. Tal vez por eso la versión cinematográfica resultó muy aburrida y larga, pero extrañamente la versión teatral que ahora presenciemos también. La adaptación de los norteamericanos Frances Goodrich y Albert Hackett de 1959 es completamente convencional (seguramente de acuerdo con su tiempo) con un arranque lento y costumbrista en que los personajes no interesan, ni sus nimios problemas ni sus superficiales motivaciones. Pareciera que la presión externa no incide en el drama. A pesar del gran conflicto en el que están envueltos, la adaptación lo mediatiza y sólo hay unos cuantos chispazos de tensión al final del primer y segundo actos. ¿Dos actos, por qué? ¿Dos horas, para qué? Es una obra en la que, por la historia que cuenta, con la mitad del tiempo se potenciaría la situación y lograría mantener atentos a los espectadores. Claro que surte efecto el desenlace y los que no conocen la historia se conmueven y lloran, o ríen con las ocurrencias de Ana, la que para algunos parece graciosa y para otros resulta antipática. Ella es la narradora de la historia, y habla al público para ubicarnos en el tiempo, para contarnos lo que no vemos, para decirnos lo que siente, lo que piensa y lo que le preocupa. Ionna Weissberg resuelve bien estos apartes pues no deja en el escenario que los personajes se inmovilicen, y mientras Ana habla ellos desarrollan diversas actividades en silencio, sin forzar la ausencia de palabras y el juego del prosenio, y la escena se mantiene.

A pesar de estar bien montada, con la naturalidad necesaria de los personajes, el medio tono aplana la propuesta. Los contrapuntos y conflictos se diluyen y se mediatiza la tensión dramática. Sobresalen los actores que participan en el reparto como Miguel Couturier, Enrique Singer, Guillermina Campu-

zano, Jana Raluy y Mónica Dionne, por mencionar unos cuantos, ya que es un doble reparto.

Es gratificante observar la calidad artística de los participantes en esta obra, tanto por la dirección escénica de Iona Weissberg como por la solidez de los actores involucrados. Pero *El diario de Ana Frank* es más recomendable para los que nada saben del tema que para los que quieren encontrar en el teatro formas acordes con nuestro tiempo que hablen de problemas históricos recurrentes.

Proceso, 16 de agosto de 2009.

Ser es ser visto

Con esta frase existencialista, “Ser es ser visto”, Luis de Tavira y Stefanie Weiss articulan un texto dramático a partir de escenas de obras del dramaturgo alemán contemporáneo Botho Strauss y canciones de J.W. Goethe, Wilhelm Müller y Friedrich Rückert, para ser interpretado por los actores de la CNT bajo la dirección de Luis de Tavira.

Más que una obra de teatro con una estructura dramática interna, la temática de *Ser es ser visto* es lo que le da unidad al espectáculo a manera de *collage* con coreografías (a cargo de Antonio Salinas) y canciones (adaptadas y dirigidas por Alberto Rosas) entre escena y escena.

La idea arranca de la naturaleza misma del teatro, de su posibilidad de existir en la medida en que el espectador participa con los actores en el fenómeno teatral. Lo que sucede en el escenario sólo es si es visto por un espectador. Y es así como la obra inicia con el duelo entre un actor mayor, interpretado con excelencia por Claudio Obregón, y un actor joven, que Rodrigo Vázquez desarrolla con múltiples matices. En esta escena, extraída de la obra *La visita* de Botho Strauss y retrabajada por los autores, se inserta la inquietud de Tavira por la renovación del teatro y sus técnicas actorales. Al igual que este cuadro, la escena de “El interfón” (extraída de *Grande y pequeño*), “Kalldewey” y “Al cuarto y el tiempo” (escenas de la obra con el mismo nombre respectivamente) muestran la necesidad del otro para reafirmarse en el mundo, las subjetividades enfrentadas buscando sus razones, el ser arrastrado por

las circunstancias, la dificultad de comunicarse y la confirmación de que el otro no puede ser un espejo, sino un reflejo trastocado de nosotros mismos. Finalmente, en la vida, lo que somos termina siendo una responsabilidad personal. Si no, sólo queda saltar por la ventana.

La escena con que cierra el espectáculo, “Coro final”, aborda la reflexión desde otra perspectiva: la de atrapar el instante a través de la mirada del cíclope —una fotografía— y trascender. Es la escena con más referencias a la problemática alemana, a la posguerra y a las víctimas del nazismo. “Coro final”, escrita en la década de 1990 por Botho Strauss, y ahora con la dramaturgia de Tavira y Weiss, es una escena difícil y compleja. Larga, por el lugar en que está colocada, y hermética en su interpretación. Esta escena era más digerible en la obra *Extrañamiento del mundo*, llevada a escena en 2005 por Luis de Tavira con la compañía del Cedram y la Casa del Teatro (que incluía también “El interfón”, “Al cuarto y el tiempo” y “Kaldewey”), pues era con la que abría el espectáculo.

En *Ser es ser visto* cada escena es un todo, un universo cerrado con una temática común. La factura de cada una de ellas es impecable, exquisita y de gran calidad. Las actuaciones, que transitan del realismo al expresionismo, son precisas y con ritmo interior. El trazo escénico es armónico y de gran belleza; explosivo y estático; individual y colectivo; todo funciona como un reloj. Y el espacio escénico se integra con delicadeza. La escenografía e iluminación de Philippe Amand fluye sin tropiezos, acompaña a las situaciones, a las acciones de los personajes, a los cambios de realidades. En un espacio monocromático, flanqueado por dos paredes en fuga, que se abren y cierran, que tienen puertas o no, los elementos que utilizan son mínimos: una mesa, dos sillones, dos sillas, no más. Luis de Tavira imprime a la propuesta escenográfica el concepto de la obra *Ser es ser visto* y cambia de perspectiva a lo largo de una escena: si en un momento los sillones estaban en primer plano, una banda sinfín los saca en silencio mientras otros dos sillones aparecen al fondo del escenario. La sensación

de ver lo mismo, desde otro lado sin moverse de su lugar, es impresionante.

Ser es ser visto es la cuarta obra que presenta la CNT en su sede de Francisco Sosa. En su primera temporada se podía ver completa; ahora puede disfrutarse los sábados y domingos en dos partes.

Proceso, 6 de septiembre de 2009.

TEATRO MUSICAL



Los miserables de Broadway

Mezclando lo sublime y lo grotesco, Victor Hugo describe en *Los miserables* el mundo desesperanzado y pobre de los desheredados en el París de la mitad del siglo XIX. Reflexiona sobre el alma humana a partir de su personaje Jean Valjean, un prófugo de la justicia que bajo otros nombres trata de rehacer su vida. Es perseguido incansablemente por Javert, el Giuliani del siglo XIX, para hacer cumplir la ley en quien robó por hambre.

La primera novela social ha llegado a México transformada en musical al estilo Broadway. Los directores ingleses diseñaron una escenografía con base en luz, una plataforma giratoria y una estructura oxidada al estilo industrial en cada extremo del espacio, que se convierte, al unirse, en barricada, y al separarse, en calle, fábrica o cantina. Predomina el contraluz, los rostros sombríos y la semioscuridad en que transcurren las escenas. La luz crea el espacio; tal es el caso cuando nos sumergimos en la soledad de la calle, o en el desagüe subterráneo por donde Valjean huye y salva al joven que ama su hija, muy poco explotado en el montaje de México y no así en el de otros países. La plataforma giratoria da un movimiento alucinante a la obra. Las escenas transcurren de un lado a otro, salen y entran cosas, aparecen y desaparecen personajes, en fin, que el disco giratorio juega aquí magistralmente y le da a la obra su corazón, su ritmo y, sobre todo, le da al montaje la habilidad de manejar el tiempo y el espacio, eje fundamental para el teatro moderno.

Victor Hugo transmite valores sociales con una profundidad psicológica desgarradora y muestra el retrato de nuestra sociedad, pero desde diferentes historias de amor, desde las motivaciones internas de los personajes. Admiran los giros dramáticos logrados por el autor, en particular, el pivote del protagonista y el antagonista por el que cambian el curso de sus vidas. En ambos, uno al inicio de la historia y otro al final, el detonador consiste en un acto excepcional de generosidad: el primero sucede cuando Valjean es apresado por la policía y el obispo no sólo niega el robo, sino que le entrega dos candlabros más. El otro es cuando Valjean deja huir de la barricada de los revolucionarios a su inagotable perseguidor, Javert. En un brillante monólogo, Javert expresa el cuestionamiento que este acto le provoca relativizándose su sentido del bien y el mal y perdiendo la razón de su existencia. Sorprende el efecto escénico de su final, donde en vez de que él caiga del puente, éste se eleva hasta desaparecer.

El musical de *Los miserables*, que ahora festeja 300 representaciones en el Teatro de la Fundación Telmex, en la Ciudad de México, nació en Francia en 1980. La obra original fue escrita y musicalizada por dos franceses inspirados, como ellos mismos lo mencionan, en el musical de Broadway *Jesucristo superestrella*, que vieron en la ciudad de Nueva York en 1972. Quisieron hacer una ópera pop y, años después, un productor inglés la llevó a Londres para ser puesta en escena por la Royal Shakespeare Company en 1985. De ahí fue a Nueva York y ha seguido recorriendo el mundo hasta nuestros días en más de 38 países.

Actualmente prolifera en México este método de maquilar creaciones extranjeras. Se importan superproducciones con “éxito garantizado” para reproducirlas a partir de un diseño original y vendérmolas a precios de oro poco accesibles para el público en general. Si bien es cierto que da empleo a realizadores y cantantes mexicanos con gran solvencia artística, desgraciadamente es sólo para realizar un montaje de corte norteamericano hecho en serie para distribuirse en el

mercado de Latinoamérica, quedando atrás el fortalecimiento de nuestra propia cultura teatral.

Proceso, 17 de agosto de 2003.

El violinista en el tejado

Con bombo, platillo y alfombra roja, se estrenó la semana pasada el décimo musical producido por OCESA. *El violinista en el tejado*, obra de gran envergadura en los escenarios mexicanos, puede verse nuevamente con un gran reparto y una superproducción. Actores, cantantes, bailarines, orquesta y un numeroso equipo creativo, se conjuntaron para trasladarnos a un pueblo rural en la Rusia de principios del siglo xx. Es una exaltación de la comunidad judía, pero también una reflexión acerca de los grupos marginados, expulsados de sus tierras, que nos remiten inmediatamente a las comunidades indígenas que han sufrido y siguen sufriendo los continuos abusos y despojos por parte de las autoridades sin siquiera haber indicios de una solución a sus problemas.

Fue en 1970 y 1986 cuando Manolo Fábregas trajo de Broadway este gran musical donde él representaba al protagonista. Niños y niñas, ahora adultos, lo recuerdan por sus canciones y la novedad escenográfica del disco giratorio para cambiar escenografía. También ahí fue donde actores y cantantes iniciaron su carrera, como Margie Bermejo, Ari Telch y Susana Zabaleta, quien estaba emocionada y despampanante el día del estreno. Ahora, Pedro Armendáriz y Silvia Mariscal encabezan el reparto dando un gran realce al espectáculo. Armendáriz, experimentado en cine y casi debutando en teatro, y Mariscal con gran experiencia en los tablados, dotan a sus personajes de gran emotividad haciendo que el público se conmueva con sus problemas. Con dificultades en la entonación de voz, son acom-

pañados por coreografías diseñadas desde Nueva York, para hacernos partícipes de una puesta en escena sin reparos económicos, las cuales escasean en nuestros escenarios.

Es una delicia presenciar una obra blanca, de corte romántico, donde todo fluye como agua de río que pueden beber grandes y chicos. La trama sucede linealmente a partir de una familia de cinco hijas, tres de ellas casaderas, con un padre de sentimientos nobles, donde los problemas se presentan cuando éstas empiezan a enamorarse. En una comunidad cerrada de principios del siglo pasado, las ideas liberales y el impulso natural se enfrentan con la tradición en la que los hijos todavía no pueden elegir con quién quieren casarse. Existen los buenos y los malos, los cultos y los rudos. No podía faltar el joven revolucionario que se opone al zarismo, ni el ruso no judío que se enamora de la más pequeña. La tradición no debe mantenerse eternamente, parecerían decirnos, y el mundo tiene que cambiar, al tiempo que la historia pasa de generación en generación.

La obra tiene colorido, no es plana ni monótona. En el pueblo de Anatevka abunda el chismerío y las novedades se transmiten de boca en boca como teléfono descompuesto. Los conflictos se resuelven y prevalece el afecto, la unidad y la alegría; pero también está la represión y el miedo, el destino trágico e inexorable.

El musical fue ideado a partir de los cuentos del rabino ruso Sholem Aleichem, escritos en la última década del siglo XIX. Lo adaptaron al escenario Joseph Stein en el guión, Jerry Bock en la música y Sheldon Harnick ideó las letras de las canciones. Fue dirigido originalmente por Jerome Robbins, y trasladado a México, tal cual, por Arthur Masella, director experimentado en musicales como *El fantasma de la ópera*. A diferencia de la comedia musical de Manolo Fábregas, *El violinista en el tejado*, que ahora inicia temporada, conserva de la versión original escenas fundamentales como el sueño o la declaración de amor de los padres de familia. Precisamente es el sueño que Tevye idea para convencer a su mujer de que su hija se case con el

hombre que realmente ama, el pasaje culminante de la obra. Con un despliegue de recursos visuales y musicales, esta pesadilla resulta ser una escena magistral que confirma el profesionalismo y la calidad de este espectáculo que, con más de 40 actores en escena, nos hace pasar un momento maravilloso de tres horas que recuerda la infancia y los buenos sentimientos.

Proceso, 21 de noviembre de 2004.

El Cabaret de Televisa

Inspirada en *The Berlin Stories* de Christopher Isherwood y John van Druten, la puesta en escena que se presenta ahora en el Teatro Insurgentes del musical *Cabaret* poco tiene que ver con la espléndida película de 1972 protagonizada por Liza Minnelli. La presencia escénica de Itatí Cantoral no le llega ni a los tobillos al personaje de la cabaretera alemana Sally Bowles, y la adaptación adolece de la teatralidad y contemporaneidad que se requiere para hablar de una historia contextualizada en el inicio del nazismo.

No basta con prevenir el antinazismo del montaje con la voz grabada del director antes de iniciar la función, ni creer que porque sigue la guerra las condiciones son las mismas. Los papeles se han cambiado y ahora el neonazismo es precisamente la pretensión norteamericana de dominar el mundo por la mala. (Hasta se dice que sus pruebas nucleares son las que provocaron el reciente maremoto.) La puesta en escena se nota vieja y carente de buen gusto.

La adaptación del director da prioridad a los números musicales y son escasas las escenas actuadas que nos permiten conocer a los personajes y contar la historia. Como por arte de magia, la protagonista se enamora del escritor norteamericano que aquí es un inverosímil bisexual; y de buenas a primeras llega el temor a la represión. El adaptador no resuelve el uso del idioma y hablando en español nos hacen creer, por ejemplo, que Sally se enamora por el inglés que habla su nuevo

conocido, o se insiste innecesariamente en si se habla en alemán o en alguna otra lengua.

A pesar de la superproducción de *Cabaret*, el uso del espacio es meramente utilitario y se sube por unas escaleras para ir a una habitación, y se vuelve a bajar a la cama aparecida en el escenario. Con un gracioso minitren se nos ilustra la llegada a la estación, y con multimedia vemos cómo las actrices se maquillan sin aportar nada a la obra. La orquesta arrumbada al fondo del escenario no luce en lo absoluto a pesar de las magníficas piezas de la época, interpretadas bajo la dirección de Jorge Neri.

El desequilibrio del primer y segundo actos es evidente y, si el primero está lleno de algarabía y canciones y canciones, el segundo es sólo drama. Tres horas agotadoras en que los actores nunca actúan y sólo se relacionan superficialmente entre sí, a excepción del aplomo de la actriz Raquel Olmedo. Se prefiere a los payasos que a los personajes, y Patricio Castillo y Lorena Glinz, excelente actriz y cantante, no nos hacen reír y menos aún los intentos cachirulescos del maestro de ceremonias, Luis Roberto Guzmán.

En la dirección de Felipe Fernández del Paso, los personajes masculinos, en vez de reflejar su virilidad, son hombres amañados que tratan de divertir. Las mujeres del cuerpo de baile son acróbatas delgadas y flexibles, poco atractivas y exageradamente maquilladas, que poco provocan al deseo. Tanto el excesivo maquillaje como el vestuario afean la puesta. No se sabe si la pretensión de la vestuarista sea la ridiculización de los personajes, y no tiene el mínimo cuidado de ocultar la maquinaria de los micrófonos inalámbricos que quedan a la vista en el cuerpo de la protagonista. Al andrógino maestro de ceremonias, a pesar de ser galán, su absurdo vestuario lo demerita. Tampoco ayuda la coreografía que pretende ser original insertando movimientos y gesticulaciones chocantes con las manos dentro del baile.

El dinero no lo es todo; tampoco la infraestructura de difusión con que cuenta esta obra. La calidad y la seriedad teatral

necesaria para divertir están ausentes. A pesar de los aplausos desafortunados del vecino de mesa —ya que parte de los espectadores disfrutaban de una mesa con lamparita, meseros y todo, donde se les sirve de beber—, uno sale muerto de frío y decepcionado de lo que se ofrecía como un gran espectáculo.

Proceso, 16 de enero de 2005.

Bésame mucho

Con un título seductor, el musical que ahora se presenta en los teatros de OCESA nos traslada, a través de los boleros, a aquella memoria colectiva de nuestros padres y abuelos que ronda hasta nuestros días. Con dos historias que corren paralelas, una en la década de 1930 y otra en el presente, se vinculan dos generaciones y dos culturas. Todo sucede en las canciones, donde los boleros no se ilustran, sino que son los que dan el contenido emocional a la obra. Es la historia de una abuela, cantante de bolero y una nieta, que ha seguido sus pasos; y es entre cubanas y mexicanos que sucede el idilio.

Bajo la estupenda dirección escénica de Lorena Maza, los actores lucen en el escenario. Son cantantes y bailarines de primera. Sobresale la interpretación que hace Plutarco Haza del enamorado, tanto el de la década de 1930 como el de 2005. Su buen *timing* para el humor y la calidad emotiva de su actuación hacen un personaje entrañable que mucho nos hace reír. No resalta así en sus habilidades musicales porque, aunque entona, se ve disminuido por las cualidades vocales de otros actores como María Filippini, que interpreta el papel de la novia despreciada, o de las cubanas Natalia Sosa y Miriam Bayard, nieta y abuela respectivamente.

Con un ágil trazo escénico, las escenas se suceden, aunque el primer acto resulta dilatado y se tarda en plantear la situación de las historias. El libreto realizado por Consuelo Garrido, Víctor Weinstock y la directora, es sencillo en cuanto a

contenido, pero eficaz. Su tino consiste en la forma en que entrelazan las historias y la habilidad para seleccionar más de 30 boleros y contar teatralmente una historia.

Hay escenas muy divertidas, como cuando ella le canta la de “Cheque en blanco” y él contesta con otro bolero, o de gran belleza, como la canción de Manzanero “Esta tarde vi llover”, donde se evoca una ciudad mojada con transeúntes que no se encuentran, impermeables y paraguas, y una lluvia proyectada en una ciudad en pantalla.

La práctica escenografía de John Farell, cuyo mayor acierto es el malecón de La Habana que es también el malecón de Progreso, nos transmite la atmósfera de aquellos tiempos, y la iluminación de Jason Kantrowitz completa los cuadros dándoles la calidez necesaria.

El contraste de épocas a veces es sutil y otras más marcado, y es el vestuario en donde está el peso para caracterizar los tiempos. El diseño realizado por Violeta Rojas lo logra y da gran colorido a la obra. Unas veces aprovecha el tipo de cada personaje, pero otras descuida el buen ver de la protagonista.

Bésame mucho es un musical altamente disfrutable donde puede verse un reparto muy bien elegido, que sin grandes profundidades toca puntos sensibles de los espectadores.

La idea original de esta obra es de Federico González Compeán, que, junto con Lorena Maza, se lanza al ruedo para realizar, por primera vez, una obra mexicana que podrá ser vista en otras partes del mundo. Así como se importaron las puestas en escena de *La bella y la bestia*, *Los miserables*, o *El violinista en el tejado* para presentarlas al público mexicano, *Bésame mucho* podrá ser exportada para estrenarse en Latinoamérica y los Estados Unidos con actores de esos lugares, manteniendo el concepto escénico y de producción original.

Resulta sumamente audaz hacer un musical mexicano de estas magnitudes, donde los resultados son alentadores. La calidad de la puesta en escena augura una buena temporada. Se sale de ahí cantando canciones, tarareando una melodía,

recordando algo que vino a la memoria y feliz de haber visto buen teatro.

Proceso, 14 de agosto de 2005.

Ciudad blanca

Mérida ha sido definida como “ciudad blanca” y es en este escenario donde ocurre una historia de amor imposible en la década de 1930 en Yucatán. Mezcla dos culturas de la época: la española y la yucateca, y habla de una familia de emigrados ricos que huyen a México.

Con una anécdota clara y un desenlace inesperado, la obra, escrita por Anilú Pardo y Mauricio Mandujano, no desarrolla la trama; es más bien una simple anécdota llena de canciones originales de Armando Manzanero, muchas realmente bellas, pero que no avanzan la historia y no aportan a los acontecimientos: solamente son canciones que ilustran las emociones de los personajes, baladas interpretadas desigualmente por los protagonistas: Lisset es Lucía, y Javier Díaz Dueñas, don Alonso; la primera, buena actriz con hermosa voz, nítida y natural, y el segundo con una buena voz, pero con muletillas a la antigua. La dirección, que es de los mismos autores, es irregular. No dirigen a los actores y éstos recitan las palabras; se mueven tiesos sin saber dónde poner los brazos, y miran siempre al frente o no más que de perfil. Lo que predomina es la coreografía tanto de contemporáneo, diseñada por Lydia Romero, de lo más sobresaliente, como de flamenco, de Cristina Aguirre.

La escenografía es maravillosa, pero se come al espectáculo. Philippe Amand consigue una movilidad visual a través de mamparas de tela que nos impresiona, manipuladas por un fantástico telar y con toda la tecnología. A partir del blanco,

colorea y utiliza las paredes para afocar las escenas. Igual que lo intentó en la obra *Intimidación*, dirigida por Martín Acosta en el Teatro Julio Prieto del IMSS, donde las dificultades técnicas impidieron la fluidez de la propuesta, en *Ciudad blanca* el escenógrafo e iluminador perfecciona su propuesta y, a partir de un concepto abstracto, en que sobresale al fondo una ancha escalinata, manipula el ojo del espectador. Así tenemos escenas en que vemos solamente pies o piernas y cabezas, o sólo una pareja dándose un beso como en un retrato. A veces se extraña esa calidez de la costa, aunque lo subsanan los vestuarios diseñados por Adriana Olivera y Lissete Barrios.

La orquestación es impresionante; acoge dos grupos, bajo la dirección de Xavier López Miranda, localizados a los extremos del escenario: uno más clásico y otro más folclórico. Si bien hay una buena calidad musical, tanto en las voces como en la instrumentación, no responde de la misma manera el personaje que toca y canta al estilo español, yucateco y mexicano, en el escenario.

Planteada *Ciudad blanca* como un espectáculo musical, “al estilo de las grandes obras de Broadway”, pueden disfrutarse las coreografías, 23 bailarines en escena para colorear a los originarios de Yucatán y hasta a los españoles, junto con 12 actores para contarnos la historia de este encuentro de culturas. El lenguaje no está bien definido y en vez de asumir la convención de una lengua neutra, se atreven a hablar como españoles o alguno que otro como yucateco. El resultado es de chile, de dulce y de manteca, haciendo que molesten esos intentos y distraigan en la definición del personaje. Los autores recurrieron a los estereotipos: al padre malo y rico, a la hija buena que no se decide a quién amar, si al español o al mexicano, y todo termina en el sacrificio de uno, del bronco, del que no se doblega frente a su pasión.

Ciudad blanca es una obra de gran producción que abre las puertas a una importante fuente de empleo tanto en el presente como en el futuro. Una planta técnica de 50 personas, un equipo creativo de más de 25 y una orquesta con más de 15

músicos permiten reivindicar el teatro como una forma de profesionalización del trabajo. La capacidad de esta carpa, inaugurada en el reciente estreno, es de mil personas, y está pensada para espectáculos masivos que solventen, seguramente, la inversión. Gran espacio teatral que excede en proporciones sin responder a las necesidades de una obra que bien podría presentarse en un teatro con la mitad de su capacidad.

La suerte está echada para que un teatro nuevo entre en funcionamiento y contemple una temporada de este musical producido por Xavier López Miranda —Chabelo—, Mario Mandujano y Anilú Pardo, y den cabida a propuestas más integrales, y que la misma carpa se ajuste a las necesidades de las propuestas escénicas (hasta dos obras podrían tener en funcionamiento).

Proceso, 12 de marzo de 2006.

Víctor Victoria

Un musical que tiene la intención de hablar libremente del amor entre varones se convierte en su antípoda y se burla de ellos.

Puesta en escena que compite en desventaja con la película de Blake Edwards estelarizada por Julie Andrews, en 1982, a pesar de que esta adaptación es muy cercana al guión cinematográfico y al musical.

La caracterización de los personajes que interpretan Daniela Romo y Mauricio Herrera no es diferente a su personalidad. Daniela Romo, actriz y cantante de televisión, no hace ningún esfuerzo por actuar como hombre y desarrollar una voz grave cuando le corresponde. De tal manera que la verosimilitud queda en entredicho, y cuando todos los que la rodean creen que es Víctor nosotros nos quedamos con la visión del que se enamora de ella, que nunca se lo cree. Él es interpretado por Lizardo, “macho galán” que representa al típico homofóbico que no evoluciona aunque lo haga en apariencia, pues se encuentra resguardado en su verdad: “Jamás aceptaré que me gustan los hombres”. Su actuación es postiza y, aunque su voz musical es sobresaliente, al hablar lo hace con un dejo de español y película doblada. Parece entonces que no hay hombres en escena; no machos, no amanerados, quedando el concepto masculino muy por debajo de lo que ellos son.

Desgraciadamente, tampoco a Mauricio Herrera se le cree el papel de gay asumido, pues su tipo de actuación es una crítica a su propio personaje. Nadie contempla la posibilidad

del homosexualismo de manera franca, así que cuando los protagonistas bailan o tienen contacto con los de su mismo sexo, hacen caras de disgusto y expresiones de rechazo. Y por supuesto que eso causa mucha risa entre la concurrencia, pues entre un público de clase acomodada se respira ese puritanismo que comparte con la obra.

La obra, que se presenta en el Teatro de los Insurgentes, se siente anticuada y ambigua en cuanto a su ubicación. Pretende ser el París permisivo de la década de 1930, pero la adaptación no respeta esa convención y el lenguaje y los coloquialismos van y vienen indistintamente. Los chistes no son dramáticos sino actorales, chistoretos obvios y bobos que hacen reír, pero sólo para esbozar la sonrisa. Los actores se imponen, en perjuicio de la obra, llevándole la delantera a la directora de actores (Mónica Miguel) y al adaptador (Claudio Carrera, también productor junto con Tina Galindo), y en ocasiones la directora perjudica, por ejemplo, la participación de Lisset en el papel de Norma Cassidy, pues la pone a hacer berrinchitos y grititos usando sólo agudos que, con movimientos hasta ridículos, pierden la gracia de la actriz cinematográfica Lesley Ann Warren, que ganó uno de los tres premios Óscar que obtuvo la película. Hizo falta un director que cohesionara todo el espectáculo (aunque está el coreógrafo Vince Pesce encargado de ello) por encima de los intereses particulares.

Espectacular la escenografía diseñada por David Antón y sus cambios, pero de cartón, como se hacían en la década de 1950, sin ningún tipo de propuesta y a veces hasta de mal gusto.

La obra es muy larga, dos horas y media, y muy lenta, dramáticamente insustentable. Los conflictos se encuentran diluidos y las oposiciones entre los personajes son mínimas. Casi no hay circunstancias adversas ni subtramas que dinamicen la obra. Lo importante es que sobresalga Daniela Romo y ella nos llena de canciones y de escenas muy estáticas...

Pero una superproducción siempre impresiona y uno no se arrepiente de haber ido al teatro. Los vestuarios fabulosos,

tantos actores en escena y más de 13 músicos en vivo, con números musicales y canciones, nos llevan lentamente por los caminos de una comedia, pero por los criterios comerciales y actorales se descuidan los contenidos y la propuesta artística.

Proceso, 4 de febrero de 2007.

Los productores de Broadway

Nada tiene que ver la problemática que plantea la obra de *Los productores*, producida por OCESA, con la manera de producir en México. Como siempre OCESA se dedica a manufacturar productos norteamericanos de éxito, donde los creativos son *made in USA* y lo único nacional es el equipo actoral, musical y los adaptadores. Qué desgracia para México tener en nuestro haber una inversión privada que en nada se interesa por el universo real y artístico de nuestro país, y que ha tomado, literalmente, la idea del teatro como entretenimiento pero con un grado ínfimo de cultura. Diríase que es cultura un producto teatral, pero es tan superficial e intrascendente que en nada cultiva el espíritu de los mexicanos. Y peor aún: entretiene porque hay que entretenerse durante más de dos horas ante un gran *show* lleno de luces, música y bailables. Bien hecho, sí. Poco texto, el mínimo para que se entienda la historia y 20 agotadores números musicales con más de 20 actores y bailarines en escena.

El autor de este musical es el probado y excelentísimo escritor Mel Brooks (creador del divertido y baboso *Superagente 86*), que realmente refleja una situación muy norteamericana del teatro comercial con un humor muy gringo, que hay que estar de muy buen humor para reírse. La versión original de *Los productores* es cinematográfica, llevada a la pantalla en 1968 y, en 2001, hecha versión teatral en los escenarios de Broadway. Tal fue su éxito que la volvieron a hacer en cine y ganó cinco Globos de Oro.

La historia trata de un ajejo y reconocido productor de teatro en Broadway venido a menos, que se topa con un insig-

nificante contador que le da la clave para hacer una transa: conseguir inversionistas (que en este caso son ancianitas que el productor se liga para sacarles su dinero) y producir la peor obra de teatro; declararla un fracaso, quedarse con el dinero y escapar a Brasil. Pero esto no sucede, pues la obra que escogieron (una ridiculización de los nazis —tema favorito e inagotable de una potencia que ganó la guerra—) termina siendo todo un éxito. Casualmente descubren sus intenciones, los juzgan y los meten a la cárcel. Este final sucede en la versión cinematográfica original quedando en que ellos, allá adentro, se dedican a hacer musicales. Pero en la versión teatral el final tenía que ser aún más que feliz, así que el contador elude la justicia, aboga por su amigo y todos contentos.

El final feliz es requisito de la comedia, pero aquí el tono es llevado a la farsa, lo cual resulta muy acertado en la versión cinematográfica y muy irregular en la versión teatral. En el musical que ahora se presenta en México las actuaciones son muy variadas. Resalta la calidad actoral de Pedro Armendáriz y Alejandro Calva —que alternan el papel del productor—, en quienes el énfasis no está dado en lo musical sino en su valor interpretativo. Los acompañan, alternadamente, en el papel del contador, Adal Ramones, Juan Manuel Bernal y Mauricio Salas. Y aunque, por lo general, se anuncia la actuación del primero, al final él no se presenta, causando grandes molestias en el público televidente que asiste jalado por el falso gancho de su figura, la cual se ve impregnada en el formato que reproduce Mauricio Salas cuando interpreta a Leo Bloom: tan excesivo y aparatoso que llega a ser realmente sangrón.

Los productores es un producto de importación manufacturado en México que poco aporta al teatro mexicano y con el que mucho ganan sus productores, tan preocupados por el negocio y el divertimento bien hecho que quedan fuera del desarrollo cultural de nuestro país.

Proceso, 15 de abril de 2007.

El fracaso del Frida musical

En un despliegue de *glamour*, técnica, producción y pretenciosas intenciones, Itatí Cantoral se quiso convertir en Frida en una obra producida por Octavio Salazar y Marcos Lifshitz, la cual se presentó en el gigantesco teatro del Pabellón de Alta Tecnología de Cuicuilco pero con muy poca asistencia de público.

No basta tener a toda una compañía de danza de calidad como es el Ballet Teatro del Espacio, dirigida por Gladiola Orozco y Michel Descombey, ni al Coro de la Ciudad de México, dirigido por Gerardo Rábago, ni una escenografía deslumbrante que entra y sale, que se desliza como por arte de magia, ni tener tanto dinero para hacer una obra, sin que haya un concepto dramático y escénico que sostenga todo el andamiaje echado a andar.

La obra abre con una escena preciosa en Xochimilco, trajineras navegando entre el humo del lago y un baile folclórico, pero todo se cae cuando inicia la escena reproduciendo cuando los padres de Frida se comprometen. Con diálogos básicos y actitudes graves como tronarle los dedos a la novia, todo se viene abajo en medio de una canción de amor que dura hasta el infinito.

La importancia que se le da a los antecedentes de la protagonista debilita el arranque de la obra y la aparición de Frida escuchando idolatrada al padre, al que luego le da un falsísimo ataque de epilepsia, termina por minimizarla.

Frida, un canto a la vida es más bien un canto al sufrimiento, donde textualmente Frida afirma que lo único que quiso en la vida fue darle un hijo a Diego. Así, la perspectiva de una mujer pintora, con una posición política, un humor ácido y que es una luchadora incansable por su libertad pero, al mismo tiempo, con una gran dependencia emotiva, vuelven plano a su personaje y hasta resulta absurdo que después de una pieza cantada por Trotsky, que es de lo mejorcito, donde expone sus principios políticos y el cómo es objeto de persecución, lo primero que le pregunta Frida es: “¿Y cómo son las mujeres de su país?”

Es una lástima que se construyera la obra a partir del libreto musical de Lifshitz, sin los conocimientos necesarios, y que la investigación respecto a la vida y obra de la protagonista haya sido tan pobre y esquemática. No es posible que en el segundo acto Frida entre llena de canas —siendo que murió joven—, puestas en unas trenzas postizas que en nada se asemejaban a las que ella usaba, y menos que use zapatos de tacón cuando tantos problemas tenía en su columna. La estilización del vestuario resulta ridícula pues las faldas, la joyería de bisutería y los vestidos de noche tan elegantes que se usan en una fiesta donde Frida desfogaba sexualidad con hombres y mujeres están alejados de la estética y realidad de la pintora.

El personaje de Diego lo interpreta con solvencia Arturo García Tenorio, pero muchos de sus parlamentos contradicen al mismo personaje: se vanagloria de que le van a pagar en puro dólar o que llevará a Frida a que la curen en los Estados Unidos, “porque ahí sí hay doctores no como los matasanos de México”.

La obra es excesivamente larga y está dividida en dos actos, donde sobra el intermedio. La segunda parte es solamente el sufrimiento de Frida, la explosión de insatisfacción de su hermana Cristina, y todo se vuelve un melodrama sin nunca llegar a vislumbrar el interés que esta mujer tenía por la vida y el arte.

Frida, un canto a la vida no pudo sostenerse en cartelera. Mantener cada función con más de 40 artistas en el escenario y la escasa difusión que se le dio los ha llevado a cancelar la temporada y esperar tiempos mejores en los que, seguramente, si incluyen en su equipo creativo especialistas teatrales, tendrán mejores resultados.

Proceso, 25 de noviembre de 2007.

Cabaret a la mexicana

Cómo viene bien ironizar y criticar, a través del teatro, la política actual y el sistema de gobierno que padecemos. La identificación y la risa que los espectáculos de cabaret ofrecen se convierten en un medio idóneo para reflexionar sobre nuestra realidad. Así lo hacen los dos espectáculos que cerraron la temporada del Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM este año: *Las mil y una noches al pastor* de Jesusa Rodríguez y *Canciones para cabaret de autores insospechados* de Hernán del Riego.

Las mil y una noches al pastor es una propuesta abiertamente crítica y audaz donde se hace una parodia de la historia de Sherezada en la que Jesusa, en este caso Reshazada, cuenta al sultán Schahriar Slim, el hombre más rico del mundo, insatisfecho afectiva y sexualmente, diversas anécdotas para no ser degollada. El hilo conductor de esta novela da a la obra consistencia dramática y posibilita generar eficazmente el humor a partir de la transposición y asociación entre lo oriental y lo mexicano.

Sin ningún pudor se hace una crítica a la educación sexual y sentimental de los mexicanos, donde se ha satanizado la relación con el cuerpo generando una doble moral. Aparecen en tamaño natural imágenes de personajes patrios como Benito Juárez, sor Juana, doña Josefa y Porfirio Díaz, para luego mostrarnoslos desnudos, provocando la carcajada de la concurrencia. Discuten sus posiciones y coloquialmente se humillan con un lenguaje actual.

Se impone la preferencia sexual del equipo actoral de Jesusa tanto en los hombres vestidos de mujeres como en la cantidad de chistes al respecto. Parecería que se abusa del desnudo de la protagonista que se muestra por delante, por atrás y por todos lados, pero lo rebate la misma propuesta del espectáculo. Sus dificultades para el canto y el baile las amortigua el humor y las hace parte del mismo chiste.

Es sorprendente la capacidad humorística del texto, así como los altos niveles de improvisación de que goza la autora, directora, escenógrafa y actriz del espectáculo, por lo que el público no para de reír durante toda la obra.

La música es original de Liliana Felipe; la atinada iluminación, de Juliana Faesler, y las actuaciones, de Carlos Bieletto —que alterna con Roberto Cabral— y Omar Olivera. El dispositivo escenográfico es una versátil gasa roja, que emula una tienda árabe, que crece o se empequeñece, sube o se queda en el suelo, se repliega, se vuelve vestuario, rocas parlantes o entrada de la cámara secreta donde Schahriar Slim, presta nombres, avaro e impotente, cuenta peso a peso su dinero.

Las mil y una noches al pastor es un homenaje al director de teatro Juan José Gurrola, y en el espectáculo aparece su harem, el cual visita el sultán Slim, guiado por Reshazada, buscando placer. En él participan las actrices que trabajaron con Gurrola, como Ligia Escalante, Katia Tirado, Adriana Olivera y Tina French, y a él lo interpreta su hija y actriz Flor Edwarda Gurrola. Este número es muy emotivo por lo que significa, aunque como el propio Gurrola lo indica: ¡se me está colgando la escena, carajo! Muy *ad libitum*, las actrices muestran la relación que tenían con él dando como resultado un *collage* de recuerdos que confirma la magia evocadora del teatro pues hace presente, en medio de un largo aplauso, el espíritu rebelde de este creador que dejó huella en el teatro mexicano.

Las mil y una noches al pastor concluye con el cuento de las tres hermanas, el mejor, que son dos, pues la cantante y compositora Liliana Felipe, por nada del mundo, dice, trabajaría para Slim. El objetivo es llegar con el taquero y no comer los

tacos al pastor que ofrece para poder obtener las tres cosas
incomprables. Finalmente el público es el que saborea esos
tacos al terminar la función, después de haber hecho una
larga cola, atraídos por el olor.

Proceso, 9 de diciembre de 2007.

El diluvio que vuelve

Ya en 1978 se había estrenado con mucho éxito —duró tres años en cartelera— la obra teatral producida y dirigida por Manolo Fábregas *El diluvio que viene*, una comedia musical, blanca, blanca, como la paloma que vuela al final de la obra, vuelta canción. Ahora, Fela Fábregas, como la productora, la revive en el teatro Manolo Fábregas, como si fuera una copia de la de antaño cuando uno apenas era mayor de edad. Antes Héctor Bonilla era el protagonista y ahora es el director. Varios del reparto reinciden, como Patricio Castillo y Carmen Delgado, y también Adrián Oropeza en la dirección musical, y Manolo Sánchez Navarro en el diseño de iluminación. No hay un afán de renovación, ni de actualización, ni de probar otras cosas, simplemente una necesidad de recordar el pasado y aferrarse a él. Todo es igual, las coreografías, la escenografía, el efecto de mar reflejado en una pantalla en primer plano, que tanto nos impresionó en el año 78 dándonos la sensación de que los actores se estaban ahogando, pero que ahora está rebasado; hasta la voz en *off* de Dios la sigue haciendo Manolo Fábregas. Es una reposición, de la misma manera que él lo hizo con *Mi bella dama*, que estrenó en 1959 en el Palacio de Bellas Artes, y en 1970 fue con la que inauguró el Teatro San Rafael, o *El violinista en el tejado*, que estrenó en 1970 con él de protagonista y la volvió a poner igual en 1985.

En *El diluvio que viene*, el pasaje bíblico de Noé es retomado por los italianos Garinei y Giovannini, basándose en *After Me the Deluge* de David Forrest para contar la historia de un

párroco de pueblo al que Dios le habla para prevenirlo del diluvio que vendrá y lo incita a que construya una barca para salvar a la gente de su parroquia. La obra invita a la solidaridad y al amor generando buenos sentimientos. Pareciera cuestionar el celibato de los sacerdotes y las traiciones del mismo pueblo, pero al final los autores se arrepienten volviéndolo todo un sueño. Lástima de esa timidez y de un segundo acto redundante, donde el tedio gana por volverse predecible y descriptivo. Fácilmente podría ser una obra en un acto abreviando en mucho el segundo.

El diluvio que viene (2006) protagonizada por Jaime Camil, estrella de televisión, cumplió este fin de año 100 representaciones y reinició temporada este año con nuevos protagonistas que alternan funciones: José Manuel Pereyra y Ernesto D'Alessio. Jaime Camil logró darle una atinada interpretación al personaje, aunque en ocasiones se le colaba su estatus de galán y no de párroco. En el resto de los actores había grandes diferencias actorales: Patricio Castillo, el alcalde (que era el obstáculo para que el protagonista y los aldeanos cumplieran con su objetivo), estaba un tanto sobreactuado lindando en la caricaturización, pero fue de los más aclamados por el público; María Inés y María Filippini (la enamorada del párroco y la prostituta que llega al pueblo y luego se casa), excesivamente formal su actuación; Carmen Delgado (la esposa del alcalde), cumplidora, aunque se le ha visto en interpretaciones más brillantes, y Enrique de la Riva, joven revelación que, aunque en un principio exagera la inocencia / tontería de su personaje Totó, va adquiriendo matices y consigue construir un personaje de verdad. El problema técnico del audio se hizo evidente debilitando la calidad del espectáculo, ya que en ciertos momentos dicho actor, por ejemplo, no contaba con micrófono y no se escuchaba su voz al cantar, además de que se notaba que había pista en las canciones. Hubiera beneficiado una orquesta y más micrófonos, como hacen en las grandes producciones de OCESA, para eludir las pistas evidentes que había en un sinnúmero de canciones.

Manolo y Fela Fábregas han llevado a cabo desde la década de 1950 obras de teatro importadas sólo para maquilar (como *El diluvio que viene*), obras de éxito de autores norteamericanos o algunos italianos, u obras que garanticen un éxito de público y de ingresos, donde menos de cinco por ciento ha sido de autores mexicanos (100 contra cinco). OCESA ha seguido los pasos de estas formas de producción (nada nueva), aunque con más tecnología, más inversión y, por lo tanto, mayores ganancias. Este fenómeno ha mermado sobremanera la creación dramaturgica mexicana en el ámbito de la comedia y la obra musical, dejando un hueco tanto de dramaturgos dedicados a este género que mucho tendrían que decir a partir de nuestra propia realidad como de espacios para expresarse. Esta ausencia de tradición se ha ido agrandando con el paso del tiempo, siendo que tendría que pasar lo contrario, como en cualquier país del mundo con dignidad.

Proceso, 20 de enero de 2008.

Tick, tick... BOOM!

Tick, tick... BOOM! es la obra musical anterior al famoso espectáculo *Rent*, escrito y musicalizado por Jonathan Larson. Aunque ambas tienen un carácter autobiográfico, su manufactura es completamente diferente.

Tick, tick... BOOM! fue escrita originalmente como un monólogo musical en el que el protagonista, un compositor con su piano, acompañado de una banda musical, hablaba de su historia, de la que los avatares para que le produjeran una obra y su lucha para mantener sus sueños eran el hilo conductor. Primeramente la tituló *30 / 90 monólogo rock* y la presentó en 1991 en el New York Theatre Workshop, donde el productor Jeffrey Seller se vio interesado por el trabajo de este artista. Desgraciadamente, Jonathan Larson murió en 1996 a los 36 años de edad, la noche anterior a que se estrenara su obra *Rent*, quedándose sin conocer el sabor de la fama que significó esta obra de diversos premios y en cartelera por más de 10 años.

La productora y representante de Jonathan Larson solicitó posteriormente al compositor y dramaturgo David Auburn que convirtiera el monólogo de Larson en espectáculo dando como resultado *Tick, tick... BOOM!*, que es la obra que ahora se conoce y que se está presentando en el Teatro Rafael Solana del Centro Cultural y Social Veracruzano, en Miguel Ángel de Quevedo, los martes y los miércoles.

Los antecedentes son importantes para comprender su estructura, donde intervienen tres actores interpretando a 10

personajes. Los actores y cantantes Marco Anthonio, Natalia Sosa y Beto Torres interpretan con gran solvencia a sus personajes. Su calidad vocal es de primera y el encanto que les imprimen a los protagonistas (el compositor, su novia y su amigo) los hacen brillar. Sin embargo, la obra se encuentra aprisionada en el formato del monólogo volviendo este musical una obra narrativa que describe situaciones, cuya anécdota es mínima y las problemáticas que plantea son simplísimas. Si originalmente John contaba al público lo que le acontecía y era acompañado por una banda de rock (aquí no se hace un reconocimiento a sus integrantes y sólo se menciona a Isaac Saúl como supervisor musical), el hecho de ilustrar ciertos pasajes los vuelve más triviales, pues no plantea una situación donde fuerzas opuestas o divergentes se encuentran, sino que sencillamente se colorea la narración.

La escenografía de Salvador Núñez es demasiado pesada y deja un espacio muy reducido para el movimiento actoral, el cual está diseñado por los directores Alejandro Calva y Toño Romero. El resultado es una obra sin drama y sin misterio, sosa, podríamos decir, a pesar de la calidad interpretativa. Lo cual también refleja el problema que se tiene al escribir obras autobiográficas, ya que el afecto hacia los personajes determina tanto su caracterización que los elementos conflictivos, contradictorios y destructivos fundamentales para complejizar cualquier historia se ven suavizados por la visión tan cercana que el autor tiene de su propia historia.

Es insuficiente el candor del protagonista al sostenerse en su deseo de ser compositor de obras musicales a pesar de todas las dificultades, ni que su novia quiera vivir fuera de Nueva York y su mejor amigo le dé una triste noticia, pues estos problemas al ser sólo enunciados no se desarrollan ni forman parte de la propia estructura de la pieza.

El mayor drama parece ser entonces la historia del propio Jonathan Larson, compositor que murió joven sin palpar el éxito de sus obras y que los productores fueron los que obtuvieron todas las ganancias, porque *Tick, tick... BOOM!* fue

representada en 2001 en off-Broadway estando seis meses en cartelera y posteriormente se estrenó en Dinamarca, Londres y California. Y ni qué decir de *Rent*, que ha dado vueltas por todo el mundo siendo un éxito de taquilla. No quitemos, sin embargo, el mérito de sus familiares y amigos, que hicieron una fundación cultural para apoyar a jóvenes que quieren desarrollarse en el medio musical.

Proceso, 23 de marzo de 2008.

Petróleo en la sangre

Para conmemorar el tercer aniversario del Teatro Bar El Vicio, comandado por el grupo cabaretero Las Reinas Chulas, la semana pasada presentaron el espectáculo de *Petróleo en la sangre*, el cual hace una crítica certera, a través de la risa, respecto a la propuesta presidencial de privatizar el petróleo. La parodia es lo que utilizan en esta ocasión para crear personajes sacados de la cinematografía nacional por todos reconocibles, volviendo la problemática un verdadero melodrama, como lo es la trilogía dirigida por Ismael Rodríguez y escrita por Pedro de Urdimalas: *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*. Se inspiraron también en *Píntame angelitos blancos* y *María Candelaria* para hacer un par de números farsícos.

Ana Francis, Cecilia Sotres, Nora Huerta y Marisol Gasé mantienen la caracterización original de los personajes de la trilogía, pero contextualizados en nuestra realidad social actual, subrayando, exagerando gestos, actitudes y ese cantadito con el que los pobres hablaban en las películas mexicanas. El resultado es eficaz y divertido: el grupo hizo una buena investigación de la problemática petrolera, encontrando formas para sustentar ideas y posturas que instruyen al espectador. Varios de los números han sido difundidos por internet, en ámbitos populares y en actos políticos, impulsando así la toma de conciencia ante el riesgo y las falacias planteadas por el Ejecutivo alrededor de la reforma energética.

Chachita (interpretada por Nora Huerta) está constantemente al punto del llanto frente al drama que estamos viviendo y

sufre por la deuda que se tiene que pagar al Banco Mundial en vez de aprovechar esa riqueza para otras cosas. Su pretendiente, el Atarantado (Cecilia Sotres), lo que quiere es sacarle el beso que ha esperado durante tres películas, pero al verlo llegar tropezándose hasta llegar al suelo, le explica que eso se debe a la desnutrición en la que vive, y lo instruye haciéndolo volar al imaginarse que es el dueño de un edificio, que ella cobra las rentas muy feliz, pero que al olvidar las llaves dentro, pide ayuda a otro, que finalmente la expulsa y se quedan sin nada. Chachita rompe el sueño del Atarantado y lo deja caer de la nube en que andaba para que le quede claro qué pasaría si se privatiza el petróleo. Ella se enfrenta con Celia, la esposa de Pepe el Toro (interpretado por Ana Francis), pues como antagonista cree todo lo que le dice su presidente y lo que oye en la tele, y se enoja porque Chachita y el Atarantado anduvieron en el Zócalo en la manifestación. El contraste realza el absurdo de la situación y están felices porque Pepe el Toro les manda centavos a través de Elektra, que hay en cada esquina, y sólo les descuenta el 75 por ciento. “¡Qué suave!”, rematan.

Con esta sencillez y agudeza ejemplifican diferentes situaciones. El ritmo de los cuadros es ágil y su duración justa (aunque tienen más números que presentan en las funciones normales, por lo que lo ideal sería alternarlos, más que sumarlos). Los hombres y las mujeres son interesantes (no como dicen que digo), mezcla de ingenuidad e inteligencia, y sobresalen según las cualidades de cada uno, por encima de su género. El *show* cierra con la improvisación de Marisol Gasé haciendo de Silvia Final, la mujer Televisa que nadie con criterio quisiera ser. A partir de una ingeniosa improvisación, que en momentos resulta extensa, la actriz se burla de este personaje y hace que el público ría a carcajadas.

Petróleo en la sangre, también llamada *Nosotras las pobres o de cómo el petróleo en la sangre se nos puede volver chapopote*, es un espectáculo político teatral, de los más sólidos del grupo, tanto en el aspecto dramático como en la creación de

personajes, que invita al público a divertirse y a participar en la denuncia. Salimos gozosos al haber compartido, esa noche, ideas a favor del bienestar de las mayorías, de vivenciar nuestra identidad nacional a través del cine y de haber disfrutado un buen espectáculo de cabaret.

Proceso, 31 de agosto de 2008.

Una Eva y dos patanes

Si en Broadway ha sido un éxito desde 2005 la comedia musical *Una Eva y dos patanes*, su remasterización en México en el Teatro Insurgentes ha corrido con la misma suerte, teniendo teatro lleno con funciones dobles desde que se estrenó, a pesar de estar fuera de cartelera mientras uno de los protagonistas, Eugenio Derbez, amenizaba las transmisiones por televisión de las Olimpiadas en Beijing.

Nuevamente nos encontramos con un trabajo de maquila a partir de una obra de importación, producida en Broadway con éxito garantizado. Sin ningún tipo de riesgo tanto estético como en contenidos, *Una Eva y dos patanes* es un musical bien hecho. Con una dirección impecable y una buena adaptación, realizadas también por Eugenio Derbez, se consigue un humor corrosivo y picante que hace que el espectador se inmiscuya en la obra.

La historia sucede en la Riviera francesa, donde dos hombres dedicados a conquistar mujeres, uno como *hobby* y otro como *modus vivendi*, compiten por obtener 50 mil dólares de una joven "rica". La mentira, que es la que sustenta la conquista, provoca un humor hilarante que se va transformando cuando interviene lo que parece "amor". Pero la personalidad de la joven ingenua, bondadosa y dramáticamente pasiva da un acertado giro en la última parte de la obra y plantea un final abierto y divertido.

No hay duda de que es una obra de calidad con la cual nos divertimos, reímos y pasamos un rato agradable. Ya en

Broadway había obtenido premios tanto por el libreto como por la partitura musical, lo cual aseguraba una historia bien construida, con suspense, giros dramáticos y números musicales que no sólo amenizan sino que forman parte de la trama. El cuidado de la dirección hace que la obra fluya cual río caudaloso y cantarino, sin lagunas que detengan el ritmo ni obstáculos que desvíen la atención. La dirección de actores consigue unificar el estilo y resaltar las cualidades actorales o humorísticas de Eugenio Montessoro (experimentado actor de comedias musicales), Alessandra Rosaldo (con su primera incursión en teatro), Antonio López y el propio Derbez. Aunque el personaje de Eugenio Derbez se ve contaminado por el personaje televisivo que lo ha llevado a la cumbre como “estrella de Televisa”, sus incursiones tanto en teatro como en cine revelan ese deseo de dejar de ser producto consumible para colocarse en ámbitos que exigen un mayor profesionalismo en el arte de la actuación y compromiso artístico, en este caso, el de la dirección.

Con una inversión de un millón de dólares y más de 20 actores en escena, *Una Eva y dos patanes* está pensada no sólo para recuperar la inversión sino para obtener grandes ganancias. El productor Claudio Carrera vio la obra en Nueva York —versión teatral de las películas *Bedtime Story* (1964) con Marlon Brando y David Niven, y *Dirty Rotten Scoundrels* (1988) con Steve Martin y Michael Caine— e invitó a Eugenio Derbez para que la viera y se entusiasmara en llevarla a escena en México, pues era ideal para el personaje y garantizaba público. Él se entusiasmó, y Claudio Carrera y Tina Galindo compraron los derechos para producirla. Ambos habían producido ya varios musicales en el Teatro Insurgentes, como *Victor Victoria* y *Cabaret*, y ahora se han asociado con la gran productora de divertimento OCESA, iniciando así una colaboración a futuro. Si el Teatro Insurgentes era sólo propiedad de Televisa, ahora lo compartirán con OCESA y seguirán produciendo espectáculos que requieren, más que creatividad, operatividad y logística. Seguirán buscando éxitos en Broadway para hacerlos en

México y continuar con el actual perfil de este teatro, que, sabemos, ha tenido una tradición más digna: más allá de la maquila y más cerca del teatro mexicano y sus creadores.

Proceso, 14 de septiembre de 2008.

El show de terror de Rocky

Una parodia punketa y rockanrolera de la década de 1970 acerca de las películas de terror y ciencia ficción se presenta ahora en el Teatro Arlequín bajo la dirección de Alma Muriel. La ópera rock *El show de terror de Rocky* se estrenó en Londres en 1973 sin pena ni gloria, pero fue hasta que el autor Richard O'Brien y el director de escena Jim Sherman la adaptaron al cine cuando se volvió un éxito. La participación del público frente a la pantalla era espectacular: cantaban las canciones, repetían o replicaban parlamentos, llegaban vestidos como los personajes, gritaban y bailaban con la excitación a flor de piel. Llama la atención que en el cine y no en el teatro provocara tal interacción con el público. En los Estados Unidos causó furor y, ya colocada en la cúspide, se empezaron a hacer versiones teatrales en otras partes del mundo. En México, en 1976, Julissa la llevó a escena como productora, directora y actriz, y Gonzalo Vega como el travesti Dr. Frank-N-Furter. Causó tal sensación que la repuso en 1986 en el Teatro Fru Frú y estuvo siete años en cartelera. La película, en cambio, fue censurada y se proyectó hasta 1979 bajo el título de *Orgía y horror y locura* en funciones de medianoche. Curioso fenómeno.

Si bien se ha presentado en diferentes estados de la república, como Yucatán y Veracruz a nivel estudiantil, ahora se escenifica más profesionalmente en el Teatro Arlequín. Aunque la propuesta original es de gran formato y requiere de una gran producción, Alejandro Medina, Producciones Aragua y Antonio Escobar la han adaptado a un pequeño espacio y

una precaria escenografía. La directora ha conseguido mover a un grupo de nueve actores y seis bailarines y cantantes, agilizando entradas y salidas, al igual que el coreógrafo Bernardo Espinoza al organizar los bailes sin tropiezos. La calidad vocal es buena aunque las actuaciones muy irregulares. La tendencia a la sobreactuación para acentuar la maldad o la perversidad, como en el personaje Riff Raff que interpreta Francisco Meza; o para mostrar poder y sexualidad, en el caso de Antonio Escobar, que interpreta al Dr. Frank-N-Furter, o virilidad, que deviene en rigidez, como en el caso de Ricardo Fernández, que representa a Rocky, se compensa con la brillantez en el canto y la actuación de Edén Pintos en el papel de Magenta, o de José Alfredo Reza, que actúa de Eddie y el Doctor Madrazo. Germán Gastélum, como el criminólogo y presentador, está en su punto, combinando la fuerza y la ironía. Las actuaciones de Mario Heras y Lorelí Mancilla, que representan a la pareja *nerd*, pronta a casarse, fluctúan entre la naturalidad y la exageración.

La anécdota es sencilla y burlona de los lugares comunes de las películas de terror. Unos novios recatados llegan a la tenebrosa mansión donde se lleva a cabo una reunión de transiberianos. Se les ha descompuesto el coche en la carretera y buscan un teléfono. El Dr. Frank-N-Furter está por presentar su nueva creación: el hombre perfecto, y recibe a la pareja como sus invitados de honor. En la fiesta, ellos son seducidos e iniciados en el sexo, convirtiéndose aquello en un gran reventón.

La interacción con el público está prevista y al entrar nos reparten una bolsita con aditamentos para usar durante la representación: un periódico para cubrirse de la lluvia, unas luces para animar la fiesta, unos guantes de látex para hacerlos sonar, etcétera. Y sí, los espectadores participan, unos tímidamente y otros con pasión. Cantan las canciones, bailan, avientan besos y la festividad se contagia. La puesta en escena linda en lo grotesco, y aunque ésa es la intención a veces se vuelve una parodia de la parodia.

El show de terror de Rocky del Teatro Arlequín es un musical digno, que recuerda esos tiempos de la década de 1970, cuando el desencanto del “amor y paz” permeaba en los jóvenes y la violencia desatada todavía no hacía su aparición.

Proceso, 6 de diciembre de 2009.



ENSAYOS



*La dramaturgia mexicana en la memoria de nuestro teatro*¹

Nuestro teatro mexicano padece la misma enfermedad que vive hoy nuestro país: la extranjerización. Todo lo importamos, hasta los textos teatrales. Felipe Calderón quita los aranceles para proveernos de alimentos básicos frente a la crisis alimentaria, pero no plantea como prioridad resolver la producción de los mismos en nuestro territorio. Por el contrario, quiere que seamos un país manufacturero en vez de buscar la autosuficiencia. Los campesinos ya todo lo compran: la tortilla y el frijol vienen de fuera.

Así también, nuestro teatro mexicano se alimenta de historias ajenas. Vive de prestado. No es tierra fértil para que los dramaturgos mexicanos siembren ideas en las conciencias de sus habitantes. Las consecuencias son graves tanto a nivel ideológico como en el desarrollo de la dramaturgia mexicana.

Nuestro teatro, antes de la llegada de los españoles, era eminentemente religioso, era el medio para que la comunidad se comunicara con sus dioses, no había un ojo extraño que mirara el espectáculo, todos eran partícipes del rito. Era danza y oración. Ante la resistencia de los indios a la colonización religiosa, se inicia la cruzada de la evangelización cristiana y el teatro se convierte en el arma más eficaz. Se produce un

¹ Texto presentado en el VII Congreso Internacional de Teatro Universitario en Puebla, junio de 2008. Publicado en las Memorias de dicho congreso en 2009, y en la revista *Teatrae*, Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae, primavera-verano, 2010.

teatro sincrético, mezcla de creencias, con fines de adoctrinación. La ideología religiosa española se mantiene durante varios siglos y a la par se desarrolla un teatro profano trashumante más ligado al circo y a los payasos.

Los españoles y sus reglamentaciones reales fueron los que organizaron y determinaron el teatro que se presentaba en la Nueva España. Algunos dramaturgos sobresalieron en el Siglo de Oro, como Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz, pero el primero fue despreciado en su propio país y terminó viviendo en España donde creyó que tendría un mayor reconocimiento, y las obras de sor Juana poco salieron del ámbito de la realeza.

En los escenarios mexicanos del siglo XVIII proliferaban los clásicos españoles por un lado, y por otro, el teatro de vodevil y las operetas. Las tipes españolas eran reverenciadas por nuestro público. Nos acostumbramos a un teatro acartonado, donde se declamaba al actuar y se escuchaba el ceceo español hasta en los actores mexicanos. Las historias tenían que ver con dramas humanos también vividos por los mexicanos, pero las formas y los contextos eran tan ajenos que la distancia entre el público y el teatro obstaculizaban el ir formando, dentro de la conciencia del mexicano, algo nuestro, algo que hablara desde nuestro mundo y forjara una memoria teatral propia. Cuánto duró la colonización y cuánto dura la colonización ideológica ahora.

Es hasta el periodo prerrevolucionario cuando el teatro adquiere otros matices. El teatro de carpa y de revista permitió al público analfabeta enterarse de su acontecer. Así, sabían de los caudillos de la Revolución, que eran los primeros en estar ahí, de las políticas del momento, de los movimientos sociales. Los textos se escribían sobre las rodillas y la improvisación del actor era fundamental. El teatro popular posrevolucionario fue un arma significativa que contribuyó a la formación de una conciencia nacional; es la época en que ha estado más cerca de los sectores populares, en la que más gente iba.

Las compañías españolas se fueron y su monopolio dejó un gran vacío en el desarrollo de nuestra dramaturgia mexicana con pretensiones de trascender las contingencias del presente. Frente a esta situación, un grupo de dramaturgos conformó —en la década de 1920— compañías teatrales como la Comedia Mexicana y El Teatro de México, donde las mujeres jugaron un papel fundamental principalmente como promotoras de la dramaturgia mexicana. Amalia G. de Castillo Ledón, María Luisa Ocampo y Concepción Sada, entre otras, hacían comedias, melodramas y continuaba la tradición de considerar el texto dramático desde un punto de vista literario. Pero ellas fueron el fundamento para que las mujeres iniciaran su labor en el campo teatral no sólo como actrices, productoras o promotoras. Su inserción en el teatro como autoras puso los cimientos para que florecieran dramaturgas y narradoras de la envergadura de Elena Garro, Rosario Castellanos y Luisa Josefina Hernández.

Los dramaturgos de ese tiempo estaban todavía lejos de los nuevos conceptos de puesta en escena, y el lenguaje formal y grandilocuente imperaba. La dramaturgia todavía era literatura y esto se reforzaba por las reducidas posibilidades que tenía un autor de ver su obra en escena.

Rodolfo Usigli fue un autor fundamental para fortalecer la dramaturgia mexicana de la década de 1950. Temáticamente rompió con la atadura española buscando historias que hablaran de nuestra realidad, pero formalmente todavía no se daba el salto hacia nuevos conceptos escénicos. Salvador Novo y Celestino Gorostiza, que ocupaban puestos en la institución teatral, ayudaron a que las obras mexicanas no se quedaran fuera de los escenarios, pero sus esfuerzos no fueron suficientes; en la década de 1960 los directores iniciaron un proceso de apropiación del teatro mexicano y, queriéndose liberar de la tiranía literaria, impulsaron el teatro de imagen y el teatro como espectáculo, dejando fuera al dramaturgo mexicano como creador. No intentaron hacer una mancuerna con él dentro del proceso creativo, sino que, como cualquier dictador, impusieron

su forma de hacer teatro, el teatro de director, como si fuera la única y se colocaron en los puestos claves de la política teatral. No creyeron en la pluralidad y vieron al autor como su competencia, en lugar de concebirlo como colega.

El problema fue que se desarrolló un teatro moderno, rico en imágenes, pero con poco sustento de lo mexicano. La dramaturgia nacional hubiera contribuido a la memoria de nuestro teatro y a que en México se fuera gestando un teatro innovador partiendo de nuestra cultura, de los universos y códigos internos que nos identifican.

De esta manera, el desarrollo de las corrientes dramáticas de ese tiempo se vio limitado 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. No es que el escritor se haya quedado aferrado al texto literario, sino que simplemente crecieron los obstáculos para liberarse de la liga narrativa.

Aun así, las corrientes de avanzada de la dramaturgia mexicana, también preocupadas por las ataduras tradicionales en el teatro y conscientes del espacio escénico como eje conceptual, continúan su investigación escénica en solitario o se mantienen vivas a través de talleres y grupos teatrales, y encuentran los huecos para seguir llevando sus obras a escena.

En las décadas de 1970 y 1980 la dramaturgia mexicana se va liberando de la verborrea, 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. Enfocan sus inquietudes de espacio y vitalidad teatral dentro de la corriente dramática predominante: el realismo. Y si, por ejemplo, Strindberg 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 dónde 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, pero posteriormente se dejaron influenciar por las nuevas corrientes teatrales y asumieron las innovaciones escénicas de directores como Peter Brook y Antonin Artaud o dramaturgias como las de Samuel Beckett y Harold Pinter.

La internacionalización del pensamiento, gracias a la globalización de la información y al desarrollo tecnológico de los medios de comunicación que permitían tener acceso fácil a lo que se estaba haciendo en otras partes del mundo, permite al dramaturgo mexicano mantenerse en la contemporaneidad y no quedarse marginado y sumergido en la tradición. El contexto nacional adquiere recursos contemporáneos para que el dramaturgo invoque su pasado y su presente.

De esta forma, los procesos de creación de la nueva dramaturgia ya no suceden sólo en la mente del escritor y de los personajes, sino que se atienen a las reglas y a la lógica de un espacio tridimensional. Se ajustan 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 presente por la simple razón de que quien lo evoca lo evoca desde el presente.

Peter Brook elimina toda la parafernalia teatral y deja en un espacio vacío al actor con su imaginación vuelta experiencia donde es posible crear todo. El espectador puede viajar miles de kilómetros sin tener que moverse un ápice. 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 de lograr!

Los espacios sintéticos se convirtieron en una herramienta clave para la experimentación en la dramaturgia. La recreación de espacios a través de la imaginación hace que un solo objeto pueda denotar un espacio y una emoción. De igual manera, el movimiento, el lenguaje corporal y la luz, evocarán atmós-

feras, contextos y realidades. El cuerpo del actor y su relación con el espacio permite un teatro más libre y arriesgado.

Las nuevas corrientes dramatúrgicas rompen con la lógica entre palabra y movimiento, se acepta 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 y el subtexto predomina en cualquier obra.

En la actualidad, se desarrolla una dramaturgia 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. La magia del teatro es esta convivencia del ser humano en un universo real y físico junto con un universo virtual imaginado repleto de experiencia.

Por eso es tan grave que a la dramaturgia mexicana se le margine de los escenarios; porque su progreso se da en la medida en que vivan sus personajes, porque su participación es completamente ideológica y estética. Si no está en los procesos creativos, la evolución del teatro estará alienada de nuestra mexicanidad y nuestra memoria teatral será de otros.

Si bien se dice que las obras están hechas por mexicanos, el abordar cualquier problemática desde la idiosincrasia nacional y en un contexto identificable para cualquier espectador, vuelve la obra más entrañable y crea vínculos íntimos con nuestro pasado —que van en la sangre— y el momento en el que vivimos. El teatro se vuelve así un arma ideológica poderosísima, la cual atenta contra el sistema imperante. El teatro es revolucionario porque permite pensar, identificarnos y ejercer la crítica a través de la experiencia.

Para que el teatro mexicano sea un mundo en donde podamos vernos reflejados y contribuya al fortalecimiento de nuestra memoria teatral, la dramaturgia mexicana tendría que caminar de la mano de todos los integrantes de la puesta en escena y junto con ellos impulsar un teatro mexicano más nuestro.

*Juan Ruiz de Alarcón, el exiliado*¹

Después de casi cuatro siglos de su aparición en la historia, Juan Ruiz de Alarcón es reconocido por los mexicanos como el dramaturgo más importante del Siglo de Oro. Durante su época padeció el rechazo y la burla de sus contemporáneos españoles. En la Nueva España, su lugar de origen, fue simplemente un extraño tratado con indiferencia. En Francia, en cambio, aunque se desconocía su nombre, algunas de sus obras fueron halagadas, como es el caso de *La verdad sospechosa*.

Juan Ruiz de Alarcón fue víctima de un estigma por su deformidad física y sus carencias económicas, y no fue aceptado por el medio social, hasta que la Corte española lo nombró relator del Consejo de Indias en la última etapa de su vida. Sufría nuestro Juan Ruiz por no ser de aquí ni de allá. Sufría la crítica y la burla de los grandes dramaturgos de su tiempo, así como el espíritu colonialista de su época.

El proceso de independencia con respecto a España, tanto material como espiritualmente, tardó varios siglos en consolidarse en nuestro país. En la época de Alarcón, el siglo XVII, todavía no se daba el Grito de Dolores y el nacionalismo de los criollos era apenas incipiente. No se hablaba de lo mexicano, ya que apenas se estaban integrando dos raíces formativas, la indígena y la española. Ambas se descubrieron recíprocamente, chocaron, se fundieron e influenciaron para ir creando una nueva identidad. A este proceso de tres siglos antes de

¹ Texto presentado en las Jornadas Alarconianas, Taxco, 2003.

la guerra de Independencia se le ha llamado la siesta colonial, a pesar de que en ese periodo brillaron los talentos de sor Juana Inés de la Cruz y del autor dramático que ahora nos compete.

Juan Ruiz de Alarcón era un criollo de la Nueva España con ambiciones universalistas que se lanzó al otro continente buscando un mejor lugar en el mundo de las leyes y en el del teatro. Sustentó ser descendiente de españoles ilustres, aunque muchos cuestionaron esta afirmación y otros demostraron los títulos que él aseguraba tener. De bajos recursos, Alarcón siempre se esforzó por mejorar su situación, pero su defecto físico le obstaculizó el acceso a diferentes puestos. Cuando llegó a España era un joven, pequeño, barbirrojo, corcovado por el pecho y la espalda. Era un hombre que provenía de las Indias y el desprecio intelectual por el Nuevo Mundo era ya motivo de inferioridad.

Los dramaturgos y poetas de España formaban lo que ahora conocemos como mafias culturales, a los que Arturo Souto Alabarce caracteriza diciendo que “eran gente de pasión, sangrientos en sus sátiras, enfrascados entre ellos en una guerra sin cuartel que no reparaba en medios para deshacer al contendiente. El escarnio era una moda”. Con Lope de Vega a la cabeza, Quevedo, Góngora, Mira de Amescua, Pérez Montalbán, Salas Barbadillo, caricaturizaron a Alarcón sin sentimentalismos. Algunos piensan que Lope de Vega estaba molesto por un comentario irónico de Alarcón respecto a su técnica teatral, escrito en alguna de sus obras. Las críticas a este dramaturgo talentoso en el decir, se concentraban en sus jorobas, su afán de nobleza, su cautela y su exagerada cortesía. Le llamaron “camello enano”, “poeta juanetes”, “monaza vieja”, “galápago”, “poeta zambo”, “mosca zalamera”, “tilde”, “esquilón de ermita”, “costal de huesos”, “nadador con calabazas”, “cara de búho”, “cuerpo de rana”, “pasatiempo de todos”. Tirso de Molina lo llamó “poeta entre dos platos”, Góngora “gémina concha”, y Quevedo le compuso rimas como: “Yo aseguro

que tiene las corcovas llenas de apellidos. Y adviértase que la D no es *don*, sino su medio retrato”.

Habría que reflexionar con respecto al rechazo social que provoca la diferencia. En las sociedades de esa época y en nuestra sociedad moderna la diferencia ha sido sinónimo de desigualdad. Las raíces de este sentimiento de desigualdad tienen que ver con el rechazo social a cualquier persona que sea diferente. Los mexicanos lo seguimos viviendo a través del fenómeno de la globalización, donde la tendencia a homogeneizar las sociedades provoca relaciones injustas completamente antinaturales y absurdas que empobrecen a los hombres en su conjunto.

En ese tiempo, Lope de Vega era el dramaturgo estrella, el de los corrales de comedia a reventar que divertía al público exitosamente. A pesar de ser tan reconocido, o precisamente por ello, se volvió el crítico más feroz de sus coetáneos. Unos dicen que por envidia, otros que por ambición y hay quien habla de un simple entretenimiento. Dejó que circularan sin ninguna aclaración dos obras de Alarcón firmadas con su nombre. Posteriormente fue aprehendido, como cuenta Pantaleón Tovar, por creerlo responsable de haber puesto en el teatro donde se representaba la obra de Alarcón, el *Anticristo*, un aceite de muy mal olor que hizo que la gente abandonara el lugar antes de que la comedia se terminara.

Juan Ruiz padeció esta marginación, pero no sólo por el medio que lo rodeaba, sino que él mismo lo mantuvo en su interior y conservó esa forma servil y exageradamente atenta en su relación con los otros. No creyó que en el Nuevo Mundo pudiera realizar sus aspiraciones. Pensó que en España se valorarían sus talentos, sin considerar que la mentalidad colonialista le haría estrellarse contra la pared.

La comedia de los dramaturgos españoles de esa época, se caracterizaba por ser una comedia de enredos y tener como principal objetivo el agradar al público. Las comedias de Lope sobresalían por su facilidad de expresión y el manejo de los afectos, las de Tirso de Molina por su sentido malicioso, y

Calderón era considerado el primero en combinar la grandeza de los conceptos con la trama.

En medio de esta libertad para manifestar lo contradictorio de los sentimientos humanos, Alarcón se preocupó por enfrentarlos a una moral fincada en la ley de justicia. Según Castro Leal, él es quien inaugura en la Europa continental la comedia de caracteres, y señala que “el carácter, en las obras de Alarcón, nace de una determinada relación de causalidad entre los motivos de la acción y las acciones mismas; que las acciones de un personaje no se ven en sí mismas, sino en función de cierto modelo moral sugerido por el personaje”. El aspecto moral en sus comedias es otro factor determinante. El filósofo alemán Max Scheler considera la moral de Alarcón fundada en el resentimiento y ve en su persona una propensión a la inferioridad. A nosotros esta problemática nos aclara móviles internos de sus comedias. Castro Leal defiende la moral de Juan Ruiz ligándola a la de los estoicos, en el sentido de que “creen en la virtud como el mayor de los bienes, en la disciplina del alma y el imperio de la razón”.

Es de suponerse que los escritores españoles dejaron la moral para los curas burlándose abiertamente de ésta, y menospreciaron cualquier expresión que se remitiera a ello. En cambio, la comedia francesa de aquellos tiempos admiraba las obras de Alarcón por esta moralidad. Corneille halagaba *La verdad sospechosa*, diciendo: “el argumento es tan ingenioso y tan manejado, que daría dos de las mejores comedias que he compuesto, con tal que ésta fuese de mi invención... Sea cual fuere su autor, lo cierto es que ella tiene gran mérito; y no he visto nada en aquella lengua que me agrade más”. Sabemos que los franceses sólo conocían *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, y que la primera fue la principal influencia de Corneille al escribir su famosa comedia, *El mentiroso*. Este hecho podría relacionarse con el comentario de Molière respecto a esta obra marcada por nuestro dramaturgo: “Sin *El mentiroso* de Corneille, hubiera compuesto sin duda algunas comedias de enredo, *El atolondrado*, *El despecho amoroso*; pero

tal vez no hubiera escrito *El misántropo*". Cabe hacer notar cómo en Francia el trato entre autores teatrales era muy diferente al que reinaba entre los carnívoros españoles.

Hasta la última etapa de su vida, Juan Ruiz de Alarcón fue aceptado dentro de la Corte. Alcanzó el puesto de relator del Consejo de Indias y su forma de vida cambió completamente. Al ser acogido favorablemente por la Corona, pudo vivir holgadamente, agradecido de los favores del rey, dedicando su tiempo a leer, a galantear damas y a revisar sus obras; pero eso sí, nunca más a escribir.

Este contraste de ausencia creativa hace preguntarse a Francisco Monterde, en 1939, durante la celebración del centenario de la Academia Mexicana, qué hubiera pasado si a Juan Ruiz de Alarcón le hubieran otorgado el puesto de catedrático en la Real y Pontificia Universidad de México que tanto se empeñó en obtener desde temprana edad. Monterde supone que careceríamos de las aportaciones del poeta ya que hubiera dejado de escribir. Nosotros nos preguntamos si al permanecer en su país, Alarcón hubiera brindado su genio para la edificación de nuestra identidad nacional, venciendo las burlas o la indiferencia, y vivido como le sucedió, en España, rodeado de mujeres que lo creían adinerado.

Hasta que Alarcón sintió ser aceptado por la sociedad española, se atrevió a reclamarle al "vulgo" sus abucheos escribiendo: "si no te gustan es porque son buenas, si te gustan, me vengará de saber que son malas el dinero que te han de costar".

Juan Ruiz de Alarcón pasó toda su vida tratando de demostrar, a los españoles y al mundo, su calidad dramaturgica. Se empeñó en sobresalir en el extranjero, donde apenas fue un extraño. Sus obras casi no se presentaron en la Nueva España mientras vivió; fue olvidado y tratado con indiferencia, al grado de que en 1844, cuando se estrenó por primera vez *Las paredes oyen*, en el Gran Teatro de Santa Anna, se anunció simplemente como "de autor mexicano", sin mencionar nombre y apellidos. No sabemos si fue por ignorancia o malinchismo que

ni el público ni la empresa consideraron importante reconocer el nombre del autor, como hubiera sucedido con cualquier extranjero.

Es hasta el siglo xx cuando en nuestro país Juan Ruiz de Alarcón se convirtió en orgullo nacional, y cada año, en la ciudad de Taxco, se le brinda homenaje por su calidad literaria y se compensan, de alguna manera, las múltiples injusticias que en su época vivió.

Revista de los Universitarios, *enero de 2004*.

*Pioneras del teatro en México*¹

Las mujeres han recorrido los siglos contando en silencio su historia. Unas veces olvidadas por los investigadores, otras limitadas a participar y otras excluidas totalmente. Esquivando obstáculos, triplicando labores y convirtiéndose en varias a la vez, las mujeres se han ido integrando al mundo del teatro a lo largo del siglo xx.

Las mujeres de teatro de la primera mitad del siglo xx pueden considerarse las precursoras de las que en este nuevo siglo ya se encuentran trabajando activamente en todas las áreas del quehacer teatral. El siglo xx fue para ellas el trampolín con el que se impulsaron al mundo de las artes escénicas en México.

Los primeros 30 años del siglo pasado en el teatro mexicano se caracterizaron por el resplandor de las grandes divas en los escenarios y la admiración de sus públicos. De ahí surgieron las primeras empresarias que construían teatros y fundaban compañías. Al mismo tiempo, importantes promotoras teatrales consolidaron el proyecto de teatro público, que se desarrollaba prolijamente en nuestro país como resultado del proceso revolucionario.

La dramaturgia femenina floreció particularmente a mediados del siglo xx, con mujeres que abrieron brecha en una

¹ Texto presentado en el Encuentro Iberoamericano de Mujeres en las Artes Escénicas, Cádiz, 2003. Publicado en la revista *Open Page*, traducción al inglés de Julia Varley, Holstebro, 2004.

sociedad machista donde las historias teatrales sólo eran vistas con ojos masculinos. Iniciaron el proceso escritoras de melodramas u obras intimistas sin preocuparse por las estructuras y estilos escénicos. En la década de 1950 las escritoras dan el salto mortal al buscar nuevas formas teatrales de expresión rompiendo convencionalismos, tanto temáticos como estilísticos, y fincar los cimientos de nuestra dramaturgia contemporánea.

Divas y empresarias teatrales

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, actuado principalmente por mexicanos.

El teatro de revista fungió como un espacio crítico y burlón de los acontecimientos políticos y sociales del momento, y las compañías teatrales giraban alrededor de una gran diva siguiendo todavía la tradición española. Las divas fueron el escándalo de esta época. Al principio fueron juzgadas duramente por los críticos de teatro, pero sus capacidades histriónicas, la aceptación de sus públicos y su tenacidad las hicieron brillar con luz propia y ser reconocidas por la prensa de su momento. Ellas trastornaron las buenas costumbres y al mismo tiempo 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, que mantuvo un idilio con el general Francisco Serrano durante la administración callista.

Las divas dieron sabor a las parodias posrevolucionarias. 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, Emma Duval o Alicia Pérez Caro; y las que explotaron su veta cómica como Ema, La Willy, identificada con su personaje de Juan Mariaguano; 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 construyeron teatros, formaron sus compañías y decidieron el contenido de las temporadas.

Un caso excepcional de empresaria, promotora y musa del teatro fue María Antonieta Rivas Mercado. Nació a principios de siglo y dispuso libremente de una fortuna que heredó. Fue la fundadora, junto con Gorostiza, Novo, Villaurrutia y Owen, del Teatro de Ulises, representativo de las nuevas tendencias escénicas de aquella época. Además de ser musa y mecenas de este grupo, apoyó proyectos culturales 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.

Promotoras teatrales

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 el teatro con una

visión social. Llegaron a ocupar cargos en instituciones culturales del gobierno y formaron grupos teatrales 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 otro.

Amalia Caballero fue la primera mexicana que estuvo 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 la década de 1940, junto con María Luisa Ocampo, participa 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 asistan. Años más tarde continuó el proyecto Concepción Sada, quien funda la compañía de teatro infantil del INBA y funge como jefa del departamento de teatro infantil de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Inquietas también por la pedagogía, fundan la Escuela de Arte Teatral del INBA en 1946, aunque Clementina Otero llegó a dirigirla 18 años después y sólo por un año.

Los cimientos de la dramaturgia femenina

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. En la década de 1950, la dramaturgia escrita por mujeres asombra por las formas y estilos en los que incursiona, además de sus contenidos donde la mirada femenina reafirma una manera específica de ver la realidad. Las dramaturgas de esta generación transforman el nacionalismo de esa época en una necesidad de identidad. Utilizan 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 la década de 1950 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 trascendentes 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 se investiga la fragmentación narrativa.

El teatro de Elena Garro está lleno de poesía impregnando 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, como ella misma dice, 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*.

Las dramaturgas de la década de 1950 sentaron las bases para las nuevas generaciones de escritoras; de dramaturgas del presente como Sabina Berman, Leonor Azcárate, Berta Hiriart, Silvia Peláez, Maribel Carrasco, Carmina Narro, Elena Guiochins, Ximena Escalante, Verónica Musalem y la que esto escribe, entre otras. En el interior de la república encontramos a autoras como Dolores Espinoza, de Sinaloa; Elba Cortez y Bárbara Colio, de Sonora; Jissel Arroyo, de Chihuahua; Laura Madrid, de Guanajuato; Teresa Riggen, de Puebla; Iris García, de Guerrero; Concepción León, de Yucatán, por mencionar unas cuantas.

Mujeres en la puesta en 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 hasta la década de 1960. Iniciaron sus trabajos en la dirección escénica Lola Bravo, Clementina Otero y Soledad Ruiz.

Lola Bravo dirigió su primer Goldoni, *Historia de un abanico*, en 1961, y su última obra que obtuvo gran éxito, *Hoy invita la Güera*, de Federico S. Inclán, en el Teatro Tepeyac en 1974.

Clementina Otero principalmente dirigió obras de teatro para niños con la compañía de teatro infantil del INBA, aunque también una que otra obra clásica como *La dama boba*, en 1960, en el Teatro del Bosque.

Soledad Ruiz, actriz en la década de 1950 y directora a partir de la década de 1960, destacó con su trabajo realizado con comunidades campesinas. Viajó por toda la república, formó grupos y dirigió obras teatrales. Indagando en la cosmovisión de los indígenas y la forma de relacionarse entre sí, implementó un método de trabajo para que pudieran actuar y expresar en escena sus hallazgos.

Debutan en la década de 1970 con arriesgadas propuestas escénicas Nancy Cárdenas, Marta Luna y María Alicia Martínez Medrano. Nancy Cárdenas fue la primera en montar, en 1974, una obra con temática gay, *Los chicos de la banda*, y la primera en dirigir una obra que hablaba del sida, en 1988. Ambas obras en su tiempo fueron muy de avanzada, ya que en esa época eran temas con una estigmatización social negativa 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), el cual surge a raíz de una lucha interna de actores contra la corrupción de la Asociación Nacional de Actores (ANDA). El espíritu de exploración de esta directora, la llevó a dirigir desde diferentes estilos actorales como fueron el realismo, el expresionismo y el estatismo.

Alicia Martínez Medrano realizó diversos *happenings* en el año 68 y en la década de 1980 hizo propuestas muy atractivas en espacios naturales como la selva, el llano o el monte, con el LTCI de Tabasco, que ella fundó.

Directoras que debutaron en las décadas de 1960 y de 1970, arriba mencionadas, son precursoras de nuevas generaciones de directoras como Jesusa Rodríguez, Lorena Maza, Susana Frank, Nina Serratos, Ángeles Castro, que debutaron en la década de 1980; y como Sandra Félix, Rocío Carrillo, Raquel Araujo, María Morett, Iona Weissberg, Claudia Cabrera en la década de 1990. Ellas, entre muchas otras directoras, son mujeres que apuestan por el teatro y por crear atmósferas y sensaciones; trabajan con el cuerpo y con situaciones humanas, profundizan en la psicología de los personajes y son acuciosas en el movimiento escénico; les gusta la ambigüedad entre el mundo real y el imaginado.

Las escenógrafas florecieron mayoritariamente en la década de 1980, teniendo como antecedente a Félida Medina, escenógrafa que brilló a partir de la década de 1960 e influyó en futuras generaciones como las de Tolita Figueroa, Mónica

Kubli, Xóchitl González, Mónica Raya, Atenea Chávez y Auda Caraza, las cuales también se han enfocado hacia el campo del vestuario junto con Eloise Kazan, Cristina Sauza y Edyta Rzewuska, entre otras.

(Cabe hacer notar que, por la tendencia centralista de nuestro país, los trabajos de dirección en el interior de la república, así como de dramaturgia, escenografía e iluminación, merecen un proceso de investigación exhaustivo, ya que se encuentran escasamente documentados.)

El siglo xx fue para las mujeres el trampolín para impulsarse al mundo de las artes escénicas en México. Si su participación se inició principalmente en el campo de la actuación, hoy en día se sumergen en todos los campos del teatro. No se hable de las condiciones en las que se realizan. Por supuesto, a contracorriente, pues en pleno siglo XXI, con sutileza o sin ella, continúa la discriminación por sexo en nuestra sociedad mexicana.

El legado de Rodolfo Usigli: discípulos y sucesores¹

Para las nuevas generaciones de México parece ser que Rodolfo Usigli es un desconocido; saben su nombre y una que otra de sus obras, pero el estudio de su obra y la difusión de sus ideas ha quedado en libros, ensayos y artículos que parecen no estar al alcance de su mano. Por eso, el que este año sea el centenario de su nacimiento y Usigli esté en las universidades, los teatros, y en diversas publicaciones, da la posibilidad de revalorarlo en este siglo XXI que empieza.

Para muchos, su legado es innegable y gracias a él, el teatro en nuestro país pudo dar un giro hacia sí mismo y poner en la mesa de la discusión los temas mexicanos por encima de la poderosa tradición española que en su tiempo imperaba en la dramaturgia. Usigli ha significado mucho para nuestro teatro, aunque sus aportaciones no se encuentren en sus innovaciones dramáticas o sus hallazgos estructurales. Su rompimiento con la tradición no lo llevó a tanto, pero dejemos que sus discípulos directos y sucesores hablen y discutan sobre este personaje: Margarita Mendoza López, Luis G. Basurto, Octavio Paz, Héctor Azar, Emilio Carballido, Carlos Solórzano, Luisa Josefina Hernández, Hugo Argüelles, Héctor Mendoza, Vicente Leñero y Guillermo Schmidhuber.

¹ Texto presentado en Homenaje a Rodolfo Usigli, México, Universidad Iberoamericana, 10 de noviembre de 2005. Publicado en la *Revista de la Universidad de México*, México, diciembre de 2005.



Haciendo justicia a la injusticia del olvido, por mi parte va este juego dramático donde pondré a dialogar a los personajes que Ramón Layera (chileno de nacimiento, nacionalizado norteamericano) hizo hablar en su libro *Usigli en el teatro. Testimonios de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*, coeditado por el CITRU y la UNAM. En el libro, cada autor tiene su apartado y contestan por escrito las preguntas que este investigador les hizo. En mi caso los sacaré de sus casillas y los pondré a dialogar si es posible. Igual que el escritor de teatro, me escondo entre los personajes para decir mi pensamiento y el de otros.

Y dice Héctor Azar mientras bosteza pensando en su casi extinto Centro de Arte Dramático (CADAC): “Usigli tuvo alumnos desde el aula y desde la escena. Yo me incluyo en los segundos porque yo aprendí mucho sentado entendiendo o no entendiendo lo que veía”.

Emilio Carballido, que fue su alumno en la universidad, afirma:

En mi caso hay una gran afinidad con respecto a su obra. Yo reconozco que Usigli cumple una doble función ya que ejerció en mí su influencia como maestro y como artista, claro. En sus clases Usigli enseñaba una disciplina realista con un buen método para organizar la imaginación. *Rosalba y los llaveros* es una tarea realista que yo empecé a escribir en su clase.

Luisa Josefina Hernández, que lo sucedió como maestra en sus clases en la UNAM, contesta: “Mi relación con Usigli era de alumna en el sentido de que para mí él era una persona muy superior, un ejemplo a seguir, y definitivamente tuvo un impacto en mi obra. Le agradezco, sobre todo, el ejemplo de honradez intelectual y profesional que nos brindó”.

Héctor Mendoza asume su calidad de alumno pero se deslinda:

Usigli es realmente un autor importante pero una pieza de transición. Por lo tanto, a pesar de haber sido maestro de todos noso-



tros y habernos enseñado muchísimas de las cosas que supimos cuando nos las enseñó, si siguiéramos haciendo un teatro a la manera de Usigli, pues no, no se hizo ya un teatro a la manera de Usigli; porque lo que hacía Usigli era como romper con un pasado y anunciar un futuro que vino, pero que ni siquiera ese futuro pudo ser tan parecido a lo anterior.

Otros dramaturgos, que no fueron sus alumnos pero que siguieron sus pasos, no hablan de fractura.

Luis G. Basurto: “Yo siempre he tratado de encontrar en mis obras la verdadera identidad del mexicano, de un modo distinto, pero siguiendo el modelo de Usigli. Él influyó a muchos en esta búsqueda de la identidad del mexicano, pero escribiendo un teatro propio con acento universal como lo quería Alfonso Reyes”.

Dice Vicente Leñero:

Sí, yo le atribuyo una influencia a Usigli sobre mi obra. Usigli es muy importante para nuestra generación. Si no en la estética usigliana, yo sí me considero muy ligado en su preocupación por dos aspectos del teatro. Primero, por su preocupación por el realismo y, segundo, por su insistencia en un teatro histórico, en la necesidad de que nuestro teatro sirva para revisar la historia. Así, yo empecé a escribir un teatro documental. Gracias a Usigli el teatro mexicano hace una profesión de fe en el realismo que todavía no se agota.

Hugo Argüelles lo confirma: “Un área obvia en la que se puede verificar la influencia del maestro Usigli es en el estudio del realismo. En el teatro mexicano había una tendencia al melodrama verdaderamente vergonzante y excesiva, a la que era tan proclive el autor de los años treinta y cuarenta, y él vino a romper con esto”.

Margarita Mendoza López investigadora teatral y fundadora del CITRU, analiza:

Con Usigli encuentro verdaderas innovaciones en el teatro mexicano moderno, y después, sobre todo con sus sucesores y discípulos.

Usigli tuvo fuertes diferencias con sus contemporáneos y varios de ellos se convirtieron en sus competidores, entre ellos Salvador Novo, que dirigía teatro en el INBA. Mientras algunos de sus alumnos le guardaron gran fidelidad, con otros tuvo rompimientos.

Octavio Paz dice al respecto: “Rodolfo Usigli me comentó que casi todos sus discípulos lo abandonaron y que incluso hasta alguno lo había traicionado”. Sí, dice Argüelles: “Entre Usigli y sus alumnos hubo una separación: él los enseñó y en su momento se fueron directamente con Novo porque él fue quien los promovió. Fueron unos traicioneros”.

El dramaturgo Guillermo Schmidhuber terea: “Efectivamente hay un rompimiento enorme entre Usigli y las generaciones siguientes, dislocación que ha hecho gran daño al teatro mexicano. El mayor claudicante es Emilio Carballido; de ahí quizás el gran antagonismo que los desunió en los años sesenta y setenta”.

Vicente Leñero discute:

Es importantísima la influencia de Usigli en sus alumnos, y lo reconocen ellos mismos. Es verdad que muchos de ellos hablan de que recibieron un gran apoyo de Salvador Novo, pues Novo pudo ayudarlos en cuanto al montaje de sus obras. Pero no se nota la influencia del teatro de Novo en las obras de esa generación. La influencia se nota, por ejemplo, en su temática en análisis de los valores de la clase media. Usigli no se queda tanto en el costumbrismo, a diferencia de sus discípulos. Ellos aplican ese mismo análisis al medio de la provincia y crean un teatro como lo hace Carballido, Hernández e Iburgüengoitia, quien lo aplica con toda la frivolidad posible.

Y de ahí en adelante las opiniones se disparan hacia diferentes sitios en cuanto a su legado.



Guillermo Schmidhuber agrega: “El teatro usigliano para hacer pensar, se ha ido diluyendo, o porque las generaciones posteriores se acercan a un teatro realista no usigliano o porque ignorando su existencia buscan respuesta en otros teatros no nacionales”.

Luisa Josefina Hernández lo defiende:

El legado de Usigli a la próxima generación fue crear la obligación de escribir para México y sobre México. De hacer un teatro nacionalista. Esta obligación no fue cuestionada por mi generación (Emilio Carballido, Sergio Magaña, etcétera). De Wilberto Cantón no conozco toda su obra y de Jorge Ibarguengoitia [le contesta a Ramón Layera] es una obra mediocre sobre temas familiares que podían haberse desarrollado casi en cualquier parte. En cuanto a los otros autores que usted menciona, Elena Garro por ejemplo, es una mujer que escribe cosas de gran calidad en México y que su influencia fue mínima.

Octavio Paz: “A Usigli no se le ha hecho justicia; nadie se atreve a llevar a escena una de sus obras. Es escandaloso: se ha sepultado a nuestro mejor autor de teatro, al más vivo”.

Carlos Solórzano interviene:

La historia de la cultura olvida algunas envidias personales, pero a veces éstas logran hacer escuela. Sin embargo, la obra de Usigli se estudia en las universidades del país con especial atención y respeto. Los jóvenes no saben (ni les importa) quiénes lo envidiaron y atacaron. Juzgan su obra a través de la lectura de sus textos. La obra completa de Usigli está editada y a disposición de quien quiera acercarse a ella.

Ahora la discusión se torna hacia el reportero, el investigador, el que pregunta, y Ramón Layera, con toda honestidad, muestra a sus personajes abiertamente y se atreve también él a convertirse en personaje y ser fuertemente cuestionado.



Luisa Josefina Hernández: “¿Que si a Usigli se le perdonó su temperamento iconoclasta y combativo?, me parece que México no tiene nada que perdonarle sino mucho que agradecerle”.

Octavio Paz: “No hay que perdonarle a Usigli sus desplantes y sus irreverencias. En su momento fueron muy saludables. La crítica mexicana, no Usigli, es la que está en deuda con su obra y con su figura. Es ella la que debe pedir perdón, no él”.

Emilio Carballido reclama:

Usted muestra en todo su cuestionario una especie de prejuicio de que México ha tenido una actitud rencorosa y maligna con Usigli. Pues yo creo que no. De descuido en sus repertorios y de falta de lectura de sus obras, eso sí. De que se abusa de *El gesticulador*, pues sí. Y que de algún modo hay que remediarlo, pues también. Pero eso no es rencor, eso es pereza. Es igual que con lo que le dije antes: usted pregunta: por qué no hay estudios sobre su obra completa, pues porque escribió mucho, ¿por qué no se lee su teatro? Pues se han puesto en escena más de la mitad. Pero su teatro cayó en manos de mucha gente inepta. A sus obras, de pronto, no se les encuentra la modernidad que tienen, creando una idea incorrecta de la obra de Usigli.

Héctor Azar: “¿Hasta dónde va a ser reconocido? La fuerza de la obra de Rodolfo Usigli no está en el aire, está en todas las bibliotecas y no sólo las del país”.

Desgraciadamente, *digo yo*, en 1995, toda su biblioteca, su archivo personal con fotos, cartas de artistas connotados, programas de mano y muchas cosas más, fueron vendidos a la Universidad de Miami, pero Ramón Layera ha tenido la fortuna de incursionar en él para publicar este año su libro *Usigli epistolar: teatro y política cultural en su correspondencia con Diego Rivera, Lázaro Cárdenas y José Clemente Orozco*.

Son muchos los archivos que se han ido de nuestras manos. ¿Será todavía tiempo de recuperarlos o renunciaremos como típicos mexicanos a lo que es nuestro? Habrá que impedir que

otros archivos como los de Julio Castillo, Hugo Argüelles y Emma Teresa Armendáriz se vendan al extranjero y seamos capaces de mantenerlos en óptimas condiciones para explotarlos como se ha empezado a hacer este año. Sería importante conservar la memoria de nuestros hombres ilustres en su propia tierra, como la de Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro.

*Ignacio Retes, caminante del teatro*¹

En 1998, el maestro Ignacio Retes se encontraba ensayando su obra *De Bartolomé a Jolote*, con alumnos del CUT, para su examen final. En esta entrevista,² realizada en aquella ocasión sobre las butacas del teatro, nos habla de la experiencia de hacer teatro, de sus intereses esenciales y, sobre todo, nos transmite esa vitalidad que lo dota de una energía que ha quedado impresa en la historia de nuestro teatro.

A unos años de su muerte, se hace presente esa ausencia. Resalta un legado de enseñanzas, de evidencias artísticas y su posición política y social, para hacer llegar a un mayor público la maravilla del teatro. Hace ya 45 años que, junto con Julio Prieto, pusieron a funcionar las nuevas salas del IMSS, proyecto que ahora apenas y sobrevive a la manera de teatros comodato. El legado de un hombre íntegro nos obliga y nos subraya su lucha por liberar al teatro de la censura, poniéndola en evidencia. Recordemos cómo en 1969 estrenó *Los albañiles*, de Vicente Leñero, prometiendo (sin cumplirles) a los supervisores oficiales que en el estreno aquellos albañiles que verían en el escenario no dirían ni una sola palabrota. Sólo así se estrenó esta obra y muchas otras donde la libertad de

¹ Título del video documental realizado por Eugenio Cobo en 1995, CITRU/INBA.

² Entrevista realizada en el teatro del CUT, México, 1998. Publicada en *Proceso* el 2 de mayo de 2004, y en la *Latin American Theatre Review*, en la primavera de 2005.

expresión se vio cuestionada: *Pueblo rechazado, Compañero y El juicio*, entre otras.

En esta entrevista resalta su sentido de la libertad, llevándola a sus máximos niveles: desde la libertad como actor, considerando la actuación como medio de liberación, hasta la libertad del ser. Así dicen sus palabras cuando se le pregunta qué es para él hacer teatro:

Hacer teatro es un gusto enorme, es un placer, un compromiso, una necesidad de expresión, una toma de conciencia de lo que es mi país. Por eso se habla de un teatro comprometido, que ya es una palabra gastada. No es un compromiso con una posición política, con un partido político. Es un compromiso con una propuesta de vida de un individuo... con el teatro. Yo quiero estar atento no a mi problemática personal. No me interesa un teatro psicologista, sino un teatro inmerso en mi país, en lo que es mi país; para bien o para mal, es mi país. Es nuestro país; no le podemos negar sus defectos, sus desgracias, sus incoherencias, pero nos pertenece.

Al hablar de sus búsquedas y propuestas estéticas, no olvida el contexto social en donde se insertan estas corrientes, estos gustos, estos estilos, y cómo influye en el tipo de teatro que se hace en una época determinada. Enfoca su visión hacia el realismo y lo imprime de sus conceptos:

El teatro en México se ha caracterizado por la incertidumbre. Nos adherimos a una manera de hacer teatro porque vino un grupo, un excelente grupo de teatro de Europa, o porque vimos un teatro en Suecia, ¿eh? Y como que decimos que aquí está el pan, y nos vamos tras esa propuesta, vamos. Y la adherencia a veces no tiene sentido, a veces está mal encaminada, a veces está frustrada. Es evidente en México con el teatro del absurdo; por ejemplo: Ionesco estuvo aquí y causó sensación, fue... ¡hijo!... se le hicieron homenajes, escenas, bailes, toda clases de homenajes. Y México se adhirió al absurdo. Jóvenes, viejos, modernos, antiguos,

realistas, expresionistas. Olvidaron todo, por el teatro del absurdo. Y así nos ha sucedido; es la desgracia de no tener un teatro sólidamente establecido. Ya Usigli lo pedía: vamos a hacer realismo, vamos a hacer realismo. Y lo que salga del realismo será bienvenido, pero lo que salga de nuestro realismo. Nunca lo hemos satisfecho del todo. Ahora, realismo no es un realismo elemental, pedestre, no, no, no. El realismo está dotado para las grandes empresas, las grandes interrogantes del país, de nuestra ciudad, del individuo. Y el realismo es una escuela, una manera, un estilo que es bueno. Dentro vienen los demás —el impresionismo y demás corrientes. Están originadas en el realismo.

Bueno, tenemos que diferenciar entre realismo y naturalismo. En el naturalismo sí se aplica el criterio de que todo se parezca a la vida; la puerta, la ventana, el vestuario, el texto. En el naturalismo. El realismo es más exigente. El realismo desecha todos aquellos aspectos no necesarios para expresar el mensaje. Entonces se aprieta. El realismo se concretiza y es una propuesta muy rigurosa. El verdadero realismo no se deja llevar por las modas, por las ingenuidades de los teatros no sólidamente establecidos. El verdadero realismo acepta que la casa esté mostrada al espectador por una ventana y una puerta. O sin ventana, ni puerta, ni cielo estrellado, ni nada. El realismo es otro boleto. Es una posición ante la vida. No es que tome de la vida para formarse. Le entrega a la vida una manera de ser, una manera de pensar, una filosofía, una ética y una estética que siempre se ha logrado más allá del realismo implícito.

Si se revisa mi teatro... lo que yo he escrito, es decir, porque hay una diferencia de mi carrera como dramaturgo a mi carrera como director. No es que haya una diferencia, es que son aspectos distintos del mismo fenómeno. Como escritor siempre he procurado retratar, si es posible, las vicisitudes de mi sociedad. Entonces es un teatro mexicano, de la ciudad, de la vida urbana; un teatro que pues está enraizado en el realismo tradicional, en el realismo que empezó con Ibsen. De ahí arranca el realismo norteamericano, de ahí arranca el realismo mexicano; de ahí arranca Usigli, de ahí arranca Villaurrutia, de ahí arranca Carballido,

en fin, todos los nuestros. Entonces ese teatro que ha querido decir, que ha querido hacer, que ha querido promover, pues entendernos mejor. Saber qué somos, quiénes somos; andar en un teatro en búsqueda de una identidad, aunque siempre se anda en búsqueda de una identidad. Porque la identidad absoluta nadie la tiene. Pero andamos tras ella, andamos tras nuestra identificación de seres humanos. Y como seres que pertenecemos a una sociedad en especial, a un país en especial, una geografía en especial, un clima, una manera de comer.

Mi función como director ha sido muy vasta, muy amplia. Entonces no hubiera podido hacer mi carrera exclusivamente con el teatro mexicano. Es un enorme placer, un enorme gusto, orgullo, poner obras de tan distinta nacionalidad; españoles, franceses, ingleses, americanos, rusos. Ahora siempre procurando que tuvieran cierto parentesco con los problemas de mi país.

Si le diera una lista mínima de lo que he puesto sería muy abierta. Y dentro de eso, claro, mi mayor interés está centrado en el teatro mexicano; ya no en el que yo escribo, sino el que escriben mis compañeros, gentes de mi generación, gentes de posteriores generaciones. Me siento muy orgulloso de haber llevado al teatro a gentes como Revueltas, como Pilar Retes, que ha dejado de escribir por desgracia. Especial mención merece Vicente Leñero, con el que hicimos una mancuerna que durante muchos años, y que sigue siéndolo, ha sido muy valiosa para el teatro mexicano. Yo como dramaturgo he tenido un cierto papel; mucho mayor es el papel que ha tenido sobre todo Vicente. Y me cabe el orgullo, el placer de haber presentado sus obras, de haber producido sus obras, sus primeras obras. Fuera del ámbito familiar de Vicente, creo seguir siendo el primer lector de Vicente. Ponga o no ponga yo sus obras.

El maestro Retes dice que sus técnicas le vienen de maestros, y ahora él se ha convertido en maestro de muchos actores y directores que lo mantendrán vivo en el escenario. Aprendió de muchos y se centró en la libertad para construir su propuesta.

Tuve el privilegio de trabajar con Rodolfo Usigli, del que fui su asistente también, por muy buen tiempo; y luego tuve el privilegio de trabajar con Seki Sano; fui su asistente tres o cuatro años. Ellos me prendieron, 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 bien conformada, la obra bien escrita, la obra bien estructurada, el respeto de ese texto, y era apasionante. Con Seki Sano la pasión fue de otro tipo. La pasión fue el escenario, el trabajo en el foro, el trabajo actoral. Destruía textos, los deshacía, los volvía a hacer, los desechaba, los inventaba en beneficio del espacio con el que se trabajara: del foro, del salón de clases, de la plataforma, del patio, de la calle. Esas pasiones, muy distintas. Pues yo heredé lo más que pude de estas dos formas de amor al teatro.

Mi técnica se ha transformado con el tiempo. Yo empecé con esos antecedentes: Usigli, Seki Sano, pero no, pero me he ido transformando. He abandonado ciertas cosas de Stanislavski. 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, desinhibido, desposeído de prejuicios. Entonces es un problema de encuentro con la libertad. Se dice pronto pero es muy difícil y es un resultado bellissimo el que se consigue.

Estoy muy contento actualmente trabajando aquí en el CUT. Hacía quince o veinte años que yo no daba clases. Y José Ramón y Antonio Crestani me trajeron arrastrando. Yo no quería, pero me convencieron y estoy muy contento de que me hayan convencido.

Su trayectoria como actor inicia bajo la dirección de Usigli en 1939, en la obra *Don domingo de don Blas*, de Juan Ruiz de Alarcón, aunque es hasta la década de 1980 cuando se despliega su ejercicio actoral en los teatros de la UNAM bajo la dirección de Luis de Tavira, José Ramón Enríquez, Hugo Hiriart, y hasta él

mismo, como en *La visita del ángel* en 1995 que, junto con Eugenia Leñero, nos conmovieron con su actuación. Para él:


Actuar es un placer inmenso. Me doy gusto actuando, me libero, restablezco mi yo interno, me salvo, doy un salto en el vacío, pero ese vacío está lleno de hermosura, está lleno de satisfacciones, de belleza, de encanto, de convivencia con mis compañeros, enormes satisfacciones. Además soy el actor más respetuoso que se puede encontrar en México. El señor que me dirige es mi director y ahí se acaba todo. Lo que él dice se hace, lo que él opina se está de acuerdo. Aunque con muchos directores que son amigos míos, hablamos mucho. Hablamos fuera del foro, colaboramos, ¿no? Pero en el foro yo soy excepcionalmente disciplinado.

¿Y cómo construye su personaje?

A la buena de dios. [Ríe]... Sí, me dejo influir por el instinto. Claro, mire, es otra cosa de mi técnica con el actor. No me enfrasco, no me enredo en los antecedentes que se llega a exigir: que cómo era de niño, que cuando tenía siete años se peleó con la mamá; si la mamá le pegaba, si le daba de nalgadas, si en secundaria se enamoró, si se masturbaba. No. Eso no. 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; aquí asume el gusto, la podredumbre. No se hereda de una teoría, se consume en un foro, en una plataforma, en un escenario.

¿Y su experiencia con el público?

Es una experiencia espléndida. Yo considero que el éxito no existe más que en la relación con el público. Para mí el éxito no es marquesina, no es éxito, no es publicidad. No. Esto que sucede entre el actor frente al espectador, esta comunicación cariñosa; cuando viene la ovación es increíble. Y yo les trato de hacer ver a mis alumnos que eso es el éxito. No hay gusto mayor, no hay



momentos que valgan como ese momento especial de reconocimiento con el espectador. Lo demás viene por, bueno, a veces no llega nunca, el éxito, el dinero, trabajar de continuo en esta profesión. Eso es otro boleto; incluye mucho la suerte, las circunstancias. Aquí, la clave es esta relación.

El maestro Ignacio Retes fue un hombre de teatro, que construyó parte fundamental de nuestra realidad teatral incidiendo en ella desde ángulos distintos. Fue asistente de dirección, crítico de teatro en la revista *México al Día*, conformador de grupos, actor, director, maestro, y un importante cuestionador de nuestra realidad e intermediario eficaz en el encuentro del individuo consigo mismo y con su sociedad, a través del hecho escénico.

*Confesión de fe*¹

A mi padre y maestro

S*obre Vicente Leñero*

Vicente Leñero, hombre polifacético que en su búsqueda de la verdad (y no la absoluta) lo ha apostado todo. En la literatura, el periodismo, el teatro, el cine y en su fe, plasma un universo personal, que cala en nuestro inconsciente colectivo. A través de personajes, historias y experimentos formales, da un paso en la literatura de nuestro tiempo. Su influencia como maestro y creador en el teatro mexicano abre nuevos horizontes y marca los corazones de muchos.

La influencia de Vicente Leñero en mi obra dramática y en el teatro en general ha sido fundamental. Aunque mis intereses profesionales estuvieron dirigidos en un principio hacia la antropología social, la cercanía con el teatro desde la infancia me hizo inclinarme poco a poco hacia ese mundo y aprenderlo, primeramente por ósmosis y en un segundo nivel por lecturas, por ver mucho teatro y por mi participación en el taller que mi padre llevaba a cabo en el estudio de la casa mientras yo hacía mi tesis de licenciatura. El carácter abierto y plural que él inspiraba en el taller permitió que su influencia fuera un punto de partida para encontrar mi rumbo y mi

¹ Texto incluido en *Ensayo sobre dramaturgia y dramaturgos. Lecciones de los alumnos*, Luis Mario Moncada (comp.), México, Anónimo Drama, 2006. Publicado en *Revista de la Universidad*, México, marzo de 2007.

propia definición como dramaturga. Decidí tomar distancia y me fui a España a estudiar, ver teatro y confirmar mi vocación, lo que hizo llenarme de otras influencias e incorporar a mi dramaturgia las tendencias que en ese tiempo (1984 y 1985) estaban en los escenarios de distintas partes del mundo. Me impresionó el desasosiego de Beckett y las aplicaciones que el teatro del absurdo podían tener en el realismo en el que me había formado; el minimalismo de Bob Wilson y el teatro épico de Peter Brook dieron a mi formación nuevos horizontes.

Pero mi esencia como dramaturga y gente de teatro se la debo grandemente a mi padre; su posición crítica frente a la sociedad, su incansable experimentación en la dramaturgia por encima de cualquier actitud complaciente frente al público, su defensa de la dramaturgia mexicana, su generosidad, su ser íntegro con una ética congruente entre lo que hace y lo que dice, lo han hecho, hasta la actualidad, un ejemplo a seguir. Todo esto no hubiera sido posible si entre sus principios no hubieran estado el respeto y el impulso por el camino individual que cada integrante del taller iba desarrollando en su dramaturgia. Por esto y mucho más, le estoy profundamente agradecida.

Desde la infancia vivimos el teatro como una actividad intrínseca en la familia. Lo disfrutábamos cada fin de semana y no nos conformábamos con eso, sino que obligábamos a nuestros padres a ir una y otra vez a ver la misma obra, a que el zapatero remendón del Teatro Orientación nos claveteara nuestros diminutos zapatos antes de iniciar cada función, o que en Casa de la Paz, Jesús González Dávila nos hiciera reír con aquel personaje bonachón que representaba el rey de *El Principito*.

Sus primeros años como novelista y cuentista (de 1959 a 1967) los compartió con mi madre y, a pesar de los premios que obtuvo con su segunda novela, *Los albañiles*, vivió el desaliento de la crítica frente a novelas de estructuras más propositivas como *Estudio Q* y *El garabato*. Influido por el Boom latinoamericano de aquellas épocas, que se experimentaba

con técnicas narrativas de una complejidad inimaginables, Vicente Leñero se incorpora a este movimiento con las manipulaciones literarias y el retorcimiento de las estructuras en las que incursionó en estos primeros siete años de su novelística. Esta actitud lo llevaría, años más tarde, a investigar en el teatro, dentro del realismo, las posibilidades formales que en él se pudieran dar: el manejo de los tiempos, del espacio, del punto de vista, de la identidad de los personajes, de la historia dentro de la historia, etcétera.

Vicente Leñero empezó a escribir teatro cuando sufrió un atorón en su carrera novelística,² cerrando así un primer ciclo como escritor y abriendo otro en un género que consideraba “una forma literaria que se me facilitaba más”. Con la formación periodística que había adquirido al estudiar, en 1956, en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García, mientras estudiaba ingeniería, le llamó la atención el polémico caso del monje Lemercier de Cuernavaca, que había introducido el psicoanálisis dentro de su congregación provocando un escándalo entre la jerarquía eclesiástica. Seguramente que su interés también estaba relacionado con la profesión de psicoanalista de mi madre, lo cual los llevó a compartir el caso tanto en su parte investigativa como en la experiencia de la censura que la obra sufrió cuando fue estrenada en 1968 bajo la dirección de Ignacio Retes. *Pueblo rechazado* se convirtió en noticia, pues su posición crítica ponía en evidencia una Iglesia retrógrada e intransigente frente a un personaje, Lemercier, igualmente intransigente y autoritario, aunque no por ello dejó de ser víctima del poder.

Su búsqueda de la verdad le quita a su teatro cualquier tinte maniqueo al presentar a sus personajes como seres complejos que, aunque tengan la razón, no dejan de tener una faceta desagradable. Así, en *Los albañiles*, su segunda obra de

² Esther Seligson, “Leñero: todos somos responsables”, en *La Cabra*, revista de Difusión Cultural de la UNAM, tercera época, núm. 2, México, 1978, pp. 14-15.

teatro, adaptación de su novela, el protagonista, don José, es un velador olvidado de la mano de Dios, pero con una maldad subyacente que nos provoca sentimientos contradictorios. Desgraciadamente, esta visión no fue compartida por la crítica en 1970 con respecto a la obra *Compañero*, dirigida por el maestro José Solé en el Teatro Hidalgo, ya que la consideraron, en su momento, una “visión cristiana melodramática”³ que abordaba esquemáticamente la captura y muerte del comandante Che Guevara en manos del ejército boliviano.

Con el antecedente del “docudrama”, originado en la década de 1930 con las obras del alemán Erwin Piscator y posteriormente desarrollado por sus compatriotas Peter Weiss, Rolf Hochhuth y Heinar Kipphardt en la década de 1970,⁴ Vicente Leñero incursiona en el teatro documental, de 1968 a 1972, considerando el teatro como el medio idóneo para poner en la mesa de discusión temas polémicos de actualidad, cuestionando la historia oficial y planteando la imposibilidad de una verdad absoluta. Desde el teatro, él da su versión de los hechos, o la versión de los documentos que ha encontrado del caso. En busca de una objetividad imposible, dota a la realidad de una polifonía de voces para proporcionar al espectador herramientas que le permitan ir más allá del lugar común de la historia.

Una de las cualidades de la obra de Vicente Leñero es el poder captar de la realidad puntos nodales y provocativos para nuestra sociedad. En este sentido, la mayor parte de estas primeras obras fue censurada, unas por las malas palabras que usaban, siendo el uso del lenguaje una de sus aportaciones en el teatro, como en *Los albañiles* y *Los hijos de Sánchez* (adaptación de la novela de Oscar Lewis) y otras por los temas que trataban: *Pueblo rechazado* y *El juicio de León Toral y la madre Conchita*. En el caso de *Martirio de Morelos*, en 1981, por tra-

³ Frank Dauster, “Vicente Leñero o el texto como pretexto”, en *Lecturas desde fuera*, Kirsten Nigro (comp.), México, Ediciones El Milagro / UNAM, 1997, pp. 137-167.

⁴ Jacqueline Bixler, “La (des)autorización de la historia en *Martirio de Morelos*”, *ibid.*, pp. 209-229.

tarse de un personaje histórico que el presidente en turno abanderaba como su ejemplo y que en la obra de Leñero develaba su retractación.

En *Martirio de Morelos*, estrenada en 1981 bajo la dirección de Luis de Tavira, expone abiertamente esta postura, creando al personaje de “El lector”, que manipula un gran libro que representa la historia mexicana, con el que comenta y discute la relatividad de los hechos que consigna la historia y lo que “realmente” sucedió. Este efecto de distanciamiento del cual echa mano en *Martirio de Morelos* ya había sido utilizado por él en *Pueblo rechazado* a manera de coros: el de los monjes, los periodistas, los católicos, y el de los psicoanalistas, reforzando así la idea de la multiplicidad de puntos de vista; en *Compañero* con la presencia de Compañero 1 y Compañero 2 para mostrar dos facetas de un mismo personaje, y en *La noche de Hernán Cortés* (1991) creando como interlocutor a Gómara o Bernal.

A pesar de su afán de complejizar cualquier historia ideada para el escenario, Vicente Leñero reconoce y reafirma la influencia que Rodolfo Usigli tuvo sobre su obra tanto por su posición de defensor del teatro mexicano, en contraposición a la dramaturgia española que proliferaba en nuestro teatro, como por su concepto de teatro histórico: “Si no en la estética usigliana, yo sí me considero muy ligado a Usigli en su preocupación por dos aspectos (...) su preocupación por el realismo (...) en la necesidad de que nuestro teatro sirva para revisar la historia. Así yo empecé a escribir un teatro documental”.⁵

Siendo fiel al espíritu innovador de la literatura del Boom latinoamericano, Vicente Leñero no deja de experimentar, en esta primera etapa de su dramaturgia, con sus propuestas estructurales y los espacios escénicos que utiliza. Su narrativa no suele ser lineal y fragmenta el espacio y el tiempo de varias maneras. Recurre a los sueños, al recuerdo, al teatro dentro

⁵ Ramón Layera, *Usigli en el teatro. Testimonios de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*, México, UNAM/CITRU, 1996.

del teatro, al documento dentro del documento, al efecto de distanciamiento y a los espacios múltiples. Entre sus obras más complejas se encuentra *La carpa*, inspirada en su novela *Estudio Q*, y dirigida en 1971 por Ignacio Retes en el Teatro Reforma, donde, utilizando un set de televisión como espacio único, nos cuenta la realidad de un actor, que es filmada por un director, llevando a la confusión al primero por no poder distinguir cuándo está actuando y cuándo está viviendo su realidad. Aun cuando sus retos formales eran de sumo interés, esta obra es considerada por Vicente Leñero como un experimento que, según él, “no cuajó” y que poca resonancia tuvo en su tiempo.

Por el contrario, *Pueblo rechazado*, *Los albañiles* y *El juicio* fueron y siguen siendo de gran envergadura para el teatro mexicano. Son obras que todavía se recuerdan y que han dado mucho de qué hablar tanto a nivel nacional como internacional y por las que se le considera pionero del teatro documental, y algo más, en nuestro país.

Nosotras, como hijas, vivimos aquellas obras como una fiesta. Íbamos a los estrenos vestidas de terciopelo y botones brillantes, con el pelo restirado, y nos sentábamos hasta adelante para ver sudar a los actores. No entendíamos de lo que se trataba, pero sabíamos de la importancia del acontecimiento. Ahí estábamos en el camerino viviendo la tragedia cuando Aarón Hernán, que interpretaba a León Toral en *El juicio*, se enfermó y por poco se frustra el estreno, o cuando mi padre y Alejandro Luna discutían al ver cómo la genial propuesta del uso del disco giratorio en el Teatro Negrete para la obra de *Los hijos de Sánchez* hacía un ruidajal tal que ni se escuchaba a los actores y rompía cualquier intento de ficción. En ese tiempo sólo éramos espectadoras y cómplices por añadidura.

Después de *Los hijos de Sánchez* (estrenada en 1972 bajo la dirección de Ignacio Retes), mi padre dejó de escribir teatro por cinco años y se dedicó al periodismo y a la narrativa. Trabajó como director de *Revista de Revistas* y en 1977, después del golpe al *Excélsior*, inició su labor como subdirector en el

semanario *Proceso*. Escribió en ese tiempo *Redil de ovejas*, *Los periodistas* y *El evangelio de Lucas Gavilán*.

En 1974 abrió su primer taller de dramaturgia en el CADAC, que dirigía Héctor Azar, y sus primeros discípulos, que lo seguirían hasta la fecha, fueron Leonor Azcárate, Jesús González Dávila y Víctor Hugo Rascón Banda. Ahí permaneció hasta 1977, pero lo dejó porque “me parecía un contrasentido impulsar la creación dramática en un ambiente nacional donde los responsables del teatro no quieren oír hablar de obras nacionales”.⁶

Desde la década de 1960, podemos decir que hasta la fecha, el teatro mexicano ha sido dominado por las propuestas de los directores de escena, los cuales impusieron su visión del teatro de imagen sobre el teatro de texto, el teatro extranjero sobre el nacional, tanto en su nicho de creadores como en los puestos administrativos que ocuparon en el teatro institucional y universitario, con lo que los dramaturgos se vieron marginados y condenados a transitar con su obra bajo el brazo buscando quién se interesara en ella. Así, *La mudanza*, escrita en 1976, pasó de mano en mano sin ningún éxito: la tuvo Ignacio Retes, Rafael López Miarnau, Julio Castillo y José Solé, hasta que, en 1979, la estrenó Adam Guevara en el Arcos Caracol de la UNAM con la iluminación y escenografía de Alejandro Luna, y tuvo que conformarse con el concepto del director que excluía la escena final, llena de lirismo, que hacía una alegoría de cómo un matrimonio burgués sumido en sus pequeños problemas era invadido por diversos personajes miserables hasta matarlos. El director representaba a este personaje colectivo con la presencia de un hombre de traje, maquillado de blanco, que circulaba mágicamente por el lugar. El autor poco podía hacer frente a este tipo de decisiones que trastocaban el sentido original de la obra.

⁶ Esther Seligson, “Leñero: todos somos responsables”, en *La Cabra*, revista de Difusión Cultural de la UNAM, tercera época, núm. 2, México, 1978, pp. 14-15.

Con *La mudanza*, Vicente Leñero inicia una nueva época dentro de su dramaturgia, para unos de obras domésticas y para otros de obras originales. Lo primordial es cómo él inicia un sendero donde investiga a profundidad las posibilidades del realismo. Su propuesta se ve influida por los nuevos caminos que Harold Pinter incursionaba en el teatro y que implicaban un mayor rigor y al mismo tiempo una mayor libertad. La obra no necesariamente contaba una historia sino que presentaba una situación, los personajes no se explicaban a sí mismos ni era necesario dotarlos de antecedentes. Repetían frases, no respondían a las preguntas que se les planteaban, hablaban entrecortado, a veces hasta incomprensiblemente, se manejaban los silencios y las pausas con diferentes significados y el suspense era uno de los elementos que guiaban subterfugiamente la obra.

Todos estos descubrimientos nos los transmitió en el taller que reabrió en 1980. Sus discípulos lo buscaron y le pidieron continuar trabajando juntos. Él accedió para que se reunieran en su casa y semanalmente se diera lectura a una obra para proceder al análisis. Temporalmente participaron Sabina Berman, José Ramón Enríquez y Bruce Swancey pero, finalmente, el taller se mantuvo hasta 1990 con la constancia de Leonor Azcárate, Cristina Cepeda, Jesús González Dávila, María Muro, Víctor Hugo Rascón Banda, Tomás Urtusástegui y la mía. En ese tiempo cada uno de nosotros fue investigando diferentes posibilidades del realismo. Y si por una parte unos trabajaban el teatro documental, otros ahondaban en un realismo más poético y al mismo tiempo lleno de crudeza, pues se intentaba abordar la problemática de los desposeídos. Pinter caló profundo dentro del taller y, en mi caso, que pertenecía a una generación más joven que la de ellos, me llevó a escribir obras (varias de ellas premiadas bajo seudónimo) a veces cuestionadas pero respetadas por los mismos compañeros. El espíritu de apertura que imperaba nos permitió trabajar estructuras no aristotélicas, formas fragmentadas, experimentos para

ahondar en los sueños, las ilusiones escénicas y, muchas veces, en el realismo mágico y hasta en el surrealismo.

Además de habernos inducido con su ejemplo por el emocionante y divertido camino de la experimentación (por lo que en ocasiones nos metimos en callejones sin salida), otra de sus principales enseñanzas ha sido la idea de que sólo se aprende a escribir escribiendo (por eso su defensa del taller frente a los “cursos”) y que el arte de escribir consiste en la reescritura. De nada vale un borrador, una primera idea sobre la obra creyéndola acabada. El oficio, insiste, está en el pulimento, en su corrección, en el saborear ese aplicar los recursos teatrales a conciencia, en revisar el lenguaje, en manejar mañosamente a los personajes y la situación sabiendo ya hacia dónde vamos.

En el taller no solamente se leían las obras que llevábamos, sino que se compartían también los avatares que cada uno vivía en el proceso de montaje de las mismas y la realidad de marginación que sufríamos los dramaturgos. Enfrentábamos las críticas de la llamada “cortina de nopal” y nos impulsábamos a seguir adelante.

A Vicente Leñero el realismo lo llevó a interesantes obras extremas como *La visita del ángel* y *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?* (entrevista en un acto todavía sin estrenar), donde una situación era trasladada tal cual al escenario. Eran obras hiperrealistas que sucedían en un espacio único y el tiempo escénico se apegaba estrictamente al tiempo real. Así, la primera sucedía en el tiempo exacto en que se cocina una sopa de verduras: desde que se lavan los ingredientes, se pican, se sazonan y se hierven, hasta que el espectador podía oler aquel guiso. Al escribirla calculó exactamente el proceso mientras el personaje de la nieta llenaba de palabras y vitalidad la casa de los abuelos. Pero el maestro no olvidaba la esencia del teatro, lo que lo distingue de la realidad, y al final comprendíamos la singularidad de ese día, lo que lo hacía diferente a todos los demás, dándole a la obra un significado trascendente y cotidiano a la vez: la muerte del abuelo.

La visita del ángel fue llevada al escenario en 1981 en el Teatro Sor Juana Inés de la Cruz, bajo la dirección y la actuación del maestro Retes, y tuvo su reposición en 1995, donde la nieta era interpretada por Eugenia Leñero, mi hermana, que también cayó irremediablemente en las garras del teatro.

La investigación en el hiperrealismo lo llevó a su novelística, cuyo resultado fueron dos obras fundamentales en su trayectoria: *La gota de agua*, escrita en 1984, y *Asesinato*, en 1985. La primera es autobiográfica, pues abordaba la carencia de agua en nuestra casa de San Pedro de los Pinos, y la segunda, mi favorita entre todas sus novelas, es una investigación exhaustiva de los documentos y las diferentes versiones que se suscitaron alrededor del caso del doble homicidio de los Flores Alavez.

Frente a la embestida del cine como lenguaje visual preponderante, Vicente Leñero considera que la alternativa del teatro es encontrar lo que sólo puede expresarse en teatro, utilizando los elementos esenciales del mismo: el espacio escénico único y la palabra. Esto lo dice mientras, apenado, reconoce haber cometido muchos pecados,⁷ entre los que reconocemos grandes obras que han marcado la forma de hacer teatro en México: *Nadie sabe nada*, *El infierno* y *La noche de Hernán Cortés*.

En *Nadie sabe nada*, su principal desafío fue el manejo de los espacios múltiples y simultáneos donde el hilo conductor eran unos documentos dentro del ambiente periodístico. El reto era sumamente complicado, y en 1988 Luis de Tavira lo tomó en sus manos para llevarlo a escena con la compañía del Centro de Experimentación Teatral (CET) del INBA que en ese tiempo dirigía. José de Santiago propuso un dispositivo escenográfico donde pudieran tener vida, al mismo tiempo, 11 espacios: la redacción de un periódico, la oficina de la procuraduría, una cantina, un cabaret, la calle, un callejón y hasta

⁷ “Vicente Leñero, Escritor y maestro”, video documental de la serie *A escena*, producido por Difusión Cultural y TV UNAM, México, 2002.

un vapor. Fue necesario un trabajo dramaturgico entre el autor y el director, al que yo me incorporé, ya que durante cinco años fui asistente de dirección en esa compañía. Así trabajamos un sinfín de historias que sucedían en cada espacio mientras se llevaba a efecto la escena principal de la trama. Estructurarlo fue bastante complicado y el resultado escénico fue un éxito de público. La obra fue censurada, entre otras cosas, por las referencias directas que se hacían a los personajes políticos del momento y, aunque el director de teatro de aquel tiempo, Germán Castillo, se hizo cómplice de las autoridades, la oposición de la compañía y la solidaridad de la comunidad logramos que la obra se siguiera representando y cerrara temporada con teatro lleno.

El infierno fue otro experimento que escribió en 1989 y que aún no se ha llevado a escena. Es una paráfrasis de *El infierno* de Dante, donde los espacios van desde la entrada a una cueva, un lodazal, una pradera, un valle sembrado de agujeros, hasta un poeta que transita por ahí de la mano de Juana Inés. Su idea era realizarla en las piedras volcánicas del Espacio Escultórico y que el espectador circulara por aquel lugar acompañando al poeta, pero esto nunca pudo ser posible y se quedó sólo en un libro publicado por la UNAM, que ya va en su segunda edición.

La noche de Hernán Cortés es una obra donde culminan cantidad de inquietudes y búsquedas dramaturgicas. Ahí, todo ocurre en un cuarto de Sevilla donde Cortés, ya viejo, recuerda e intenta reconstruir su historia. Estrictamente es un espacio único, pero en realidad se multiplica en la medida en que Cortés trae a la memoria momentos culminantes de su juventud: en Coyoacán, Cempoala y Cuba. Pareciera ser una obra épica, pero en realidad es un proceso introspectivo de un hombre que va perdiendo la memoria. Sus obsesiones las proyecta en un secretario, escudero, en un Gómara o Bernal, que han dado testimonio de sus obras. Con esta obra inicia un recorrido hacia el interior de su alma para mostrarnos aquellas obsesiones que le aquejan.

CORTÉS (*a Secretario*): Nunca vas a terminar de escribir esta historia. Todo lo olvidas, siempre estás distraído. No conservas en orden mis papeles. Pierdes las llaves. No sabes dónde pusiste los lentes. Dejas que venzan las letras y los pagarés. Tachoneas mis cartas. Confundes las fechas y la pronunciación de los nombres. Pierdes la memoria. Ése, Bernal: ése es tu problema. Estás perdiendo la memoria.⁸

La puesta en escena llevada a cabo por Luis de Tavira con la CNT en 1992 era un gran y bello espectáculo y la actuación de Fernando Balzaretti interpretando a Cortés es memorable. La escenografía de Alejandro Luna, tantas veces discutida con el director, tratando de encontrar el concepto, era impecable; pero pesadísima. La obra programada para estrenarse en el Festival de Cádiz casi requería de un avión para transportar una plataforma gigantesca de aluminio, preciosa y significativa: el universo de plata de Cortés, pero completamente impráctica para viajar. También fue a Colombia y a Nicaragua; y yo como asistente de dirección sí que la sufrí. Fui de *standing*, corrí por la bolsa de clavos al aeropuerto, pues sin ellos nada podía armarse, acomodé espadas, cascos, penachos y un sinfín de utilería y, al mismo tiempo, disfruté una obra contemporánea de calidad. Viví en los teatros durante las giras y me emocionó escuchar una y otra vez un texto profundo dicho por personajes de carne y hueso, siempre diferente, viviendo una situación, compartiendo una experiencia con el público. La puesta en escena de *La noche de Hernán Cortés* fue algo importante y maravilloso pero, como comenta mi madre a mi padre, perdió ese aspecto íntimo de un hombre atribulado y solo poco antes de morir.

Así también, dentro de esta búsqueda más íntima de su producción se encuentran *Hace ya tanto tiempo* (escrita en 1984 para una antología del Instituto de Seguridad y Servicios

⁸ Vicente Leñero, *La noche de Hernán Cortés*, Madrid, El Público / Centro de Documentación Teatral (Teatro, 19), 1992.

Sociales para los Trabajadores del Estado —ISSSTE— y estrenada por primera vez en 1990) y *Qué pronto se hace tarde* (escrita por encargo de Blas Braidot y Raquel Seoane para la compañía de Contigo América en 1996). Ambas son obras que suceden en un espacio único, que recuerdan el hiperrealismo de *La visita del ángel*, y los diálogos crípticos y sin algún sentido explícito. A partir de la sencillez de un acontecimiento y de la forma de contarlo, surgen estas dos obras de un bordado fino sorprendente, que toca las fibras más sensibles del espectador. “Ya no se trata de grandes retos para la experimentación”, comenta Leñero en una entrevista; “ahora lo que me interesa es la sencillez narrativa, la claridad”.⁹

La carrera de Vicente Leñero como dramaturgo nos hace pensar en las palabras de Víctor Hugo Rascón al expresarse de él como “el hombre más joven de los jóvenes que he conocido”.

El camino de mi padre es rico en veredas, riscos y campiñas; valles y senderos hacia muchos o hacia ningún lugar. Su presente lo pinta de cuerpo entero: siempre investigando, siempre leyendo, siempre escribiendo, siempre queriendo conocer más, aprendiendo un poco más de la vida y siempre enseñándonos, con su ejemplo, una forma de ver la realidad y de ser congruentes con ella.

⁹ Jorge Luis Espinosa, “Mi literatura tiene mucho de realidad”, entrevista en *El Universal*, México, 1 de enero de 2006.

Teatro y política. La ruta del Odin con Eugenio Barba¹

Con motivo del homenaje que se realizó en Cuba a la mujer de teatro Laura Lourten, Eugenio Barba tocó el aeropuerto de la Ciudad de México por unas horas, en las que habló de su última obra, próxima a estrenar, su visión política hacia el teatro y el camino que ha seguido.

Insistiendo en la tercera persona, Eugenio Barba, italiano de nacimiento que emigró a Noruega y luego a Dinamarca, donde inició en 1964 el trabajo con su grupo, el Odin Teatret, nos transmite su experiencia y su sabiduría después de 79 años andados, convirtiéndose en un hombre fundamental para el teatro contemporáneo.

Herederero de las vanguardias del siglo xx y las enseñanzas de su maestro Grotowski, Eugenio Barba concibe al teatro como un fenómeno de comunicación íntima: con una sociedad, con un colectivo, con un público; con uno mismo. Para él, el teatro significa contacto, encuentro, y también lo asocia al concepto de disidencia. Para explicarlo, cuenta el origen polaco de la palabra disidente, referida a los aristócratas polacos que en 1600 impusieron un rey que respetara la libertad de opinión y la libertad religiosa en una Polonia mayoritariamente católica. Cuando los aristócratas protestantes vieron que se podría profesar cualquier religión, se sentaron al lado de los que lo propusieron y se les llamó disidentes: los que están sentados al lado,

¹ Texto escrito a partir de una entrevista con Eugenio Barba.

los que no se separan del grupo, ni polemizan, pero que están ahí, con otra visión del mundo. Por eso, para Eugenio Barba el teatro es disidente: toma una posición fuera del mundo, tiene sus valores, sus normas y construye su propia microcultura.

Así, para Eugenio Barba, el teatro es el arte de crear relaciones. Creas relaciones con el pasado, con textos clásicos y contemporáneos, con tu propia intimidad, tu propia biografía, tu propia vivencia, y además creas relaciones a nivel espacial y social. Un espectáculo puede llevarse a un lugar donde no tenga un sentido aparente y de pronto volverse una bomba. Todo depende de cómo se utiliza el teatro.

Eugenio Barba, que permaneció por una larga temporada en el Teatro Laboratorio de Grotowski, considera importante entender lo político no como izquierda y derecha, sino como la posibilidad de que el espectador sienta energías que generalmente tiene entumecidas. Energías emocionales, ideas espirituales maravillosas, de política, de justicia, de rechazo; ideas que te obligan a hablar contigo mismo. Y esto es lo que falta en la actualidad —considera este hombre de teatro—, pues en nuestra sociedad vivimos hacia afuera, como para comprender esa avalancha de información.

Para Barba, una obra puede ser extremadamente superflua, como las del teatro comercial, pero llevada a prisión o a un hospicio de ciegos, se convierte en un acto... ¿Subversivo?

Subversivo en el sentido de que la experiencia teatral es un momento de ruptura con la vida; con la rutina, con la avalancha de estímulos. El teatro no es ni subversivo, ni conservador, ni reaccionario. El teatro es entretenimiento. Si es bueno te entretiene. Si no, no; pero el teatro preocupado por la trascendencia es más difícil.

Para Eugenio Barba, la idea de la trascendencia del teatro fue inventada por la generación de los europeos de comienzos del siglo xx, desde Stanislavski hasta Brecht, trascendencia que da al espectador un significado al espectáculo. “El espectáculo es efímero pero queda en la memoria”, dice.

“Y la memoria es lo valioso. Hay espectáculos que siguen viviendo a nivel inconsciente y físico; cambia tu metabolismo sin que te des cuenta; tienes la vaga sensación de que eso que viviste ha sido importante en tu vida pero que no recuerdas lo suficiente.”

Eugenio Barba continúa con la historia, y cuenta cómo antes el teatro sólo era comercio y que esta vanguardia lo transformó en un fenómeno artístico, educativo, político y social, considerándolo una expresión de la cultura nacional. Este concepto de cultura nacional, según Eugenio Barba, empezó con el fascismo y el romanticismo. Mussolini y los bolcheviques hablaban de un teatro nacional.

Con los bolcheviques el teatro era nacionalista y proletario, así que los teatreros que siempre habían sido vagabundos, caminantes de la legua que no pertenecían a ningún país o nación (también porque en aquella época en Europa había pocas naciones), profesionalizaron su arte. Antes, cuando el único objetivo era comer, se hacía un teatro de entretenimiento y la dramaturgia del actor consistía en tomar todos los elementos que el público aplaudía e incorporarlos a sus rutinas de personajes tipo. Si hacían un espectáculo de don Juan, por ejemplo, aquí en México, lo presentaban como Obregón o Madrazo. Así que los reformadores dijeron el teatro es arte y dignificaron al actor en calidad de artista. Entonces el arte teatral comienza a considerarse un oficio que se puede transmitir, a partir de una pedagogía específica. Por eso el teatro no es el espectáculo —argumenta Barba—; el teatro es memoria, es la conciencia que se despierta en el espectador y lo invita a pensar sobre la injusticia a nivel ético, como lo planteaba Stanislavski; en la condición humana y en la calidad espiritual del actor. Ahora esta idea trascendente se ve difuminada por la preponderancia del teatro comercial, el teatro del entretenimiento; y no es que el entretenimiento sea malo —advierde—, al contrario, es responsabilidad del teatro entretener al espectador y establecer el contacto.

A Eugenio Barba le parece que después de Stanislavski el teatro se vuelve un archipiélago, muchas islas donde cada una tiene métodos diferentes, escuelas que te enseñan a pensar de manera distinta. Pero en lo que sí insiste es en que el director/dramaturgo es el que decide; el que tiene el poder absoluto para hacer algo con el actor.

A finales del siglo XIX, los reformadores, como Strindberg, Chéjov e Ibsen, inventan un tipo de teatro donde el actor debe renovarse cada noche y hacer algo nuevo de cada espectáculo; como si la creación cada vez empezara desde la nada... como si nunca te pudieras repetir. Estos dramaturgos crean la necesidad de la vivencia actoral. Antes el actor no leía su papel, ni se lo aprendía, ni construía una continuidad psicológica del personaje. Como eran trashumantes, los hijos de los actores no iban a la escuela y todas las noches se la pasaban en el escenario observando. Empezaban aprendiéndose pequeños papeles y después se especializaban en un rol. Imitaban a los demás y al mismo tiempo lo hacían diferente. La dramaturgia del actor era un montaje de atracciones con fines de continuidad y no de contigüidad. Con Stanislavski hay una renovación total del actor y se rompe con la idea de un modelo único, y el teatro se vuelve un archipiélago.

Eugenio Barba recurre a la historia de Europa para recordar que en la década de 1930 comienzan los grandes exilios: cuando llegaron los soviéticos a Polonia, los rusos blancos se van a América Latina y llevan las enseñanzas de Stanislavski. Con el nazismo se van los judíos, con la guerra civil española, se van a México. “Sí, precisamente ustedes —dice Eugenio Barba tintineando la voz—, América Latina acogió a miles y miles de intelectuales y gente de teatro”. Así, puede verse cómo el nazismo y el estalinismo fueron los que marcaron el tiempo de las emigraciones. Después de la segunda guerra mundial el teatro cae en estado de hibernación; es hasta la década de 1950 cuando empiezan a surgir las principales vanguardias con Ionesco y Beckett, reaparecen los textos de Ibsen, Strindberg y Chéjov, que habían sido los verdaderos sacudidores y

la vanguardia transforma las maneras de actuar. Por ejemplo, las obras de Ionesco no pueden actuarse de manera realista.

En la década de 1960, Grotowski, maestro de Barba, se convierte en el detonante del *big bang* que inventa el teatro contemporáneo, según Eugenio Barba.

—Y tú dentro de todos estos cambios.

Barba dice que se tiene que tener en cuenta la geografía y la especificidad del creador para entender su trayectoria. “Yo —dice—, siempre he sido un migrante y el teatro ha sido para mí una forma de socializar e integrar mi diferencia, bajo una máscara artística.”

Aquí es donde Eugenio Barba encaja el recorrido del Odin Teatret en Holstebro, Dinamarca, pequeña ciudad que hace 40 años contaba con 18 mil habitantes que rechazaron la presencia del grupo. Recuerda que cuando llegaron a esa ciudad la gente no veía teatro y creía que era como las historias que pasan en la televisión. Ésa es una de las razones por las que Eugenio Barba piensa que la gente reaccionó totalmente en contra, pues era un teatro que no entendían.

Ellos, como extranjeros, tuvieron que encontrar otras formas de expresión ya que ellos eran noruegos y el espectador danés. Así, valoraron la parte teatral, la parte sensorial, los ritos, la comunicación a nivel afectivo, emotivo, la sonoridad y el canto. Por eso, los espectáculos del Odin siempre han sido para un público pequeño, no mayor de 150 espectadores.

A pesar de la reacción violenta de los ciudadanos diciendo que era estúpido dar dinero a gente que hace un teatro que nadie entiende, el alcalde, que no era un experto en la materia, consideró que eran jóvenes que utilizaban la cabeza y que por eso les darían una oportunidad de tres años. Claro, era el año de las elecciones.

El rechazo continuó hasta que el Odin Teatret fue conocido en el extranjero y empezó a darle prestigio y trabajo a la ciudad. La gente que iba a ver los espectáculos significaba turismo, y

el que les vendía el camión y dos coches ganaba, al igual que la imprenta. Así, empezó a formarse una burguesía económica, como la llama Barba, que comenzó a apoyar la cultura al significarle ganancias.

El trabajo con la comunidad, que se ha dado desde que llegaron a Holstebro, ha sido con niños y adultos, en escuelas y hospitales, y organizando festivales para involucrar a diversas instituciones de las ciudades: a las iglesias protestantes, católicas, islámicas y judías; a los cuarteles, los militares, los pacifistas y a organizaciones gubernamentales.

En el festival hay un tema, alrededor del cual todos los involucrados colaboran. El trabajo del Odin Teatret consiste en juntar instituciones que generalmente no trabajan para hacer algo público y las involucran en un tema controvertido. Por ejemplo, en una ocasión el tema fue los matrimonios mixtos y dedicaron esa semana de fiesta a todos los extranjeros, a los daneses que se habían casado con extranjeros, a los extranjeros que vivían con extranjeros y vivían en Holstebro...

Y aquí se relaciona el trabajo en comunidad del Odin Teatret con el trabajo de Peter Schumann y su grupo Bread and Puppet. Él dice que es un teatro que va en la misma dirección, aunque después de la tragedia, después de que se hizo grande, suspendió el festival. La tragedia consistió, cuenta, en que el festival se fue convirtiendo en una feria económica y comercial hasta que no pudo dominarla; y por eso dejó de hacerla. Eso mismo Peter Schumann contó en la clausura del taller que impartió en el Festival Internacional de Teatro de Calle (FITC) en Zacatecas el año pasado. Y también contó que ahora en verano hacen internados de 100 gentes durante dos días, y durante dos días se incorpora a los vecinos para preparar un espectáculo y reunir en la calle a más de 70 mil personas. Su teatro sigue siendo político y comunitario.

Eugenio Barba comenta que hace tiempo no ha escuchado sobre lo que hace Peter Schumann, pero el teatro que él hacía va en la misma dirección que nuestro teatro, cuya función

primordial es crear relaciones. Porque qué es el teatro sino el arte de crear relaciones.

Proceso, 18 de junio de 2006.

Escenotecnia

El aprendizaje alrededor de la técnica teatral se ha desarrollado en México a nivel gremial, familiar y empírico: se aprende en el teatro a base de prueba y error, se inicia como ayudante, el padre le enseña al hijo, al tío o al primo para transmitir los conocimientos. Es escasa la sistematización de la formación en esta área teatral que abarca la escenografía, la iluminación, el sonido, la tramoya, la utilería, el maquillaje, el vestuario, la producción y hasta la mercadotecnia cultural.

Hoy por hoy, en Coyoacán, la Escuela Superior de Producción y Escenotecnia (ESPE) es la única escuela de formación profesional de técnicos especializados, la cual iniciará, en septiembre, su nuevo ciclo escolar.

Desde hace tres años, producto del empeño y el ingenio de Arturo Sastré, su director, la escuela se ha mantenido hasta convertirla, recientemente, en una carrera a nivel técnico superior universitario avalado por la SEP.

Apoyada por diversas empresas del espectáculo y el Conaculta, la ESPE y otras instituciones podrían reforzar la enseñanza que se imparte de manera tradicional en el interior de los teatros y que está monopolizada por los sindicatos, las asociaciones de técnicos y las relaciones familiares, los cuales no siempre buscan lo mejor desde el punto de vista artístico sino que se enfocan, casi exclusivamente, a cubrir los intereses laborales de su gremio, aun cuando se perjudique el proceso de trabajo de una puesta en escena.

Otras dificultades que presenta este tipo de formación técnica informal tiene que ver con la aplicación de nuevas tecnologías en la infraestructura teatral, sobre todo en los teatros del gobierno, donde la capacitación por parte de la empresa que facilita las máquinas es mínima, los manuales están en inglés y las complicaciones e imprevistos son muchos.

La ESPE, entre cuyas materias se encuentra el inglés técnico, impartido desde un principio, tiene sus orígenes en 1997 con el Taller Nacional de Producción Escénica, apoyado por el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, del cual también fue gestor Iván Dorado, actualmente parte del equipo de trabajo de esta escuela. El taller no pudo tener continuidad a pesar del largo peregrinar de sus impulsores y se quedó en puntos suspensivos y en la publicación del *Manual de invenciones: introducción al manejo del espacio escénico*, de Iván Dorado, editado en 1990 por el Programa Cultural de las Fronteras del Conaculta.

El manual es una importante aportación en el campo de la técnica teatral, en el que se exponen, de manera sencilla y al alcance de cualquier persona interesada en el mundo del escenario, algunos pilares para la formación de la escenotecnia. El libro únicamente se consigue en bibliotecas o a través de fotocopias que mal circulan en el medio, por lo que sería interesante que se actualizara, ampliara y reeditara, incorporando las nuevas tecnologías, y fungiera como complemento de esta escuela técnica, ahora con su nuevo impulso.

Conformada por un grupo de especialistas, del cual Iván Dorado forma parte, y coordinada por Arturo Sastré, la ESPE podría llegar a ser la pionera de una política cultural donde la técnica teatral se considerara un elemento central en el mundo del escenario, en particular del teatro.

Proceso, 27 de agosto de 2006.

¿Dónde están las mujeres?

En pleno siglo XXI resulta escandaloso constatar que, a pesar del gran aumento de dramaturgas y directoras que existe en nuestro país, su incidencia en el teatro mexicano es apenas del 20 por ciento. Se vislumbra que la mitad de ellas participan en comedias y que no existe ninguna dramaturga cuya obra de teatro, fuera de este género, se esté representando actualmente.

Sabemos que las características histriónicas de las grandes vedetes y tiples del siglo pasado y la alta calidad de nuestras actrices de ahora, las hacen ser las más representativas del gremio. No así en el campo de la difusión de las ideas, donde su incidencia ha sido muy escasa. En la segunda mitad del siglo XX, después de un largo silencio, las dramaturgas se incorporaron al movimiento teatral escribiendo comedias, aunque se les recuerda (si se les recuerda) como grandes promotoras teatrales. La aparición de las directoras en el teatro mexicano se inicia hasta el último tercio del siglo XX y su participación crece cada vez más.

Considerando como muestra las 85 obras de teatro que actualmente están en cartelera en la Ciudad de México, se observa que 23 de ellas pertenecen al género de la comedia, de las cuales cinco están dirigidas por mujeres y tres son de autoría femenina: *Los monólogos de la vagina*, de la norteamericana Eve Ensler; *Desmadres*, de varias autoras, y *Las viejas vienen marchando*, escrita y dirigida por la mexicana Cristina Grillo. Cómo es posible que a estas alturas los hombres impongan su visión en problemáticas femeninas o de pareja,

tal es el caso de *Confesiones de mujeres de 30*, *Cena de matrimonios* o *¿De qué se ríen las mujeres?* Ya es tiempo de que las mujeres muestren la otra cara de la moneda y expresen su particular punto de vista sobre el amor, la pareja, la familia y el sexo.

En el caso de las obras que no pertenecen al género de la comedia, alerta que ¡ninguna esté escrita por una dramaturga! Esta discriminación no se debe a que no haya propuestas que surjan desde un concepto dramático. Existe un amplio abanico de obras publicadas escritas por mujeres, muchas de ellas de calidad, que poco se han llevado a escena. Tal es el caso, por poner algunos ejemplos, de *Los objetos malos*, de Pilar Campesino; *La grieta*, de Sabina Berman; *Tierra caliente*, de Leonor Azcárate; *Erzebeth, la bañista de tinta púrpura*, de Silvia Peláez; *Adela y Juana*, de Verónica Musalem; *Por no ir a Michigan*, de Norma Barroso; *Ascenso*, de Bárbara Colio; o *Dominó*, de Elba Cortez. También hay interesantes obras de autoras extranjeras como *Invierno de luna alegre*, de la española Paloma Pedrero; *Agnes*, de la francesa Catherine Anne; o la obra canadiense *Chandeleur*, de Francine Noël; u obras inglesas como *Walkes on the Water*, de Rose English, y *The B File* de Deborah Levy, por mencionar unas cuantas.

La participación de las directoras tampoco es tan representativa en nuestro teatro, ya que de las 85 obras contempladas sólo 15 están dirigidas por mujeres. Entre ellas se encuentran varias que fueron concebidas por actrices como el Teatro-Cabaret de Las Reinas Chulas; o por directoras como Aline Menassé, que presenta en el Teatro La Capilla su obra *Frida, delirio íntimo*, y Cordelia Dvorák, que basándose en el *Libro del desasosiego*, lleva a escena *El solitario de Pessoa*. Ambos trabajos son atractivos tanto por su propuesta visual como por la profundidad de sus textos libres.

Afortunadamente para las directoras, la relevancia de la dirección sobre la dramaturgia en nuestro país desde la década de 1970 ha propiciado que su participación triplique la de las dramaturgas.

Las directoras han optado por llevar a escena adaptaciones de obras clásicas o de autores contemporáneos. En esta cartelera encontramos obras del Siglo de Oro como *Céfalo y Pocris*, de Calderón de la Barca, ópera prima de Emma Dib, y *Divina justicia*, de Thomas Kyd, dirigida por Juliana Faesler. También sobresalen los monólogos *Diario de un loco*, de Nicolai Vasilievich, dirigida por Lourdes Mendoza; *Mujer on the Border*, de Javier Malpica, bajo la dirección de María Muro, y las obras *Intimidad*, de Hugo Hiriart, y *Las referencias de Dalí me excitan*, de José Rivera, ambas dirigidas por Iona Weissberg.

Frente al panorama desolador en el que se encuentran las directoras, y más aún las autoras en México, parece fundamental reflexionar sobre las causas que mantienen esta desigualdad (ya probaron las últimas encuestas la tradición machista que permea todos los niveles de nuestra sociedad). Hace falta evidenciar las difíciles circunstancias para el desarrollo creativo de las mujeres, su triple jornada de trabajo (casa, trabajo y expresión) y la inexistencia de eso que llaman igualdad de oportunidades.

Proceso, 12 de junio de 2005.

*Elena Garro y Felipe Ángeles, su alter ego*¹

“La muerte de un hombre es algo determinado desde antes de su nacimiento”, decía Felipe Ángeles, ante el intento de sus abogados de salvarle la vida en el juicio de 1919; y es el juicio el que Elena Garro recreó dramáticamente. Escribió *Felipe Ángeles* a manera de tragedia, y es en ese tono trágico como Elena Garro, escritora excepcional, decidió vivir su vida.

A pesar de que supiera que su vida ya estaba escrita, o precisamente por eso, luchaba contra su destino, pero al mismo tiempo, cual héroe trágico, iba sonámbula, enajenada, hacia él.

Su poder premonitorio en su narrativa es tan impresionante que podemos develar el futuro de la autora a partir del presente dramático que nos presenta en sus textos. Coincide con Felipe Ángeles en confundir el futuro con el presente, como se lo comenta al personaje de la señora Revilla en el tercer acto de la obra.

El interés por Felipe Ángeles como personaje histórico de la Revolución no sólo coincide en puntos fundamentales con las reflexiones existenciales de Elena Garro tanto en el aspecto político como en el personal, sino que abre una resquebrajadura en el tiempo, la cual conecta lo que escribe en la dé-

¹ Texto presentado en la clausura del Homenaje a Elena Garro, Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes, México, 17 de junio de 2007. Publicado en la *Revista de la Universidad*, México, septiembre de 2007, y en *Yo quiero que haya mundo...* Elena Garro, Patricia Rosas Lopátegui (comp.), México, Porrúa, 2008.

cada de 1950 sobre Felipe Ángeles con las experiencias del movimiento del 68, que marcaría su vida llevándola al exilio.

¿Cómo es que uno puede escribir lo que le va a pasar? Elena Garro lo creía, y por eso dijo, cuando fue a Aguascalientes en 1991 a un homenaje en su honor: “Yo no escribo finales tristes, porque si lo hago se me cumplen en mi vida”. Aunque no es cierto que los finales de sus obras no sean tristes, en muchas ocasiones se trasluce ese intento de girar la historia y abrir una ventanita por donde poder escapar; como sucede en *Recuerdos del porvenir*, cuando la pareja de enamorados están condenados a la muerte, y con poesía e imaginación los vuelve mito y los hace cabalgar por las cordilleras de la memoria.

Para Elena Garro la línea divisoria entre lo que escribía y lo que vivía era muy tenue, pues su involucramiento con sus creaciones era total. “Yo no puedo escribir nada que no sea autobiográfico —le contaba a Roberto Páramo—, y como creo firmemente en que lo que no es vivencia es academia, tengo que escribir sobre mí misma.”

Pero para esta autora ser autobiográfica no significaba retratar: la complejidad de su pensamiento y su agudeza intelectual hacían que se reflejara en diversos espejos, que se desdoblara, se identificara, recurriera a metáforas, alegorías o a historias familiares, a través de la cuales pudiera expresar su yo profundo.

Seguramente Felipe Ángeles le fue empático en los aspectos más íntimos, ideológicos y circunstanciales.

Felipe Ángeles fue una figura significativa en la Revolución mexicana, tanto por su capacidad estratégica militar al lado de Francisco Villa como por su intento de unificar los ejércitos del norte y del sur en la Convención de Aguascalientes. Era un militar de alto rango, culto, formado en el régimen de Porfirio Díaz y con una gran capacidad intelectual. Militar polémico que generaba admiración y envidia, lo cual frenó su ascenso militar y lo obligó a refugiarse en el extranjero como Elena. En 1911 Madero lo mandó llamar, pero varias veces más fue des-

terrado, siendo un juicio político enmascarado de militar el que puso el punto final.

También Elena Garro, desde que se casó con Octavio Paz a los 21 años de edad, viajó de un lado a otro, pero al igual que Ángeles no era por voluntad propia, pues en la primera parte de su vida acompañó a su marido a España, los Estados Unidos, Francia y Japón y, 15 años después de escribir su obra de teatro, fue desterrada por cuestiones políticas, de la misma manera que Ángeles. Ella se regresó a México hasta los 77 años de edad. Su manera de actuar era polémica y algunos dicen que su exilio fue voluntario, otros sostienen que fue porque se ensañaron con ella.

Su actitud antiintelectual en la década de 1960, como la llama Elena Poniatowska, le trajo enemigos, pero también su coquetería poliédrica, tanto en el ámbito seductor como político, le ocasionó navegar en aguas peligrosas y comprometerse con varios bandos a la vez. El ambiente durante la Revolución era fangoso y el poder cambiaba de un lado a otro olvidándose del sentido original. Felipe Ángeles venía del poder y Elena Garro era de clase acomodada, o se acomodó con clase, pero los acontecimientos los llevaron a adquirir conciencia social e irse comprometiendo con los desheredados. A Felipe Ángeles se le conoce por su intento de evitar los excesos de violencia que se cometían contra los campesinos durante la Revolución y su entrega progresiva hacia sus causas. La historia oficial poco realce le ha dado a su participación, quedando sólo como héroes revolucionarios Francisco Villa y Emiliano Zapata. ¿Pero qué hubiera sido Villa sin el estratega militar de Ángeles? ¿Hubieran conseguido un pacto entre ellos? Elena Garro, sintiéndose también tal vez apocada en ese tiempo y reconociendo el genio de Ángeles, se aboca a desempolvarlo y durante dos años investiga y descubre las magnitudes dramáticas del juicio que le hacen a este héroe revolucionario para determinar su muerte.

Pero, ¿por qué no escoger a Francisco Villa como protagonista o la Convención de Aguascalientes como situación dramática si es lo que trascendió a la historia?

Elena Garro tenía un impulso familiar inicial para escribir de Villa, pues su abuelo materno y sus tíos fueron villistas, pero como la literatura de Elena Garro es tan personal, seguramente el rango, el brillo intelectual de Felipe Ángeles y, al mismo tiempo, ese impulso contra los intelectuales que compartían, resultaron ser un imán más poderoso. En un discurso que rescata Patricia Rosas Lopátegui, Felipe Ángeles declara frente al intento de humillarlo por comprometerse con Villa:

Me entristece pensar que entre todo el montón de intelectuales del país, no haya un hombre de las energías de Villa que, a diferencia de Villa que no puede entender la democracia por insuficiente cultura, sea capaz de salvarlos del pertinaz azote de la dictadura que tiene encorvadas las espaldas de los mexicanos.

Su conciencia de clase y su lucha social la hacen coincidir ideológicamente con Felipe Ángeles en aquellos años, aunque poco a poco la ideología de ella se fuera volviendo reaccionaria tanto en lo político como en su concepto de mujer, y su participación dentro del movimiento del 68 se volviera tan ambigua.

Ahora el juicio de Felipe Ángeles está ya publicado, pero antes era bastante desconocido, así que Garro encontró en éste una veta atractivísima para manifestar sus inquietudes proyectadas en el *alter ego* de Felipe Ángeles: tanto su inquietud por la muerte como el juicio de los hombres a la vida de los vivos. En la Convención no había un héroe trágico, comenta Luis de Tavira, que realizó hace unos años una puesta en escena muy interesante de *Felipe Ángeles* en el Teatro Julio Castillo, y el mayor acierto de la autora fue rescatar a este personaje en el momento crucial en que Ángeles justifica su vida y formula su testimonio político.

“No es en la Convención sino en el juicio donde se debate el proyecto de nación; donde la lucha campesina perdió y se heredó el sistema porfirista.” Este director y la autora confluyen en el sentido trágico y religioso que tiene en esencia este texto.

Para Tavira la obra significa el vía crucis de Felipe Ángeles, y la autora carga a sus personajes metáforas y contenidos de una religiosidad que ella siempre asumió. “Yo soy agrarista, guadalupana y muy católica”, le confesaba en aquellos tiempos a Carlos Landeros.

Para escribir *Felipe Ángeles*, Elena Garro consideró premeditadamente la tragedia clásica como el modelo a seguir, y puso a su héroe, desde el inicio, sin posibilidades de salvación. Hay siempre un atisbo de esperanza de vencer al destino, en este caso la obra mantiene el suspense, aunque débil, de que puede llegar un amparo de la Suprema Corte de Justicia y, al final, cuando el coronel Bautista, que a lo largo de la obra sufre una transformación, le ofrece una alternativa, él ya se ha resignado y la rechaza.

La culpa es también fundamental en la tragedia y el protagonista se recrimina y trata de encontrar sus errores: “¿Por qué tuve horror de pelear por lo ganado?” Él, al igual que Ricardo Flores Magón, también ignorado por la historia oficial, peleaba por los ideales, y para los dos el poder, que siempre termina por corromper, era lo que debían combatir. Y eso mismo era lo que en aquellos tiempos Elena Garro pensaba fielmente y gritaba a los cuatro vientos fuera contra quien fuera.

La obra está estructurada en tres actos, y el primero consiste en la presentación de los personajes y la situación. Se espera la llegada de Felipe Ángeles mientras conocemos a los militares que lo van a condenar. Hábilmente la autora crea personajes contrastantes y coloca en primer lugar al antagonista mayor, el general Diéguez, que ejecuta las órdenes del general Carranza y que a la hora de la hora, como Poncio Pilatos, dice Elena Garro, se lava las manos y no asiste al juicio. Los compañeros de armas de Felipe Ángeles que lo van a juzgar sostienen posiciones confrontadas y, si bien Escobar defiende la oposición, Peraldo admira al general, el coronel Bautista se somete y el soldado Sandoval, con su mal hablar, asume la traición por 10 mil del águila. Escobar también se transforma y termina culpando a Ángeles de su final y tratando de lavar sus culpas. Con

astucia la autora da formas diferenciadas no sólo en el hablar sino en la forma de relacionarse según la jerarquía. Consigue, a través del diálogo, dar el ambiente de Chihuahua, el apoyo de la gente para el general y la militarización de la ciudad. Antes de que concluya el primer acto aparecen las mujeres y los abogados que lo defenderán y Ángeles hace acto de presencia para marcar sus principales diferencias con su antagonista: “Diéguez cree que la Revolución es un medio para alcanzar el poder absoluto y yo creí que era un medio para exterminarlo. Aquí no hay ganadores. Todos hemos perdido”.

El segundo acto consiste en el juicio en sí, donde se da un largo y profundo debate de ideas y conceptos acerca de la Revolución y las pugnas entre los convencionistas y los constitucionalistas, representados por Carranza, quien consideró a Ángeles, dice Elena, como a un Judas. Son admirables las discusiones que se suceden en el juicio y permiten un entendimiento, desde una postura crítica, de cómo la Revolución fue traicionada.

Elena Garro tenía un espíritu inquieto y se preocupaba tanto por cuestiones políticas como por reflexionar sobre el sentido de trascendencia. Así, siguiendo la estructura de la tragedia, el tercer acto es la sublimación del héroe, el momento en que dialoga con la muerte y se resigna a su destino. Recurre a la poesía para llevarnos por mundos oníricos y azotarnos después con la realidad. Este tercer acto, a pesar de su belleza, se vuelve pesado y antidramático; difícil sostenerlo después de un acto tan intenso y discursivo como el segundo... aunque su gran aliento logra conmover al público y cerrar muy alto esta excepcional y brillante obra de teatro, que la reafirma como una gran dramaturga.

A pesar de que es su única obra de teatro histórica, *Felipe Ángeles* habla de ella misma. En este héroe se vuelca Elena Garro, aunque nunca supo cómo resultó su primera puesta en escena, realizada en 1970 en el Teatro de Arquitectura bajo la dirección de Hugo Galarza, pues vivía en Francia (aunque Guillermo Schmidhuber comenta que la vio cuando estuvo en

México), y menos del montaje tan propositivo de Luis de Távira, escenificado mucho después de su muerte.

Queremos pensar que igual que como ella hizo que los enamorados de *Recuerdos del porvenir* mágicamente desaparecieran a pesar del destino trágico que ya estaba marcado, sus lectores y espectadores olviden los últimos años de su vida exiliada y triste, donde, sin dejar de quejarse, pareció resignarse a un final trágico al que ella se sometió, y se la encuentren de repente entre sus líneas tomando un helado o coqueteándole al maestro de *La señora en su balcón*, o animando a romper la rutina de aquel oficinista de su novela corta *Y Matarazo no llamó...*, para confirmar que la autora se queda en sus palabras, que es ahí donde hay que descubrirla, reconocerla y admirarle su magnificencia literaria; porque más que por lo que hizo o no hizo en su vida, al autor se le rescata por sus palabras.

La imaginación de Elena Garro: un viaje a la libertad¹

Elena Garro no necesitó alas para fugarse de la realidad. Su imaginación le bastó para transitar por mundos más interesantes que los que marca la vida cotidiana; para ella no sólo fue un recurso creativo sino que fue el medio ideal para la liberación de su alma.

En su infancia se enfrentó con aquel círculo al que el profesor de *La señora en su balcón* condenó a la humanidad. Un tiempo lineal rígido sin una chispa de inventiva. Un círculo en el que se estrellaba la inteligencia de la alumna que quería viajar al pasado cuando creían que el mundo era plano y que terminaba en las columnas de Hércules, y que más allá estaba el peligroso Mar de los Sargazos: “Profesor —dice Clarita—, yo quiero navegar en ese mar. Iré en barco con una sirena que cante”. Ese mundo nunca existió, le responde el profesor, pero ella no lo entiende, pues el simple hecho de que los antiguos pensarán así el mundo significaba que era real. Y más aún, ella no quiere ir a donde están las columnas de Hércules, sino a ese mar oscuro, poblado de algas y líquenes gigantes, que ningún barco antiguo se aventuró a conocer.

Para Elena Garro el mundo tangible y el intangible existen en una misma realidad y este hecho hace que su obra, en particular los textos cortos, superen la lógica mundana y trascien-

¹ Texto presentado en la Sala Manuel M. Ponce, Palacio de Bellas Artes, México, 22 de junio de 2008. Publicado en la revista *Casa del Tiempo*, núm. 10, México, agosto de 2008, y en *Transgresión femenina*, Patricia Rosas Lopátegui (comp.), México, Porrúa, 2010.

dan la materialidad. Así como en el teatro confluyen todos los tiempos y se vuelven presente por el simple hecho de traerlos al escenario, así las estructuras dramáticas de Garro son capaces de crear universos completamente originales.

Dentro de esta línea se encuentra su obra *Andarse por las ramas*, en la que explora mucho más la imaginación inserta en el mundo palpable y se acerca a esta memorable frase de Saint-Exupéry, en *El Principito*: “Lo esencial es invisible para los ojos”. El personaje de Titina ve en la sopa estrellas, eclipses y naufragios. “¿Quiere usted que le cuente cuando la luna cayó en mi plato de lentejas?”, le dice a don Fernando, que intenta sin éxito controlar a su hijo que vuela con las ideas de Titina.

Aunque esta desarrollada imaginación no sólo se presenta en el mundo infantil, la presencia de un niño, en el caso de *Andarse por las ramas*, o de Clarita niña en *La señora en su balcón*, le permite explicar sus universos. Así, cuando don Fernando afirma que el mundo no tiene pies, el niño pregunta: “¿Cómo se sostiene?” “El mundo gira en el espacio”, responde don Fernando. “No —dice Titina—; ¡el mundo está bailando un vals!” (Y Titina se pone a silbar el *Danubio azul*.)

Las inquietudes de la Garro eran múltiples y los universos que reflejaba rebasaban el ámbito doméstico o intimista. Junto con otras mujeres de su generación, como Luisa Josefina Hernández y Maruxa Vilalta, dieron el salto a lo que sus antecesoras habían marcado. A pesar del espíritu nacionalista y las temáticas sociales que imperaban en el teatro en el periodo posrevolucionario, Teresa de Isasi, Concepción Sada y Amalia Castillo Ledón, entre otras, hacían comedias y dramas acerca del matrimonio, el divorcio y la vida en el hogar. Ellas fueron las primeras mujeres dramaturgas y su inserción en el teatro fue de gran importancia tanto por ese atrevimiento como por ser promotoras de la dramaturgia mexicana. Para la siguiente generación, el camino estaba abierto y ellas pudieron escribir más allá de lo que su contexto inmediato les dictaba.

La principal influencia de Elena Garro al empezar a escribir fueron los surrealistas, con los que convivió en su estancia en España y Francia. Para México significó una nueva veta de indagación dentro de la dramaturgia que se desarrollaba en ese momento, fundamentalmente realista, y se embarcó en el movimiento de Poesía en Voz Alta, para el que escribió sus primeras obras. Tenía una gran apetencia por conocer el mundo y sus lecturas se relacionaban con filosofía, mística y religión. Los personajes y las situaciones que ella creó en un principio, estaban llenos de símbolos, metáforas y asociaciones libres poniendo en entredicho las fronteras de la realidad, cuestionando las limitantes del conocimiento y buscando siempre la libertad del ser.

“¿Nunca te has asomado a un lunes?”, pregunta Titina. Y Lagartito le responde: “Nadie puede asomarse a un lunes”.

Titina: Entonces nadie puede asomarse a ti.

Lagartito: Y si yo fuera lunes, ¿qué sería?

Titina: Si eres lunes, eres toda la fiesta, porque estás entre la de ayer y la de mañana.

Lagartito: Titina, yo quiero ser lunes.

Titina: Pues eres lunes, Lagartito, eres el principio.

Lagartito: ¿El principio de la semana?

Titina: El principio del viaje.

Y así, cada obra de teatro de Elena Garro es el inicio de un viaje. Ella es lunes y desde el lunes escribe, trepada en las ramas de un árbol. Utiliza la poesía para elevar su alma y hablarnos en metáforas y evocaciones. Recoge historias que le cuentan, como la de *El rastro*, o nos habla desde un sepulcro, como en *Un hogar sólido*, o de *Felipe Angeles*, su héroe revolucionario favorito.

Pero también nos habla del amor, aunque poco, y a través de sus obras nos permite asomarnos al concepto que ella tenía de las diferentes formas de amar, en particular, entre una mujer y un hombre. Dos obras son las más representativas al

respecto: *Los pilares de doña Blanca* y *La señora en su balcón*. En la primera recurre a una ronda infantil mexicana para hablarnos del cortejo de cinco caballeros andantes a una dama, y en la segunda, una mujer, de nombre Clara, recorre su vida buscándose a ella misma. En ambas el matrimonio es visto como una cárcel y el amor como un medio para liberarse. Pero en cada una de estas obras la perspectiva es completamente distinta. La protagonista es la misma, Clara y Blanca, simbólicamente compatibles, pero la experiencia del amor, no. En *Los pilares de doña Blanca* ella está en una torre, con Rubí, de quien sólo escuchamos su voz, rodeados por unos pilares a manera de acueducto. Cuatro caballeros la visitan y cada uno le ofrece entregarle un corazón con diferente significado: el amor pasión, el amor fatigado, el amor andante y el amor ritual. Podrían ser también las cuatro etapas que tiene el amor, el cual le permitiría a Blanca librarse del encierro: “¡Espero el fuego! El fuego arderá con nosotros. Esperemos el incendio”, exclama. Pero el amor verdadero llega después con el caballero alazán que no le ofrece su corazón, sino encontrar el amor viéndose en el otro. Alazán le dice: “Mientras más te miro, menos te veo. Tendría que verte dentro de mi corazón... Porque mi corazón no se enseña. Hay que visitarlo por dentro y no tiene puerta de salida. Es un palacio deshabitado”. Es la única posibilidad para liberarse de esa torre llena de espejos y reflejos construidos por ella misma. Y la única posibilidad es transformándose en paloma.

Muy distinto es el final de *La señora en su balcón*, que en su recorrido hace una crítica a la realidad mundana y al mundo masculino que coarta su imaginación, su anhelo de vivir con las alas extendidas. Y así se encuentra con el profesor que encierra en un círculo el mundo y a Andrés que le ofrece una argolla en vez de ir a Nínive. Dice Clara: “Debemos correr como los ríos. Tú y yo seremos el mismo río y llegaremos hasta Nínive, y seguiremos la carrera por el tiempo infinito, despenándonos juntos por los siglos hasta encontrar el origen

del amor y allí permanecer para siempre, como la fuerza que inflama los pechos”.

Y Andrés le contesta: “Todo eso lo haremos juntos, en una casa, rodeados de niños locos y ardientes como tú”. Y así las ilusiones de Clara van desvaneciéndose con el paso de los hombres, y finalmente se casa y encuentra refugio en su huida por el polvo que barre, en la pata de la silla por la que se escapa para vivir otros mundos. Y siempre huyendo se ve a sí misma, sin encontrar un alma gemela con la cual volar amando. Y se va amargando su vida hasta arrugarse como una hoja en blanco. Pero Elena Garro cree en la trascendencia y su religiosidad la lleva a suponer que desaparecer de este mundo es acceder a otro, y por eso antes de saltar por el balcón Clara piensa: “Iré al encuentro de Nínive y del infinito tiempo. Es cierto que ya he huido de todo. Ya sólo me falta el gran salto para entrar en la ciudad plateada. Quiero ir allí (...) Temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta, traslúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles”.

Por eso vámonos con Elena Garro a donde su imaginación nos lleve y que el libro tan completo, compilado por Patricia Rosas Lopátegui, sea el punto de embarque. Vamos pues por esos mundos insospechados en busca de la libertad.

*Luisa Josefina Hernández, escritora incansable*¹

Ochenta años de vida y más de 50 años de escritura de la maestra Luisa Josefina Hernández nos abren la puerta para recorrer un sinfín de pasillos y habitaciones llenos de obras de teatro y novelas que hacen de su casa un mundo habitado por personajes riquísimos, cada uno con su drama, pequeños o complejos, pero siempre llenos de vida.

Así como ella transitó por el costumbrismo, el realismo, el teatro didáctico, la novela mística o provinciana y uno que otro desliz por la dramaturgia del absurdo o grotowskiana, nosotros nos adentramos en su búsqueda literaria, a veces laberíntica, a veces fotográfica, pero siempre comprometida con el arte de escribir. No hay descanso en el recorrido; el tecleo de su máquina de escribir resuena en nuestros oídos y su mundo se nos revela a través de su riguroso estilo literario.

Luisa Josefina Hernández es una maestra de la técnica dramática, heredada de Rodolfo Usigli y enriquecida por los planteamientos de Eric Bentley. Se aboca a respetarlos al pie de la letra y a transmitirlos a sus alumnos. Para cada obra encuentra el recipiente exacto, género y estilo muy bien definidos, en los que mezcla y condimenta la trama de cada historia. Y no es que sus temas se aboquen a la cocina o al mundo doméstico del que tanto escribían las mujeres de su tiempo. Ella junto con otras escritoras de su tiempo salen de sus casas y buscan

¹ Texto incluido en *Óyeme con los ojos*, Patricia Rosas Lopátegui (comp.), Porrúa/ UANL, 2011.

en lo público nuevas historias. Con su sensibilidad, las convierten en letras, palabras y oraciones que van siendo poseídas poco a poco por los otros, diferentes a ellas mismas; universos masculinos, verdades femeninas, realidades más complejas que narrar.

Luisa Josefina Hernández rompe con la tradición de la dramaturgia femenina de la década de 1920, cuando se consolida el teatro mexicano frente a la influencia española que permeaba en los escenarios. En la época posrevolucionaria La Comedia Mexicana era un grupo conformado principalmente por mujeres como Teresa Farías de Isasi, Amalia Castillo Ledón y Concepción Sada, quienes impulsaron un teatro nacional, pero que su escritura, curiosamente, no traspasaba el ámbito de lo doméstico y sólo hablaban de las mujeres en su casa, las relaciones matrimoniales o el divorcio, sin nunca moverlas del lugar en que la sociedad las había colocado. Tal es el caso de Teresa Farías, Catalina D'Erzell o Julieta Guzmán, que escribían melodramones de mucho éxito, como ahora lo tienen las telenovelas de Fernanda Villeli.

En esta tradición es en la que se ubican las dramaturgas de la década de 1950, Luisa Josefina Hernández, Maruxa Vilalta, Margarita Urueta, Elena Garro y María Luisa Algarra, quienes hablan tanto del ámbito público como del privado, pero anteponiendo una visión crítica y liberadora hacia los roles estereotipados. El punto de vista femenino —simplemente porque es mujer la que observa— no se queda en lo inmediato, sino que indaga tanto en el interior de la persona como en el ámbito que la circunda. Rosario Castellanos, Julieta Campos e Inés Arredondo, en el ámbito de la narrativa, son mujeres destacadas que resquebrajan la visión monolítica masculina y se presentan de igual a igual en el mundo de las letras.

Luisa Josefina Hernández comparte sus búsquedas dramáticas con compañeros de su generación como Sergio Magaña, Emilio Carballido y Jorge Ibarguengoitia, formados en la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) bajo la tutela de Rodolfo Usigli. Sergio Magaña y Emilio Carballido se separaron de

él en cuanto Salvador Novo empezó a montarles sus obras de teatro, cuando éste estaba en la dirección de teatro de Bellas Artes, y Luisa Josefina e Ibargüengoitia se mantuvieron fieles al maestro. Fueron ellos a quienes Usigli dejó la cátedra de teoría y composición dramática al retirarse: Ibargüengoitia como adjunto y Hernández como titular. Ibargüengoitia tenía una gran admiración por Luisa Josefina y decía que él nunca iba a poder ser tan prolífico y disciplinado como ella. Su admiración se mezcló con un amor que no fue correspondido y que plasma indirectamente en varios cuentos como “La mujer que no”, “La ley de Herodes” y “La vela perpetua”.²

En la época en que Luisa Josefina estaba estudiando en el Colegio de Letras Inglesas de la UNAM, Carballido la entusiasmó para que escribiera teatro. Ella escribió su primera obra en 1951, *Aguardiente de caña*, de la cual no se conserva el manuscrito, pero fue con la que se dio a conocer con éxito en la facultad. Para Carballido, Luisa Josefina es la autora más destacada de su generación, aunque ella piensa que Sergio Magaña era el más sobresaliente y Carballido el que tenía mayor aceptación del público.³ Carballido siguió siendo, hasta su muerte, fiel admirador de ella.

Seki Sano, el afamado director teatral que introdujo la técnica de Stanislavski en México y maestro de la facultad, vio *Aguardiente de caña* y le pidió a Luisa Josefina Hernández que escribiera una obra de teatro para él.⁴ Así, en 1953, escribió la pieza *Los sordomudos*, que produjo el INBA en la Sala Chopin con la actriz de cine Alicia Caro, y donde plantea el resquebrajamiento del poder patriarcal dentro de una familia. Al año siguiente, su comedia *Botica modelo* fue un fracaso cuando Celestino Gorostiza la llevó a escena porque, según Emilio Car-

² Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*, México, Joaquín Mortiz (Cuadernos de Joaquín Mortiz), 1999, p. 33.

³ Ramón Layera, *Usigli en el teatro. Testimonios de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*, México, UNAM/CITRU, 1999, p. 151.

⁴ Javier Molina, “Entrevista a Luisa Josefina Hernández”, en *Tramoya*, núms. 12 y 13, Universidad Veracruzana, 1987, p. 40.

ballido, se estrenó equivocadamente como melodrama.⁵ Afortunadamente, en 1990 el grupo teatral La Gaviota la estrenó en el Teatro Benito Juárez, dirigida por su hija Mercedes de la Cruz, y resultó ser una comedia divertida y de muy buena factura.

La dramaturgia de Luisa Josefina Hernández se caracteriza por la clara estructura que plantea en cada una de sus obras, y el desarrollo de la trama responde correctamente a los planteamientos teóricos de género y estilo del maestro Usigli y de sus personales propuestas. En su tiempo defendió el género de la pieza que responde perfectamente a la implementación del realismo que cultivó en la mayor parte de sus obras. La línea que la separa del costumbrismo es muy ligera, y esto puede observarse claramente en *Los frutos caídos*, una de sus obras más representativas, estrenada en 1957. En ella cuenta la historia de una mujer divorciada que huye de México para evitar que un joven le confiese su amor, y aprovecha para recuperar lo que su padre le heredó en aquel lugar alejado de la ciudad y que su tío administraba.

Es interesante observar cómo la autora rompe con el estereotipo de la mujer que se queda en su casa y deciden por ella. Sus personajes femeninos salen en busca de su identidad, actúan, se rebelan frente a cualquier imposición y son amadas por más de un hombre. Los finales pueden traer la infelicidad, el encierro, el equívoco y la soledad, pero siempre la protagonista interviene en su destino. Por ejemplo, en *Afuera llueve*, cuando la protagonista trata de huir con su amado, ya es demasiado tarde y fracasa en su intento; en *Harpas blancas... Conejos dorados* (dirigida por Héctor Mendoza en 1959), Jacinta tiene una relación amorosa con quien no debe y tiene que renunciar a él; en *Los huéspedes reales*, Elena, para deshacerse de su hija, la casa con quien detesta y ésta se suicida.

⁵ Emilio Carballido, "Un realismo profundo", prólogo a la obra *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández, incluido en *Antología de teatro mexicano contemporáneo*, México, FCE, 1991, p. 704.

Los personajes que la autora plantea son complejos, al igual que las circunstancias en las que se desarrollan. Su comportamiento psicológico está muy bien definido y la transformación que sufren a lo largo de la obra dinamiza la trama. Lo mismo les sucede en las novelas que Luisa Josefina empezó a escribir a finales de la década de 1950, cuando se “aburrió de trabajar en equipo, como sucede en el teatro”.⁶ Publicó en 1959 *El lugar en donde crece la hierba*; *La plaza del Puerto Santo* en 1961, bajo el sello del Fondo de Cultura Económica (FCE), y en 1963, *Los palacios desiertos*, en Joaquín Mortiz. En estas novelas explora los dramas interiores en que sus personajes se debaten. Ellos parecen seres comunes y corrientes habitando mundos cotidianos y al mismo tiempo los refleja oscuros, sórdidos y con preocupaciones existenciales.

Su novela *Nostalgia de Troya* ganó el Premio Magda Donato en 1971 y en 1982 obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia por su novela *Apocalipsis cum figuris*.

En la narrativa realizó una incansable búsqueda en cuanto a las diferentes estructuras literarias posibles. Fue de lo particular a lo general, de lo personal a lo social, de lo realista a lo mítico. Rosario Castellanos lo expone muy claramente en una entrevista que le hizo a la escritora en 1965:

Luisa Josefina Hernández es un caso poco frecuente entre los escritores mexicanos porque su trabajo está respaldado por el talento, el sentido crítico y el afán de superación. Cada libro representa un avance en relación con los anteriores, por la destreza que se adquiere en el constante ejercicio, pero, además, por la importancia de los problemas que se tratan, por la profundidad que se alcanza, por la amplitud del horizonte que se abre. En sus primeras narraciones predominaba el tono de la confesión, de la confidencia.

⁶ Javier Molina, “Entrevista a Luisa Josefina Hernández”, en *Tramoya*, núms. 12 y 13, Universidad Veracruzana, 1987, p. 41.

Ahora ha salido de sí misma para intentar, de modo sistemático, la objetividad.⁷

El sentido crítico que también caracterizaba a la autora de *Oficio de tinieblas* le permitió cuestionar los juicios de valor que Hernández imprimía al final de sus textos y que no necesariamente se desprendían del corpus de la obra. Esto mismo se aplica a sus obras teatrales didácticas como el *Popol Vuh*, *Quetzalcóatl*, *La fiesta del mulato* y *La paz ficticia* —publicadas por Escenología en 1994—, cuyo fin era, precisamente, mostrar al espectador una problemática social que lo llevara a tomar conciencia de la situación y a tener más claridad respecto a lo que es la justicia, el abuso o la opresión. En estas propuestas no solamente recurre a estructuras lineales o simples, sino que también utiliza formas más complejas como la simultaneidad de acontecimientos o transposición de tiempos.

Para Luisa Josefina Hernández, las obras didácticas dejaron de tener resonancia en la década de 1980 pues los ideales socialistas habían desaparecido, ya que los nuevos gobiernos surgidos a raíz de esa ideología no eran lo esperado. “La gente ya no tiene ganas de estar haciendo un juego de premisas y conclusiones que ya no sirven”, le dijo a Kirsten Nigro en una entrevista hecha en 1985 para *Latin American Theater Review*.

Luisa Josefina Hernández siguió escribiendo obras de teatro y novelas, teniendo el antecedente de sus estudios en la Universidad de Columbia en Nueva York, cuando obtuvo la Beca Rockefeller, y el seminario que impartió en Cuba durante un año.

Para muchos la obra de Luisa Josefina Hernández refleja un talento reflexivo en el que elimina toda llamarada sentimental o romántica haciendo que sus obras dramáticas aparezcan con el mejor estilo, pero también sobrias y en ocasiones frías. La crítica especializada resalta las cualidades de

⁷ Rosario Castellanos, “Entrevista a Luisa Josefina Hernández”, en *Excélsior*, 1965, reproducido en Martha Domínguez Cuevas, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, México, Aldus, 1999, pp. 186 y 187.

una mujer inteligente y perspicaz, con un don gratuito de originalidad.

La mayor cualidad de Luisa Josefina Hernández ha sido el haber formado actores, directores, dramaturgos, narradores y teóricos, en su cátedra de teoría y composición dramática en la UNAM. Diversas generaciones consideran sus clases teóricas como las más aleccionadoras de su carrera. Para ellos también escribió obras de teatro que les sirvieran como ejercicios o montajes completos, tal es el caso de *La calle de la gran ocasión* o *Historia de un anillo*. Entre sus alumnos más sobresalientes destacan Hugo Argüelles, Juan Tovar, Armando Partida, Luis Moreno, Juan García Ponce, Óscar Villegas y Tomás Espinoza. Su influencia fue tal, que Rafael Solana, crítico teatral en diversas revistas y periódicos, recriminó duramente a Luis Moreno y a Juan García Ponce por escribir sus primeras obras arremedando a la maestra Hernández.⁸

Luisa Josefina Hernández es un ejemplo significativo de una mujer que ha dedicado su vida a escribir sin importarle el reconocimiento o el futuro de sus trabajos. Obtuvo diversos reconocimientos por su trayectoria, como el Premio Nacional de Artes y Ciencias en Lingüística y Literatura y la Medalla de Oro de Bellas Artes; pero su valor radica en el legado a sus alumnos, lectores y espectadores que han podido conocer y aprender de cerca todas las riquezas que esta mujer, generosamente, nos ha regalado.

⁸ Rafael Solana, *Noches de estreno*, México, Ediciones Oasis, 1963, pp. 135, 151, 156 y 157.

Jorge Kuri y Gerardo Mancebo del Castillo: dos dramaturgos fuera de serie¹

Jorge Kuri y Gerardo Mancebo del Castillo son dos autores jóvenes que han dejado una huella indeleble en el teatro mexicano. Recordamos la muerte de Kuri en la primavera de 2005 a los 29 años de edad y la de Gerardo hace 10 años cuando tenía 30. Sus propuestas dramáticas, innovadoras y originales, los vuelven personajes fundamentales en la historia de nuestro teatro. Cada uno de ellos, a su manera, se mueve sobre un universo donde sus criaturas transitan. No tiene que ver con un retrato de la realidad, ni siquiera con un realismo mágico, ni tampoco con lo onírico en nuestra vida. Se trata, más bien de dos mundos personales cargados de imaginación donde el juego es la materia prima. Se divertieron mucho al escribir sus obras y sus personajes los tomaron de los cómics, del mundo de las hadas, los ogros, los antihéroes o las ferias de pueblo. Sus puntos de contacto son múltiples y el principal es lo que hay detrás de cada una de sus propuestas. Es decir, que en medio del chacoteo hay una inquietud existencial y profunda del ser humano. Una pregunta que flota en todas sus atmósferas respecto al ser y la nada. Pero en un tono antisolemne y ligero que les da a sus obras una trascendencia impresionante. No hablan del ser o no ser sino del *ontoy* y de ese estarse bus-

¹ Texto presentado en la Sexta Muestra Nacional en Querétaro, julio de 2008. Un fragmento fue publicado en la revista *Paso de Gato*, México, enero-marzo de 2011.

cando a sí mismos en todas partes, desdoblándose en un sinfín de personajes.

Jorge Kuri, por ejemplo, en *El Agente Chupafaros* inicia con el siguiente planteamiento:

Agente: “¿Dónde te escondes, agente secreto? ¿Por qué huyes de ti mismo? (Se asoma debajo de la cama.) ¡Pos' dónde me perdí que nomás no me hallo! (Busca dentro de un cajón.) ¿Acaso puede un hombre buscarse a sí mismo, así nomás, deliberadamente y de repente, por lo pronto y sin embargo? (Abre la puerta del baño.) Sé muy bien que estás escondido en algún lugar, agente secreto... Pero voy a encontrarte, tarde o temprano, cerca o distante. (Se asoma por la ventana por la que cruza el estallido de un fuego artificial.) Mañana estaré tan lejos, que nadie podrá encontrarme... ni siquiera yo mismo”.

Así también sucede en la obra de Mancebo del Castillo en *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho* (publicada por Tierra Adentro en 2002), donde la Capitana inicia una travesía en el mar de las calamidades buscando el quersoneso áureo. Navega con su escudero Catalino que es a la vez, el pueblo, un marino, su oficial primero, el timonel y su navegante. La Capitana dice: “Oficial primero Catalino, ¿quiere decirme usted dónde estaba mientras la embarcación entraba en una tormenta, las cuerdas de las velas reventaban, el vigía era invadido por la peste, el parqué de artillería se agotaba y a punto estábamos de estrellarnos con un iceberg del oeste?” “Me estaba buscando a mí mismo, Capitana”, contesta Catalino, y después se hace un contundente oscuro.

El desenfado existencialista de ambos autores se desarrolla en variados universos y a distintos niveles. Gerardo Mancebo del Castillo retoma personajes de los clásicos para recrearlos libremente. En *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*, Don Quijote es la Capitana, y Sancho Panza, Catalino, su escudero. La historia se mezcla con la vida de dos hermanas que, como personajes de *Alicia en el país de las maravillas*,

tienen todo preparado para la hora del té. Pero Circa está furiosa porque su reloj no marca las cinco de la tarde pues esa hora se las han robado. Entonces dice: “¿Y Dios? ¿Dónde estaba Dios mientras tanto? ¿Dónde estaba el todopoderoso mientras el mundo nos veía la cara? ¿Mientras el género humano nos despojaba de algo tan importante para nosotras?”

Es claro cómo estos dos autores manejan la irrealidad en un mundo real inventado por ellos, donde sus personajes son completamente verdaderos. Porque así es el buen teatro: un presente perpetuo con una lógica propia, personajes vivos que contactan con el imaginario del espectador y le hacen creer que esos mundos intangibles sí existen, por lo menos mientras dura la obra. Y así, en *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho* las horas pueden ser robadas y se puede ser la viuda del tiempo, y matar cebollas aunque te peguen su melodrama, deshacer un iceberg con el aliento y descubrir un nuevo continente.

Las referencias literarias de Mancebo del Castillo se reflejan en la inclusión de textos de obras como *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett; de *Divinas palabras*, de Del Valle-Inclán; de *Macbeth*, de Shakespeare, o del *Fausto*, de Marlow. También hizo versiones “hiper super y contralibérrima” de *El galán fantasma*, de Calderón de la Barca, y *La noche que raptaron a Epifanía*, de Shakespeare, en coautoría con Alfonso Cárcamo, que se presentó en el Teatro Julio Castillo, bajo la dirección de Ana Francis. “Gerardo escribía para las actrices —dice Ana Francis, actriz de la *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*—. Imaginaba los personajes a partir de quien los iba a representar. Me acuerdo que con La Gazpacho, el día que entendí lo que el personaje de Circa Mártir tenía de mí, le llamé y le dije ¡chinga tu madre!”

Jorge Kuri también recurre a la literatura, pero en particular a todo lo que tiene que ver con el imaginario de la idiosincrasia mexicana. Sus mundos se remiten a las caricaturas y las películas de vaqueros, como lo hace en *El Agente Chupafaros*, que sucede en Racuachanian Ranch, donde el agente

secreto trata de parecerse al galán del anuncio de los cigarros Faros y se encuentra a Sherlock Holmes y a Watson en la oficina de policía, al inspector Ardilla y a Moroco Topo en la cantina. En *Delirio en claroscuro* (publicada por Tierra Adentro en 2006) la acción sucede en la Ciudad de México de la década de 1940. Ironiza y reinventa la bohemia de esa época, *Los Ulises*: están Novo, Villaurrutia y Antonieta Rivas Mercado detrás del fanfarrón embajador, el excéntrico bachiller, y Amapola, anfitriona de las tertulias. Este mundillo intelectual lo contrasta con el submundo del barrio chino donde viven Wong Liu el peluquero, Bucareli el borrachín, Lolita la fichera del Waikikí, y Bacardí el cantinero.

El chacoteo y las risas que provocan las obras de Jorge Kuri también se enriquecen con sus reflexiones o sus ideas acerca del amor, de la vida, la muerte y la locura, ubicándolas en la literatura y las referencias de un México inconfundible. Así, recicla la literatura y la vuelve propia. En *La amargura del merengue*, por ejemplo —premiada y llevada a escena en Nueva York en 2004—, retoma la poesía de sor Juana y revive personajes de una feria de circo. Recurre al mambo y al chachachá, así como a los zafarranchos que suceden en las cantinas, en muchos de los cuales, él fue el protagonista.

Es interesante ver cómo Jorge Kuri y Gerardo Mancebo del Castillo rebasan, sin ninguna pretensión feminista, los roles sociales de hombre y mujer, creando personajes cuyo poder o debilidad emerge de sí mismos; no hay esquemas de víctimas y victimarios, ni de buenos y malos; la complejidad de los personajes y su capacidad de reflejar sus mundos interiores los vuelven ricos y ambiguos, cambiantes y sólidos, audaces y precavidos. Lo más importante para ellos es la aventura y el quiénes y cómo se embarcan en ella.

Para Mancebo del Castillo, Don Quijote es una caballera y Catalino, su escudero, enamorado de ella, está dispuesto a que ella “le pegue pero que no lo deje”. La Capitana a su vez sufre el rechazo de su amada, la cual, enamorada de Catalino, le

implora que la desprecie y haga con ella lo que quiera con tal de permanecer a su lado.

Las relaciones amorosas son poco abordadas por Jorge Kuri. Su única obra de pareja es *El laberinto del yo*, y ni siquiera en ésta el tema principal es el amor. Los personajes son Dislexia Douglas Béndix: Teatronauta de la Nave del Ego, presunta cómplice de Marañas Pérez Kloster: Náufrago del Planeta del Yo, presunto comparsa de Dislexia Béndix. Lo importante es la pregunta que Dislexia hace al iniciar la obra: "El objetivo de esta misión al centro del universo es averiguar qué cosa es el 'yo'; determinar cuál es el eje que rige la voluntad del cosmos". El macro y el microcosmos se mezclan en sus preguntas y el universo es nuestro yo y nosotros somos el universo. *El laberinto del yo* fue la última obra que escribió Jorge Kuri y salió publicada, junto con *Delirio en claroscuro*, en las ediciones de Tierra Adentro en 2006. Fue una obra que reflejaba sus conflictos interiores, que lo llevaron al suicidio, y que al mismo tiempo se reía de ellos.

Jorge Kuri estudió en varias escuelas, como la de escritores de la Sogem. Estuvo dos años en el taller de dramaturgia de la Fundación para las Letras Mexicanas (FLM), donde yo era su tutora, pero su espíritu rebelde lo volvió autodidacta. Escribió un par de novelas, cuentos e historias radiofónicas, como la adaptación que hizo a su obra de teatro *De monstruos y prodigios*, escrita en coautoría con el director Claudio Valdés Kuri acerca de la historia de los *castrati*, que fue reconocida internacionalmente y obtuvo muchos premios.

Gerardo Mancebo del Castillo también fue autodidacta, aunque estudió Comunicación en el Tecnológico de Monterrey y actuación en el Foro Teatro Contemporáneo (FTC) de Margules. Actuó en varias obras suyas, como *Geografía* y *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*, premiada en 1998 por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT) como mejor dramaturgia actual, y que fueron dirigidas por Mauricio García Lozano.

Jorge Kuri y Gerardo Mancebo del Castillo son dramaturgos jóvenes sobresalientes que, al mismo tiempo que violaban las normas de la dramaturgia tradicional, proponían en sus obras estructuras sólidas y complejas. Rompieron con el corsé del género y su eclecticismo los llevó a investigar tanto en las formas del lenguaje como en los contenidos. Su principal cualidad es la originalidad y podemos constatar que sus propuestas poco se parecen a la dramaturgia mexicana actual ni a la que le antecedió.

Ambos tienen obras rigurosamente elaboradas, como *La Capitana Gazpacho* y *Delirio en claroscuro*, y obras más caóticas y libres, como *Geografía*, de Mancebo del Castillo, y *La fiesta de los chiflados*, de Jorge Kuri. En las primeras hay dos historias paralelas que poco a poco se entrecruzan, y en las segundas anda cada loco con su tema aunque, en *Geografía*, átomos y universos en los que viven hadas, duendes, hechiceras y seres mitológicos reciclados intempestivamente confluyen. En *La fiesta de los chiflados*, todo se vuelve un caos porque los personajes han tomado la fórmula de la locura, con la cual el doctor Recórcholis hacía experimentos.

Tanto Jorge Kuri como Gerardo Mancebo del Castillo tienen un par de obras donde subyace una interesante y divertida crítica social: *Una lección de travesuras; apología didáctica para niños de amplio criterio*, de Kuri, pone en cuestión la forma de educar, y *Mamagorka y su Pléyamo o Pléyamo y su Mamagorka*, de Mancebo del Castillo, revela la triste situación de muchas mujeres de hoy.

El autor de *Una lección de travesuras...* no pudo leerle a nadie su versión final porque decidió irse a la luna sin importarle las leyes de gravedad. El autor, que se autonabraba “embajador de la luna”, hace de un salón de clases un teatro. En él, los espectadores son los alumnos. Charles Charlestón Charlátán, fósil de una escuela de educación abierta, convive con dos personajes más y cinco títeres de cachiporra que representan a otros personajes de la escuela primaria Mártires de la Esclavitud. Su principal característica es la irreverencia y,

haciéndose pasar por profesor, les enseña a los alumnos las peores travesuras.

Mamagorka y su Pléyamo es una excelente obra estrenada en 1999 en el Teatro El Galeón, bajo la dirección de Fabiola Rivera y Concepción Reséndiz, y trata de una hada que se casó con un gigante para demostrar su valentía, pero que de un manotazo éste le rompió sus alas. Mientras ella plancha una camisa inmensa, conversa con su hijo, medio tonto, que sólo dice “agugugu”, “titita” o “pupapupapu”. Aunque en realidad sea un monólogo, no habla absurdamente con el aire, ni siquiera consigo misma. Supera las convenciones tradicionales del monólogo dándole una gran teatralidad y un acertado dinamismo que por lo general no tienen los monólogos. En las palabras de Mamagorka hay una insatisfacción por el destino que ha elegido, expresa progresivamente el odio hacia su hijo y termina planchando su cabeza. Así le dice a Pléyamo: “Quisiera no estar contigo, idiota imbécil, no porque no te quiera, tanto como por quererme yo un poquito. Gracias a que tú naciste he comenzado a no quererme nada y eso creo, no está bien”.

Tanto Jorge Kuri como Gerardo Mancebo del Castillo utilizan en sus obras una ingenuidad inteligente que devela secretos de la existencia. No filosofan, no, sólo dicen lo que sus personajes sienten y nos abren los ojos a este universo que es la vida; no el que tocamos, sino el imaginado.

Ambos dramaturgos se adentraron en sus obras convirtiéndose en personajes de sí mismos. Se relacionan con sus criaturas y son sacrificados ante la pregunta de quién escribe a quién.

Gerardo Mancebo del Castillo, en su obra *Rebelión*, coloca a dos personajes en un paredón donde sufren la disyuntiva de estar hambrientos, tener detrás de ellos a un muerto —que no saben si ellos lo mataron o quién fue el responsable—, y no se atreven a comérselo. “¿Por qué decidió esto nuestro padre?”, se preguntan. Y cuando piensan que ya estaba muerto, Kerim concluye que siempre existió porque alguien lo escribió así.

¿Y dónde está el que los escribe?, se preguntan, y callan para ver cómo reacciona aquel padre ingrato que los manipula. Lo insultan, tratan de atormentarlo y se vengan con su silencio.

En *El escritor tiene la culpa*, Jorge Kuri tiene como personajes al escritor, que a la vez hace el papel del actor que lo representa y de algún espectador que observa su propia historia. El bufón hace las veces de la conciencia del escritor y es también el actor que lo representa. El escritor, cuando quiere vengarse de él, tacha a sus personajes mientras el bufón se retuerce y se resigna cuando éste le entrega la pistola para que ponga fin a su vida. “Así está escrito —dice el escritor—, el protagonista debe de morir.” La historia da un vuelco en el epílogo cuando vuelve el escritor. “¿Acaso no estaba dispuesto que debías morir de un balazo?”, le pregunta el bufón. “Eso decía el libreto —contesta el escritor— pero decidí hacer un cambio de último momento. Volví a leer la historia y no me gustó lo que había escrito. Así que para cambiar el final... ¡Decidí improvisar!”

Pero en la vida real de Jorge Kuri no hubo un epílogo que lo salvara. Él no murió de un balazo como estaba escrito, sino que intentó hacerlo con una cuerda. Ésta se rompió y pidió dinero prestado al policía de la esquina para comprar un cable y ahora sí poner punto final a su propia historia.

Jorge Kuri se quitó la vida en 2005. Gerardo Mancebo del Castillo murió en 2000 por problemas de salud. A ellos no les sobrevive una esposa ni algún hijo. Sólo quedan sus historias, sus obras, el recuerdo de algún montaje y sus amigos. El Premio Nacional de Dramaturgia Joven lleva, en su memoria, el nombre de Mancebo del Castillo, y a Jorge Kuri, año con año se le hace un homenaje para revivirlo, aunque sea por una noche.

Aquí, sus obras. No están ellos para buscar cómo llevarlas a la escena o darlas a conocer en algún libro, pero esperamos que algún día sus historias se vuelvan carne viva ante nuestros ojos.

Formación de públicos y creadores

Los resultados de la encuesta de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) son vergonzosos. México ocupa los últimos lugares en educación. La crisis educativa está llegando a su límite. Los recortes presupuestales y la falta de dirección nos alejan cada vez más de los niveles básicos culturales. Pareciera que se quiere un país de obreros y desempleados, y no de ciudadanos. El retraso en educación y cultura se ha convertido en el problema que subyace en el teatro mexicano.

Cada año se constata en la Muestra Nacional de Teatro esta falta de cultura teatral. Han sido 25 años que la Muestra le ha tomado la temperatura al teatro hecho en México; y en los últimos tiempos, nos hemos entristecido por la baja calidad de las propuestas que se presentan.

En donde no hay escuelas artísticas, los creadores son silvestres. Y se estudian carreras cercanas al teatro: desde la literatura a la filosofía. O tal vez en la biblioteca haya libros o alguien dé consejos, o se consigan clases de voz, de canto o redacción. Sin escuelas para actores, dramaturgos, directores y escenógrafos, es lógico que las propuestas teatrales carezcan de técnica teatral o de conocimientos escénicos. Las escuelas de teatro escasean en toda la república, a diferencia de la sobrepoblación en el centro. Apenas los nuevos Centros de Educación Artística que el Cenart empieza a impulsar fuera de la Ciudad de México, y otros esfuerzos aislados atienden este punto nodal para el desarrollo del teatro mexicano. La Muestra

Nacional de Teatro mucho ayudaría a reforzar el circuito de formación teatral tanto en su parte educativa como creativa. Sería ideal para apoyar la profesionalización del gremio que viene de toda la república, y hasta para formar públicos. Talleres, foros de análisis, organización de públicos...

Estos proyectos, que son a largo plazo, no sólo forman artistas, sino que, a través de programas especiales de apreciación teatral, colaborarían en la formación de públicos y por tanto aumentaría la asistencia al teatro.

La educación es un factor fundamental que influye en la ausencia de públicos, y Lucina Jiménez lo demuestra claramente en su investigación sobre éstos. Tampoco hay espectadores porque no hay cultura para apreciar esta actividad, al igual que muchas otras artes. Problema que compete resolver no sólo a los factores que intervienen en el teatro, sino a la política cultural de nuestro país.

La carencia de auditorio teatral es una de las incógnitas que tanto el creador como el promotor e investigador de teatro se plantean. Son pocos los trabajos que profundizan en el tema, y el libro *Teatro y públicos: el lado oscuro de la sala*, es uno de ellos. La autora Lucina Jiménez (directora del Cenart) analiza, con la metodología de la antropología social, el fenómeno del público. Expone la importancia de éste desde las tesis de Eugenio Barba hasta las de Dorothy Chansky. Ofrece un panorama de qué y quién es el público y hace un estudio de caso en la Ciudad de México. Pregunta a los artistas, analiza y compara los resultados con otros planteamientos (como los del complicado Bourdieu, al que le contrapone la idea de un público ecléctico).

El libro, editado por Escenología, reflexiona en torno a la relación teatro profesional-espectadores. Amplía las propuestas del antropólogo Georges Balandier, que plantea una similitud entre teoría política y teatro. Recoge testimonios de los actores: del público, de los creadores, de los investigadores, y hace un muestreo de la vida teatral en la Ciudad de México en la década de 1990.

La educación artística en el teatro habría que verse, tanto en su formación de artistas como en la construcción de públicos, a mediano plazo; como un proceso que tarda en dar sus frutos. La impaciencia sexenal que quiere borrar lo hecho antes e inaugurar megatodos ha dejado de lado este trabajo de hormiga.

Retos quedan muchos, la formación teatral es uno de ellos. Aunque falta mucho para la profesionalización de nuestro teatro y la formación de un público, las soluciones urgen. Queremos ver buen teatro y que la gente asista a verlo.

En el libro *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*, de Marisa de León, también editado por Escenología y Vinculación del Conaculta, se muestra un panorama especializado desde el punto de vista de la promoción teatral. Al igual que urge profesionalizar el teatro de nivel medio, urge hacerlo en el área de la producción. Las formas de hacer teatro que rebasan la actividad de la actuación y la creación, se especializan en la planeación, la producción, la realización y la difusión de una puesta en escena, fundamental para sobrevivir en este mundo mercantil y llegar a puerto.

Coincidiendo en inquietudes, Gregoria Navarro y Teresa Valentín publicaron en España su libro *Gestión, producción y marketing*, en Ñaque Editora, donde desglosan paso a paso las formas de producción en teatro. Al aprendiz de teatro lo llevan de la mano y lo enseñan a hacer cuadros, gráficas y análisis tanto para la pre como la posproducción. Abren el camino hacia la importancia de la formación de públicos y se abocan a seguir publicando sobre este tema. Recientemente sacaron tal libro que analiza un fragmento de Lope de Vega, donde el espectador adquiere elementos para entender mejor la obra. Folleto que pretende multiplicarse con propuestas diversas que sean llevadas al teatro para formar públicos. Limita el fortalecimiento del teatro y demerita la profesionalización de esta actividad.

Proceso, 2 de enero de 2005.

La educación en el teatro

No es posible creer que es suficiente anular el recorte al presupuesto para la cultura propuesto por el Ejecutivo para considerar que estamos en el camino correcto, siendo que las necesidades crecen como crece la población. Es alarmante que lo que se destina al sector no es el porcentaje mínimo del Producto Interno Bruto (PIB) recomendado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Así, la demanda de no recortar el presupuesto para la cultura va acompañada por la propuesta de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados de incrementarlo en cinco mil millones, como mínimo, lo cual debe ser visto como una inversión no sólo en la producción y la difusión de las artes, sino también para la educación artística.

El descuido en este campo se ha ido arrastrando a lo largo de los últimos sexenios con la llegada del neoliberalismo, y ha quedado atrás aquel espíritu posrevolucionario donde la educación artística tenía una marcada perspectiva social. En el teatro resaltaron los programas gubernamentales que mujeres como Amalia Caballero de Castillo Ledón, María Luisa Ocampo y Concepción Sada impulsaron en su tiempo. Construyeron carpas para llevar el teatro a escuelas, jardines, centros obreros, centros penales y barrios populares, y resaltaron la educación teatral en las primarias y secundarias. Ellas, como promotoras y dramaturgas, tenían conciencia de lo importante de fomentar la identidad nacional, y así dieron prioridad a la dramaturgia mexicana en estos proyectos; incluso, Amalia Caballero logró

un decreto a finales de la década de 1920 que reglamentaba la puesta en escena de obras nacionales. Este esfuerzo social y de identidad no elitista se ha ido deslavando hasta la actualidad y los efectos negativos han sido evidentes contribuyendo a aniquilar, desde la educación básica, el gusto por ir al teatro y constituirse, por tanto, en espectadores teatrales. Por eso no es extraño que quienes nos han estado gobernando no tengan idea de lo que se trata este arte.

A estas iniciativas incluyentes le han seguido proyectos aislados y al mismo tiempo titánicos: está el caso de Clemen-tina Otero, que fundó en la década de 1940 la Escuela de Arte Teatral, aunque no la dejaron dirigirla hasta 18 años después; el de Margarita Mendoza López, que fundó en la década de 1980 el CITRU; y el de Lucina Jiménez, que al inicio de este siglo promovió en diferentes partes del país, como Veracruz, Oaxaca, Guanajuato y Baja California, escuelas de educación artística. Recientemente se inauguró la de Michoacán y están en proceso y sin presupuesto visible, las de Sinaloa, San Luis Potosí y Querétaro. Ampliar la infraestructura educativa es una obligación de la descentralización, e implica mantener proyectos que requieren, por supuesto, de asignaciones presupuestales para su funcionamiento y que poco han sido defendidas. De tal manera que vuelven a hacerse evidentes las migajas que se le han ido asignando al teatro, que en nada corresponden a sus necesidades.

La sensibilización artística tanto en escuelas fundadas ex profeso como en los proyectos que se implementan en la educación primaria (como el de teatro escolar ahora tan desvirtuado) no solamente conlleva formar artistas potencialmente desempleados que lucharán en el futuro por la creación de sus fuentes de trabajo, sino a formar a un público que incluya en su tiempo de ocio la asistencia y el interés por ir al teatro. No es posible sólo sensibilizar para estar arriba del escenario, sino para formar dramaturgos, productores, promotores y espectadores que puedan disfrutar de lo que nos da el teatro,

el cual requiere de mucho más presupuesto de lo que se está discutiendo. Por eso, al teatro le urgen más que migajas.

Proceso, 24 de diciembre de 2006.

*Su elocuente silencio: Harold Pinter*¹

En esta navidad murió Harold Pinter, cuyas aportaciones a la dramaturgia han sido de gran importancia en el desarrollo del teatro contemporáneo.

Inició su trabajo como dramaturgo a finales de la década de 1950, dándose a conocer en México en la década de 1960 a través de diversos montajes sin mucho éxito, entre los que se encuentran: *El guardián*, dirigida por Xavier Rojas en 1963; *Regreso al hogar*, por Juan José Gurrola en 1968; *Viejos tiempos*, dirigida por Montoro en 1972; *Fiesta de cumpleaños*, por Ludwik Margules en 1974; *Traición*, en 1983 dirigida por Marta Luna, con las estupendas actuaciones de Ofelia Medina y Jaime Humberto Robles, y en 1994 Margules dirigió dos obras cortas en la UNAM: *Tiempo de fiesta* y *Luz de luna*.

La influencia de Harold Pinter en nuestra dramaturgia más bien ha sido a través de publicaciones o textos fotocopiados que a pocos directores les interesaron ya que estaban deslumbrados por el auge de la experimentación a partir de la dirección y la puesta en escena a partir de textos clásicos o textos literarios. En la década de 1980 ciertos sectores de la dramaturgia en nuestro país se vieron permeados por esta nueva visión del realismo que Pinter investigó a lo largo de 20 obras teatrales;

¹ Originalmente estos textos se publicaron en la revista *Proceso* el 28 de diciembre de 2008 —con motivo de la muerte de Harold Pinter— y el 16 de octubre de 2005 —cuando recibió el Premio Nobel.

unos lo llamaron hiperrealismo, otros realismo existencial y para otros era una derivación del teatro del absurdo.

Lo cierto es que Harold Pinter consideró la realidad como su materia prima y reconoció lo importante de la influencia de Samuel Beckett en sus trabajos. El punto, por supuesto, fue la forma en que él observaba la realidad, a la cual quería desenmascarar, pero con sus propias herramientas: la situación dramática y el lenguaje. Trató de eliminar cantidad de convenciones que flotaban en el realismo y se dedicó a observar a sus personajes, por lo general en espacios cerrados, actuando como en la vida: sin decirse todo, sin hablar de lo que realmente sienten, sin contarnos obligadamente una historia, sin saber ni de dónde vienen ni adónde van.

Como Beckett, encumbró el silencio como parte fundamental de la comunicación; decía: “Creo que nos comunicamos perfectamente bien, mediante el silencio y lo que se produce son evasiones continuas”. Pinter llegó a clasificar sus pausas detalladamente: era distinta una pausa corta a una larga, una transición a un silencio, una pausa dentro de un diálogo a una pausa fuera.

Pinter fue un maestro del subtexto, precisamente por no querer decir lo que abiertamente estaba pasando entre los personajes. Si ellos eran conocidos, ¿para qué decir lo que ya sabían?, y si no se conocían, ¿por qué contar quién era quién y qué querían? El espectador/lector completa las historias, las interpreta, deduce a partir de la poca información que tiene y trata de averiguar lo que tampoco Pinter sabía. En sus obras de teatro, siempre llenas de misterio, predomina la metonimia sobre la metáfora. En *El lenguaje de la montaña*, por ejemplo, dos mujeres representan a muchas otras mujeres y hombres que sufren situaciones de exclusión y opresión en razón de su identidad; o en *Tiempo de fiesta* el ambiente político apenas se olfatea mientras ocurre una fiesta entre “gente de sociedad” (y que poco se trabajó en el montaje que vimos en México).

Se pueden observar dos etapas en la dramaturgia de Pinter, divididas por la obra *Traición*: antes y después de la década de 1980. En su primera época, cuando escribió *La habitación*, *Retorno al hogar*, *Viejos tiempos*, o *Tierra de nadie*, consolida su estilo a partir de una realidad ambigua en donde lo que sucede son “intentos desesperados para protegernos”. Como señalaba el actor británico Michael Gambon: “Las obras de Pinter tienen una superficie de un milímetro y un subtexto quilométrico. Por eso entusiasma a los actores”.

Harold Pinter, después de la década de 1980, adquiere una conciencia política que lo lleva a su famoso discurso de 2005, al recibir el Premio Nobel de Literatura, en contra de la política de guerra de Bush contra Irak, y a dotar de un contenido político y social sus obras de teatro, pero sin traicionar sus principios dramáticos. *Uno en el camino*, *El lenguaje de la montaña*, *El nuevo orden del mundo* o *Luz de luna*, entre otras. No hay discursos, ni intentos concientizadores, ni personajes alegóricos. Sin un enfoque teórico o abstracto de los temas; se aboca a presentar, directa y sin muletas explicativas, situaciones y personajes concretos. No hay arengas ni panfletos como en la tradición clásica del teatro británico comprometido. Sus obras provocan un gran impacto emocional y solicitan la participación activa del espectador que se ve repetidamente interpelado y empujado a plantearse dilemas morales y políticos.

Las aportaciones al teatro de Harold Pinter son invaluable, así como el ejemplo en su evolución como dramaturgo. Después de Pinter, estamos seguros de que el teatro ya no es el mismo.

El Nobel para el dramaturgo Harold Pinter

Harold Pinter, hoy Premio Nobel de Literatura, es un hombre radical que con su dramaturgia transformó el cauce del teatro del siglo xx. Desde la década de 1960 se vio influido por Samuel

Beckett y a su propuesta realista le imprimió un sesgo existencial que abrió camino a nuevas formas de escribir teatro. Sin él, el realismo seguiría estando más del lado del costumbrismo, como muchos conceptualizan al realismo, y no con esa mirada contemporánea que vuelve a la realidad compleja en su estructura y en sus planteamientos.

El teatro de Harold Pinter rebasó las fronteras y llegó a México en 1963 con el montaje de *El guardián*, dirigido por Xavier Rojas en el Teatro El Granero, y resultó ser una obra incomprendida que pasó sin pena ni gloria por nuestros escenarios.

Tampoco tuvo resonancia en 1968 el montaje de Juan José Gurrola de *Regreso al hogar* en el Teatro de los Insurgentes. Más bien se consideró un rotundo fracaso, en un teatro enfocado principalmente al “teatro comercial”. En nada ayudó que la escenografía fuera de José Luis Cuevas y que la obra todavía no contemplara el realismo subvertido que Pinter desarrolló en sus siguientes obras.

En el desarrollo de su dramaturgia, Harold Pinter fue consolidando una arquitectura teatral caracterizada por la reiteración de los diálogos cotidianos, el recurso del suspense y los nulos antecedentes de los que dota a sus personajes. Obras como *Fiesta de cumpleaños*, *Viejos tiempos* y *El montacargas* muestran a un autor con un estilo ya definido. Fueron textos que en la década de 1970 directores jóvenes y prometedores, como lo menciona Luis Reyes de la Maza en sus crónicas periodísticas, llevaron a nuestros escenarios.

Viejos tiempos la estrenó Manuel Montoro en 1972 en el Teatro de la Danza del INBA y después la llevó al Teatro Milán, obteniendo el premio del año al mejor director. La traducción era de José Emilio Pacheco, la escenografía de Guillermo Barclay y las magníficas actuaciones —como lo comenta Luis Reyes de la Maza—, correspondían a Claudio Obregón y Ana Ofelia Murguía. En sus crónicas periodísticas de ese tiempo Reyes de la Maza la consideró una excelente puesta en escena: “la obra transcurre con lentitud, porque así transcurre la

vida de quienes ya no tienen que decirse, nada en qué pensar ni nada que esperar pero que se aferran a un pasado que tuvo sus destellos de gloria debido más que nada a la juventud”.

Ludwik Margules también se interesó por el teatro de Harold Pinter, y en 1974 llevó a escena *Fiesta de cumpleaños*, en el Teatro Arcos Caracol de la Universidad con la escenografía de Alejandro Luna, y 20 años después en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM estrenó dos obras cortas: *Tiempo de fiesta* y *Luz de luna*. Según le comentó a Rodolfo Obregón en sus memorias, Margules se interesó en *Fiesta de cumpleaños* para organizar un discurso escénico sobre la relatividad bajo la cual puede ser visto el comportamiento del hombre, al grado de que no sabemos quién es quién, ni los porqués del actuar.

En 1974, para Margules el reto era abordar el surrealismo de Pinter, y para Marta Luna, en *Traición*, resolver una estructura donde se trastocaban los tiempos. Esta obra, estrenada en 1983 en el Teatro Reforma, con las excelentes actuaciones de Ofelia Medina y Jaime Humberto Robles, generó un gran revuelo entre los dramaturgos mexicanos pues la estructura planteada y la forma en que lo resolvía el autor era completamente novedosa.

En la década de 1980, la dramaturgia mexicana se vio fructíferamente influida por las propuestas de este interesante dramaturgo, dando un giro radical a los conceptos de realismo y propiciando una nueva dramaturgia. En la década de 1990 se montaron algunas otras obras, pero este autor se dio a conocer principalmente a través de diversas publicaciones y fotocopios, pues en realidad los escenarios mexicanos, marcados por la tradición, poco se interesan por las nuevas corrientes dramáticas que transforman el teatro de hoy.

Augusto Boal

Augusto Boal, dramaturgo, director y teórico teatral brasileño marcó nuevos rumbos para el teatro moderno. La publicación de su libro *Teatro del oprimido*, en 1974, hizo visible su propuesta teórica y práctica del teatro invisible y convirtió al espectador en parte activa del espectáculo. La influencia de sus enseñanzas y su activismo se vislumbra en la actualidad tanto en América Latina como en Europa, no solamente por los Centros de Teatro del Oprimido (CTO) fundados por él, la Organización Internacional del Teatro del Oprimido (ITO) que aglutina a grupos de más de 20 países, la efervescencia del teatro popular a partir de la década de 1970 y la idea del teatro como agitador social, sino también por las herramientas teóricas y pedagógicas que desarrolló para que un sinnúmero de grupos dieran rienda suelta a su imaginación concibiendo el espacio escénico sin la línea divisoria entre espectador / actor, más allá del concepto de la desaparición de la cuarta pared.

Por supuesto que Bertolt Brecht es un gran inspirador para estas nuevas corrientes de la década de 1970 en América Latina: Augusto Boal en Brasil y Enrique Buenaventura en Colombia con el Teatro de Creación Colectiva, por mencionar un par. Augusto Boal da una vuelta de tuerca al teatro épico y al efecto de distanciamiento impulsado por Brecht para que el espectador entre a la ficción teatral sin olvidar su conciencia crítica; Boal convierte al espectador en actor para que su conciencia se vuelva acción y de ser un espectador pasivo actúe frente a la situación que se le plantea. Ambos quieren remover

las conciencias (teatro de la liberación), pero desde diferentes trincheras, que responden, claro, a la época histórica en que se dan. Boal, como en la guerra de guerrillas o la del mosquito (pica y échate a correr), adentra a sus actores en un espacio real, pongamos el ejemplo de las cajas de un supermercado y éstos protestan y alegan frente a un problema que se suscita. Provocan y crean revuelo haciendo participar a los que husmean por ahí y, en un momento dado, los actores desaparecen y el conflicto permanece, volviendo protagonistas a los espectadores. Esto mismo lo estaba implementando en Chile en 1973 el Teatro Aleph, dirigido por Óscar Castro, introduciendo a actores en las largas colas que se hacían frente a la escasez de alimentos, para hacer ver que el bloqueo norteamericano era el causante y no el gobierno; pero la llegada de Pinochet quebró la iniciativa y los mandó al exilio.

El activismo de Augusto Boal también lo llevó al exilio y a la tortura en 1971, y diseminó su semilla en los países en que estuvo: en Perú implementó una campaña de alfabetización, en Argentina montó obras de teatro, en Francia dio clases en La Sorbona, igual que en Norteamérica. Entre muchas otras acciones. En la década de 1980 Boal vuelve a Brasil y sin descanso escribe, monta obras y trabaja con su grupo junto a organizaciones que luchan por la libertad y la igualdad. La comedia musical fue un género que cultivó mucho como elemento de agitación (qué diferente concepto al que se tiene aquí en México de la comedia musical como entretenimiento) y grupos en Europa siguieron sus pasos. De los casos más representativos está el grupo catalán La Cubana, dirigido por Jordi Milán, que desde la década de 1980 causó sensación con su teatro invisible en las calles. En los Juegos Olímpicos de Barcelona sorprendió con *Cubana Marathon Dancing*, un espectáculo con más de 60 actores y más de cuatro horas de duración. Sus propuestas se fueron alejando de lo político y acercándose a lo popular. Así también les sucedió a La Fura dels Baus, quedándose en un teatro de la provocación.

Y la semilla de Augusto Boal fue germinando en medio de intereses disímolos, mezclándose con el *performance* y otras formas de teatro alternativo. Su teatro invisible parece estar más visible que nunca. Como señaló Ariel Dorfman ante su muerte “su muerte es invisible porque sigue él dentro de miles y miles de hombres y mujeres y niños que encontraron en sus obras y sus dichos y su vida la iluminación para hacerse ellos mismos los muy visibles protagonistas de su destino”.

Augusto Boal ha sido, tanto en el aspecto práctico como teórico, un basamento para la construcción de una nueva visión en el teatro latinoamericano a partir de la década de 1970. Frente a la situación opresiva y represiva de los gobiernos, su visión rescata al teatro de manos del poder y lo vuelve a su origen: su expresión popular.

Boal considera que el teatro es necesariamente político, porque “políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas. Quienes intentan separar el teatro de la política tratan de inducirnos a un error y ésta es una actitud política”.

Si bien en su origen el pueblo era el creador y el destinatario del espectáculo teatral, la aristocracia, argumenta en su libro *Teatro del oprimido*, estableció divisiones: unos son los que actúan en el escenario y sólo ellos pueden actuar, y otros son los que observan pasivamente. El sistema de Aristóteles —sostiene— refuerza la idea dividiendo a los actores en protagonistas, la aristocracia, y el coro, la masa informe. La burguesía transforma a estos protagonistas, de objetos de valores morales superestructurales a sujetos multidimensionales, individuos excepcionales alejados del pueblo y representantes de los nuevos aristócratas, como Maquiavelo manifiesta en *La poética de la “virtú”*. Brecht rompe con estas ideas y convierte al personaje teorizado por Hegel de sujeto-absoluto en objeto. Así, el ser social determina el pensamiento y no a la inversa.

Augusto Boal aterriza este desarrollo en la experiencia latinoamericana rompiendo con todas estas barreras. Ahora,

dice, todos deben actuar, todos deben ser protagonistas. Desarrolla su concepto de “sistema comodín”, en el que ya no hay divisiones entre protagonistas y coro.

El objetivo del Teatro del Oprimido para Boal consiste en restaurar el diálogo entre los seres humanos ya que, explica, los diálogos en esta sociedad tienden a transformarse en monólogos creando relaciones entre opresores y oprimidos. El teatro, pues, facilita a la gente a actuar en la ficción teatral para transformarse en sujetos activos de su propia vida. El Teatro Esencial es uno de los sustentos de su planteamiento concibiéndolo como la existencia simultánea —en el mismo espacio y contexto— de actores y espectadores, en el que se es capaz de observarse en situación. El Teatro Esencial, desde su perspectiva, consta de tres elementos: el Teatro Subjetivo —que es la coexistencia del actor y del espectador en un mismo individuo—, el Teatro Objetivo —espacio estético donde se proyecta la energía del espectador— y el Lenguaje Teatral —que traduce ideas, emociones y deseos.

La práctica escénica llevó a Augusto Boal a desarrollar un sistema teórico y una serie de ejercicios prácticos donde también se rompe la barrera entre el dramaturgo y la puesta en escena. Su propuesta implica partir de la dramaturgia escrita para desarrollarla en un escenario convencional o alternativo. Sus conceptos de creación de personajes son completamente aplicables tanto en la escritura como en la actuación. Tal es el caso de “la noluntad”, considerando que la emoción no es pura ni idéntica a sí misma de manera permanente: queremos y no queremos, amamos y no amamos, tenemos valor y no lo tenemos. Así, el personaje encierra la noluntad en cada una de sus voluntades. Por ejemplo, señala, Hamlet quiere vengar la muerte de su padre, pero no quiere matar a su tío, quiere ser y no ser. Bruto quiere matar a Julio César, pero no quiere porque lo ama. Romeo y Julieta se quieren, pero quieren a sus familias.

Gracias a la amplitud y solidez de sus planteamientos teóricos, su propuesta ha trascendido en el tiempo y puede concep-

tualizarse no solamente como lo que algunos considerarían un teatro panfletario, sino estimar el teatro como una herramienta liberadora, en el aspecto estético y en el reflexivo.

Podemos considerar a Augusto Boal como una persona íntegra, un personaje de gran trascendencia en nuestro teatro; un revolucionario en la más extensa acepción de la palabra.

Proceso, 10 y 17 de mayo de 2009.



LIBROS



Antología de teatro para títeres

Nueve son las propuestas escénicas que se presentan en la *Antología de teatro para títeres*, recién publicada por Ediciones El Milagro y el Cenart. Una de sus principales cualidades es el concebir un texto teatral utilizando diferentes tipos de títeres: desde el clásico guiñol, teatro de sombras, títeres de varilla hasta fantoches, mojigangas o manos enguantadas. Desde fines de la década de 1970 se detecta este eclecticismo, y muchas de las muestras que se rescatan en este libro trabajan desde el escenario a partir de un texto literario, clásico o musical. La interpretación, la elaboración y el manejo de los muñecos son factores clave para la construcción del espectáculo.

Esta forma de trabajar fue compartida por una buena parte de los autores, por eso Carlos Converso subtitula a su texto *Pandemonium*, guión para títeres en cinco tiempos, ya que hay un tipo de texto donde las acotaciones, de imagen o de acciones, vuelven, como él mismo lo señala, bastante denso y descriptivo el abordaje. Es teatro que sólo se comprende cuando es llevado a la escena, porque tiene que ver con una propuesta eminentemente visual. Es difícil expresar en papel la imagen, la forma y los movimientos de los muñecos y sus manipuladores, muchas veces actores, aunque resulte fundamental tener un testimonio, como este libro, que perdure en el tiempo.

En *Barrionetas* se crearon los personajes a partir de canciones de Chava Flores y tuvieron mucho éxito a fines de la década de 1970. Juan José Barreiro escribió la obra *Variaciones de Judith y Holofernes*, a raíz de un taller de títeres que impartió en la

UNAM en la década de 1990. Hugo Hiriart escribió de antemano su texto *Minostastasio y su familia*, y siendo él el director lo llevó a escena en la década de 1980, donde los muñecos fueron creados por Juan José Barreiro.

Luis Martín Solís, investigador y director de teatro, responsable de la selección, considera *Minostastasio y su familia* un parteaguas en la historia reciente de los títeres en México y expone contundentemente las razones. La afortunada investigación que Luis Martín realiza, la recolección de testimonios de los propios creadores, y el compromiso que adquiere al intentar contar con su propia experiencia y visión la historia contemporánea del teatro de objetos y muñecos, a partir de nueve obras, hacen sumamente interesante la introducción que precede a estos trabajos.

La violencia de los muñecos de Juan José Barreiro, en *Variaciones de Judith y Holofernes*, contrasta con la propuesta de Antonio Avitia *La muerte no mata a nadie*. Barreiro, un constante experimentador de los significados del cuerpo, vuelve sangre los listones rojos colgados a la reciente cabeza arrancada de Holofernes. El grupo Contratiempo, con el que trabajó Avitia, más conocido en el ámbito musical, creó el espectáculo a partir del corrido, utilizando diversidad de títeres: marote, cabezón, sombra chinesca y hasta un conjunto musical.

Maribel Carrasco, en *El pozo de los mil demonios*, retoma leyendas mexicanas y con gran imaginación nos muestra un mundo infantil donde las pesadillas y los demonios se insertan en una estructura similar a la de *Alicia en el país de las maravillas*. Antonio Calvillo cuenta *Historia de duendes y otras realidades* con una visión ecologista en la temática. Mireya Cueto escribe y monta sus obras con su grupo Teatro de Sombras Espiral, antes con Tinglado, y en *Perséfone*, llevada a la escena en 1995, utiliza cuatro pantallas para explorar en el teatro de sombras a partir del *Canto de Démeter*, de Homero.

Antología de teatro para títeres es un libro insólito, que colabora en el conocimiento y difusión de este tipo de teatro que apenas hasta ahora se ha empezado a rescatar.

Proceso, 27 de junio de 2004.

Centenario de Usigli

En este año de celebraciones a Rodolfo Usigli, dramaturgo definitivo en la transformación del teatro mexicano del siglo xx, lamentamos la pérdida de su acervo personal, memoria para los mexicanos.

El archivo contiene su correspondencia con diferentes personalidades como Bernard Shaw, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Octavio Paz, entre otros. Escritos originales, fotografías de teatro, programas de mano, recortes de periódico de reseñas teatrales, de obras de teatro, carteles, traducciones, ensayos, tesis sobre su trabajo y un sinfín de pistas para conocer más del teatro mexicano.

Los mexicanos nos hemos quedado sin la riqueza documental de uno de los pilares de nuestro teatro, considerado por muchos parteaguas del teatro mexicano del pasado siglo.

El fondo de Usigli actualmente se encuentra en la Biblioteca Especial de Colecciones Walter Havighurst, después de que en 1995, a 15 años de su muerte, se vendió a la Universidad de Miami. El INBA no pudo conservarlo debido a la imposibilidad legal de adquirir, a través de una transacción económica, archivos de artistas nacionales connotados, si no es como donación.

El investigador teatral Ramón Layera, chileno de nacimiento y nacionalizado norteamericano, ha urgado en estos tesoros documentales, y editado recientemente un libro sobre la correspondencia de Usigli con Bernard Shaw, Orozco, Paz y Rivera. Layera, profesor de esta universidad e investigador incan-

sable de Rodolfo Usigli, presentará la semana que entra su ponencia *Usigli epistolar: teatro y política cultural en su correspondencia con Diego Rivera, Lázaro Cárdenas y José Clemente Orozco*, dentro del homenaje a Rodolfo Usigli que se le brindará en el VI Congreso / Festival de Teatro Latinoamericano, en la Universidad de Connecticut.

Layera publicó también en 1996 un libro sobre Usigli. Recogió los testimonios de 15 dramaturgos e investigadores mexicanos, a partir de un cuestionario de 24 preguntas. Libro interesantísimo en el que conocemos sin reservas visiones sinceras sobre este dramaturgo.

Mientras Basurto dice que “Usigli dedicó su atención primordialmente a la clase media porque era la clase que iba al teatro y era la que conocía mejor”, Carballido considera que “Usigli no está descubriendo la clase media, ni está descubriendo la historia de México. Él está tratándolos con un talento de dramaturgo privilegiadamente talentoso. Lo que es muy distinto”. Y Vicente Leñero afirma que “la obra de Usigli es más importante en su teoría que en su realización, ya que frecuentemente cae en un melodramatismo que no está a la altura de la idea generadora”. Y a Margarita Mendoza López le llamaba la atención que uno de los temas preferidos de Usigli fuera la moda y la elegancia.

Con un epílogo de José Emilio Pacheco, el libro *Usigli en el teatro. Testimonios de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*, editado por el CITRU y la UNAM, es un libro importante para los amantes del teatro pero que muy poco se conoce. Con un tiraje de mil ejemplares y más de 10 años de existencia, su distribución y difusión fue mínima y hasta lo encontramos en alguna que otra tienda de Educal.

No hace falta que las instituciones culturales editen libros carísimos imposibles de adquirir o investigaciones fundamentales para el quehacer teatral en México, como es este libro. Lo que hace falta es organizar una red de distribución de libros teatrales con la que se asegure que llegarán a lugares urgentes de estos materiales. Y urge que el poder Legislativo y el

Ejecutivo realicen lo pertinente para preservar en nuestro país la memoria de nuestros mejores hombres. ¿Dónde irán a parar los archivos de B. Traven o de Hugo Argüelles?

Proceso, 10 de abril de 2005.

El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral¹

El teatro de Víctor Hugo siempre ha estado ligado a su experiencia de vida. Desde joven dejó su lugar natal y no ha querido alejarse nunca de él. Sus historias tienen que ver con aquellas que escuchaba desde pequeño y que se le quedaron grabadas en su mente y en su corazón. Mientras su padre se dedicaba a trabajar en la mina de Las Ánimas, él escuchaba a su madre, sus familiares y amigas, contar historias de mujeres. A veces no entendía ni de lo que hablaban, pero después las volvió obras de teatro. Como la historia de dos mujeres a las que encontraron enterradas juntas y por las que escribió *Voces en el umbral*; título que acertadamente los compiladores Jacqueline Bixler y Stuart Day dieron a un libro de ensayos sobre este autor y que la semana pasada se presentó en sociedad.

En el teatro de Víctor Hugo hay muchas historias de mujeres, mujeres de las que habla Jacqueline y también María Bonilla, la cual parte de su experiencia como actriz y directora de Costa Rica. “Son mujeres como yo —dice María Bonilla—, mujeres extranjeras con las que nos identificamos porque llevamos en nosotras mismas la marca del exilio.”

Sus obras nunca son festivas sino trágicas; tratan de rescatar las voces que nuestra sociedad ha querido callar. Así, escribe sobre mujeres a quienes la vida les ha cobrado caro sus actos; como Elvira Luz Cruz y Tina Modotti; o las del *Hotel Juárez*, obra que en este libro editado por Escenología y Conaculta,

¹ Presentación de libro, Sala Manuel M. Ponce, Bellas Artes, junio de 2005.

George Woodyard analiza desde el punto de vista de la globalización, así como Laurietz Seda lo hace a partir de *La Malinche*.

Víctor Hugo recurre a sus orígenes para no olvidar de dónde viene, con quién creció y quiénes le dieron la vida. Y en este acto de gratitud recuerda y quiere que lo recuerden; no le gustaría pasar por esta vida desapercibido.

Pero en su infancia no sólo escuchó historias de mujeres. Desde que tenía tres años, como cuenta en la entrevista que le hace Stuart Day, le caló hasta el fondo el trabajo que sus padres desempeñaban en el Ministerio Público investigando asesinatos, muertes y venganzas. Los veía como aquellos jueces que deciden el destino de los inculpados y se quedaba admirado por el poder que ejercían sobre el destino de esas personas. Entonces, decidió estudiar derecho y se convirtió en abogado para él también hacer justicia.

Los azares del destino lo llevaron al teatro (como aquellos azahares que dejaron de existir en su pueblo natal y que todavía ahora). Le pareció que el teatro tenía la estructura exacta de un juicio, donde existe una demanda y una contrademanda, que no es más que la acción del protagonista y la reacción del antagonista. El dramaturgo es entonces el juez que al final de la obra decide la sentencia y da a cada quien lo que le corresponde.

Víctor Hugo le aprendió a su madre su impresionante intuición para distinguir entre culpables e inocentes. Sin embargo, él siempre escogió casos en donde pudiera defender a los desprotegidos, a los que la ley nunca da la razón (y más en este sexenio donde día a día comprobamos que la ley sólo sirve a los intereses de los poderosos). Se adentra en un mundo lleno de violencia, como señala Enrique Mijares, porque su madre hospedaba en su casa a los delincuentes, mientras resolvían su caso, y a él y a su hermano los mandaba a llevarles comida y cobijas. ¿Cuántas cosas no habrá oído que salen a borbotones cuando escribe?, pues escribe de un tirón, sin detenerse, como si le tomaran la mano sus voces interiores y sólo fuera un intermediario que deja hacer.

Víctor Hugo hace honor a aquella frase que tiene grabada en su mente “infancia es destino”, y qué mejor que su vida para hacérselo notar. Quería demostrarle al mundo que no sólo era aquel niño miope incapaz de jinetear o bajar a las minas. Su padre, que no desistía de encontrar vetas de oro, le heredó la esperanza y el nunca darse por vencido. Y así ha luchado con la muerte y con la vida sin descanso. Le aprendió a levantarse temprano, a tener energía para el trabajo, a mantenerse joven por dentro y también a hablar mucho, mucho.

El teatro y sus compromisos de viaje no dejaron que regresara. Y al entrar a trabajar al banco, lo ataron de pies y manos y lo arraigaron a esta ciudad formada de edificios, saturada de esmog, pero eso sí, llena de teatro.

Se mantuvo al pie del cañón en el banco, impregnado por la disciplina y el deber ser, del que él tanto se lamenta, pero también por su generosidad para apoyar a su familia y sobrevivir en esta jungla de cemento donde del teatro no se vive.

Él siempre ha querido regresar a su pueblo localizado en una barranca formada por dos arroyos y limitada con sauces y álamos. Aunque se fue de Uruachi desde niño, lo lleva cargando en su equipaje, como en aquella maleta azul metálica con la que lo mandaron a estudiar la secundaria a Chihuahua.

Igual que a Frida Kahlo un accidente le cambió la vida, a Víctor Hugo una cadena de enfermedades lo marcaron. Y como su teatro está pegado a su vida, sus escritos dieron un vuelco. Las obras que hizo en el hospital dejaron de hablar de lo que recordaba o de lo que atrapaba del exterior. Miró hacia adentro de sí mismo y desde ahí escribió. Sus obras se volvieron más íntimas, más personales, como *Apaches*, sobre la tragedia del indio Victorio. A él también le decían Victorio porque de niño bailaba y cantaba: “Yo soy el indio Victorio que de la sierra bajó”. Escribió *Ahora y en la hora*, obra dolorosa sobre el mundo aséptico del hospital donde se enfrenta a la muerte, la cual Felipe Galván compara exhaustivamente con la puesta en escena de Luis de Tavira. Y escribió *Deseo* —analizada por Kirsten Nigro—, primera obra donde trata el tema de la

pareja, el sexo, el amor y el desamor, que ahora se presenta en el foro del Círculo Teatral y que curiosamente protagoniza Ofelia Medina, actriz que de joven soñó para *Voces en el umbral*.

Esperamos seguir conociendo esa fibra sensible de un autor que ha dedicado su vida a escribir, a pesar de que se queja de no dedicarse de tiempo completo al teatro.

El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral, editado por Escenología, es un interesante libro lleno de fotos que ahora sale a la luz; podría ser una lápida, como Víctor Hugo a veces lo siente, pero en realidad demuestra la obra de un dramaturgo que se ha entregado al teatro como un verdadero amante.

Proceso, 26 de junio de 2005.

El plop

Con títulos como *El Estupendhombre, o Un viaje al centro del ombligo del yo* —que dirigió Julio Castillo en 1980—, *Las devoradoras de un ardiente helado* —estrenada por Ángel Norzagaray en 1989— o *Cómo escapar de la niebla*, Antonio González Caballero, dramaturgo mexicano reconocido e ignorado a lo largo de su carrera, quiso escapar de la etiqueta de autor costumbrista por obras, de buena factura, que tanta fama le habían dado en las décadas de 1960 y 1970, y se lanzó a la tarea de hacer obras existencialistas expresionistas, del absurdo o surrealistas un poco sosas o superficiales. Hizo un símil de *A puerta cerrada* de Sartre, una versión de Shakespeare a la mexicana, y algo parecido a *Las criadas* de Genet, pero bajo el título de *La señora y sus amibas*, entre otras.

Recientemente se publicaron estos textos teatrales y otros, en tres volúmenes, logrando hacer un verdadero rescate: *Obras de vanguardia de Antonio González Caballero*, recopilados por el investigador y director teatral Enrique Mijares, quien escribe en cada uno de ellos un interesante ensayo sobre cada una de las obras y sobre la figura polifacética de este dramaturgo del siglo xx: pintor, narrador, guionista, pedagogo en la actuación, maestro en su taller de dramaturgia y personaje de la obra de teatro que fue su vida. En el tomo titulado *El Estupendhombre*, Mijares nos cuenta, entre otras cosas, el resultado de una larga entrevista que habría hecho al maestro. Por ella nos enteramos de las grandes contrariedades e injusticias que sufrió el autor: desde el descubrimiento tardío de ser hijo

adoptivo (por lo cual no sabía a ciencia cierta su lugar de origen), hasta cómo descubrió que fue entregado a una casa hogar de San Luis Potosí en 1927 y adoptado en 1931 por la pareja González Caballero para llevarlo a vivir a Celaya (de donde él se reconocía). Cuenta que al morir sus padres adoptivos le quitan todo, que sus pocas pertenencias se las arrebató un incendio en Tlatelolco, que vivía como fantasma en un edificio de rentas congeladas, sin teléfono y que el casero destruyó los murales que allí había pintado. También sabemos, por otras fuentes, la desgracia de cuando al darle el Premio Juan Ruiz de Alarcón dentro de las Jornadas Alarcónianas en Taxco hacia 1998, sólo alcanzó a alegrarse, pues la muerte le impidió ir a recogerlo. Su historia fue en sí una tragedia y en este libro de reciente aparición queda un testimonio muy valioso.

Las obras de vanguardia de Antonio González Caballero que aquí se consignan no tuvieron el reconocimiento que caracterizó a sus "obras costumbristas", de buena factura, que tanto gustaron al público: *Señoritas a disgusto*, *Una pura y dos con sal*, *El medio pelo* y *Las vírgenes prudentes*, entre otras. En la década de 1960 y la de 1970, varias de ellas llegaron a más de mil representaciones, obtuvieron buena crítica y varios reconocimientos.

Señoritas a disgusto la llevó al escenario José de Jesús Acevedo en 1961, y en 1984 Mercedes de la Cruz cumplió 1300 representaciones en el Teatro Reforma; fue adaptada varias veces a telenovela (una de ellas dirigida por Fernando Wagner) y llevada al cine bajo la dirección de Jesús H. Avitia. *Una pura y dos con sal* la estrenó Miguel Córcega en 1964 y también se hizo telenovela varias veces: dos de ellas dirigidas por Willebaldo López. *El medio pelo* fue un éxito de taquilla y estuvo dirigida por personalidades como Víctor Moya en 1964, Luis G. Basurto, también dramaturgo, y Dagoberto Guillaumín. Llegó hasta mil representaciones y obtuvo varios premios de la crítica.

Algunas de las obras costumbristas de González Caballero se publicaron en 1982 y en 1994 sin un criterio específico, y sus ediciones son difíciles de encontrar. Actualmente no existe en librerías un volumen que consigne las obras que fueron los pilares de la carrera de este autor y a las que peyorativamente se les llama costumbristas. Es de extrañar ese desdén, siendo un estilo dramático de interés para un público y que podría, además de ocupar un lugar preponderante dentro de la pluralidad de nuestro teatro, ser llevado al campo experimental como el hiperrealismo o al documental, desde su perspectiva comercial, a la manera de comedia o melodrama como tan bien lo hizo Antonio González Caballero.

Proceso, 22 de enero de 2006.

Revistas políticas

Recientemente se presentó un libro de obras de teatro de Héctor Ortega que recoge tres obras cuyo tema político pretende hacer una revisión de la historia desde un punto de vista crítico y ameno.

Ahora que nuestra historia ha sido negada por los planes de estudio del gobierno foxista en los libros de texto, donde desaparecieron a los héroes mexicanos de la Conquista, de la Reforma, de la Independencia y hasta de la Revolución, el libro *Revistas políticas* viene a confirmar lo retrógrado de nuestra cultura, que de un nacionalismo recalcitrante ha pasado a una negación de cualquier espíritu libertario en nuestro país.

El libro contiene tres obras de teatro que fueron estrenadas a lo largo de las dos últimas décadas: *¡Ay, Cuauhtémoc, no te rajes!*, *El huevo de Colón e Hidalgo, el sol y el dedo*, obras que buscan mostrar desenfadadamente la historia mexicana, donde los protagonistas son héroes patrios como Cuauhtémoc, Moctezuma, Allende, Hidalgo y Aldama, además de Cristóbal Colón.

En 1980, justo cuando se pretendía un cambio democrático en contra del eternizado priísmo, se estrenó *¡Ay, Cuauhtémoc, no te rajes!* en el Teatro Wilberto Cantón de la Sogem, cuyo éxito sorprendió durante muchos meses. Entre los actores se encontraban el mismo Héctor Ortega, María Luisa Alcalá y Víctor Trujillo (que en la actualidad se ha hecho famoso con su machista y políticamente elemental personaje de Brozo). En ella se hacía un recorrido desde la época prehispánica,

teniéndolo como lazarillo a un danzante callejero del presente que en medio del tráfico pretende sobrevivir. El autor con habilidad desacraliza a nuestros héroes y nos da a conocer su visión de la historia.

Héctor Ortega, dramaturgo, director y actor, del que se recuerda su memorable personaje en *La muerte accidental de un anarquista*, de Darío Fo, dirigida por José Luis Cruz, y que duró en cartelera un par de años en el Teatro Santa Catarina, se ha encargado de dirigir sus espectáculos. De tal manera que *El huevo de Colón* —escrita en colaboración con Rafael Pimentel, entre otros—, la estrenó en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón con motivo del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. En ella parte de los últimos días de Colón para ir a su pasado, dándole a este personaje una visión muy alejada del héroe de las estampitas escolares de antes del panismo y optando por “representar al personaje como nos viera en gana”.

El libro, editado por Escenología y la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, incluye la obra *Hidalgo, el sol y el dedo*, que remata con un baile tropical para reanimar la depresión del asesinato de tal héroe patrio cuyas últimas palabras dicen; “¡Vivan los hombres y las mujeres que nos dieron libertad!” Demos la bienvenida a este libro que hace perdurar tres obras de teatro que dan vida a la revista política mexicana cuyo auge se dio en la primera mitad del siglo xx y que ahora cobra una vigencia impresionante.

Proceso, 17 de septiembre de 2006.

Nuevo libro de Norma Román Calvo

El *enigma del esqueleto azul y otras obras* es la más reciente publicación de la dramaturga mexicana Norma Román Calvo (1924), la cual contiene además del drama que le da título, *La casa vacía*, la comedia *No llores, mi Mimí*, y un texto histórico, *Más allá del mar*, sobre los jesuitas expulsados de México en 1767.

Román Calvo, que es así como se ha dado a conocer desde la década de 1960, es una incansable dramaturga, dedicada desde 1944 a dar clases de teatro, por lo que ha tenido una presencia importante en escuelas de educación secundaria, preparatoria, en escuelas normalistas y, sobre todo en la FFYL de la UNAM en la carrera de literatura dramática y teatro. Dicha facultad le otorgó en 1994 el reconocimiento de la Medalla de Atenea por su obra *Delgadina y la reina, su madrina*.

El libro, publicado por Editorial Pax México, contiene cuatro obras, de las cuales *Más allá del mar*, dirigida por Antonio Algarra, y *El enigma del esqueleto azul*, por Magdalena Ochoa, han sido llevadas a escena. La primera en el Foro sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM en 2002, y la segunda en el Foro Rodolfo Usigli en el año 2000. Esta última, bien escrita y con diálogos fluidos, aborda el formato de *¿Quién es el asesino?* y pretende acercarse al género policiaco para manejar el suspense, aunque resulte un tanto ingenua y previsible. Desgraciadamente el montaje no le hizo mucha justicia al texto, pues con una producción doméstica y desconocimientos en la dirección escénica resultó pesado algo que no lo es en absoluto.

La autora escribió *Más allá del mar*, respaldada por una significativa investigación y un interés por adentrarse en las problemáticas político-religiosas del siglo XVIII. Con un tinte didáctico que ayuda a entender la situación histórica, la obra inicia con un prólogo donde los actores anuncian los objetivos por tratar. Además está dividida de la misma manera que una misa, lo cual se anuncia con un letrero o a viva voz antes de iniciar cada escena, como la autora indica en las acotaciones.

Román Calvo, egresada del taller de Hugo Argüelles, conoce de estructuras, géneros y técnicas teatrales, y la mayor parte de sus obras son dramas y comedias de costumbres por las que, a través de la cotidianidad, nos permite asomarnos a muy variadas situaciones familiares. Notoriamente maneja este estilo, por lo que, *La casa vacía*, que aborda el tema de la adopción, seguramente es la mejor de las obras.

Norma Román Calvo, que como mujer tiene un lugar en el teatro, ha publicado en Escenología su obra más conocida, *Dónde vas Román Castillo*, llevada a escena por Hugo Galarza en 1991. Ha ganado premios como Máscara, en 1971, por su obra *Éste es el juego*; el Salvador Novo por *Escándalo en paraíso* en 1984, y en 1989 el Premio Plata TIAF en Japón por *Vuelo de campanas*. Se ha interesado por sistematizar las cátedras que da en la facultad de la UNAM sobre verso, análisis de textos dramáticos y teorías dramáticas, teniendo así dos importantes libros para iniciados: *Teatro y verso. Manual para enseñar verso teatral* y *Para leer un texto dramático*, muy útiles para empezar a caminar por el teatro.

Proceso, 7 de enero de 2007.

Teatro aristotélico y no aristotélico: libro de Armando Partida

Armando Partida dio a la luz un libro que propone una interesante manera de analizar los textos teatrales con la cual da una amplia visión del acontecer de la dramaturgia y una posibilidad para acercarse a las nuevas propuestas del siglo xx.

En *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, el autor centra su estudio en la acción y a partir de ahí construye un modelo para analizar tanto textos aristotélicos como no aristotélicos, más allá del género o del estilo.

La importancia de la acción dramática arranca con Aristóteles, quien la considera la parte constitutiva más importante del drama. Bentley complementa esta afirmación al hablar de que si para Aristóteles la mimesis (la imitación de la acción) es el centro del drama, desde una perspectiva contemporánea imitar una acción significa hallar equivalencias objetivas de una experiencia subjetiva. Y sí, eso es el teatro.

La exposición de Armando Partida es rica en referencias, y con él conocemos a otros teóricos que han tratado de explicarse las diferentes formas de hacer teatro a través de los siglos. Él retoma los planteamientos de los formalistas rusos, del funcionalismo de la escuela de Praga, del estructuralismo francés y de los estudios semiológicos y semánticos.

Al plantear las premisas de la teoría dramática aristotélica, retoma a Rodolfo Usigli, Alfonso Reyes y Eric Bentley. Expone la forma de análisis aristotélica que utiliza Usigli a su regreso de la tradicional Universidad de Yale en 1937 (por la que, señala Josefina Brun, abandonó su espíritu experimental

tanto en su obra como en sus estudios) y nos enteramos de que esos estudios los dio a conocer en 1938 en programas de radio transmitidos por Radio UNAM, y que luego publicó en *Itinerario del autor dramático* en 1940.

Nuestra perspectiva teatral se enriquece al conocer teorías de diferentes estudiosos del teatro sistematizadas por Partida, pero cuesta trabajo seguirles el paso. La lectura es densa y compleja por el lenguaje y los muchos niveles que manejan.

El cuerpo del libro consiste en un análisis diacrónico que recorre la tragedia, el Renacimiento, el Siglo de Oro, el drama neoclásico, el romanticismo y el realismo desde una perspectiva aristotélica, y se adentra en los antecedentes y desarrollo de los modelos no aristotélicos, los cuales llaman la atención por ser temas poco abordados por los investigadores. Comprendemos cómo Chéjov, el naturalismo, el simbolismo y el drama modernista son los antecedentes del nuevo teatro, pero sobre todo de las vanguardias del siglo xx que rompen propositivamente con las estructuras aristotélicas e inauguran nuevas formas de hacer teatro: teatro épico, teatro del absurdo y los “posabsurdistas anglosajones” (Harold Pinter y Edward Albee). Es atractivo cómo el autor expone y analiza detenidamente el teatro no aristotélico retomando los postulados de Maria Serguieievna Kurguinian. Señala que el surgimiento de las nuevas vanguardias sigue dos líneas base: la de Alfred Jarry, que deviene en el teatro del absurdo (Beckett, Ionesco y Adamov), el antiteatro, el teatro pánico y el teatro de la crueldad de Artaud; y el que sigue la tradición de Schiller que se constituye en el Teatro didáctico, el Teatro épico de Brecht y el Teatro político que lleva al Teatro documental.

El enfoque de Armando Partida es sumamente interesante, pues su análisis es acucioso y profundo, y sobre todo porque se encabalga, a profundidad, con las nuevas tendencias de la dramaturgia actual.

Proceso, 21 de enero de 2007.

Una mirada psicoanalítica sobre el teatro de Strindberg

La curiosidad por saber cómo la vida personal de un dramaturgo se manifiesta en su obra, se retribuye con creces en el análisis que Estela Ruiz Milán realiza en su libro *Strindberg. Una mirada psicoanalítica*, editado este mes en la colección Textos de Difusión Cultural de la UNAM. Considera para su estudio cuatro obras de teatro de este autor, que corresponden a dos significativas etapas de su creación: *El padre* y *La señorita Julia* (1887 y 1888), y *Sueño* y *La sonata de los espectros* (1901 y 1907). Las primeras corresponden al naturalismo (muy cercanas a la realidad), y las segundas son obras fantásticas que nos remiten al mundo de los sueños y al proceso avanzado de locura, como comenta la autora.

Si bien su tesis de maestría en letras se abocó al “estudio del estilo literario de un autor buscando en su lenguaje signos que pudieran revelar su personalidad”, en el presente trabajo pretende constatar que “el escritor manifiesta de manera creativa, su propia psicodinamia a través de sus personajes”. Desde esta perspectiva se detiene a hacer un análisis psicoanalítico de la vida de Strindberg, basándose en los estudios de Jaspers y en las autobiografías: *El hijo de la sirvienta*, en 1886 (que refiere sus primeros 18 años), *Manifiesto de un loco*, *Infierno* y *Solo*, cuyos títulos bien ilustran el proceso vital de este autor.

Tanto Evert Sprinchorn como la autora y el propio autor, no rehúyen la idea de la subjetividad de una autobiografía, sino muy por el contrario consideran que “el enfoque de

Strindberg asume que la distorsión es inevitable y que mucho de la verdad yace precisamente en esa distorsión".

Así como Estela Franco realiza en su libro *Otro modo de ser...*, editado por Plaza y Janés, un profundo estudio psicoanalítico sobre la proyección de la vida de Rosario Castellanos en su obra, Estela Ruiz Milán lo hace abocándose a estas cuatro obras de teatro de August Strindberg.

Tanto en *El padre* como en *La señorita Julia* se revela la presencia materna y paterna con una gran fuerza, aunque, comenta la autora, ambas estén ausentes físicamente. La madre de Laura (la esposa del Capitán que quiere volverlo loco) en *El padre*, y el padre de Julia que se enreda en una relación de poder y sadomasoquismo con el mayordomo en *La señorita Julia*. Es significativo, señala Ruiz Milán, cómo estas dos presencias se manifiestan sólo a nivel auditivo, como son las primeras sensaciones de los perseguidores, en la alucinación de los paranoides, que al principio se presentan como la voz de la conciencia.

En *El padre*, el tema es la duda de la paternidad y, en *La señorita Julia*, la pérdida del honor (según los cánones de aquella época), pero en ambas lo que impera es la lucha entre los sexos, como lo hicieron los padres, y la lucha entre las clases sociales (él fue hijo de la sirvienta de su padre y él posteriormente se casa con su ama de llaves).

Otro tinte tienen en cambio *Sueño* y *La sonata de los espectros*, donde la fantasía cobra plena libertad. Son obras fantásticas en que, apunta Estela Ruiz Milán, se debilita la represión de la vigilia. Los códigos de estas obras, precursoras del surrealismo, mucho tienen que ver con los códigos oníricos planteados por Freud: el tiempo y el espacio se rigen por el pensamiento mágico, la multiplicidad de personajes representan al soñante y a sus objetos internos, se construyen imágenes y metáforas a través de los símbolos, etcétera. La diferencia del proceso onírico y la creación es que a la hora de la escritura el pensamiento lógico orienta las sensaciones oníricas por medio del pensamiento y las palabras, y es así,

la hipótesis fundamental de la autora, como Strindberg trasciende su enfermedad y encuentra en la creación el medio para mantenerse en contacto con la realidad.

Son extensas las ideas que Estela Ruiz Milán maneja en *Strindberg. Una mirada psicoanalítica*, y muy corto el espacio para poder transmitir la riqueza y lo agudo de su análisis y de sus conclusiones.

Proceso, 28 de enero de 2007.

Políticas culturales: libro de Lucina Jiménez

Lucina Jiménez acaba de presentar su libro *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*, donde hace una reflexión sobre las condiciones actuales de la política cultural en nuestro país y la necesidad del debate y su revitalización, de acuerdo con los nuevos esquemas de producción, mercado y consumo en que la globalización ha impuesto un “libre mercado”, falso.

Para Lucina Jiménez, la política cultural es el arte de lo posible, con un valor ético que la orienta y subraya su sentido social. Hoy por hoy, apunta, se requiere de la reconstrucción del tejido social, pues, frente a la descapitalización del sector cultural por la falta de inversión pública y de incentivos para el sector privado, se pone en riesgo la viabilidad del desarrollo de la diversidad en la cultura. Desde la perspectiva de la autora, el problema no sólo es económico sino que tiene que ver con las reglas del mercado, la legislación, la organización, la gestión y el consumo.

El libro, editado por la Dirección de Vinculación Cultural y el Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Sur y prologado por Gerardo Estrada, es una antología de ensayos realizados a lo largo de dos décadas, revisados en el presente por la autora y organizados en cuatro campos temáticos: políticas culturales, educación artística, públicos y gestión. Respecto al teatro, se incluyen interesantes textos donde sostiene una postura crítica en la que defiende al creador como agente subversivo, pues aunque se hable de economía, no significa

verlo reducido a mero productor de mercancías. “Los artistas —dice— no han de crear pensando en el mercado, porque entonces pesa sobre ellos la condena de gustar, el riesgo de conceder para vender. Por el contrario, a los públicos no hay que darles lo que pidan, sino que hay que retarlos, sorprenderlos y hacerlos crecer.” Para ella, el alejamiento de los públicos de los espacios escénicos especializados tiene que ver con la desestructuración del campo artístico, la falta de formación, la tradición artística familiar, la desorientación, la falta de visibilidad de los proyectos artísticos y la ausencia de vínculos firmes con las trayectorias artísticas, compañías y espacios. Lo que se ve claro es cómo las instituciones públicas son las que tradicionalmente han impulsado proyectos de riesgo, ya que la inversión privada sólo se ha interesado en la producción de espectáculos masivos ligados a la televisión y no al teatro de calidad. Asevera la autora que, dado el agotamiento de las estrategias públicas y privadas, hace falta buscar nuevos esquemas de intervención en las artes escénicas. Se requiere actualizar la legislación, modificar normatividades para que los espacios escénicos puedan recuperar sus ingresos y reinvertirlos en nómina, mantenimiento y producción; dar un trato preferencial a la difusión artística en los medios, entre otros tantos aspectos.

Resulta fundamental, opina, hacer estudios del sector para conocer el número de empleos que genera la cultura y saber, como se sabe en Argentina, que el 80 por ciento de los creadores están desempleados, y considerar en las estadísticas no sólo a los artistas sino también a los técnicos, constructores, educadores, administradores, promotores y funcionarios que tienen empleo en el área cultural; saber el número de compañías, los ingresos en taquilla, los egresos de producción, etcétera... Y conocer exhaustivamente el campo de interés.

En la mesa de presentación de *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*, que fue moderada por Álvaro Hegewisch el jueves 29 de marzo, Gerardo Estrada resaltó la contribución del libro a corto y largo plazo; Luis de Tavira invitó a la conversación responsable

sobre la acción cultural en México; Roberto Vázquez propuso un congreso para debatir el tema, y Esther Hernández, representada por Rafael Santín, se refirió a los procesos de modernización. El libro, número 12 de la Colección Intersecciones, coordinada por José Antonio Mac Gregor y Adrián Marcelli, es valioso por su contribución a las políticas culturales de México que, más allá de un sexenio o de funcionarios en específico, reactiven las artes escénicas que se encuentran tan poco valoradas dentro de la política mexicana y con tan pocas herramientas para análisis.

Proceso, 8 de abril de 2007.

Hacer teatro hoy

Para Luis de Tavira, reflexionar sobre el teatro y su sentido resulta trascendental e indispensable en la actualidad, pues la práctica escénica no está completa sin el pensamiento alrededor de ella. En su libro *Hacer teatro hoy* —presentado la semana pasada en la Casa del Teatro—, expone, para confirmarlo, el origen etimológico de las palabras teatro y teoría, donde resultan incomprensibles el uno sin la otra. Tanto teatro como teoría, dice, derivan de la misma acción: *theáomai* que quiere decir “contemplar”. Teatro quiere decir “mirador” y teoría, “contemplación”. Así, por la invención del teatro se inventa al mundo como representación (no ya de la voluntad sino de la teoría), pues nos vuelve espectadores de nosotros mismos; acción que es una “anagnórisis en la que nos reconocemos como otros, sujetos del acontecimiento, como poética de la existencia, medida del cosmos y escala de lo sobrehumano”.

Luis de Tavira, hombre de teatro con más de 60 puestas en escena en su haber, crea un código único para dar congruencia a sus planteamientos alrededor del arte teatral y sorprendernos. Sus principios en torno al teatro: espiritualidad, presencia, expresión de lo otro, confrontación verificada entre realidad y ficción, luz invisible que hace visible lo invisible; su carácter artesanal (más allá de lo moderno) y su sentido crítico, transformador de la realidad; hacen del pensamiento de Tavira una propuesta totalizadora, críptica muchas veces y siempre reveladora.

Hacer teatro hoy, editado por Ediciones El Milagro y el Conaculta, es un interesante libro que aborda el teatro desde la hermenéutica, el estudio diacrónico y su práctica escénica. El primer aspecto lo aborda en los siete artículos iniciales, escritos en diversos tiempos y contextos. El de 1996 forma parte del Simposio El Teatro en una Sociedad Multicultural, realizado en Copenhague, donde participaron Darío Fo, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, entre otros, y en el que trata “El Teatro de lo Otro”. El de 1998 lo escribió en Madrid y versa sobre “La antigua novedad del drama”. En el de 2002, escrito en Valencia, titulado “El teatro en la era de la degradación de los valores”, resalta el carácter efímero del teatro frente al concepto de la producción actual de objetos/ mercancías acumulables. Los artículos más recientes son los que abren y cierran este primer grupo de ensayos y elevan al teatro, después de una sólida argumentación, a los niveles más altos de la cultura.

Los artículos que se refieren al hacer del artista, contemplan la importancia del actor y el director de escena. “El actor, habitante de la lengua”, “Interpretar es crear” y “Las responsabilidades artísticas del director de escena” son visiones clarificadoras respecto al proceso creativo del actor donde considera que “la tarea fundamental del actor vivencial habita entre las fronteras del texto y su misterioso poder flota en la evidencia de los signos”. El inconsciente está en el lenguaje, siguiendo a Lacan, y el actor, que habita lo indecible y desde ahí accede a la palabra, tiene la posibilidad de dimensionar el silencio. Para Luis de Tavira lo invisible es el espectáculo, que está en la mente del actor, y la responsabilidad artística del director está en la tensión generada entre ética y estética.

En *Hacer teatro hoy*, cuyo prólogo de Patricia Cardona nos da una atinada visión del autor, éste también aborda temas sobre la historia del teatro en México y diversas acciones culturales. Cierra el libro, agudo y mareador, con una simpática obra: *El director de teatro*, donde presenciamos las dificultades por las que atraviesan sus hacedores y confirmamos sus peligros y su necesidad. Porque, como dice Madame Krone: “¿Qué

será de los hombres sin el teatro? ¿Quién va a educar sus sentimientos? ¿Quién va a revelarles el secreto de su zozobra interior, esa verdad sólo reservada al drama?"

Proceso, 20 de mayo de 2007.

Dramaturgia del norte del país

A Yita, in memoriam

La semana pasada se presentó el libro de Rocío Galicia *Dramaturgia en contexto*, en el cual la autora recoge el testimonio de 20 dramaturgos del noreste del país, proporcionando un fresco, amplio y polifónico grupo de escritores para la escena de diferentes generaciones, en los que busca coincidencias y contrastes, similitudes temáticas o influencias de su geografía. Invita a la polémica respecto a la existencia o no de un teatro regional y hace propuestas.

A través de las entrevistas, la autora se pregunta y nos contagia de inquietudes respecto a los contenidos sociales y políticos de estos autores, de la importancia o no del relieve formal y estructural, de la identificación del público o de propuestas más complejas, y no de menor valía, que impliquen un esfuerzo para el espectador.

Rocío Galicia, investigadora del CITRU y estudiosa de la maestría en letras modernas en la Universidad Iberoamericana (UIA), distingue, a partir de sus abundantes y exhaustivas lecturas, tres líneas temáticas en los dramaturgos entrevistados: la frontera, la denuncia de lo que acontece en el entorno y la cultura patrimonial regional. Da una mayor complejidad al tratar el concepto de frontera desde sus múltiples acepciones físicas y simbólicas: periferia, confines, límites, e ir desde “las propias limitaciones corporales, para luego trascender hacia el ámbito geográfico”.

Con un sugerente título, *Dramaturgia en contexto*, la autora nos ofrece conocer a los personajes que habitan detrás de sus textos; los contextualiza, los explica, los llena de una vida que revela inquietudes, actitudes existenciales, artísticas y sociales. Utiliza una rigurosa metodología en el planteamiento de su investigación, y recurre a la técnica etnográfica de la entrevista incluyendo lo particular y lo general: preguntas personales, referencias a su trayectoria, propuesta temática y estilística, identificaciones dramáticas, para arribar, finalmente y con fortuna, a una “declaración de principios”.

En este primer tomo de *Dramaturgia en contexto* se incluye a dramaturgos de Coahuila como Joel López Arriaga; a Víctor Hugo Rascón, Georgina Ayub y Antonio Zúñiga, de Chihuahua; a Enrique Mijares, de Durango —dramaturgo, investigador y editor, especializado también en la zona norte—; Hernán Galindo y Mario Cantú, de Nuevo León, y Medardo Treviño y Lorena Illoldi, de Tamaulipas, por mencionar unos cuantos. Son 17 dramaturgos y 3 dramaturgas del noreste, en este primer muestreo, que bien puede ser complementado con otras talentosas autoras norteñas como Dolores Espinoza, de Sinaloa; Elba Cortez y Bárbara Colio, de Mexicali, y Virginia Hernández, de Ensenada (estas dos últimas ganadoras del Premio Internacional María Teresa León de España).

La sensibilidad y meticulosidad de Rocío Galicia, con larga experiencia en el mundo del teatro, dan a este libro gran valor, pues además de proporcionar herramientas fundamentales para el estudio del teatro mexicano actual, se convierte, ella misma, en un personaje en tránsito que evoca obras de teatro donde ella, siempre activa, se entrevista con personajes, llenos de ideas e historias, en medio de festivales, congresos y encuentros de teatro, instalándose en los *lobbies* y restaurantes del hotel Imperial, Puerta de Sol, Bugambilia, Casablanca y hasta el Everest; en cafés como Los Cisnes y en Gitanos; sin faltar el aeropuerto, o un viaje a Tepoztlán; o así, no más, hablar durante horas dentro de un auto en plena carretera de Chihuahua a Parral.

Damos la bienvenida a *Dramaturgia en contexto I*, producto de una investigación más amplia, la cual Rocío Galicia viene realizando desde hace tiempo, y que esperamos pronto nos sorprenda con el segundo tomo de esta enriquecedora y vasta incursión en el teatro del norte de nuestro país.

Proceso, 28 de octubre de 2007.

Teatro completo

El sábado se presentó, dentro del marco de la Feria Internacional del Libro en el Palacio de Minería, el *Teatro completo* de Carlos Olmos, editado por el FCE, lo cual significa una aportación para la difusión del trabajo dramático de este autor (1947-2003), cuyas obras habían sido publicadas hace tiempo por editoriales como las del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (Injuve), Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas), Katún, Escenología, la UV y la UNAM, libros, muchos de ellos, ya fuera de circulación.

La dramaturgia de Carlos Olmos se caracteriza por el trabajo profundo en la psicología de sus personajes, sus ensueños y acciones, teniendo como constante la lucha entre su realidad e irrealdad. Sus obras oscilan entre el realismo mágico como el de *Lenguas muertas*, que estrenó en 1975 en el Teatro Morelos bajo la dirección de Marco Antonio Montero y que posteriormente reestrenó Germán Castillo, y el realismo psicológico de *El presente perfecto*, estrenada en el Teatro Celestino Gorostiza, dirigida por Soledad Ruiz en 1982, donde actuaban Enrique Singer, Mario Iván Martínez y Margarita Isabel, entre otros.

Incurrió en la farsa exagerada como lo es *La rosa de oro*, estrenada por Germán Castillo en 1981 en el Teatro Santa Catarina de la UNAM, y que en 1982 obtuvo el Premio Juan Ruiz de Alarcón como mejor obra nacional, y el que otorgaba el *Heraldo de México* como mejor autor nacional; y en la sátira grotesca reflejada en su obra *El brillo de la ausencia*, que estrenó

Julio Castillo en 1983 en el Teatro Reforma, y que el autor dedicó a Margarita Villaseñor, la cual fue una de las presentadoras del libro en el Palacio de Minería, junto con Víctor Hugo Rascón y Julián Robles. También María Rojo, Delia Casanova, Gonzalo Vega y Claudio Obregón, leyeron fragmentos de sus obras.

Teatro completo está prologado por Julián Robles y Enrique Serna, en el que se incluyen variadas anécdotas que dan color a esta introducción. Acertadamente las obras contenidas en este tomo contienen la última versión, ya que este autor corregía sus trabajos después de haber sido llevados al escenario, lo cual innegablemente, enriqueció sus textos.

En este libro se incluye su última obra, *Después del terremoto*, dirigida por Mauricio Jiménez en 2002, y *El eclipse*, considerada por muchos como su mejor obra de teatro. Luis Reyes de la Maza señala que de ninguna manera puede ubicarse *El eclipse* dentro del realismo mágico “como dicen los pedantes, sino que es del naturalismo más puro al estilo de un Zola, de un Queiroz y de un Galdós, escrito con la misma inteligencia y el mismo amargo sabor del alma”. Carlos Olmos, originario de Tapachula, Chiapas, comenta que es quizá la más personal de sus obras, ya que está inspirada en el paisaje, la música y los mitos de su niñez, pero donde el tema y su atmósfera moral responden a sus inquietudes del momento. Esta obra, que no fue de sus mayores éxitos de público, pero sí la más sobresaliente, fue dirigida por Xavier Rojas en el Teatro El Granelero en 1990, con las espléndidas actuaciones de Beatriz Aguirre y Marta Aura, que fue su compañera en la ENAT del INBA a principios de la década de 1970.

Su obra *Juegos profanos*, que forma parte de la trilogía incluida en este libro (junto con *Juegos fatuos* y *Juegos impuros*), fue, junto con *Aventurera*, de sus obras más representadas. *Juegos profanos*, que trata de dos hijos que asesinan a sus padres, cumplió 500 representaciones, bajo la dirección de Eduardo Ruiz Saviñón y las actuaciones de Elena de Haro y Julio Bracho, y se representó en inglés en diversos lugares de los Estados

Unidos. *Aventurera*, adaptación teatral que hizo de la película de Álvaro Custodio y producida por Carmen Salinas, tuvo la misma suerte y lleva ya más de 10 años en cartelera.

Carlos Olmos también fue reconocido por las más de 15 telenovelas que escribió (*Acompáñame*, su primera, y *Sin pecado concebido*, la última), pero sobre todo por su telenovela *Cuna de lobos*, transmitida en 1986 y en 2001, que marcó un hito en la televisión del país y fue transmitida con éxito en Latinoamérica y los Estados Unidos.

Carlos Olmos fue un dramaturgo prolífico, conocedor de las fibras emocionales que hacen vibrar al público mexicano y cuyo trabajo teatral puede ahora tenerse compilado en un libro, fundamental en cualquier biblioteca.

Proceso, 2 de marzo de 2008.

Mujeres desde el umbral

En el foro del Círculo Teatral se presentó recientemente el libro *Mujeres desde el umbral* de Víctor Hugo Rascón Banda, bajo el sello de Libros de Godot, donde se reúnen tres obras de teatro que nos invitan a adentrarnos no sólo en el mundo femenino y las relaciones de poder, sino a conocer una parte significativa de nuestra sociedad donde la injusticia prevalece: *Voces en el umbral* tiene como paisaje de fondo un pueblo minero en formación incrustado en la sierra Tarahumara; *Sazón de mujer* ve la sierra desde el punto de vista de una mujer menonita, una guerrillera y una maestra, y *Sabor de engaño* se ubica en la Ciudad de México, donde dos parejas de jóvenes buscan dar un sentido a su vida.

La mayor cualidad de estas obras consiste en abordar una realidad social a partir de la problemática íntima de los personajes desde donde se cuentan las historias. Sin retórica ni consignas acompañamos a estas mujeres a lo largo de toda su vida, como en *Voces en el umbral*, de apenas un fragmento como en *Sabor de engaño*, o de lo que sólo ellas nos quieren contar como en *Sazón de mujer*. La interpretación de los acontecimientos es responsabilidad del espectador, aunque el autor, sin lugar a dudas, pone el dedo en las llagas de la opresión.

De esta manera cada obra responde a una estructura diferente, proponiendo una variedad formal muy interesante. *Voces en el umbral*, primera obra del dramaturgo y llevada a escena en el interior y exterior de la república, es la que más resalta en este aspecto, ya que con muy pocos elementos nos

hace transitar tanto en el tiempo como en los espacios. Una cama es el objeto metamorfoseador de la realidad. La cama, símbolo perfecto para hablar del periplo de una vida —ahí nacemos, viajamos por nuestros sueños, lloramos, vivimos el placer y el abrazo, engendramos... Morimos sin remedio.

En *Voces en el umbral*, finalista en el Premio Tirso de Molina, una mujer de origen alemán y una indígena la habitan. Siendo viejas, se vuelven niñas recién llegadas. Ama y esclava viven el encierro, se asoman al balcón, se esconden entre las sábanas, sufren la tiranía del padre, que también somete a los mineros donde trabaja, construyen el túnel de la libertad y se quedan solas en ese pueblo fantasma. Con gran sensibilidad Víctor Hugo Rascón nos muestra las dos caras de la moneda y el lugar inhóspito en el que cae después de haber sido lanzada al aire. No hay futuro, sólo un presente desolador.

Sabor de engaño, por su lado, juega con la transposición de personajes. Dos parejas: dos hermanos y dos hermanas interpretados por dos actores. Cada pareja es el revés de la otra porque, como señala Rocío Galicia en el prólogo, “representan un lado oculto, la costura donde aparecen los nudos y los hilvanos del personaje original”. El desempleo, el compromiso profesional y la mediocridad en la calidad de las relaciones son los factores que intervienen en estas parejas donde el amor de a de veras está ausente. Jennie Ostrosky la llevó a escena en 1993 en el CUT de la UNAM.

En *Sazón de mujer*, Rascón Banda, compañero de generación de Jesús González Dávila, Leonor Azcárate y Sabina Berman, experimenta otra estructura dramática y ubica a sus personajes en la Feria de Santa Rita, en Chihuahua, eligiendo el monólogo como forma de expresión. El reto está en la acción que determina a los personajes, pues el hablar y el cocinar se conjugan de tal manera que el espectador vive dos imágenes simultáneas: sobre lo que están narrando y, al mismo tiempo, el olor y el gusto por lo que se está sazonando. La dificultad que implica la propuesta todavía no se ha llevado al escenario, ya que tanto en Costa Rica como en la Ciudad de México, donde se estrenó,

eligieron un espacio “abstracto” en el cual no hay comida ni olores y, más grave aún, no se da el acto de cocinar que es como se vive el espacio y lo que le da color y sabor a esta obra conmovedora de *Sazón de mujer*.

Reconocer a Víctor Hugo Rascón Banda en su libro *Mujeres desde el umbral* —publicado por una editorial como Libros de Godot, en la que resalta la calidad y el cuidado en la edición— es transitar por mundos íntimos enfrentados a realidades dolorosas donde la lucha por la vida es sorprendentemente alentadora.

Proceso, 6 de abril de 2008.

Nuevo libro sobre Elena Garro

En conmemoración de los 50 años de la dramaturgia de Elena Garro, Patricia Rosas Lopátegui realizó una compilación de ensayos para que la Editorial Porrúa y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) los publicara bajo el título *Yo quiero que haya mundo*, frase que uno de los personajes de la obra *Un hogar sólido* pronuncia cuando se anuncia con trompetas la llegada del Juicio Final.

Para Elena Garro la vida no tiene fin, pues su religiosidad la invita a acceder a otra realidad en el momento de morir. Para ella la muerte también puede escenificarse en el teatro, y su obra *Un hogar sólido* nos muestra un sepulcro donde vive una familia que ha muerto en la superficie. Clara, en *La señora en su balcón*, piensa, antes de que ponga fin a su vida: “Ya sólo me falta el gran salto para entrar en la ciudad plateada. Quiero ir allí, donde me aguarda Nínive con sus escalinatas y sus estatuas y sus templos, temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta, traslúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles”.

Y Elena Garro ahora está en Nínive viviendo a través de sus obras de teatro y sus novelas, en los estudiosos que trabajan sobre sus escritos, en los espectadores que experimentan la vida de unos personajes creados por ella. Elena Garro sigue presente y se ha convertido en una figura fundamental para la dramaturgia mexicana.


Es interesante que en libro se incluyan las notas periodísticas referentes a las obras que la autora presentó en el ciclo

de Poesía en Voz Alta, ya que, junto con los estudios de este periodo de su dramaturgia, nos hace ver que es su época más sobresaliente como autora de teatro, sin menospreciar el resto de su obra. Su principal influencia al empezar eran los surrealistas, con los que convivió en su estancia en España y Francia, y para México significó una nueva veta de indagación dentro de la dramaturgia que se desarrollaba en ese momento, fundamentalmente realista.

Las inquietudes de la Garro eran múltiples y los universos que reflejaba rebasaban el ámbito doméstico o intimista. Así, escribe obras como *El rastreo* o *Felipe Ángeles*, de carácter histórico o social. Junto con otras mujeres de su generación, como Luisa Josefina Hernández y Maruxa Vilalta, dieron el salto a lo que sus antecesoras habían marcado, pues a pesar del espíritu nacionalista y las temáticas sociales que imperaban en el teatro posrevolucionario, Teresa de Isasi, Concepción Sada y Amalia Castillo Ledón, entre otras, hacían comedias y dramas acerca del matrimonio, el divorcio y la vida en el hogar. Ellas fueron las primeras mujeres dramaturgas, también muy valiosas como promotoras de la dramaturgia mexicana y fueron las que abrieron el camino para que la siguiente generación pudiera escribir más allá de lo que su contexto inmediato les dictaba.

Para Elena Garro el mundo tangible y el intangible existen en una misma realidad y este hecho hace que su obra supere la lógica mundana y trascienda la materialidad. Así como en el teatro confluyen todos los tiempos y se vuelven presente por el simple hecho de traerlos al escenario, así las estructuras dramáticas de Garro son capaces de crear universos completamente originales.

El libro *Yo quiero que haya mundo* abarca todas las facetas de su carrera: incluye 21 ensayos y artículos sobre su dramaturgia, 26 ensayos sobre su narrativa, dos sobre sus memorias, dos sobre su poesía, cinco alrededor de su periodismo y dos obras de teatro y un cuento donde ella es la protagonista. Prologado por Víctor Hugo Rascón Banda, el libro es



un trabajo exhaustivo que nos da idea de la complejidad y lo prolífico de la obra de Elena Garro y resulta fundamental para conocer la obra de esta autora. *Yo quiero que haya mundo* se presentó en Tijuana, Puebla y Cuernavaca y, este domingo 22, en la Ciudad de México.

Proceso, 22 de junio de 2008.

Nuevo libro de Eugenio Barba

La *tierra de cenizas y diamantes* es el libro que la editorial Escenología recientemente ha publicado de Eugenio Barba. Contiene su experiencia en Polonia en la segunda mitad del siglo xx y 26 cartas que Jerzy Grotowski le escribió entre 1964 y 1966.

El título del libro hace referencia a la película de Andrzej Wajda *Cenizas y diamantes*, que impactó al autor y lo impulsó a viajar a Polonia en 1961. *La tierra de cenizas y diamantes* habla de un periodo crucial para el teatro en donde se gestó la revolución teatral de Grotowski, Flaszen, Gurawski y su grupo de actores; del contexto de la Polonia socialista con un régimen policiaco mediocre contrapunteado por el ardor intelectual y artístico, grito de liberación.

El autor quería dar testimonio de la vida en el teatro de dos jóvenes desconocidos que todavía no llegaban a los 30; dos jóvenes sin nombre que fueron descubriendo el impulso de rebelión, la incapacidad de someterse al espíritu del tiempo, la sed de trascender la propia sociedad y la propia persona... Y la fuerza del amor. Porque para Eugenio Barba “¿Cómo no llamar “amor” a la pasión que ha vinculado a ciertos artistas de teatro con otros, transformando en caminos practicables lo que en aquel momento les parecían a las personas desapasionadas ideas obsesivas de maniacos solitarios?” Una relación de amor entre maestro y alumno para ir más allá de lo que se llama influencia, método o fidelidad. Ellos tomaron prestado de Kipling el vínculo entre el viejo Lama y el joven Kim, por lo que

el capítulo de las cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba tiene como título “Querido Kim”.

Eugenio Barba, en la década de 1990, estaba dudoso de publicar las cartas pues no sabía si era posible descifrar el total de su contenido, ya que estaban llenas de claves que hasta ellos mismos, con el tiempo, tampoco recordaban; dudaba si a un lector ajeno le podrían decir algo más allá del interés de leer las palabras del encumbrado Grotowski. Sus dudas se convirtieron en trabajo y decidió escribir una primera parte que diera el contexto a las cartas y hablara en primera persona de su experiencia en el Teatr-Laboratorium 13 Rzędów, y los años que pasó con su maestro en Opole.

La tierra de cenizas y diamantes resulta muy interesante, pues en esta primera parte la experiencia personal, las reflexiones alrededor de la técnica teatral y las anécdotas o historias que suceden en estos años, instruyen, divierten y dan testimonio. También llaman la atención las cartas, que son todavía más inmediatas, donde se develan los problemas de sobrevivencia de sus respectivos grupos de teatro, los consejos que Grotowski le daba a Barba para resolverlos, los avatares del quehacer teatral, en las que comenta libros y proyectos de Barba, cuenta acerca de viajes que realizaba para dar conferencias y sus dificultades con las autoridades socialistas (que en las cartas las llamaban Mois en referencia a una tribu de Camboya que hace prisioneros a los protagonistas de *La voie royale*, de André Malraux, y los ciega). En esta correspondencia el lector tiene que intuir las palabras de Eugenio Barba; Grotowski responde a preguntas desconocidas, aclara malos entendidos de aquellos que ignoramos la contraparte, habla de proyectos de libros, puestas en escena cuyas particularidades sólo conoce el destinatario. Así, las cartas se convierten en un interesante diálogo monologado donde el otro está y no está al mismo tiempo, donde el subtexto es un crucigrama, donde el contrapeso del balancín lo tiene que dar el lector.

Las cartas que Eugenio Barba escribió a Grotowski, comenta Barba, no están incluidas ya que se perdieron cuando

Ludwik Flaszen y los actores clausuraron el Teatr-Laboratorium de Wroclaw, con todo y sus archivos, mientras Grotowski vivía exiliado en el extranjero.

La tierra de cenizas y diamantes se publicó por primera vez en Italia en 1998 y Grotowski murió en 1999. Hace un par de años se publicó en España y ahora podemos encontrarla en México.

La imagen de Eugenio Barba en este libro corresponde a la que él expresó cuando, el 5 de diciembre, recibió el título de doctor *honoris causa* que otorga el Instituto Universitario Nacional del Arte de Buenos Aires: "Mis palabras son como humo y es mi cuerpo el que se quema".

Proceso, 14 de diciembre de 2008.

Para vivir el teatro

Esther Seligson padece, como muchos, la enfermedad de la fascinación por el teatro en el momento de convertirse en espectadora. Crítica teatral, escritora y maestra de teatro, comprometida con el pensamiento, la reflexión, la búsqueda de razones, causas y circunstancias que existen pasajera-mente en el escenario, ha dedicado gran parte de su vida a dar testimonio del fenómeno teatral en México. Sus textos acerca del teatro y su capacidad para transmitir ese entusiasmo por el análisis de la puesta en escena han hecho de Esther Seligson una figura, sin intenciones de figurar, fundamental para ver nuestro teatro desde dentro.

El libro *Para vivir el teatro* publicado recientemente por la UNAM en su colección Al Margen, da cuenta de esta febril espectadora recorriendo nuestros escenarios según sus inclinaciones, sus preferencias estéticas y su postura social. Sobresale su interés por el teatro universitario, el teatro independiente, el teatro popular y el teatro infantil, pero sobre todo, por el teatro inteligente, como dice ella. Ya en 1990 conocimos otro libro suyo, *El teatro, festín efímero*, donde recopilaba diversas reflexiones y testimonios, ya sea a través de la crítica, de la entrevista o la reseña, sobre diversos personajes del teatro: directores, actores y algunos dramaturgos.

Para vivir el teatro reúne los textos publicados por la autora en la revista *Proceso* desde que ésta salió a la luz: el 8 de noviembre de 1976. Inauguró la columna de teatro y permaneció con ella hasta 1991, aunque no de manera ininterrumpida,

dado su espíritu nómada. Las críticas, reseñas, ensayos, análisis, reflexiones o como se les prefiera llamar, cubren varios años, representativos de tres décadas: los tres últimos años de la década de 1970, 1981, algunas semanas de 1982, y 1990 y 1991 en su totalidad. Son 148 artículos, en más de 450 páginas, en los que analiza obras de teatro, muchas de ellas emblemáticas, escribe cartas a algunos personajes del teatro, recoge eventos teatrales donde se reflexionaba sobre los problemas y caminos del teatro mexicano, artículos que contienen sus propias elucubraciones, y otros más, donde se aboca a la titánica labor de aglutinar lo más significativo de un año teatral. Su agudeza en el análisis y sus reflexiones inteligentes son unas de las principales características de los escritos de Esther Seligson. Como Vicente Leñero señala en el prólogo, su intención tiene que ver más con analizar que con emitir juicios; lo importante, entonces, no es estar de acuerdo o no con la autora, sino el adentrarse en su forma de diseccionar el fenómeno.

En *Para vivir el teatro* podemos conocer obras de teatro significativas dirigidas por Julio Castillo (*En los bajos fondos*), Luis de Tavira (*La honesta persona de Sechuan*), Juan José Gurrola (*Lástima que sea puta*), Ludwik Margules (*El tío Vania*), Abraham Oceransky (*Guchachi*) o de Héctor Mendoza (*Cenizas*); o de autores mexicanos —aunque muchos menos— como Elena Garro (*Felipe Ángeles*), Vicente Leñero (*La visita del ángel*), Víctor Hugo Rascón (*Contrabando*), Sabina Berman (*Caracol y colibrí*) u Óscar Liera (*Los negros pájaros del adiós*). También sabemos de las mesas redondas ideadas por Otto Minera en 1991, en la UNAM, 25 años de teatro mexicano o del V Coloquio Internacional de Teatro de Grupo.

Para vivir el teatro, es un libro alentador que contagia las ganas de vivir viendo teatro; se aprende a disfrutar lo que se ve, se obtienen herramientas de análisis, se enriquece el conocimiento del quehacer teatral en México ejemplificado en obras específicas, y comprobamos que lo efímero del teatro

se manifiesta, paradójicamente, en la evidencia de las palabras
acorraladas en un libro que permanece.

Proceso, 11 de enero de 2009.

Pensar con el cuerpo
Piedras de agua, de Julia Varley¹

El libro de Julia Varley fluye como el agua entre las piedras. Ellas tan sólidas de naturaleza, se van moldeando con el transcurrir del tiempo y su roce cotidiano. Nos volvemos piedras y agua en movimiento dejándonos llevar por el ímpetu de la experiencia de una profesional de la actuación, que se trasciende a sí misma componiendo nota a nota una complejísima técnica actoral. Es un baño de agua fresca que revitaliza nuestra sangre y nos llena de energía y conocimientos. Y no son conocimientos abstractos de un exprimirse el cerebro hasta que fluya el concepto; son conocimientos vivenciales donde la biografía de una mujer de teatro confirma que la teoría surge de la práctica. Aquí no es el verbo sino el acto el que crea la vida, y por eso este libro se vuelve sustancial.

En el ojo de agua somos presente y nuestra presencia habita el espacio, y la actriz es ella y lo que representa. Y aquí hablamos de actriz no como género, sino de manera genérica, igual que se dice “el actor”. Porque la autora de este libro se rebela desde el lenguaje y su ser mujer le indica que la voz de mujer, a la que históricamente se le ha englobado en el término “hombre”, puede y debe cambiar. Cuando habla de la técnica de la actriz, engloba al actor y asume que la esencia de nuestro género es también lo que nos define y desde donde se actúa. Así, *Piedras de agua* parte del ámbito personal, para saltar a la esfera pública y su libro no se queda en testimonio,

¹ Prólogo del libro.

autobiografía o diarios de trabajo, sino que elabora una teoría sobre la técnica actoral, pues es capaz de observar su práctica inmediata y encontrar palabras que den un sentido superior a lo personal o anecdótico: establece conceptos, métodos de trabajo, estructuras de elaboración, procesos... Hace generalizaciones. Objetiviza la subjetividad. Es ella, mujer, actriz, teórica de sí misma y de los otros, conviviendo en un mismo espacio de manera simultánea; he ahí su innovación.

En este ojo de agua, nacimiento de río, Julia Varley nos comparte sus razones para escribir un libro y sus primeros pasos en el mundo del teatro: de Italia a Dinamarca, para quedarse por siempre en el Odin Teatret. Reconocemos a nuestro cuerpo como el eje de la investigación, la materia prima, la herramienta innata capaz de ser formada. Es nuestro instrumento; el lugar donde sucede todo, el que es capaz de percibir, accionar, verbalizar, contactar con el exterior y con nuestro interior más profundo. Pensar con el cuerpo, afirma la autora. Pero para pensar con el cuerpo, facultad primordial en la actuación, hace falta un arduo entrenamiento, convertirlo en vehículo, en transmisor; en nave si estamos en el cielo o balsa si queremos transitar por este río que apenas nace. Necesitamos los utensilios indispensables para dejarnos llevar por la corriente sin perdernos o hundirnos, y para eso es el capítulo "La dramaturgia de la actriz", entendiendo la dramaturgia no en relación con el texto y la narración, sino a la simultaneidad y sucesión coherente de eventos en el nivel orgánico, narrativo y evocativo.

El corazón de la acción es el primer descubrimiento. La actriz se sumerge en la infinitud de la acción buscando el centro del movimiento, ese dios interno que sólo se percibe; que no se ve pero que sin él la acción no existiría. Y poéticamente lo expresa: "No late como el corazón; se desplaza como la sangre, fluye como el agua llevando a la acción la savia vital, el sustento y la razón de ser. Se desliza como el río debajo de un puente bombardeado que lleva al mar el recuerdo de la

guerra". Está en el cambio de la tensión del torso, como bien lo aprendió viendo las esculturas de Rodin.

Deslizándonos entre sus palabras conocemos el léxico personal que utiliza y con el que trabajará durante la travesía. Luces pequeñas de las que ella se vale para fluir: asociación, equivalencia, oposición, presencia escénica y "la voz que acaricia como el humo, diferente de la voz que cae como la lluvia o de la que corta un durazno maduro".

Los conocimientos que la autora extrae de su experiencia a lo largo de su actividad como actriz, tocan la esencia misma del teatro e involucran no sólo a las actrices sino a cualquier creador escénico. En el campo de la dramaturgia, relacionada ahora sí con la narración, el texto y el espacio confluyen los caminos al revalorizar los verbos en el lenguaje físico. Así como ella le pide a los alumnos los verbos de sus acciones cuando observa sus ejercicios, tratando de eliminar los adjetivos y sustantivos que sólo presentan estados de ánimo y eluden el esqueleto de la acción, para el dramaturgo resulta fundamental el trabajo con los verbos pues de otro modo se lanzaría al abismo de la descripción y el discurso estaría más ligado a la literatura que al teatro. El lenguaje escénico implica la presencia del actor, del personaje, del ser que habita un espacio a través del cual se transmiten no sólo ideas sino energía, comportamientos —muchas veces contradictorios—, relaciones, vínculos invisibles, que no se oyen y que sólo se sienten dependiendo de la capacidad expresiva de la actriz. Y para este contacto con el espectador es para lo que la actriz se entrena sin descanso, desarrollando una técnica a través de lo que ella llama el *training*: "el universo privilegiado de la acción". El intersticio de independencia con el director y el grupo, el lugar de la experimentación, el laboratorio del cuerpo y la mente, donde la mente cobra cuerpo y la acción transmite la emoción, un universo elaborado de estímulos y respuestas que superan el pensamiento lineal, donde no hay contradicciones entre opuestos, donde la verdad se multiplica en verdades; donde se busca

llegar antes que el pensamiento; donde no haya división entre el ser y el querer ser.

Para la técnica actoral que Julia Varley plantea, al igual que la metodología del Odin Teatret, el proceso de trabajo llega a tener un valor superior al producto y este proceso se inicia con el entrenamiento diario, con una disciplina rigurosa y muchas veces agotadora. Y los resultados no se encuentran de un día para otro; se necesitan muchas horas de navegación, de búsqueda, de picar piedra, que en este caso tiene más que ver con el pulir piedras preciosas, con el fluir de nuestro impulso que poco a poco se va educando. La identificación de este proceso creativo de la actoralidad con cualquier otro proceso creativo, como el de la dramaturgia, salta a la vista, porque el escritor escénico requiere también de este laboratorio, si se piensa que escribir es sinónimo de experimentar sin saber en qué puerto nos detendremos. Porque como bien dice la autora de *Piedras de agua*, hay que transformar el estímulo y lo que sucede alrededor, no para encerrarse en sí mismo, sino para conectarse con lo otro.

Y aquí nos internamos en aguas más profundas y específicas: la improvisación y la composición; procedimientos que, a pesar de la dificultad de transmitir esta experiencia en continuo movimiento, Julia Varley logra nombrar. Utilizar la palabra escrita para hablar de procesos escénicos es todo un reto, ya que el tiempo es un presente perpetuo —tal como diría John Berger “todo es todo el tiempo”—, las acciones no son planas sino esféricas y poliédricas, el marco personal se traduce en secuencias con una lógica que puede rebasar la comprensión del director y hasta del espectador. Como ella señala, la improvisación y la composición están más en el campo de la poesía y la música que de la prosa. Se elaboran partituras vocales y de acción (como las llamó en su tiempo Stanislavski) y se procede a repetir, recordar y fijar: hacer las cosas como si fuera la primera vez. El arte de la actriz es vivir cada noche como si fuera la única —aunque suene a canción— y para eso la técnica es fundamental e imprescindible.

La balsa corre río abajo, queriendo volcarse en el mar, ese mar del espectáculo que requiere de una refinada elaboración de la actriz, del director y del Odin Teatret. “La partitura se enriquece al encontrarse con otras personas, con el espacio y las luces, con el texto y la historia: se modifica y se adapta manteniendo las motivaciones originales.” En nuestro interior resuena aquel cuestionamiento que les hacía a los observadores frente a su trabajo: ¿por qué es tan difícil entender que el cuerpo recuerda y la acción contiene una cantidad tal de información que la conciencia no podría dominar jamás?

Perdemos la balsa y nuestro cuerpo flota impulsado por el torbellino que gira alrededor del texto y el subtexto, la partitura y la subpartitura, maravillados por esta inteligencia de actriz, esta integridad y dialéctica entre cuerpo y mente, este sinfín de espirales que develan las acciones físicas, las acciones vocales y la música como subtextos. Llegamos al centro, donde suspendidos, escuchamos las melodías de los personajes que la actriz ha creado a lo largo de más de 30 años de trabajo en el Odin Teatret; de cómo les fue dando forma, cómo los conoció y pasaron a formar parte de su vida y del repertorio de la compañía. Trastabillando habla uno de sus primeros personajes en la obra *Cenizas de Brecht*; como potrillo rebelde se expresa Juana de Arco; Mr. Peanut y Doña Música levantan su voz seguras de sí mismas; Dédalo, como en laberinto, narra la investigación, los viajes, los mitos griegos, los muchos descubrimientos y la punta del iceberg que se mostró; y Sherezada murmura el encuentro entre ella y la marioneta.

Flotamos en un largo remanso descubriendo esa unión entre actriz y director, la colaboración, la confianza y la autonomía, la dificultad y los hallazgos, el trabajo a dúo, los retos y los obstáculos; y el fluir nos lleva a un libre diálogo sin importar tiempos ni circunstancias, ideas que saltan como gotas refrescantes, puntos de vista diferentes y complementarios, experiencias en forma de espectáculos, corrientes de un mismo río en las que el Odin navega. Un riquísimo aprendizaje que amplía nuestro horizonte. Divisamos el ancho mar y para celebrarlo

la autora nos invita a una fiesta para conocer sus afectos, los rostros de hombres y mujeres que la han acompañado. Nos tomamos una copa mientras nos presenta a Sanjukta Panigrahi y conocemos su huella en el Odin; o a Melissa, integrante de un grupo de raperos; o el impacto de las mujeres de la Plaza de Mayo en un festival de mujeres. Y brindamos frente a este mar escénico en el que vivimos, que, aunque lo miramos desde diferentes continentes, su caudal nos ha reunido.

Se agradece a Julia Varley hacernos partícipes de sus búsquedas, por adentrarnos en esas aguas profundas en las que ha navegado, por compartir su sabiduría, cuerpo y mente integrados, y dejar un legado a las artes escénicas donde muchos calmarán su sed y surgirán fortalecidos, rebosantes de utensilios para incorporarlos a la profesionalización de su ser actriz. Hombres y mujeres, como *Piedras de agua* habitemos este río que la autora de este libro ha formado con el fluir de su acción y dejemos que su cauce nos alumbre.

Suplemento Laberinto, Milenio Diario, 24 de octubre de 2009.

Los títeres de Rosete Aranda

En la pasada Feria del Libro Teatral, se presentó el Catálogo Digital Rosete Aranda-Espinal, resultado de una exhaustiva investigación y un valioso rescate de acervo a cargo del Programa de Teatro para Niños y Jóvenes y el CITRU del INBA. Hasta ahora puede consultarse y disfrutarse el recorrido de más de siglo y medio de esta compañía que marcó la historia del títere en México, y cuya presencia había quedado sólo en las historias que nos contaban y en baúles arrumbados con títeres damnificados que pocos sabían de ellos.

El catálogo es de una riqueza sorprendente. En él nos encontramos con cronologías, testimonios, imágenes de títeres, documentos manuscritos, programas de mano, entrevistas, genealogías, análisis, bibliografía, audios, videos y un documental realizado al respecto por el Canal 22.

La mítica compañía de títeres Rosete Aranda se despliega ante nuestros ojos y descubrimos una historia intrincada que sólo conocían los especialistas. No es el tabique de información, ni la ligereza del divertimento, es más bien una visión poliédrica que va armando un rompecabezas en el que cada uno elige el orden para colocar las piezas. Son tres generaciones por las que pasaron los títeres de la familia Rosete Aranda, y dos de la familia de Carlos V. Espinal, que les compró los títeres y el atrezo cuando los primeros se encontraban en quiebra. La tradición transmitida de generación en generación nos deja ver cómo la familia Rosete Aranda fue perfeccionando la técnica y creando en su interior manipuladores, músicos, lauderos,

costureras y constructores para formar una empresa que inició rústicamente hasta volverse próspera y famosa. Al grado que en los últimos tiempos el nombre de los Rosete Aranda era utilizado por otros titiriteros para atraer al público, generando un sinnúmero de protestas y conflictos. Carlos V. Espinal era uno de los admiradores de la compañía y con poco inició a hacer sus títeres y sus espectáculos imitando a los Rosete Aranda, para luego utilizar su nombre, después rentar sus títeres, hasta finalmente comprárselos. Los Rosete Aranda del primer siglo crearon personajes populares y sus libretos se basaban en tradiciones o leyendas mexicanas, además de hacer crítica política y social a manera del teatro de carpa. Recorrieron toda la república y su público los seguía. La música era en vivo, y construían los títeres con madera para el cuerpo y las extremidades, y con estuco la cabeza, colocándoles ojos de vidrio. Los elaboraban uno por uno y llegaron a tener más de cinco mil ejemplares con más de 500 combinaciones de manipulación. Carlos V. Espinal y sus hijos cambiaron los contenidos e incorporaron personajes de los cuentos clásicos, dejaron la crítica política y el lenguaje procaz y se enfocaron a espectáculos de variedad o aventuras fantásticas. Sus títeres los hacían con molde, usaron grabaciones, luces especiales, cámara negra para proyectar fantasmagorías y, a diferencia de los Rosete Aranda, triunfaron en los Estados Unidos. Tuvieron sus años de gloria, pero ninguno se salvó de la bancarrota. Los primeros no pudieron seguir porque sus fundadores habían muerto y a los segundos les alcanzó la televisión y los cambios drásticos en la conformación social. Pocos son los títeres que se conservan: Rafael Coronel compró 320 y están en su Museo en Zacatecas; 300 compró Miguel Narváez, de Puebla; 56 están en el Museo del Títere, en Huamantla; unos cuantos los donó la familia Espinal al Museo Universitario de Colima, y otros se los vendió al INBA.

Con el catálogo digital, Rosete Aranda-Espinal, coordinado por Marisa Giménez Cacho y la investigación realizada por Francisca Miranda Silva, se hace un rescate fundamental de la

historia del títere en México, el cual además propició que Giménez Cacho organizara la restauración de las piezas que actualmente conserva el INBA. Los tres discos de este catálogo, que están a la venta en las librerías de Educal, nos llevan, de manera festiva y humana, a un universo de títeres y familias y, al recorrerlo, nos maravillamos de que hubiera existido.

Proceso, 29 de noviembre de 2009.

Zona de olvido¹

Leonor Azcárate siempre nos ha sorprendido. En cada obra de teatro que ella escribe, crea un universo. Y sus universos son múltiples: puede indagar en la profundidad del individuo; o hablar sobre personajes de los bajos fondos; puede reírse de nosotros en situaciones absurdas; investigar con diferentes estructuras dramáticas; incorporar la música en obras infantiles o en obras concierto; llegar al absurdo o quedarse en el realismo. Su conciencia dramática es lo que guía su escritura, y lo que hace surge profundamente de un concepto escénico complejo y polifacético. Aunque también escribe cuento, su teatro deja de ser narrativo y convierte la situación dramática y la presencia del espectador en piezas determinantes para su propuesta.

En la obra dramaturgica de Leonor las estructuras siempre son un reto. Con ellas trabaja y se pregunta. Ha recurrido a la problemática de la memoria o a la del encierro. A lo largo de su carrera ha investigado diversas formas en diferentes géneros. En comedia, por ejemplo, está su obra *La coincidencia*, donde en un mismo departamento suceden dos historias simultáneas. Son dos parejas, cada una en su departamento, pero escénicamente todo se desarrolla en un solo espacio: comparten la cama, sin encontrarse, la mesa o un escritorio como si

¹ Libro editado por el Gobierno del Estado de México, 2009. Presentación de la obra en la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, México, 26 de febrero de 2010.

fueran departamentos distintos. También se puede divertir y lanzar mensajes de solidaridad como en sus obras infantiles *Una nariz muy larga y un ojo saltón* o *Fauna rock* —dirigida por Amanda Obregón primero y por ella después, donde su hija Mariana hacía el personaje de la ardilla. Ha abordado problemas sociales, el sida por ejemplo, como en *Pasajero de medianoche*, que dirigió Marta Luna en la Sala Covarrubias de la UNAM. Y en las obras *Trabajo sucio*, dirigida por Enrique Pineda en el Foro Shakespeare, y *Las alas del poder*, bajo su dirección en el Foro de la Conchita, incursionó abiertamente en temas políticos y económicos.

Zona de olvido, que ahora publica el Gobierno del Estado de México, es una obra que tiene de fondo los acontecimientos de la guerra sucia en la década de 1970, pero que en un primer plano se encuentra la problemática de la identidad a través de la pérdida de la memoria. Si bien es cierto que al hablar de temas políticos en teatro es inevitable trabajar los conflictos individuales, ya que el teatro existe únicamente por la convivencia de los personajes en un escenario: no hay narrador, ni filosofías abstractas, ni pensamientos descarnados, Leonor Azcárate logra en *Zona de olvido* la coexistencia de lo personal y lo político de una manera ejemplar. Apparentemente la situación dramática se centra en el problema de los personajes ubicados en una zona abandonada de la mano de Dios, que se preguntan sobre si su pasado, que no recuerdan, determina su presente. Pero precisamente, es en ese pasado donde se encuentra la denuncia; el deseo de subrayar que la impunidad de nuestra sociedad ha permeado la existencia de los individuos; que la guerra sucia, que se ha querido olvidar, está presente.

Inteligentemente, Leonor Azcárate ubica el tema político en el problema de los personajes (recordar su pasado), pero en realidad ese conflicto no es la guerra sucia sino sus conflictos de identidad. El protagonista es un escritor al que visita su esposa. Él asume esa situación, pues como ha perdido la memoria supone que así es. Ella lo visita y se conflictúa porque

él no la recuerda, y aunque él se mantenga aislado de los demás, ella le pide que escriba, escriba y escriba, en particular lo que sucede con su compañero de pabellón, el señor Allen, quien conversa con Rolo, un joven que lee revistas y, de tanto leerlas, se cree el chofer de Lady Di.

A través de sueños y apariciones, se descubren ráfagas del pasado de los personajes y el lector/ espectador se da cuenta, al mismo tiempo que el señor Allen, que él fue un militar torturador en la guerra sucia. No tiene cargos de conciencia, aunque se lo insinúen; no está seguro de serlo, pero Paula, que visita al que dice ser su esposo, quiere tomar cartas en el asunto. El desenlace es sorpresivo, y aquí no toca contarlo. Los giros dramáticos se van dando a lo largo de la obra, pero el giro final transforma a los personajes y nos devela realidades que no hubiéramos imaginado.

En *Zona de olvido*, el espectador se convierte en el investigador de la historia. Es el que ata los hilos, hace deducciones y va descubriendo verdades a medias. Se mueve en arenas movedizas; duda si lo que ve es real o una construcción de la realidad.

Es interesante observar cómo el espectador nunca está por encima de los personajes. La autora logra penetrar en cada uno de ellos y mostrarnos su realidad desde “sus” perspectivas. No hay un ojo sabelotodo que nos conduzca, y el universo planteado se enriquece al manejar el plano personal y el político. Lo político, al ser tratado de manera tangencial, nos queda en el inconsciente como una sensación de impunidad, de que la memoria histórica tiene amnesia, como los personajes.

Pero la mayor fuerza de la obra radica en la complejidad desarrollada alrededor del problema de identidad, e invita al espectador a identificarse, a preguntarse acerca de los personajes y de su vida misma, y a trascender su individualidad: ¿Qué pasa cuando hemos perdido la memoria y queremos recordar? ¿Tenemos un pasado o alguien nos lo impone? ¿Es real o es inventado? ¿Y cuando esos recuerdos nos incriminan?

Zona de olvido es una obra para no olvidar y paradójicamente también nos invita a olvidar y buscar en nuestro interior nuestro verdadero ser. Aparentemente los personajes están alejados de nuestra realidad, viven en el pabellón de un hospital, en un refugio, en un lugar aislado donde los pacientes comparten ese mal y son atendidos por una enfermera. Pero simbólicamente el espacio que Leonor Azcárate nos plantea es un lugar abstracto, en blanco, como el instante en que sentimos que hemos olvidado todo. La autora dice: “Es como cuando decimos que se nos puso la mente en blanco”. El blanco impera y lo único que está impregnado de color son las escenas oníricas, los sueños, las alucinaciones. Eso es lo único que pinta nuestra mente, ¿pero realmente nos dice quiénes somos?

Finalmente *Zona de olvido* aborda un tema social, pero se nos incrusta en el cuestionamiento sobre nuestra existencia. ¿Soy lo que soy?, ¿soy mi pasado?, ¿dejo de ser al faltarme mis recuerdos? Y lo que recuerdo ¿es realmente mío?, ¿es verdad? ¿Cuál es mi verdad?

Crímenes mojados¹

El talento y la sensibilidad de Hernando Garza le han permitido retratar con profundidad la problemática y la humanidad de los habitantes del norte de nuestro país; de lugares deshabitados, de la vida del desierto, de los pueblos donde los hombres se van a trabajar al otro lado buscando mejores condiciones de vida para darles algo más a la familia que se queda. Y retratar no significa hablar sólo de lo que ven nuestros ojos; la mirada de Hernando traspasa el mundo tangible y nos acerca a lo que no se puede ver, al mundo mágico en que vivimos, a los sueños, a las leyendas, a las diferentes formas de percibir lo que nos rodea. En un contexto determinado, nos elevamos a la generalidad del ser humano, a experiencias universales que se concretizan de manera diferente según donde encarnen. Por eso la visión de Hernando Garza respecto al desierto, las rancherías del norte del país y las ciudades fronterizas, crea una identificación con los personajes que plantea. A madres, hijas, hermanas, sobrinas, hijos, esposos, ancianas, brujas, niñas o amantes, podemos ponerles nombres y ubicarlas en nuestra realidad emotiva.

El autor es dramaturgo, periodista y poeta, y en cada ámbito utiliza las herramientas que le son propias. Su teatro no es estrictamente documental ni periodístico; su lenguaje no es el lenguaje de la nota roja o de la poesía empalagosa. Desde la

¹ Prólogo al libro (Monterrey, Ediciones El Milagro / UANL, 2011) leído en la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería, 2011.

dramaturgia, sublima con la poesía y documenta con el periodismo, creando universos netamente escénicos; de ahí su fuerza y su valor teatral.

En *Crímenes mojados*, Hernando Garza manifiesta los alcances que puede tener el teatro para hablar de lo que le duele a nuestro país y del mundo mágico en el que vivimos. No retrata la realidad con cámara fotográfica; utiliza los sentimientos para captar las esencias del ser humano. No toca con las manos lo que ve, desnuda con sus ojos.

El día que amaneció lloviendo, *Crímenes mojados* y *Venados a la luz de la luna* son tres obras de teatro sustanciosas, llenas de misterio y fantasía, en las que, al mismo tiempo, observamos crudamente la situación de precariedad, tanto económica como anímica, en la que viven los personajes. Son familias de mujeres, pues los hombres se han ido al otro lado. Unas encerradas sin lugar adonde ir, otras buscando a sus hombres con la angustia de no saber si están vivos. Poca es la esperanza que les queda y los acontecimientos no dan luces de que las cosas mejoren.

En *El día que amaneció lloviendo* Hernando Garza juega con la ambivalencia del amor odio que tres mujeres sienten. Viven del pasado y lo que éste les provocó. No sobrevivieron al poder masculino, y sometidas a él, sólo queda destruirse e impedir que cualquier otra pueda salir libre de aquel infierno. Frente a una familia endogámica no hay nada que hacer. La historia del pasado se va entreverando como una hiedra que las ahoga y la intriga que el autor maneja va creciendo cada vez más. Dos hermanas ya mayores no tienen más remedio que aguantarse. Y la hija de una de ellas, cuidarlas nada más. Anastasia ya no puede levantarse de la cama y su hermana sólo añora al sobrino que vendrá. El resentimiento permea las conversaciones donde sale a relucir el dominio de los hermanos para mantenerlas aisladas, ajenas, sirviéndoles a ellos, como su propiedad. Hernando Garza sabe bien irnos descubriendo a estas mujeres dentro de la cotidianidad; entenderlas sin aceptarlas, viendo a una atacando, otra en su locura, y la más joven,

inocente, colgándose de un papalote para ver si puede volar. El final está lleno de sorpresas y los giros dramáticos reafirman la destreza dramática del autor.

El día que amaneció lloviendo se estrenó en 1988, en el Teatro de la Estación de la Casa de la Cultura, dentro del Primer Ciclo de Dramaturgia de Nuevo León. *Crímenes mojados*, obra posterior incluida en este volumen, obtuvo en 1999 el Premio Nacional de Dramaturgia de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), y resalta por su complejidad y riqueza.

Crímenes mojados es una obra polifónica, que da título al libro, donde el autor muestra la realidad desde diferentes puntos de vista. Utiliza la simultaneidad, las historias paralelas y el mundo surrealista al que nos ha llevado este país plagado de violencia e impunidad. Contiene imágenes evocativas con las que sugiere, contrasta e imagina.

En una intrincada estructura dramática, dos universos se entrelazan: el de una madre y su hija investigando el paradero de sus familiares que cruzaron la frontera, y el de los hombres perdidos en el desierto: hombres con el lodo hasta el cuello, migrantes que arrastran cadenas, que caminan en círculos, que se han convertido en cajas con manos, ojos y piernas, zapatos sin dueño... El horror.

La propuesta de Hernando Garza no es lineal: ni en la exposición de las historias ni en el manejo de los tiempos. El punto de partida es el presente, pero las vivencias de los personajes rebasan el pensamiento y se concretizan. Hay escenas que sólo son deseos o que repiten obsesivamente el duelo del pasado. Algunas veces los personajes se desdoblan; otras, la memoria trae al presente acontecimientos que develan causas y razones del momento.

Conforme la obra avanza, la mente de los personajes se desquicia y con ello la obra misma: la madre vive el retorno incesante de su esposo o repite una y otra vez la despedida. El prometido de la hija se despide y le entrega el corazón ensangrentado como prueba de su amor. Es la vida o simplemente un mal sueño, una pesadilla o simplemente su imaginación.

Por eso es que su madre le reclama: “Cada vez que hablas, te escucho como si estuvieras dormida”.

Hernando Garza encuentra metáforas eficaces para mostrar los contrastes: mientras madre e hija comparten su desasosiego, en la televisión se escuchan frases melodramáticas de la telenovela del momento, anuncios comerciales para un cabello más sedoso, o promocionando un jarabe contra la depresión. Expresa el ahogo en el que viven estas mujeres llenándolas de recortes de periódicos que acumulan, cajas con videos donde registran noticieros en los que haya indicios de sus desaparecidos. Su propia actividad las acorralla hasta expulsarlas de su propia casa. Buscando a unos, encuentran miles. Y su historia no es sólo suya, sino la de muchos.

La familia de *Crímenes mojados* se vuelve representativa de otras tantas familias que viven la separación y la pérdida. A través de lo particular, accedemos a problemáticas compartidas con las fronteras de cualquier país. El hijo que busca al padre en el desierto no es sólo el que viene de Monterrey; es también el que partió de Morelia, de Mérida o Sonora.

Crímenes mojados es una obra de gran aliento con un tono poético y nostálgico que nos lleva por caminos insospechados. Transita entre la duermevela y el sueño; entre la estrujante realidad y los más íntimos deseos. Sus formas dramatúrgicas son ambiciosas y la diversidad de recursos escénicos, eficaces. Hernando Garza cumple su objetivo y nos otorga una obra de teatro rica en situaciones, imágenes, conflictos, mundos dentro de otros mundos, realidades paralelas, sueños, obsesiones y una visión que, a pesar de ser desesperanzadora, es sumamente vital.

El libro *Crímenes mojados* cierra con una misteriosa e interesante obra de teatro que no por ser corta deja de ser significativa: *Venados a la luz de la luna* nos habla de leyendas de la región, de apariciones, de creencias que transitan entre la realidad verificable y las dudas que provocan. El autor no está interesado en explicar los sucesos, su objetivo es mos-

trarlos y transmitir al espectador o al lector una sensación de extrañeza.

La historia de *Venados a la luz de la luna* gira en torno a la desaparición de una niña, primero, y de habitantes del pueblo y de extraños que vienen de la ciudad, después. Desde el presente, una joven quiere encontrar el lugar exacto de las desapariciones, y el autor sugiere ideas respecto a lo sucedido con la niña, a las habladurías generadas y a la movilización de todo el pueblo para encontrarla.

Diálogos ágiles, narración de historias, y la exposición de creencias mágicas que al ser llevadas al escenario se vuelven reales, son elementos que el autor desarrolla en esta obra para regalarnos una propuesta llena de preguntas.

Crímenes mojados es un libro con el que, a través de tres textos dramáticos, llegamos a conocer a Hernando Garza como autor dramático y a sorprendernos y congratularnos por su capacidad de crear mundos tan atractivos como son los que podemos conocer ahora: *El día que amaneció lloviendo*, *Crímenes mojados* y *Venados a la luz de la luna*.

Publicaciones sin dónde adquirirlas

Es realmente decepcionante que los esfuerzos por publicar libros de teatro se vuelvan infructuosos cuando no hay espacios donde se ofrezcan ni un sistema de eficaz distribución. Las librerías se han desentendido del teatro y a las editoriales les tiene sin cuidado que estos libros se vendan.

El sistema que impera en las librerías es muy elemental —“expóngase el libro por un breve lapso y si no pega, tírese”—, y es peor para el teatro que ni anaqueles se le dedican. Tenemos el ejemplo de las librerías del FCE que ni a catálogo llegan, a pesar de tener importantes publicaciones como las antologías coeditadas con el Ministerio de Cultura español sobre teatro iberoamericano.

Las redes de distribución de las universidades, los institutos de cultura y las editoriales especializadas son demasiado estrechos y los libros se quedan embodegados o en librerías que casi nadie visita. Educal, que es la más importante distribuidora de los libros editados por el Estado, podría ser el medio óptimo para los libros de todas estas instancias. Su red es amplia y sus librerías se encuentran en puntos estratégicos, pero su presupuesto es mínimo y fue la más sacrificada con el actual recorte presupuestal: “Al fin que ni se nota”. ¿Seguiremos entonces con pocas publicaciones de teatro y sin dónde comprarlas?

A nivel internacional, están completamente desaprovechadas las publicaciones españolas que por la identificación del idioma son más accesibles. Si a nadie le interesa publicar teatro de diversos países, no clásico, por lo menos sería importante

crear lazos para obtener libros allá editados, como los que publica la Asociación de Directores de Escena de España (ADEE), con más de 50 títulos de interés en su cartera o los libros de la revista *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, o los que publican Ediciones Vanguardia Obrera, o los de la librería Ñaque / La Avispa. Resulta fundamental para la internacionalización del conocimiento, una vista hacia afuera que se interese porque en México se conozca el teatro contemporáneo de otros países y enriquecer el bagaje teatral de la gente interesada en el teatro, así como potenciar el entendimiento y disfrute de este arte.

Pero no necesitamos irnos tan lejos si a nivel interno es pésima la distribución del libro teatral a pesar de tener una interesante producción. Tal es el caso de las publicaciones del CITRU o las del Centro Cultural Helénico, que dirige Luis Mario Moncada, o las que edita Enrique Romo en Tierra Adentro, o las de la UV (como el libro *Principio y fin de la puesta en escena*, de Manuel Capetillo), o las de la UNAM, o las de la UANL y la Universidad de Sonora, o las del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes (IQCA), que publica las obras ganadoras del certamen nacional de dramaturgos que anualmente convoca. El Teatro Helénico también publica las obras ganadoras de su premio anual para jóvenes dramaturgos y, en coedición con Anónimo Drama, obras como *El drama ausente* en 2005, sobre manifiestos teatrales, y en 2006 *Lecciones de los alumnos*, textos de dramaturgos mexicanos que hablan de sus maestros.

Otros casos significativos son los libros de investigación y análisis teatral de Armando Partida Tayzan que el CITRU publicó hace un par de años sobre dramaturgos contemporáneos, y su libro más reciente editado por la FFYL de la UNAM, *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, que se verá con detenimiento en la siguiente entrega.

Proceso, 14 de enero de 2007.

*Índice onomástico
(de personajes y grupos de teatro)*

- Aarón, Hernán, 395.
Abderhalden, Heidi, 294.
Abderhalden, Rolf, 294.
Acevedo, José de Jesús, 472.
Acosta, Martín, 268, 274, 324.
Aguayo, Miguel Ángel, 125.
Aguirre, Beatriz, 493.
Aguirre, Cristina, 323.
Agustoni, Luis, 297.
Aíza, Llever, 180.
Albarrán, Verónica, 103.
Albee, Edward, 479.
Alcalá, María Luisa, 474.
Aldama, Juan, 474
Aleichem, Sholem, 315.
Alexander, Susana, 205.
Alexanderson, Verónica, 277.
Alfaro Siqueiros, David, 199.
Algarra, Antonio, 476.
Algarra, María Luisa, 428.
Alighieri, Dante, 58, 400.
Aldama, Ignacio, 474
Alonso, Gerardo, 180.
Altamirano, Pedro, 86.
Altomaro, Martín, 224, 290.
Alvarado, Nicolás, 194.
Álvarez, Ernesto, 195.
Álvarez, Salvador, 136.
Amand, Philippe, 51, 65, 144,
167-168, 283, 307, 323.
Ancona, Ángel, 271.
Andrews, Julie, 326.
Ángeles, Felipe, 415-420.
Anne, Catherine, 413.
Anouilh, Jean, 66.
Antón, David, 327.
Aranda, Juan Ignacio, 58.
Arango, Manuel, 78.
Araujo, Raquel, 374.
Arco, Juana de, 66.
Argüelles, Hugo, 24, 40-41, 112,
376, 378-379, 382, 433, 466,
477.
Arias, Rodolfo, 215.
Aristóteles, 455, 478.
Armendáriz, Emma Teresa,
382.
Armendáriz, Pedro, 297-298,
314, 330.
Arnheim, Rudolf, 28-29.
Arredondo, Inés, 428.
Arreola, Enrique, 78.

- Arroyo, Jissel, 373.
 Arroyo, Tizoc, 112.
 Artaud, Antonin, 29, 359, 479.
 Asociación Teatral La Carrilla, 69.
 Atencio, Flavia, 233.
 Auburn, David, 208, 340.
 Aura, Marta, 102, 493.
 Ávalos, Jorge, 78, 182-183, 269.
 Avitia, Antonio, 462.
 Avitia, Jesús H., 472.
 Ayala, Marcela, 177.
 Ayhllón, Luis, 24, 43-44, 197-198.
 Ayub, Georgina, 490.
 Azar, Héctor, 63, 376-377, 381, 396.
 Azcárate, Leonor, 253, 373, 396-397, 413, 496, 516-517, 519.
 Azuela, Irene, 224, 290.
- Balandier, Georges, 443.
 Balandra, Mario, 86, 212.
 Balbi, Manuel, 293.
 Balderas, Miriam, 118.
 Ballesté, Enrique, 24, 68.
 Ballet Teatro del Espacio, 331.
 Ballina, Jorge, 224, 241.
 Balzaretto, Fernando, 401.
 Barba, Eugenio, 152, 403-408, 443, 487, 501-503.
 Barclay, Guillermo, 230, 451.
 Baricco, Alessandro, 132.
 Barraza, Paula, 83.
 Barreiro, Juan José, 461-462.
- Barreto, Juan Carlos, 257.
 Barrios, Marinela, 122.
 Barrios, Maru, 165.
 Barrios, Lissete, 324.
 Barros, Alejandra, 253-254.
 Barroso, Norma, 413.
 Barthes, Roland, 132.
 Basurto, Luis G., 376-378, 465, 472.
 Baumgartner, Christian, 45.
 Bayard, Miriam, 320.
 Beato, Carmen, 52.
 Becerra, Tania, 244.
 Becerril, Fernando, 150.
 Becker, Kuno, 272.
 Beckett, Samuel, 25, 229, 258, 359, 391, 406, 436, 449-451, 479.
 Belbel, Sergi, 25, 232-233.
 Bentley, Eric, 427, 478.
 Berger, John, 510.
 Beristáin, Arturo, 283.
 Berman, Sabina, 54, 373, 397, 413, 496, 505.
 Bermejo, Margie, 314.
 Bernal, Juan Manuel, 330.
 Bernhard, Thomas, 258-259.
 Berumen, Hanna, 293.
 Betancourt, Gabriela, 109.
 Beverido, Francisco, 143, 230.
 Bianchi, Rosa María, 195.
 Bichir, Bruno, 235-236, 253-254, 290.
 Bichir, Odiseo, 71, 253-254.
 Bioletto, Carlos, 335.
 Bixler, Jacqueline, 467.

- Blanco, Rodolfo, 227.
Blasband, Philippe, 264.
Bloom, Harold, 214.
Blume, Ricardo, 274.
Boal, Augusto, 55, 453-457.
Bock, Jerry, 315.
Boetto, Haydeé, 75, 161-162.
Boliver, Pilar, 205.
Bonilla, Héctor, 297, 337.
Bonilla, María, 467.
Borges, Jorge Luis, 91.
Bórquez, Marco Antonio, 165.
Bourdieu, Pierre, 443.
Bourges, Héctor, 153.
Bowles, Sally, 317.
Bracho, Julio, 493.
Braidot, Blas, 402.
Brando, Marlon, 347.
Bravo, Lola, 373.
Bread and Puppet, 408.
Brecht, Bertolt, 165, 283, 404,
453, 455, 479.
Brel, Jacques, 168.
Brienza, Diego, 245.
Brook, Peter, 211, 359, 391.
Brooks, Mel, 329.
Brown, Kenneth H., 69.
Brun, Josefina, 478.
Buenaventura, Enrique, 453.
Bueno, Teresina, 60.
Bujeiro, Verónica, 179.
Bull, Warner, 117.
Burgos, Marcela, 244.
Caballero, José, 25, 218.
Cabral, Roberto, 335.
Cabrera, Claudia, 153, 374.
Cabrera, Leonardo, 162.
Cachero, Rodrigo, 81, 257.
Caine, Michael, 347.
Calderón, David, 186-187.
Calderón, Felipe, 355.
Calderón de la Barca, Pedro,
365, 414, 436.
Calva, Alejandro, 243, 251, 271,
330, 341.
Camacho, Alejandro, 211.
Camil, Jaime, 338.
Campesino, Pilar, 413.
Campos, Julieta, 238, 428.
Campos, Ricardo, 249.
Campuzano, Guillermina, 304-
305.
Cann, Benjamín, 300-301.
Cano, Aurora, 97, 194, 251.
Cantón, Wilberto, 380.
Cantoral, Itatí, 317, 331.
Cantú Toscano, Mario, 105, 490.
Capetillo, Manuel, 526.
Caraza, Auda, 89, 299, 375.
Carballido, Emilio, 24, 63, 65,
99, 376-377, 379-381, 385, 428-
429, 465.
Cárcamo, Alfonso, 198, 436.
Cárdenas, Nancy, 374.
Cardona, Diana, 153.
Cardona, Patricia, 21, 28, 487.
Cardoza y Aragón, Luis, 21.
Cariacedo, Almudena, 189.
Caro, Alicia, 429.

- Carranza, Venustiano, 419-420.
- Carrasco, Gloria, 64, 183, 261-262, 271.
- Carrasco, Ismael, 189.
- Carrasco, Maribel, 373, 462.
- Carrera, Claudio, 327, 347.
- Carrillo, Mariela, 177.
- Carrillo, Rocío, 86, 374.
- Carusillo, Silvia, 54.
- Casanova, Giacomo Girolamo, 129-130.
- Casanova, Delia, 493.
- Castañeda, Jorge, 36, 38.
- Castañeda, Katia, 86.
- Castellanos, Rosario, 143, 357, 428, 431, 481.
- Castillo, Germán, 400, 492.
- Castillo, Julio, 41, 382, 396, 471, 493, 505.
- Castillo, Patricio, 209, 318, 337-338.
- Castro, Ángeles, 374.
- Castro, Antonio, 257.
- Castro, Óscar, 454.
- Castro Leal, Antonio, 365.
- Cataño, Mariannela, 301.
- Cavasola, Giovana, 119.
- Centro de Experimentación Teatral (CET) del INBA, 399.
- Centro Dramático de Michoacán (Cedram), 283, 307.
- Cepeda, Cristina, 397.
- Cerecedo, Pilar, 106.
- Chacón, Alejandra, 161, 243.
- Chacón, Rubén, 227.
- Chansky, Dorothy, 443.
- Chávez, Atenea, 89, 375.
- Chávez, Daniel, 132.
- Chías, Édgar, 87.
- Churchill, Caryl, 25, 261-263.
- Ciocchetti, Anna, 265.
- Clipperton, John, 77.
- Cobo, Eugenio, 280.
- Colín, Verónica, 153.
- Colio, Bárbara, 24, 155-156, 373, 413, 490.
- Colón, Cristóbal, 474-475.
- Colunga, Víctor Manuel, 103.
- Compañía MX Teatro, 121.
- Compañía Nacional de Teatro (CNT), 41, 294-295, 306-307.
- Compañía Teatro de los Andes, 67.
- Compañía Teatro Studio T de Veracruz, 40, 125.
- Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, 230.
- Contigo América, 402.
- Contratiempo, 462.
- Contreras, Gabriel, 189.
- Converso, Carlos, 461.
- Córcega, Miguel, 472.
- Cordero, Damián, 131-132.
- Cordero, José Antonio, 54.
- Corneille, Pierre, 365.
- Coronado, Caín, 69.
- Coronado, Edén, 68, 109.
- Coronado, Jesús, 68-69, 108-109.
- Coronel, Rafael, 514.
- Corral, Irving, 106.
- Corres, Fabián, 64.

- Cortázar, Julio, 85.
Cortés, Hernán, 401.
Cortés, Iván, 87.
Cortez, Elba, 373, 413, 490.
Cosío, Joaquín, 52, 78.
Couturier, Miguel, 304.
Cravioto, Roberto, 165.
Crestani, Antonio, 182-183, 387.
Cristiany, Rubén, 218.
Cruz, Ginés, 161.
Cruz, José Luis, 475.
Cruz, Elvira Luz, 467.
Cruz, sor Juana Inés de la, 356,
363, 437.
Cruz, Mercedes de la, 430, 472.
Cruzado, Judith, 144.
Cuauhtémoc, 474.
Cueto, Mireya, 462.
Cuevas, Jesús, 189.
Cuevas, José Luis, 451.
Custodio, Álvaro, 494.
- D'Alessio, Ernesto, 338.
D'Amico, Roberto, 297-298.
Dal Pero, María Teresa, 67.
Daulte, Javier, 235-236.
Davison, Mauricio, 57, 59, 258-
259.
Day, Stuart, 467-468.
Dehesa, Germán, 48.
Delerm, Philippe, 167.
Delgado, Carmen, 337-338.
Delgado, Gabriela, 153.
Derbez, Eugenio, 346-347.
D'Erzell, Catalina, 428.
- Descombey, Michel, 331.
Diana Fidelia, 138, 226, 285-286.
Díaz, Porfirio, 334, 416.
Díaz, Ricardo, 153.
Díaz del Castillo, Bernal, 394,
400.
Díaz Dueñas, Javier, 323.
Dib, Emma, 215, 414.
Dibildox, María Fernanda, 156.
Dionne, Mónica, 305.
Domenzain, Elia, 277.
Dorado, Iván, 411.
Douglas, Alfred, 59.
Druten, John van, 317.
Duarte, Roberto, 186.
Dubatti, Jorge, 30.
Dueñas, Maru, 293.
Dupoirier, Jean, 57.
Duras, Marguerite, 132.
Duval, Consuelo, 71.
Duval, Emma, 370.
Dvorák, Cordelia, 413.
- Edwards, Blake, 326.
Egurrola, Julieta, 251, 283, 295.
El Periférico de Objetos, 245.
El Rinoceronte Enamorado, 24,
69, 108.
El Teatro de México, 357.
Ema, La Willy, 370.
English, Rose, 413.
Enríquez, Enrique, 58.
Enríquez, José Ramón, 387, 397.
Ensler, Eve, 205, 412.
Escalante, Ligia, 335.

- Escalante, Ximena, 373.
Escobar, Antonio, 349-350.
Espejo, Elizabeth, 153.
Espinal, Carlos V., 513-514.
Espinasa, José María, 41.
Espinosa, Mario, 25, 51, 122,
261-262, 270-271.
Espinosa, Rodrigo, 130.
Espinoza, Bernardo, 350.
Espinoza, Dolores, 373, 490.
Espinoza, Tomás, 433.
Esquilo, 108-109, 295.
Estrada, Enrique, 369.
Estrada, Gerardo, 483-484.
Estrada, Josefina, 122.
Estrella, Alberto, 99-100.
Estudio Teatro que Danza, 131.
Eurípides, 108, 295.
- Fábregas, Fela, 337, 339.
Fábregas, Manolo, 314-315, 337,
339.
Fábregas, Virginia, 370.
Faesler, Juliana, 25, 61, 96-97,
137-138, 335, 414.
Farah, Amanda, 156.
Farell, John, 321.
Farías de Isasi, Teresa, 423, 428,
499.
Fátima Paola, 201.
Felipe, Liliana, 335.
Félix, Sandra, 24, 144, 167, 374.
Fernández, Adela, 118.
Fernández, Emilio, El Indio, 77-
78, 118.
- Fernández, Francisco J., 225.
Fernández, Marijo, 147.
Fernández, Ricardo, 350.
Fernández de Cevallos, Diego,
36.
Fernández del Paso, Felipe, 318.
Ferrer, Edurne, 183.
Fiedler, Konrad, 21.
Figueroa, Tolita, 374.
Figueroa Pacheco, Gabriel, 280.
Filippini, María, 320, 338.
Flaszen, Ludwik, 501, 503.
Flores, Chava, 461.
Flores, Fernando, 285.
Flores, Miguel, 198.
Flores, Natyeli, 138.
Flores de la Lama, Ignacio, 72.
Flores Magón, Ricardo, 419.
Fo, Darío, 475, 487.
Forrest, David, 337.
Forster, Marc, 289.
Foucault, Michel, 153.
Fox, Vicente, 36.
Francis Mor, Ana, 170, 343-344,
436.
Franco, Estela, 481.
Franco, Francisco, 25, 233.
Frank, Ana, 304.
Frank, Susana, 374.
French, Tina, 335.
Freud, Sigmund, 481.
Fryn, Michel, 261.
- Gajá, Lucía, 189.
Gajá, Mariana, 235-236, 253-254.

- Galarza, Hugo, 420, 447.
- Galaz, Mauricio E., 116, 159.
- Galcerán, Jordi, 198, 256.
- Galeano, Eduardo, 223.
- Galicia, Rocío, 489-491, 496.
- Galindo, Hernán, 490.
- Galindo, Tina, 327, 347.
- Gallardo, José Alberto, 146, 148, 191.
- Galván, Felipe, 469.
- Gambon, Michael, 450.
- García, Ana, 64.
- García, Iris, 373.
- García, Rodrigo, 173.
- García Lorca, Federico, 239.
- García Lozano, Mauricio, 78, 167-168, 220, 438.
- García Ponce, Juan, 433.
- García Tenorio, Arturo, 332.
- García Trigos, Gisela, 130, 283.
- Garcini, Salvador, 211.
- Garinei, Pietro, 337.
- Garrido, Consuelo, 320.
- Garro, Elena, 24, 26, 143-145, 357, 372, 380, 415-420, 422-424, 426, 428, 498-500, 505.
- Garza, Hernando, 520-524.
- Garza, Paty, 114.
- Gasé, Marisol, 170, 343-344.
- Gastélum, Germán, 350.
- Genet, Jean, 471.
- Gil, Mateo, 257.
- Gilbert, Morris, 208, 303.
- Gilbert, Shie, 303.
- Giménez, Mariana, 78, 128.
- Giménez Cacho, Daniel, 78, 128, 235-236, 290.
- Giménez Cacho, Marisa, 514-515.
- Giovannini, Sandro, 337.
- Gleason, Pablo, 189.
- Glinz, Lorena, 318.
- Goethe, Johann Wolfgang von, 247, 306.
- Gogol, Nikolai, 257.
- Gómez Morín, Mauricio, 86.
- Gómez Peña, Guillermo, 91.
- Góngora, Luis de, 363.
- González, Antígona, 189.
- González, Edgardo, 293.
- González, George, 209.
- González, Hugo Miguel, 106.
- González, Olga, 45.
- González, Xóchitl, 233, 375.
- González Avelar, Miguel, 77.
- González Caballero, Antonio, 471-473.
- González Caballero de Castillo Ledón, Amalia, 357, 371, 423, 428, 445, 499.
- González Compeán, Federico, 321.
- González Dávila, Jesús, 44, 114, 391, 396-397, 496.
- González Pedrero, Enrique, 238.
- González Rodríguez, Sergio, 200.
- Goodrich, Frances, 304.
- Gorki, Máximo, 283.
- Gorlero, Matías, 49, 97, 156.

- Gorostiza, Celestino, 357, 370-371, 429.
- Graham, Ana, 273-274.
- Grillo, Cristina, 412.
- Grotowski, Jerzy, 403, 407, 487, 501-503.
- Guerrero, Emilio, 257.
- Guevara, Adam, 396.
- Guevara, Ana Karina, 205, 209, 257.
- Guevara, Ernesto, El Che, 393.
- Guillaumin, Dagoberto, 472.
- Guillén, Francesca, 119.
- Guillén, Rodolfo, 201.
- Guilmáin, Ofelia, 205.
- Guiochins, Elena, 24, 60, 373.
- Gurrola, Flor Edwarda, 335.
- Gurrola, Juan José, 74, 112, 258-259, 335, 448, 451, 505.
- Gutiérrez, Alejandra, 64, 100.
- Gutiérrez, Maricarmen, 67.
- Gutiérrez, Zaide Silvia, 99-100, 301.
- Gutiérrez Arriaga, Patricia, 280.
- Gutiérrez Ortiz Monasterio, Luis Enrique, LEGOM, 24, 96-98, 114, 227.
- Guzmán, Acoyani, 277.
- Guzmán, Julieta, 428.
- Guzmán, Luis Roberto, 318.
- Hackett, Albert, 304.
- Handke, Peter, 68, 154.
- Harmony, Olga, 92.
- Harnick, Sheldon, 315.
- Haro, Elena de, 57, 103, 493.
- Hartasánchez, Mariana, 161-162.
- Hatcher, Jeffrey, 285-286.
- Hauptmann, Gerhart, 25, 282-283.
- Haza, Plutarco, 320.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 455.
- Hegewisch, Álvaro, 121, 484.
- Helm, Zach, 288.
- Hentschel, Ricarda, 212.
- Heras, Mario, 350.
- Hermida, Gabriel, 239.
- Hernández, Alejandra, 251.
- Hernández, Ángeles, 168.
- Hernández, Arturo, 186.
- Hernández, Esther, 485.
- Hernández, Jesús, 189.
- Hernández, Luisa Josefina, 26, 63, 357, 372, 376-377, 379-381, 423, 427-433, 499.
- Hernández, Virginia, 490.
- Hernández Farfán, Aarón, 270.
- Herrera, Magos, 85.
- Herrera, Mauricio, 326.
- Hevia, David, 248.
- Hevia, Flavia, 58.
- Hidalgo y Costilla, Miguel, 474.
- Hiriart, Berta, 373.
- Hiriart, Hugo, 127-128, 387, 414, 462.
- Hochhuth, Rolf, 393.
- Holten, Héctor, 273.
- Homero, 462.

- Hoppe Canto, Miguel Ángel, 201.
- Huarte, Mónica, 61, 75, 224.
- Huerta, Nora, 170, 343.
- Huerta, Tenoch, 103.
- Huerta, Victoriano, 369.
- Ibargüengoitia, Jorge, 63, 215, 379-380, 428-429.
- Ibsen, Henrik, 406.
- Iloldi, Lorena, 490.
- Inclán, Federico S., 373.
- Inclán, Rafael, 195.
- Ionesco, Eugéne, 406-407, 479.
- Iris, Esperanza, 370.
- Isaac Saúl, 341.
- Isherwood, Christopher, 317.
- Ita, Fernando de, 88.
- Itari, Marta, 244.
- Ixquic Mata, Pilar, 233.
- James, Henry, 285.
- Jarry, Alfred, 479.
- Jaspers, Karl, 480.
- Jáuregui, Diego, 215, 295.
- Jesurun, John, 268.
- Jiménez, José Alfredo, 108.
- Jiménez, Lucina, 443, 446, 483.
- Jiménez, Mauricio, 18, 25, 200-201, 285-286, 493.
- Jiménez, Pablo, 48.
- Jinich, Armando, 48.
- Jodorowsky, Alejandro, 42.
- Johnson, Ben, 215.
- Johnson, Rodrigo, 54, 112, 211.
- Johnson, Terry, 97.
- Juárez, Benito, 38-39.
- Julissa, 349.
- Kahlo, Frida, 82-83, 118-119, 331-332, 469.
- Kantrowitz, Jason, 321.
- Kazan, Eloise, 128, 375.
- Kane, Sarah, 97.
- Kipling, Rudyard, 501.
- Kipphardt, Heinar, 393.
- Kotsifakis, Héctor, 81.
- Krone, Madame, 487.
- Kubli, Mónica, 46, 374-375.
- Kuri, Jorge, 26, 66, 140, 434-441.
- Kuri Neumann, Jorge, 177, 265.
- Kyd, Thomas, 414.
- La Comedia Mexicana, 357, 371, 428.
- La Cuarta Teatro, 174.
- La Cubana, 55, 454.
- La Fura dels Baus, 454.
- La Gaviota, 430.
- La Máquina de Teatro, 138.
- La Torre de los Argonautas, 291.
- La Trajinera, 200.
- Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena, 238.
- LaBute, Neil, 223.
- Lacan, Jacques, 487.
- Laguna, Alicia, 189.
- Lander, Jean Paul, 53.

Landeros, Carlos, 419.
 Las Reinas Chulas, 25, 39, 170,
 343, 413.
 Lara, Ana, 85.
 Larrea, Guillermo, 249.
 Larson, Jonathan, 340-341.
 Laura, Almela, 64, 78, 128, 130.
 Lavery, Bryony, 25, 250-252.
 Layera, Ramón, 377, 380-381,
 464-465.
 Lecumberri, Begoña, 118.
 Lee, Bruce, 116.
 Lemercier, Gregorio, 392.
 Leñero, Eugenia, 388, 399.
 Leñero, Vicente, 27, 376, 378-
 379, 383, 386, 390, 392-395,
 397-399, 402, 465, 505.
 León, Concepción, 373.
 León, Marisa de, 444.
 León, Rubén, 144.
 Levy, Deborah, 413.
 Lewis, Oscar, 393.
 Leyba, Lucía, 293.
 Liera, Óscar, 505.
 Lifshitz, Marcos, 331-332.
 Lisset, 323, 327.
 Liu, Lucy, 288.
 Lizardo, 326.
 Llave, Erika de la, 219.
 Lobo, Claudia, 215.
 Lomnitz, Alberto, 48-49.
 Lope de Vega, Félix, 363-364,
 444.
 López, Aída, 96, 183, 221.
 López, Antonio, 347.
 López, Carlos, 54, 112.
 López, Cutberto, 257.
 López, Marisa, 52.
 López, Willebaldo, 472.
 López Arriaga, Joel, 490.
 López de Gómara, Francisco,
 394, 400.
 López de Santa Anna, Antonio,
 103.
 López Miarnau, Rafael, 396.
 López Miranda, Xavier, Chabe-
 lo, 324-325.
 López Obrador, Andrés Manuel,
 36.
 López Tarso, Ignacio, 211.
 Loredó, Julián, 125.
 Lorenzana, Ricardo, 61.
 Los Endebles, 243.
 Los Esquizoides, 153.
 Lourten, Laura, 403.
 Lozada, Igor, 67.
 Lozano, Gabriela, 106.
 Lucio, Angustias, 69, 109.
 Lugo, Miguel, 242.
 Luna, Alejandro, 65, 395-396,
 401, 452.
 Luna, Diego, 288, 290.
 Luna, María, 189.
 Luna, Marta, 374, 448, 452, 517.
 Macgowan, Kenneth, 359.
 Mac Gregor, José Antonio, 485.
 MacGregor, Surya, 147.
 Macías, Gonzalo, 78.
 Madero, Francisco I., 183, 416.
 Madrid, Laura, 373.

Madrid, Miguel de la, 238.
 Madrid, Patricia, 195.
 Magaña, Delia, 369-370.
 Magaña, Sergio, 63, 380, 428-429.
 Maggi, Janet, 156.
 Magritte, René, 263.
 Malheiros, Clarissa, 138.
 Malinche, La, 102.
 Malkovich, John, 288.
 Malpica, Antonio, 164-165.
 Malpica, Javier, 164-165, 414.
 Malraux, André, 502.
 Mamet, David, 220.
 Mancebo del Castillo, Gerardo, 434-441.
 Mancilla, Lorelí, 350.
 Mandoki, Pablo, 85-86.
 Mandujano, Mario, 325.
 Mandujano, Mauricio, 323.
 Manneck, Nora, 259.
 Mantilla, José María, 183, 269.
 Manzanero, Armando, 321, 323.
 Manzo, Fernanda, 153.
 Mapa Teatro, 294.
 Maquiavelo, Nicolás, 455.
 Marber, Patrick, 253.
 Marcelli, Adrián, 485.
 Marcín, Tony, 45.
 Marco Anthonio, 341.
 Margarita Isabel, 492.
 Margules, Lydia, 245.
 Margules, Ludwik, 25, 47, 153, 214-215, 251, 438, 448, 452, 505.
 María Inés, 338.
 Marín, Ángeles, 100.
 Marín, Lupe, 119.
 Marina, José Antonio, 52.
 Mariscal, Silvia, 314.
 Marlow, Christopher, 436.
 Márquez, Emmanuel, 162.
 Marroquín, Rosa Luz, 109.
 Martin, Steve, 347.
 Martín, Víctor Huggo, 52.
 Martín del Campo, Juan Carlos, 224.
 Martínez, Mario Iván, 141, 492.
 Martínez, Rubén, 165.
 Martínez Medrano, María Alicia, 238, 240, 374.
 Masella, Arthur, 315.
 Mastretta, Ángeles, 48.
 Mata, Pilar, 61.
 Matarredona, Jaime, 208.
 Maya, Luis, 183.
 Mayorga, Juan, 25, 291.
 Maza, Lorena, 25, 250-251, 320-321, 374.
 McDonagh, Martin, 270-271.
 Medina, Alejandro, 349.
 Medina, Félida, 374.
 Medina, Ofelia, 25, 40, 118-119, 205, 448, 452, 470.
 Melmoth, Sebastian (Oscar Wilde), 57.
 Melnitz, William, 359.
 Mena Abraham, Itari Marta, 244.
 Menassé, Aline, 82, 413.
 Méndez, Luis Gerardo, 272.

- Mendoza, Héctor, 63, 294, 376-377, 430, 505.
- Mendoza, Hernán, 54, 265.
- Mendoza, Lourdes, 414.
- Mendoza, Raúl, 153, 189.
- Mendoza López, Margarita, 376, 378, 446, 465.
- Meraz, José Juan, 81.
- Merlín, Socorro, 100.
- Mestri, Bruno René, 135.
- Meza, Francisco, 350.
- Michel, Alfredo, 301.
- Miguel, Mónica, 327.
- Mijares, Enrique, 468, 471, 490.
- Milán, Jordi, 454.
- Minera, Otto, 505.
- Mingüer, Paola, 165.
- Minnelli, Liza, 317.
- Mira de Amescua, Antonio, 363.
- Miranda Silva, Francisca, 514.
- Mishima, Yukio, 124-125.
- Moctezuma, 474.
- Modotti, Tina, 119, 467.
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 365.
- Molina, Tirso de, 363-364.
- Moncada, Luis Mario, 24, 51, 173, 264-265, 526.
- Mondrian, Piet, 265.
- Montalván, Celia, 369.
- Monterde, Francisco, 366.
- Montero, Marco Antonio, 492.
- Montessoro, Eugenio, 347.
- Montoro, Manuel, 25, 229-230, 448, 451.
- Montoya, María Tereza, 370.
- Monzaemon, Chikamatsu, 124.
- Morales, Alejandro, 87.
- Morales, Emmanuel, 25, 291-293.
- Morell, Arturo, 123.
- Moreno, Luis, 433.
- Morett, María, 121-123, 276-277, 374.
- Moro, Tomás, 77.
- Motta, Mildred, 293.
- Mouawad, Wajdi, 294-295.
- Moya, Víctor, 472.
- Müller, Heiner, 88, 226-228.
- Müller, Wilhelm, 306.
- Muñoz, Eduardo, 298.
- Murguía, Ana Ofelia, 64, 451.
- Muriel, Alma, 349.
- Muro, María, 45-46, 102, 216, 397, 414.
- Murray, Gabriela, 96.
- Murray, Rodrigo, 261-262.
- Musalem, Verónica, 24, 102-103, 373, 413.
- Mussolini, Benito, 405.
- Narro, Carmina, 54, 111-112, 373.
- Narváez, Miguel, 514.
- Nava, Arturo, 112.
- Nava, Marco Aurelio, 159.
- Navarro, Gregoria, 444.
- Navarro, Martha, 64.
- Neri, Jorge, 318.
- Nervo, Amado, 111.
- Nezahualcóyotl, 137.

- Nigro, Kirsten, 432, 469.
 Nin, Anaïs, 46.
 Niven, David, 347.
 Noél, Francine, 413.
 Norzagaray, Ángel, 471.
 Novo, Salvador, 357, 370, 379, 429, 437.
 Núñez, Gabriela, 125.
 Núñez, Salvador, 341.
- O' Francisco de la, 208.
 Obregón, Álvaro, 369, 405.
 Obregón, Amanda, 517.
 Obregón, Claudio, 130, 306, 451, 493.
 Obregón, Rodolfo, 452.
 O'Brien, Richard, 349.
 Ocampo, María Luisa, 357, 371, 445.
 Oceransky, Abraham, 40-42, 124-126, 505.
 Ochoa, Jesús, 297-298.
 Ochoa, Magdalena, 476.
 Odin Teatret, 403, 407-408, 508, 510-512.
 Olguín, David, 24, 77-78, 129-130, 242.
 Olivares, Iván, 44, 106.
 Olivera, Adriana, 324, 335.
 Olivera, Omar, 335.
 Olmedo, Raquel, 318.
 Olmos, Carlos, 492-494.
 Organización Internacional del Teatro del Oprimido, 453.
 Oropeza, Adrián, 337.
- Orozco, Gladiola, 331.
 Orozco, José Clemente, 464.
 Orta, Antonio, 110.
 Ortega, Héctor, 474-475.
 Ortiz de Domínguez, Josefa, 334.
 Ortiz, Julieta, 75.
 Ortiz, Rubén, 152-153.
 Orwell, George, 279.
 Osorio, Mauricio, 253.
 Ostrosky, Jennie, 496.
 Otero, Clementina, 371, 373, 446.
 Owen, Gilberto, 370.
- Pacheco, José Emilio, 451, 465.
 Padilla, Celia, 369.
 Padilla, Pilar, 156.
 Padilla, Víctor, 180.
 Palacios, Ricardo, 150.
 Palafox, Jorge, 153.
 Paleta, Dominika, 208.
 Paleta, Ludwika, 208.
 Panigrahi, Sanjukta, 512.
 Pankowsky, Raquel, 37.
 Pantaleón, Darío, 97.
 Páramo, Roberto, 416.
 Pardo, Anilú, 257, 323, 325.
 Paredes, Beatriz, 36.
 Parra, Marco Antonio de la, 276-277.
 Partida, Armando, 433, 478-479, 526.
 Pascal, Gabriel, 78, 128, 130.
 Pascual, Carlos, 36, 112.

- Pastor, Raymundo, 150.
 Pavis, Patrice, 31.
 Paz, Octavio, 376, 379-381, 417, 464.
 Pedrero, Paloma, 413.
 Peláez, Angelina, 156.
 Peláez, Silvia, 373, 413.
 Pereyra, José Manuel, 338.
 Pérez, Kay, 189.
 Pérez Caro, Alicia, 370.
 Pérez Galdós, Benito, 493.
 Pérez Gallardo, Gilberto, 57.
 Pérez de Montalbán, Juan, 363.
 Pérez Mortera, Humberto, 242.
 Pérez Negrete, Gabriela, 131, 156.
 Pérez Turner, Natalia, 212.
 Pérez Vertti, Yulleni, 283.
 Perón, Eva, 36.
 Perroni, Pablo, 291, 293.
 Pesce, Vince, 327.
 Pie, Darío T., 36.
 Pimentel, Rafael, 212, 475.
 Pineda, Enrique, 217.
 Pineda, Miguel Ángel, 26.
 Pinochet, Augusto, 454.
 Pintado, María Inés, 150.
 Pinter, Harold, 25, 96, 217-218, 271, 359, 397, 448-452, 479.
 Pintos, Edén, 350.
 Piñeyro, Marcelo, 257.
 Piquer, Isabel, 147, 174, 280.
 Piscator, Erwin, 393.
 Polanco, Ricardo, 293.
 Politti, Carolina, 249.
 Ponce, Roberto, 303.
 Poniatowska, Elena, 417.
 Por Piedad Teatro Producciones, 274.
 Portela, Gibrán, 185.
 Prieto, Francisco, 182.
 Prieto, Julio, 383.
 Proust, Marcel, 168.
 Prudencio, María René, 251.
 Pruneda, Úrsula, 167-168.
 Queiroz, Carlos, 493.
 Quevedo, Francisco de, 363.
 Quintanilla, Raúl, 64.
 Quintero, Susana, 176-177.
 Quiñones, Regina, 25, 150, 244-245.
 Quirarte, Vicente, 57-58.
 Rábago, Gerardo, 331.
 Rábago, Luis, 64, 261-262.
 Raluy, Jana, 305.
 Ramírez, Roldán, 138, 174.
 Ramones, Adal, 330.
 Rascón Banda, Víctor Hugo, 51, 78, 286, 396-397, 402, 467-470, 490, 493, 495-497, 499, 505.
 Raya, Mónica, 148, 212, 215, 375.
 Red de Cabareteros, 170.
 Reiter, Pamela, 114.
 Remolina, Juan Carlos, 150.
 Reséndiz, Concepción, 440.
 Restrepo, Laura, 78.
 Retes, Ignacio, 26, 383, 386, 389, 392, 395-396, 399.

- Retes, Pilar, 386.
Revueltas, José, 386.
Reyes, Alejandro, 125.
Reyes, Alfonso, 194, 378, 478.
Reyes, Eréndira, 258.
Reyes de la Maza, Luis, 451, 493.
Reynoso, Josafath, 200.
Reza, José Alfredo, 350.
Ricaño, Alejandro, 230.
Richter, Falk, 279.
Riego, Hernán del, 49, 141, 334.
Riggen, Teresa, 373.
Ríos, Adriana, 131.
Ríos, Arturo, 215, 273.
Ríos, Claudia, 122, 155.
Ríos, Guillermo, 113-114.
Ríos Cantú, Juan, 81.
Riva, Enrique de la, 338.
Rivas Cacho, Lupe, 370.
Rivas Mercado, María Antonietta, 370, 437.
Rivera, Diego, 82-83, 119, 332, 464.
Rivera, Fabiola, 440.
Rivera, José, 414.
Robbins, Jerome, 315.
Robles, Jaime Humberto, 448, 452.
Robles, Julián, 493.
Robles, Susana, 125.
Rocha, Glafira, 236.
Rodin, Auguste, 509.
Rodríguez, Ismael, 343.
Rodríguez, Jesusa, 25, 38-39, 334-335, 374.
Rodríguez, José Carlos, 103, 130, 283.
Rodríguez, Ricardo, 186.
Roel, Adriana, 205-206, 295.
Rojas, Tomás, 285-286.
Rojas, Violeta, 321.
Rojas, Xavier, 134, 448, 451, 493.
Rojo, María, 493.
Román, Alejandro, 114.
Román Calvo, Norma, 476-477.
Romero, Armando, 144.
Romero, Lydia, 323.
Romero, Toño, 341.
Romero Herrera, Claudia, 179.
Romo, Daniela, 326-327.
Romo, Enrique, 526.
Rosa, Perla de la, 93-94.
Rosaldo, Alessandra, 347.
Rosas, Alberto, 306.
Rosas Lopátegui, Patricia, 418, 426, 498.
Roses and Roses Company, 153.
Rosete Aranda, 127, 513-514.
Royal Shakespeare Company, 312.
Rückert, Friedrich, 306.
Ruiz, María, 268.
Ruiz, Soledad, 373, 492.
Ruiz, Teresa, 118.
Ruiz de Alarcón, Juan, 26, 356, 362-367, 387.
Ruiz Milán, Estela, 480-482.
Ruiz Saviñón, Eduardo, 58-59, 493.
Rulfo, Juan, 114.
Rzewuska, Edyta, 138, 375.

- Saavedra, Marissa, 136.
 Sac, Ingrid, 75.
 Sacks, Oliver, 218.
 Sada, Concepción, 357, 371, 423, 428, 445, 449.
 Sáenz, Jazrael, 189.
 Ságar, Georgina, 87, 178.
 Sahagún, fray Bernardino de, 48.
 Sahagún, Marta, 35.
 Saint-Exupéry, Antoine de, 423.
 Salas, Mauricio, 330.
 Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, 363.
 Salazar, Octavio, 331.
 Salinas, Antonio, 306.
 Salinas, Carmen, 494.
 Salinas, Viany, 189.
 Salinas de Gortari, Carlos, 36, 104.
 Sánchez, Atenea, 299.
 Sánchez, Esperanza, 153.
 Sánchez, Federico, 83.
 Sánchez, Jimena, 114.
 Sánchez, Mahalat, 87, 177, 243.
 Sánchez Alvarado, Rodolfo, 103.
 Sánchez Navarro, Manolo, 337.
 Sánchez Navarro, Rafael, 297-298.
 Sandoval, María, 165.
 Sano, Seki, 387, 429.
 Santiago, José de, 399.
 Santiago, Salomón, 183.
 Santillán, Luis, 146-148, 176-178.
 Santín, Rafael, 585.
 Sarmiento, Alam, 138, 153.
 Sartre, Jean-Paul, 471.
 Sastré, Arturo, 410-411.
 Saura, Carlos, 108.
 Sauza, Cristina, 285, 375.
 Savater, Fernando, 267-269.
 Savater, Juan Carlos, 268.
 Savinni, Emilio, 180, 280.
 Scheler, Max, 365.
 Schellmann, Maja, 86.
 Schiller, Friedrich, 247-248, 479.
 Schmidhuber, Guillermo, 376, 379-380, 420.
 Schmidt, Claudia, 114.
 Schoemann, Boris, 241-242.
 Schopenhauer, Arthur, 259.
 Schumann, Peter, 408.
 Schwartz, Carolina, 130.
 Seda, Laurietz, 468.
 Sedano, Diana, 186.
 Seligson, Esther, 504-505.
 Seller, Jeffrey, 340.
 Semper Fi, 274.
 Seña y Verbo, 49.
 Seoane, Raquel, 402.
 Serguieievna Kurguinian, Maria, 479.
 Serna, Enrique, 493.
 Serrano, Antonio, 223-224.
 Serrano, Francisco, 369.
 Serratos, Nina, 374.
 Shaffer, Peter, 208.
 Shakespeare, William, 25, 124, 211-212, 214-215, 236, 248, 276, 300, 436, 471.
 Shaw, Bernard, 464.
 Sherman, Jim, 349.

Silva, Marco Antonio, 114.
Singer, Enrique, 273, 304, 492.
Slim, Carlos, 335.
Smith, Virginia, 201.
Sófocles, 94, 108, 267-268, 295.
Solana, Rafael, 433.
Solares, Ignacio, 182.
Solé, José, 393, 396.
Solís, Ireri, 83.
Solís, Luis Martín, 462.
Solórzano, Carlos, 376, 380.
Solórzano, Miguel, 269.
Sosa, Jorge, 212.
Sosa, Natalia, 320, 341.
Sosa, Roberto, 273.
Sotelo, Hanna, 114.
Soto, Roberto, 273.
Sotres, Cecilia, 170, 343-344.
Souto Alabarce, Arturo, 363.
Sprinchorn, Evert, 480.
Stalin, José, 119.
Stanislavsky, Konstantin, 404-406, 510.
Stein, Joseph, 315.
Stoker, Bram, 58.
Stoppard, Tom, 300.
Strauss, Botho, 306-307.
Strindberg, August, 294, 358, 406, 480-482.
Susperrigui, Paula, 245.
Swancey, Bruce, 397.

Tagle, Ruby, 49.
Tarantino, Quentin, 271.

Tavira, Luis de, 25, 51, 282-283, 306-307, 387, 394, 399, 401, 418-419, 421, 469, 484, 486-487, 505.
Tavira, Marina de, 301.
Teatr-Laboratorium 13 Rzędów, 502.
Teátrico Suburbano, 97.
Teatro Aleph, 454.
Teatro de Creación Colectiva, 453.
Teatro de Ciertos Habitantes, 140.
Teatro de Sombras Espiral, 462.
Teatro de Ulises, 370-371.
Teatro Laboratorio, 404.
Teatro Línea de Sombra, 188.
Telch, Ari, 314.
Tiffany, John, 96.
Tinglado, 462.
Tirado, Katia, 86, 335.
Toral, León, 395.
Torres, Beto, 341.
Torres, Karla Paola, 201.
Torres, Mónica, 177.
Torriente, Loló de la, 119.
Tovar, Juan, 433.
Tovar, Pantaleón, 364.
Traven, B., 466.
Traven, Natalia, 265.
Trejo, Claudia, 87, 106.
Trejo, Lucero, 218.
Trejoluna, Gerardo, 154.
Tremblay, Larry, 241-242.
Treviño, Medardo, 490.
Trillo, David, 135.

Trotski, León, 119.
 Trujillo, Emilia, 369.
 Trujillo, Víctor, 297-298, 474.

Urdimalas, Pedro de, 343.
 Uribe, Laura, 201.
 Urtusástegui, Tomás, 397.
 Urueta, Margarita, 428.
 Usigli, Rodolfo, 23, 26, 286, 357,
 376-382, 385, 387, 394, 427-
 430, 464-465, 478.

Valdemar, Arturo, 165.
 Valdés, Manuel, El Loco, 48-49.
 Valdés Kuri, Claudio, 25, 66-67,
 140-141, 438.
 Valencia, Carlos, 159.
 Valencia, Hilda, 45-46, 216.
 Valentín, Teresa, 444.
 Valle, Yuriria del, 81, 290.
 Valle-Inclán, Ramón del, 436.
 Vargas, Eugenia, 153.
 Vargas, Jorge, 188.
 Varley, Julia, 507-508, 510, 512.
 Vasilievich, Nicolai, 414.
 Vázquez, Roberto, 485.
 Vázquez, Rodrigo, 212, 215, 306.
 Vega, Antonio, 174, 273.
 Vega, Gonzalo, 349, 493.
 Vega, Isela, 40.
 Vega, Mariana, 114.
 Vega, Rossana, 116.
 Velazco, Maricarmen, 26.
 Vélez, Lupe, 370.

Velis, Alejandro, 102-103.
 Vera, Gerardo, 224.
 Verdú, Maribel, 224.
 Verduzco, Martha, 295.
 Veronese, Daniel, 25, 150, 244-
 246.
 Veytia, Edwin, 272.
 Victor Hugo, 311-312.
 Victorio, 469.
 Vieyra, Marco, 173-174.
 Vila, César, 86.
 Vilalta, Maruxa, 24, 134, 136,
 423, 428, 499.
 Villa, Ernesto de, 122.
 Villa, Francisco, 416-418.
 Villa, Marianella, 201.
 Villanueva, Pilar, 144.
 Villarreal, Alberto, 24, 90, 227.
 Villaseñor, Margarita, 493.
 Villaurrutia, Xavier, 370, 385,
 437.
 Villegas, Óscar, 69, 433.
 Villegas, Sergio, 257.
 Villeli, Fernanda, 428.
 Villoro, Carmen, 167-168.
 Villoro, Juan, 149-151.
 Viqueira, Richard, 24, 116-117,
 146, 158-160, 173, 191-192.
 Vives, Juan Carlos, 75, 92, 198,
 221.
 Vogel, Paula, 300-301.

Wagner, Fernando, 472.
 Wajda, Andrzej, 501.
 Waldstein, conde de, 129.

Walker, Paul, 273-274.
Warren, Lesley Ann, 327.
Weinstock, Víctor, 122, 320.
Weiss, Andrés, 283.
Weiss, Peter, 393.
Weiss, Stefanie, 283, 306-307.
Weissberg, Iona, 265, 270, 304-
305, 374, 414.
Wilde, Oscar, 57-58.
Williams, Tennessee, 274.
Wilson, Bob, 391.
Wirth, Hugo, 114.
Woodyard, George, 468.

Zabaleta, Susana, 314.
Zacatelco, Dainzú, 201.
Zapata, Emiliano, 417.
Zárate, Jorge, 72, 271, 290.
Zola, Émile, 493.
Zopilote, 69.
Zúñiga, Antonio, 191, 490.
Zúñiga, Rosario, 45.

Índice de obras teatrales y de libros

- A puerta cerrada*, 471.
Acompáñame, 494.
Acto de amor, 124.
Adela y Juana, 102-103, 413.
After Me the Deluge, 337.
Afuera llueve, 430.
Agnes, 413.
Agua, el secuestro de un segundo,
277.
Aguardiente de caña, 429.
¡Ah, los días felices!, 229.
Ahora y en la hora, 51, 469.
Alaska, 185-187.
Alicia en el país de las maravillas,
435, 462.
Amar a alguien, 49.
Amarillo, 188-190.
Andarse por las ramas, 423.
Ante varias esfinges, 215.
Anticristo, 364.
Antígona, 93-94.
Antología de teatro para títeres,
461, 463.
Apaches, 469.
Aplausos para Mariana, 112.
Apocalipsis cum figuris, 431.
Asalto al sueño, 189.
Ascenso, 413.
Asesinato, 399.
Asfixia, 174.
Aspirinas para desahuciados, 54.
Autoconfesión, 154.
Autopsia de un copo de nieve, 146-
148, 176.
Aventurera, 493-494.
¡Ay, Cuauhtémoc, no te rajés!, 474.
Bajo la piel de castor, 282-284.
Barrionetas, 461.
Becket o el honor de Dios, 66.
Bedtime Story, 347.
Belle époque, 224.
Bésame mucho, 320-321.
Bodas de sangre, 239.
Botica modelo, 429.
Cabaret, 317-318, 347.
Cada quien su Frida, 118, 120.
*Canciones para cabaret de auto-
res insospechados*, 334.

- Canto de Démeter*, 462.
Caracol y colibrí, 505.
Caricias, 233.
Casanova o la humillación, 129-130.
Cash, 44.
Catálogo comentado de la obra de Emilio Carballido, 100.
Catón, un republicano contra el César, 269.
Céfalo y Pocris, 414.
Cena de matrimonios, 413.
Cena de Reyes, 194, 196.
Cenizas, 505.
Cenizas de Brecht, 511.
Chandeleur, 413.
Chin Chun Chan, 122.
Ciudad blanca, 323-324.
Clipperton, 77-78.
Closer, 253-255.
Cómo escapar de la niebla, 471.
Compañero, 384, 393-394.
Con vista a la bahía, 134-135.
Concierto para guillotina y cien cabezas, 40.
Confesiones de mujeres de 30, 413.
Congelados, 250, 252.
Contrabando, 286, 505.
Conversación entre las ruinas, 99-100.
Copenhague, 261.
Corona de sombras, 286.
Credencial de escritor, 112.
Crímenes mojados, 520-524.
Crisis. Modelo para armar, 164-166.
Cruces, 277.
Cubana Marathon Dancing, 454.
Cuerpo de prueba, 245.
De Bartolomé a Jolote, 383.
De bestias, criaturas y perras, 227.
De la guarda, 210.
De la mañana a la medianoche, 271.
De monstruos y prodigios: la historia de los castrati, 66, 140-142, 438.
De Profundis, 59.
¿De qué se ríen las mujeres?, 413.
Del atardecer al alba, 45.
Delgadina y la reina, su madrina, 476.
Delirio en claroscuro, 437-439.
Delirium tremens, 182-184.
Desdémona, 300-301.
Deseo, 469.
Desmadres, 412.
Después de la lluvia, 233.
Después del terremoto, 493.
Diario de un loco, 414.
Diccionario de los sentimientos, 52.
Diccionario de teatro mexicano del siglo xx, 41.
Diques al mar, 131-132.
Dios es un DJ, 279-281.
Dirty Rotten Scoundrels, 347.
Divina justicia, 414.
Divinas palabras, 436.

- Doble suicidio*, 124-126.
Dominó, 413.
Don Domingo de don Blas, 387.
¿Dónde estaré esta noche?, 66-67.
Dónde vas Román Castillo, 477.
Dramaturgia en contexto, 489-491.
- El Agente Chupafaros*, 435-436.
El Anticristo, 105.
El asesino entre nosotros, 200, 202.
El atolondrado, 365.
El automóvil gris, 66.
El bosque, 220, 222.
El brillo de la ausencia, 492.
El buen canario, 288-290.
El cielo en la piel, 87-89.
El cocodrilo solitario del panteón rococó, 41.
El crack, 291.
El despecho amoroso, 365.
El día que amaneció lloviendo, 521-522, 524.
El diario de Ana Frank, 303-305.
El diccionario sentimental, 51-52.
El diluvio que viene, 337-339.
El director de teatro, 487.
El disparo de Argón, 151.
El drama ausente, 526.
El eclipse, 493.
El enigma del esqueleto azul y otras obras, 476.
El escritor de la colonia Centro, 43-44.
El escritor tiene la culpa, 441.
- El Estupendhombre, o un viaje al centro del ombligo del yo*, 471.
El evangelio de Lucas Gavilán, 396.
El Evangelio según Clark, 158-159.
El fantasma de la ópera, 315.
El fantasma del hotel Alsalce, 57-58.
El flautista de Hamelin, 291.
El galán fantasma, 436.
El garabato, 391.
El gesticulador, 381.
El guardián, 448, 451.
El hijo de la sirvienta, 480.
El hombre almohada (The Pillowman), 270, 272.
El huevo de Colón, 474-475.
El infierno, 399-400.
El infierno o el nacimiento de la clínica, 152-153.
El jefe máximo, 183.
El juicio de León Toral y la madre Conchita, 384, 393, 395.
El laberinto del yo, 438.
El lenguaje de la montaña, 449-450.
El lugar en donde crece la hierba, 431.
El medio pelo, 472.
El mentiroso, 365.
El método Grönholm, 198, 256-257.
El misántropo, 366.
El montacargas, 451.
El muro y el desierto, 189.

- El nuevo orden del mundo*, 450.
El oeste solitario, 270.
El padre, 480-481.
El plop, 471.
El pozo de los mil demonios, 462.
El presente perfecto, 492.
El primer trago de cerveza y otros pequeños placeres de la vida, 167.
El Principito, 391, 423.
El pupilo quiere ser tutor, 68.
El rastro, 424, 499.
El rey Lear, 211, 248.
El show de terror de Rocky, 349, 351.
El solitario de Pessoa, 413.
El teatro, festín efímero, 504.
El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral, 470.
El testigo, 151.
El tiempo de Planck, 232.
El último piso, 175.
El ventrilocuo, 241-243.
El violinista en el tejado, 314-315, 321, 337.
¡En esta esquina!, 71-72.
En los bajos fondos, 505.
Encuentro de claridades, 167, 169.
Erzebeth, la bañista de tinta púrpura, 413.
Escándalo en paraíso, 477.
Espectáculos escénicos. Producción y difusión, 444.
Esperando a Godot, 229, 436.
Esta noche juntos amándonos tanto, 134.
Estación invisible, 242.
Estado de secreto, 286.
¿Estás ahí?, 78, 235-236.
Éste es el juego, 477.
Estética del crimen, 49.
Esto es una silla, 263.
Esto no es una pipa, 263.
Estudio Q, 391, 395.
Exquisitos y exquisoides, 132.
Extrañamiento del mundo, 307.

Fauna rock, 517.
Fausto, 436.
Fefú y sus amigas, 74.
Felicidad, 63.
Felipe Ángeles, 373, 415, 418-420, 424, 499, 505.
Fiesta de cumpleaños, 217, 448, 451-452.
Filoctetes, 267-269.
Final de partida, 229-231.
Fotografía en la playa, 63, 65.
Foximiliano y Martota, 38-39.
Frida... al viento, 132.
Frida, delirio íntimo, 82, 413.
Frida, un canto a la vida, 332-333.

Generación Atari, 80-81.
Geografía, 438-439.
Gestión, producción y marketing, 444.
Grande y pequeño, 306.
Guchachi, 42, 505.
Guerrero en casa, 269.

- Hace ya tanto tiempo*, 401.
Hacer teatro hoy, 486-487.
Hamelin el pederasta, 291.
Harpas blancas... Conejos dorados, 430.
Herencia, 45.
Hidalgo, el sol y el dedo, 474-475.
Hielo en ebullición, 250.
Hielo y fuego, 250.
Histeria, 97.
Historia de duendes y otras realidades, 462.
Historia de él, 134.
Historia de un abanico, 373.
Historia de un anillo, 433.
Hotel Juárez, 467.
Hoy invita la Güera, 373.
Huesos en el desierto, 200.
- Infierno*, 480.
Interpretando a la víctima, 274.
Intimidad, 324, 414.
Invierno de luna alegre, 413.
Itinerario del autor dramático, 479.
- Jack y su amo*, 215.
Jardinería electronik, 173.
Jesucristo superestrella, 312.
Juegos fatuos, 493.
Juegos impuros, 493.
Juegos profanos, 493.
Jugo de naranja, 167.
Julio sin agosto, 111-112.
Justos castigos, 108-110.
- La amargura del merengue*, 437.
La apariencia de las cosas, 225.
La balada de la Cárcel de Reading, 59.
La bella y la bestia, 321.
La calle de la gran ocasión, 372, 433.
La carpa, 395.
La casa vacía, 476-477.
La cena, 194.
La coincidencia, 254, 516.
La dama boba, 373.
La fiesta de los chiflados, 439.
La fiesta del mulato, 432.
La gota de agua, 399.
La graciosa comitiva del Leteo, 161.
La grieta, 413.
La habitación, 450.
La historia de la oca, 242.
La honesta persona de Sechuan, 505.
La inocencia de las bestias, 179-180.
La isla de la pasión: territorio mexicano, 77.
La luna en escorpión, 112.
La madre, 283.
La Malinche, 468.
La Marta del Zorro, 35-37.
La mudanza, 396-397.
La muerte accidental de un anarquista, 475.
La muerte no mata a nadie, 462.
La noche de Hernán Cortés, 394, 399-401.

- La noche que raptaron a Epifanía*, 436.
- La ópera de tres centavos*, 374.
- La paz ficticia*, 432.
- La percepción del espectador*, 28.
- La peregrinación de los aztecas*, 48, 50.
- La piel*, 291.
- La pira*, 69.
- La plaza del Puerto Santo*, 431.
- La poética de la "virtú"*, 455.
- La prisión*, 69.
- La prueba*, 208, 210.
- La reina de Leenane*, 270.
- La rosa de oro*, 492.
- La rosa tatuada*, 274.
- La señora en su balcón*, 373, 421-423, 425, 498.
- La señora y sus amibas*, 471.
- La señorita Julia*, 480-481.
- La sonata de los espectros*, 480-481.
- La tierra de cenizas y diamantes*, 501-503.
- La última cinta de Krapp*, 258.
- La verdad sospechosa*, 362, 365.
- La vida de las marionetas*, 215.
- La visita*, 306.
- La visita del ángel*, 388, 398-399, 402, 505.
- La voie royale*, 502.
- Las alas del poder*, 517.
- Las chicas del 3.5" floppies*, 96-98.
- Las copias*, 261-263, 272.
- Las criadas*, 471.
- Las devoradoras de un ardiente helado*, 471.
- Las marionetas del pene*, 61.
- Las mil y una noches al pastor*, 334-335.
- Las obras completas de William Shakespeare*, 209.
- Las paredes oyen*, 365-366.
- Las pirañas aman en cuaresma*, 40-41.
- Las referencias de Dalí me excitan*, 414.
- Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*, 435-436, 438-439.
- Las viejas vienen marchando*, 412.
- Las vírgenes prudentes*, 472.
- Las voces que incendian el desierto*, 93-94.
- Lástima que sea puta*, 505.
- Lección de anatomía*, 242.
- Lecciones de alumnos*, 526.
- Lenguas muertas*, 492.
- Libro del desasosiego*, 413.
- Litoral*, 295.
- Los albañiles*, 383, 391-393, 395.
- Los amantes suicidas de Amijima*, 124.
- Los bandidos*, 247-249.
- Los baños*, 273-275.
- Los Caprichos de Goya*, 372.
- Los chicos de la banda*, 374.
- Los culpables*, 151.
- Los exonerados*, 209.
- Los frutos caídos*, 430.

- Los hijos de Sánchez*, 393, 395.
Los hombres subterráneos, 65.
Los huéspedes reales, 430.
Los improbables, 49.
Los jugadores, 257.
Los ladrones, 248.
Los lobos, 297-299.
Los miserables, 311-312, 321.
Los monólogos de la vagina, 205-206, 412.
Los negros pájaros del adiós, 505.
Los niños de Morelia, 286.
Los objetos malos, 413.
Los palacios desiertos, 431.
Los perdedores, 236.
Los periodistas, 396.
Los perros, 24, 143.
Los pilares de doña Blanca, 425.
Los productores, 329-330.
Los sordomudos, 429.
L.P., 116.
Luisa, 150, 244-246.
Luz de luna, 448, 450, 452.
- Macbeth*, 436.
Made in L.A., 189.
Madre coraje, 283.
Mamagorka y su Pléyamo o Pléyamo y su Mamagorka, 439-440.
Manicure, 54.
Manifiesto de un loco, 480.
Manual de invenciones: introducción al manejo del espacio escénico, 411.
- Máquina Hamlet*, 226-228.
Martirio de Morelos, 393-394.
Más allá del mar, 476-477.
Más extraño que la ficción, 289.
Memoria y razón de Diego Rivera, 119.
Memorias de cocina y bodega, 194.
Merry CRISISmas and a Happy Dow Jones. Sustorela Prebicientenaria Privatizada, 170-172.
Mi bella dama, 337.
1984, 279.
1822, 257.
Minostastasio y su familia, 462.
Modelo para a(r)mar o historia de un crimen, 85-86.
Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos, 478, 526.
Muerte parcial, 149-151.
Mujer on the Border, 102, 414.
Mujeres desde el umbral, 495, 497.
Mujeres en el encierro, 121-123.
Mujeres soñaron caballos, 245.
- Nada como el piso 16*, 134.
Nadie sabe nada, 399.
Nezahualcóyotl, 137, 139.
Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente, 294-296.
No llores, mi Mimí, 476.
Noche de epifanía, 214.
Noche de reyes o como quieran, 215-216.

- Nosotras las pobres o de cómo el petróleo en la sangre se nos puede volver chapopote*, 344.
- Nostalgia de Troya*, 431.
- Obras de vanguardia de Antonio González Caballero*, 471.
- Ofelia o la madre muerta*, 276-277.
- Oficio de tinieblas*, 432.
- Orestiada*, 108.
- Otelo*, 300.
- Otra vuelta de tuerca*, 285-286.
- Otro modo de ser...*, 481.
- Pandemonium*, 461.
- Para leer un texto dramático*, 477.
- Para vivir el teatro*, 504-505.
- Partida*, 197.
- Pasajero de medianoche*, 517.
- Pascua*, 294.
- Pazword*, 81.
- Pedro Páramo*, 114.
- Pequeñas certezas*, 155-157.
- Perras*, 113-114.
- Perséfone*, 462.
- Pescar águilas*, 24, 68-69.
- Petróleo en la sangre*, 343-344.
- Piedras de agua*, 507, 510, 512.
- Plagio de palabras. Comedia de la incertidumbre*, 60-61.
- Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*, 483-484.
- Polvo de hadas*, 176-178.
- Popol Vuh*, 432.
- Por amor al arte*, 223-225.
- Por favor, no mande riñones por correspondencia*, 191-192.
- Por no ir a Michigan*, 413.
- Principio y fin de la puesta en escena*, 526.
- Psicosis 4:48*, 97.
- Pueblo rechazado*, 384, 392-395.
- Puerta del cielo*, 183.
- Quartett*, 227.
- ¿Qué pasó con el apagón?*, 208.
- Qué pronto se hace tarde*, 402.
- Quetzalcóatl*, 432.
- Químicos para el amor*, 54-55, 112.
- Rebelión*, 440.
- Recuerdo de bruces*, 112.
- Recuerdos del porvenir*, 416, 421.
- Redil de ovejas*, 396.
- Regreso al hogar*, 448, 451.
- Rent*, 340, 342.
- Reporte meteorológico*, 86.
- Réquiem de cuerpo presente para Alonso Quijano*, 90-91.
- Retorno al hogar*, 450.
- Revistas políticas*, 474.
- Romeo y Julieta*, 124.
- Rosalba y los llaveros*, 377.
- Rosencratz y Guildenstern han muerto*, 300.
- Rosete se pronuncia*, 127.

- Round de sombras*, 54-55.
Ruina de Nínive, 127.
- Sabor de engaño*, 495-496.
¡Salte con la tuya!, 216.
Sazón de mujer, 495-497.
Selección natural, 256.
*Sensacional de maricones, fotono-
 vela escénica*, 97.
Señora Klein, 215.
Señoritas a disgusto, 472.
Ser es ser visto, 306-308.
Simio, 124.
Simplemente complicado, 258-259.
Solo, 480.
*Strindberg. Una mirada psicoana-
 lítica*, 480-482.
Sueño, 480-481.
- Tatuaje*, 78.
*¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José
 Arreola?*, 398.
Teatro completo, 492-493.
Teatro del oprimido, 453, 455.
*Teatro y públicos: el lado oscuro
 de la sala*, 443.
*Teatro y verso. Manual para en-
 señar verso teatral*, 477.
Testigo de las ruinas, 294.
The B File, 413.
The Berlin Stories, 317.
*The Pillowman (El hombre al-
 mohada)*, 270, 272.
The Tabloid Man, 274.
- Tick... tick... BOOM!*, 340-341.
Tiempo de fiesta, 448-449, 452.
Tierra caliente, 413.
Tierra de nadie, 450.
Trabajo sucio, 517.
Traición, 217, 450, 452.
Trattaría d'improvizzo, 49.
- Últimas palabras de copito de
 nieve*, 291.
Último desembarco, 269.
Un hogar sólido, 373, 424, 498.
Un pañuelo el mundo es, 74-75.
Una especie de Alaska, 217, 219.
Una Eva y dos patanes, 346-347.
*Una lección de travesuras; apolo-
 gía didáctica para niños de am-
 plio criterio*, 439.
*Una nariz muy larga y un ojo
 saltón*, 517.
Una pura y dos con sal, 472.
Una relación pornográfica, 264-
 265.
Uno en el camino, 450.
Uno puede hablar con la muerte,
 277.
*Usigli en el teatro. Testimonios de
 sus contemporáneos, sucesores
 y discípulos*, 377, 465.
*Usigli epistolar: teatro y política
 cultural en su correspondencia
 con Diego Rivera, Lázaro Cár-
 denas y José Clemente Orozco*,
 381, 465.
Utopía, 77.

Variaciones de Judith y Holofernes, 461-462.

Venados a la luz de la luna, 521-524.

Vencer al Sensei, 116-117.

Vente a Sinapia, 269.

Víctor Victoria, 326, 347.

Viejos tiempos, 448, 450-451.

Voces en el umbral, 467, 470, 495-496.

Vuelo de campanas, 477.

Walkes on the Water, 413.

Y Matarazo no llamó..., 421.

Yamaha 300, 257.

Yo quiero que haya mundo, 498-500.

Zona de olvido, 516-519.

UNA MIRADA AL TEATRO EN MÉXICO (2000-2010)
Forma parte de la colección Periodismo Cultural.
Se empleó en su composición el tipo Veljovic.
La impresión consta de 1 000 ejemplares. Lo terminó de imprimir la Dirección General de Comunicación Social y la Dirección General de Publicaciones de la Secretaría de Cultura, en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA), San Lorenzo núm. 244, col. Paraje San Juan, Iztapalapa, Ciudad de México, en el mes de noviembre de 2017.