

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

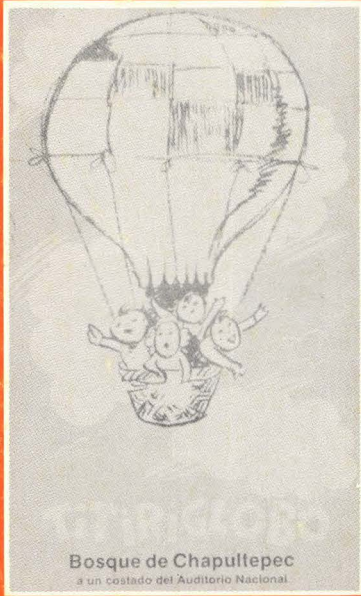
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: *Boletín CITRU*. 3 (jul.-sep. 1987) nueva época. México: SEP, INBA, CITRU.
Descriptor Temático (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica. Teatro Titiriglobo (Ciudad de México).

BOLETIN

CITRU

Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli



3

Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli

Nueva época Julio-septiembre 1987

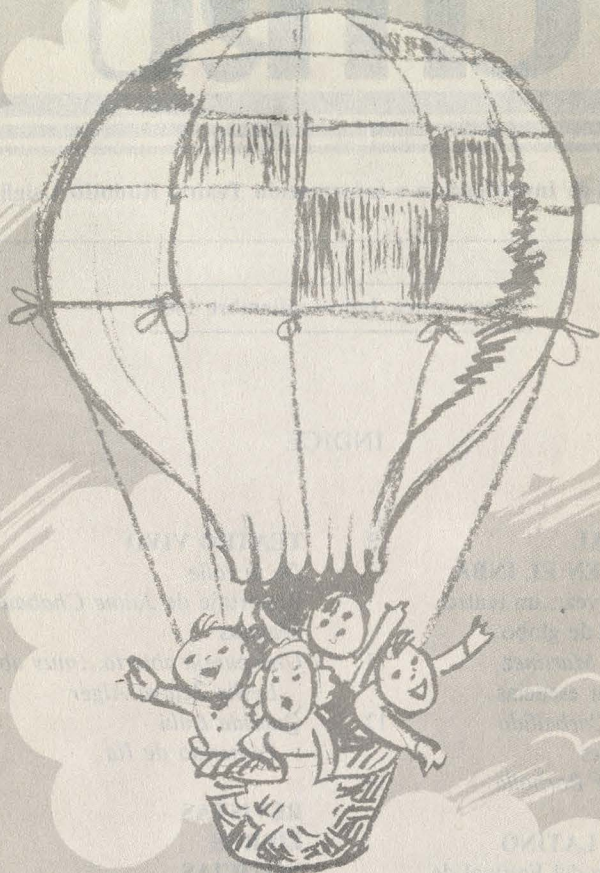
INDICE

EDITORIAL	3	TEATRO VIVO	
TEATRO EN EL INBA		<i>De la calle</i>	
Érase una vez...un teatro con forma de globo		Reportaje de <i>Jaime Chabaud</i>	
<i>Carmen Martínez</i>	5	<i>Magnus</i>	26
Transversar esencias		<i>Una pareja abierta...muy abierta</i>	40
<i>Emilio Carballido</i>	12	<i>Leslie Zelaya Alger</i>	40
Títeres-reyes		<i>Querida Lulú</i>	
<i>Salvador Borbolla</i>	14	<i>Fernando de Ita</i>	44
TEATRO LATINO		REVISTAS	48
III Muestra del Festival de Teatro Latino de Nueva York en México	16	LIBROS	51
		NOTICIAS	53

El Boletín CITRU es una publicación trimestral del Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli, que tiene como propósito difundir los temas relacionados con el quehacer teatral en México y las actividades de dicho centro.

Las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad de los autores

Impreso y hecho en México



TITIRIGLOBO

Bosque de Chapultepec
a un costado del Auditorio Nacional

EDITORIAL

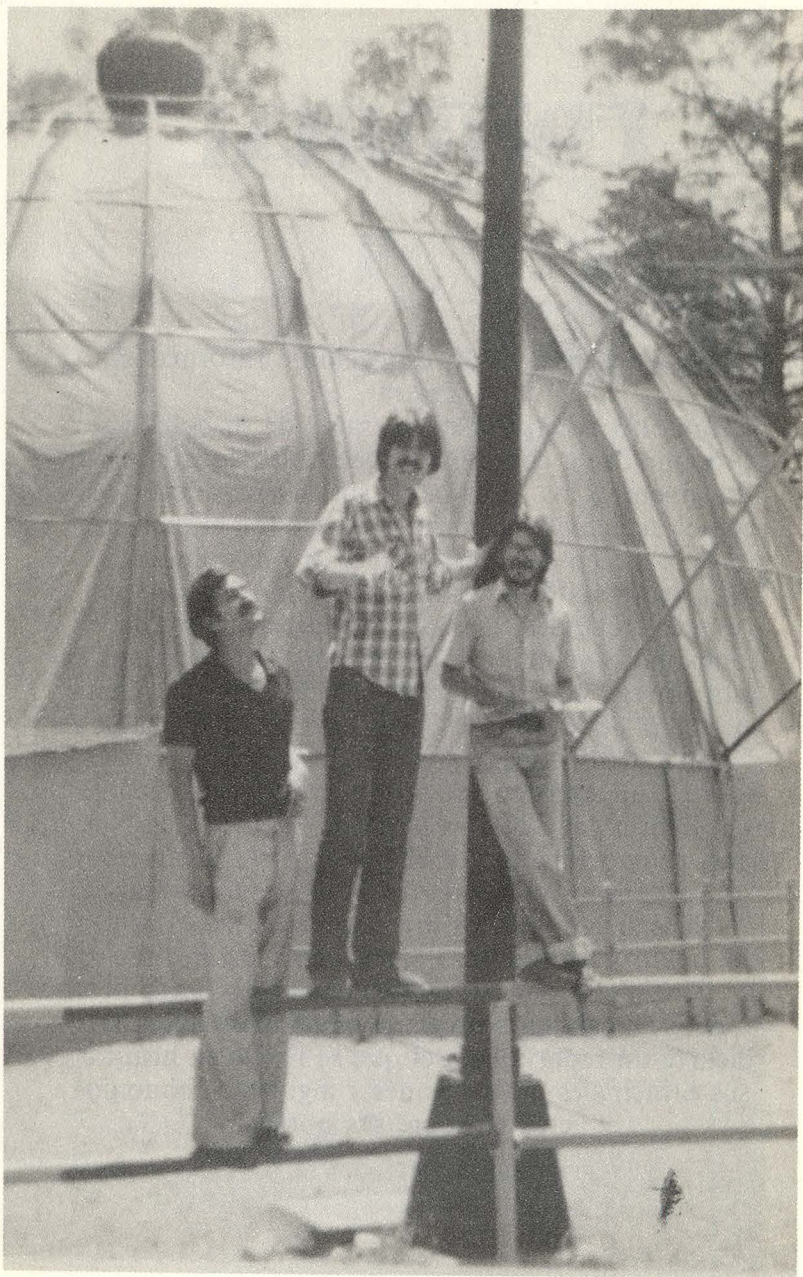
El Centro de Investigación e Información Teatral

Rodolfo Usigli (CITRU) a través de su boletín se propone dar a conocer los materiales de su acervo documental, los trabajos de sus investigadores, así como las actividades más relevantes en el quehacer escénico del INBA y del teatro nacional.

La temporada de verano en el INBA fue rica en eventos teatrales. De las obras producidas por la Compañía Nacional de Teatro (CNT), presentamos en esta entrega una revisión de críticas sobre la puesta en escena de la obra de Jesús González Dávila *De la calle*, dirigida por Julio Castillo.

Sobre la muestra en México de grupos participantes en el Festival de Teatro Latino de la ciudad de Nueva York, promocionada por el INBA y otras instituciones, ofrecemos una serie de reseñas elaboradas básicamente por los investigadores del CITRU.

Y, como un testimonio nostálgico y de gratitud al Titiriglobo que por varios años hizo llegar obras de gran calidad a miles de niños mexicanos, se incluye un reportaje en el que se revisa su historia, sus principales producciones y algunos testimonios críticos sobre sus obras.



*Érase una vez... un teatro con forma
de globo*

5

Carmen Martínez

Homenaje al Titiriglobo

El sismo del 19 de septiembre de 1985 nos dejó, sin duda alguna, pérdidas que hasta el momento lamentamos. Ha sido difícil reponernos moralmente, aunque en lo material se ha avanzado; dentro de este último renglón, nos referimos a los espacios que han dado recreación en nuestro país, los cuales, además de ser una fuente de trabajo para actores, directores, escenógrafos, bailarines, músicos, técnicos, acomodadores... son lugares en donde se le brinda cultura y diversión a un pueblo.

Los teatros fueron dañados materialmente: el de la Ciudadela, el Jiménez Rueda, los Televiteatros, el Hidalgo; los últimos, sin posibilidades de recuperación. Ante un fenómeno físico de esta magnitud, que daña o imposibilita los pocos espacios de recreación con los que cuenta el pueblo de México, sólo nos queda sobreponernos y trabajar.

Pero hay fenómenos sociales aún más incomprensibles, medidas que se toman en las capas administrativas por las que se determina tirar teatros y desaparecerlos, sin dar siquiera alternativa de una esperanza de reconstrucción a futuro. Tal es el caso de la decisión administrativa que desapareció el Titiriglobo en septiembre de 1986.

¿Qué fue el Titiriglobo?

Pues nada menos que un pequeño y a la vez gran teatro, establecido en sus últimos años en la Unidad Cultural del Bosque de Chapultepec, frente a la Escuela de la Danza del INBA. Fue el único teatro en México dedi-

cado exclusivamente a los títeres y el segundo en Latinoamérica, ya que existe uno en Venezuela.

Fue un inmenso globo dedicado a la diversión de los niños, lleno de títeres en su interior, que saludaba todos los fines de semana a miles de familias las cuales, por un módico precio, podían incluir en su paseo unos momentos de cultura y diversión. Siempre lleno, demostró ser el más taquillero de todos los teatros de la Unidad del Bosque. Y por si esto fuera poco, es decir: un teatro bien ubicado, económico, exclusivo de títeres para niños, fue también el espacio en el que se representaron obras de excelente calidad.

¿Cómo nació el Titiriglobo?

A fines de los setenta, la Sra. Bertha S. de Lizalde, el Sr. Jesús Calzada y Mauro Mendoza, quienes por ese entonces trabajaban y dirigían el Cen-



Oscar Torres

tro de Teatro Infantil del INBA pensaron en la creación de un teatro trasmumante de títeres, para niños que viajara por toda la ciudad. Por razones operativas y de presupuesto, se optó finalmente por construirlo en un lugar fijo y así, con un diseño del arquitecto Benjamín Villanueva, se estableció en 1979, el Titiriglobo en la Calzada Chivatito, donde permaneció dos años.

Posteriormente en mayo de 1981 se trasladó a la Unidad Cultural del Bosque, enriqueciendo su equipo con un escenario, provisto con telón, un pequeño vestíbulo y un corredor de espera, diseñados por el arquitecto Carlos Perdomo.

El pequeño teatro, con forma de globo, tenía un cupo para 250 personas; presentaba funciones a alumnos de escuelas del Distrito Federal entre semana, y los sábados y domingos se destinaba al público en general, que aún recuerdo que, en el año de 1980 podía entrar a disfrutar sus funciones por la fabulosa cantidad de doce pesos por boleto.

Las obras del Titiriglobo

Las obras que se presentaron en el Titiriglobo, además de ser un regalo desde de el punto de vista económico, fueron realizadas por verdaderos profesionales del teatro. Por ahí desfilaron grandes directores, escenógrafos, adaptadores, músicos, actores y maestros titiriteros, como Martha Luna, Mauro Mendoza, Jesús Calzada, Jarmila Masserova, Alejandro Luna, Oscar Torres, Luchi González, Rosa Ma. Alva, Ramón Alva de la Canal, Guillermo Barclay, Enrique Alonso, y muchos otros. En esta carpa o teatro nuestros especialistas en teatro de títeres encontraron un aliciente y estímulo para mostrarnos su destreza y su progreso.

Qué gran acierto tuvo el Centro de Teatro Infantil del INBA al respaldar las temporadas de espectáculos que hoy, forman parte de la historia rescataable del teatro infantil en México:

- **Cocorí**, en una versión teatral de la novela de Joaquín Gutiérrez, hecha por Jesús Calzada. Dirigida por Martha Luna, con escenografía de *Jarmila Masserova*, música original de Valentín Rincón, iluminación de Alejandro Luna y dirección de animación de Mauro Mendoza, se estrenó al inaugurar el Titiriglobo en 1979. Recibió la Mención de Honor de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro de la premiación de ese año.
- **Cuatro animales en busca de hogar**, original de Jesús Calzada, fue dirigida por Adam Guevara, con un diseño y realización de títeres de Ramón Alva de la Canal, escenografía de Gloria Olivares, música de José Antonio Alcaraz y Eduardo Marín y dirección de animación de Rosa Ma. Alva Hernández, se estrenó en 1980. Recibió en ese año la mención de honor Pieza Didáctica Modelo que otorga el Consejo Nacional de Fomento Educativo.

- **Apolonio y Bodoconio**, de Emilio Carballido, se presentó en 1981, con una dirección colectiva, música de Oscar Torres y letra de Jesús Calzada, con escenografía de Guillermo Barclay y la dirección de animación a cargo de Mauro Mendoza y Oscar Torres. Recibió como reconocimiento de su calidad los premios Rosete Aranda de la UCCT, Gachita Amador de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro y El Quijote de Oro de UNIMA, España. Fue, además, obra invitada al Festival Mundial de Teatro de Denver en 1982, al Festival de Titiriteros de América de Atlanta, en 1982, y al Primer Congreso Nacional de UNIMA México en Querétaro, en ese mismo año.

Su espacio, además, como otro elemento de su biografía, fue la sede en la que se presentaron los grupos de teatro de títeres de otros países que visitaron México: los que asistieron al Festival Cervantino de 1982 (Coad Canada Puppets; Animals, de Alison Vandergunn, el Teatro de Títeres de California, entre otros); y del curso que Obraztsov, el gran maestro titiritero soviético, ofreció en 1980:

- **El oforito valiente**, en teatro de sombras, bajo la dirección escénica de Patricia Ostos, con diseño de muñecos de María Céspedes y Claudio Kermaria y música original de Oscar Torres, se representó durante 1982.
- **Rosete Aranda, como en su tiempo**, con los títeres originales de la antigua Compañía Rosete Aranda, bajo la dirección escénica de Enrique Alonso y una investigación temática de Jesús Calzada, se estrenó en 1983.
- **Las tandas de Rosete Aranda**, en el mismo año, también con dirección escénica de Enrique Alonso.

La mayoría de los espectáculos fueron grabados por la RTC, para su difusión por televisión, y cabe la posibilidad de que aún sean recuperados como documentos de una posible historia del teatro infantil en México.

Fin del Titiriglobo

Pero todo por servir se acaba; y más aún sin recursos económicos y de mantenimiento. Se olvidó que un teatro o carpa como era el Titiriglobo, además del público y de la buena voluntad de los que lo hacían trabajar, requería de mantenimiento y de limpieza del local, de recursos económicos que permitieran montar nuevas obras y de un equipo de trabajo permanente que permitiera generar nuevos espectáculos de calidad. El respaldo que en un inicio se dio al teatro infantil se fue haciendo cada vez menor, hasta desaparecer por completo.

Después de la renuncia, en 1984, del equipo de artistas fundador del Titiriglobo, se dejaron de producir obras, de tal manera que en sus dos



Gloria Olivares

últimos años se programaron básicamente funciones de grupos —como La Troupe— a los que se invitaba a trabajar, para mantener el teatro en actividad. Quedaron sin producción y sin estrenarse *Los intereses creados* de Jacinto de Benavente, con muñecos y escenografía de Lucille Donnay; *El primer destilador o cómo el diablo ganó su primer pedazo de pan*, de León Tolstoi, en una adaptación de Jesús Calzada y Guadalupe Cásares, con muñecos originales de Angelina Beloff y *El militar fanfarrón*, de Plauto, con diseño de muñecos de José Ma. Alborch, en una adaptación de Jesús Calzada.

De hecho, la última producción del Titiriglobo fue *Patria, patria*, de Luis Gimeno, que se estrenó en 1985. En septiembre de 1986, después de una última función en la que se repuso esta obra, el teatro se cerró. Días después, personal del Instituto se presentó en el Titiriglobo, desmanteló el teatro, sin que sea posible, hasta ahora, saber cuál fue su destino final.

El Centro de Teatro Infantil, de ser un productor de espectáculos de una gran calidad que le valieron un merecido prestigio, pasó a ser una dependencia contratadora de obras con una oficina administrativa y

una bodega que guarda —en deplorables condiciones— la colección de títeres del Instituto Nacional de Bellas Artes, que de 2000 piezas que tenía, ha disminuido a menos de mil, por diferentes causas: el temblor, por descuido, por desapariciones mágicas, porque no caben, porque se han perdido... Tampoco existe en él un archivo, una memoria. Al recurrir al Centro en busca de información, nos encontramos con que “no existe”, con que no se sabe lo que se ha hecho con anterioridad. Si la memoria no siempre es suficiente y las personas que podrían ser una fuente de información son cada vez más difíciles de ubicar, ¿qué memoria podemos brindarle a la niñez del pueblo mexicano?

Preguntas y alternativas

Queremos pensar otra versión del futuro: que Bellas Artes tiene la capacidad de crear una compañía de teatro infantil, que el Centro de Teatro Infantil puede ser la instancia que se preocupe de guardar los logros existentes y de generar nuevas alternativas artísticas para los niños de México. Nos negamos a pensar que Seki Sano sigue teniendo razón al haber dicho que México es un país sin continuidad teatral:

De todas las obras buenas o malas que se han visto en México en los últimos 25 o 30 años, no quedaron más que buenos o malos recuerdos. Si fue una obra que a pesar de ser muy buena, no duró, ya se archiva como un mal recuerdo. Ahí se muere para siempre, “Total, aquí no hay ninguna continuidad”.

Para poder tener una fisonomía artística-social, el teatro tiene que ser una unidad permanente. Lo lamentable en México es que ningún teatro excepto tal vez los teatros de los Haro Oliva o Rambal, tienen esa característica permanente. En el teatro serio de México no hay continuidad. No hay más que una contratación libre y transitoria de elementos según el capricho o la necesidad más o menos urgente, que tiene un empresario o director. No hay esfuerzo alguno por integrar una entidad teatral permanente.

En los conjuntos permanentes está la clave para que la actividad de gente seria de teatro tenga una continuidad y pueda orientar el gusto del público, y estar en contacto directo siempre con ello. Porque el teatro no es cosa de un solo individuo. El teatro se hace con el público. Si no hay un diálogo permanente entre el público y el actor, el teatro se muere. No es válido el éxito aislado de una obra y después un largo silencio.

La única manera de hacer teatro es teniendo una perspectiva más larga.

El teatro existe para expresar el sentir del pueblo, los anhelos de los hombres. Como tal, es un poderosísimo vehículo educativo que necesita a un público permanente. (En *¿Qué pasa con el teatro en México?*)

En aras de esa continuidad, y con el deseo sincero de hacer justicia al Titiriglobo —es decir, plantearnos su reconstrucción— es necesario que

sepamos, de las personas a las que corresponde darlas, las respuestas a las siguientes preguntas:

¿Qué espacios suplen lo que el Titiriglobo brindó algún día a miles de espectadores?

¿Qué lugar en toda la zona metropolitana es la más frecuentada por personas de escasos recursos económicos, que el Bosque de Chapultepec?

¿Qué espectáculo permite el acceso a familias que deben pagar seis o siete boletos en promedio?

¿Dónde podremos disfrutar de espectáculos de títeres?

¿Es justo destruir un teatro antes de construir aquél que lo sustituirá?

Otoño de 1987.

FONDA INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
SEP FONDO NACIONAL PARA ACTIVIDADES SOCIALES

**Para ti, un teatro
en el bosque**

HOY, 11:30 Y 13:00 HRS.

**Centro de Teatro Infantil
titiriglobo**

A un costado del Auditorio, Bosque de Chapultepec

PRESENTA

cocorí
(Teatro de títeres)

dirección, Marta Luna

boletos en taquilla \$12.00



Transvasar esencias

12

Emilio Carballido

Es sabido que en la Unidad del Bosque hay un número respetable de respetables teatros: Granero, del Bosque, Sala Villaurrutia, Orientación, de la Danza, el gigantesco Auditorio, el poco estimado Galeón hasta que vino Peter Brook a bendecirlo. Pues, se apareció de repente una estructura muy rara, redonda, como globo; se apareció allí, en la orilla, casi saliendo hacia Chivatito. Llamaba mucho la atención, y más cuando se fue cubriendo de manta. ¡Y resultó que era un teatro! Un teatro para títeres; para muñecos, mejor dicho: guiñol, títeres, todo lo que se les ocurra de animación. Ese lugar se llama Titiriglobo, y es invención del Centro de Teatro Infantil del INBA.

No es fácil enumerar todo lo que allí se ve. Empecemos por el local. Diseñado por Benjamín Villanueva, ya tiene su primera rareza en que es chico por fuera y grande por dentro. Quién sabe cómo le harían, pero cualquiera puede

comprobar que esto es cierto.

Lo segundo es el manejo de los muñecos, la manipulación. ¡Qué excelente equipo humano! Orgullo da verlos sin pedir nada a los más avanzados y refinados del mundo.

Lo tercero, y lo más serio, es el nivel artístico de la función. *Cocorí*, la obra presentada, es de muy bello texto dramático, de Jesús Calzada, versión teatral de famosa novela de Joaquín Gutiérrez, costarricense, quien tiene rica prosa, bien matizada, bien entonada. Calzada la usa íntegramente y crea diálogo a ese nivel y da teatralidad a un cuento poemático y no tan animado como el espectáculo, en el que lo transformaron. Es, realmente, transvasar esencias sin perder ni una gota. Y en el caso esencias muy delicadas y volátiles. No hay la menor condescendencia: quienes hicieron *Cocorí* saben amar y respetar a los niños, y los tratan en su mejor nivel. Y claro, el resultado es tam-

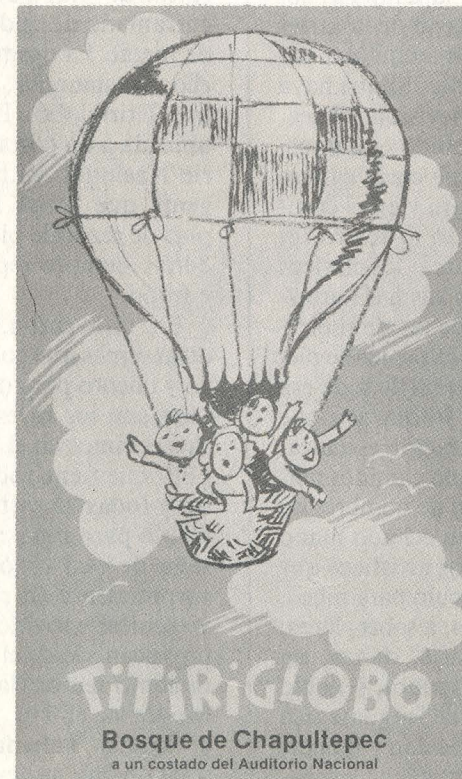
bién muy grato y muy divertido para adultos: emocionante, de manera fina y poco usual. Está dirigido por Martha Luna. Excepcional mujer: dirigir *Exiliados* y *Cocorí* es como alguna vez escalar el Everest descalza y bailar con los enanos verdes al siguiente día.

Nada fuera un texto bueno, para guiñol, aun con muy capaces manipuladores, si no hubiera verdadera calidad visual en los diseños. Estos son muy enfáticamente de alabarse: bellísimos, de Jarmila Galeanová, quien tanto aporta en tantos campos a nues-

tro teatro. Y, además, realizados en forma impecable por el Centro de Teatro Infantil.

No era posible que una ciudad enorme, como México, no contara con un lugar de diversión para niños, un lugar de inteligente, responsable distracción, y en el que el divertimento es más profundo y superior que lo que ofrecen el cine o la sádica y monstruosa (o idiota) televisión, o el teatro comercial.

Publicado en *Tiempo*,
21 de enero de 1980.



Títeres-Reyes

14

Salvador Borbolla

La niñez inerme, en términos muy generales, ha corrido parecida suerte que el proletariado: se la mediatiza y se la enajena, sobre todo en el terreno de las artes y diversiones. No hay un cine netamente para niños, aunque haya matinés; ni una televisión idónea, aunque haya habido intentos, pues siempre se cae en la caricatura de la caricatura y en el cretinismo... En cuanto al teatro, es asunto que se bifurca: los clásicos cuentos, rumiados hasta el hartazgo, en versiones llenas de morcillas y chistes televisivos; nadie niega la validez universal de toda esa mina cuentística, lo que se pone en duda es su utilización escénica.

Otros han tomado caminos más valiosos —y la lista de nombres no tendría fin— y han echado mano a todos los recursos artísticos que precisa un espectáculo para niños: elementos teatrales, a saber, luces, sonido, escenografía, danza, un texto escrito en español, sencillo pero con un nivel de lenguaje rico y adecuado, imaginación y humor.

Conocimos una nueva carpa,

diseñada por el arquitecto Benjamín Villanueva, que a simple vista es hermosa y funcional. Tiene forma de iglú, o de globo, con un entramado de celdillas o losanges de metal. Es desmontable, y por ello, trotamundos. Lleva por nombre Titiriglobo. Está por ahora ubicada a un costado del Auditorio Nacional, entre los árboles y gente que juega futbol, con su piso de tezontle picado y sus graderías siempre repletas de papás e hijos.

En esta carpa, aunque haya otras almas que conjuntan esfuerzo y talento para moverlos, los títeres son los reyes. Actuada por títeres vimos en el Titiriglobo una obra que tiene todos los elementos y todas las virtudes del espectáculo para niños: *Cocorí*. El diseño de casi todos los títeres es sorprendente en cuanto a forma y técnica: movidos por varillas, provocan, desde el teatrino, admiración o temor; la tortuga Doña Modorra, el Tití, Don Torcuato el lagarto, Talamancá la culebra y las obejas, se llevan la palma...

Al finalizar la función, los actores de carne y hueso salen con sus respectivos muñecos y la ilusión es tan grande que uno, con el debido respeto, los ve como

centauros o *valets* que salieron a acompañar a Cocorí y a los otros personajes: tanta es la magia del teatrino.

Publicado en
Diorama de la Cultura,
marzo de 1980.



III Muestra del Festival de Teatro Latino de Nueva York, en México

16

Nueva York, ciudad blanca de rascacielos en la que “el límpido perfil de la arquitectura se completa con el trazado nítido de las calles para producir, en una perspectiva sin sorpresa, un constante rejuego de líneas horizontales y verticales”; donde las fachadas blancas de las casas corresponden con la población racialmente blanca que las habita. Ciudad rodeada por otra ciudad, de ladrillos rojos, monótona, con edificios de altura similar donde viven, entre otros, múltiples comunidades concentradas según su lugar de origen o su raza; entre ellas, un millón de latinoamericanos que encuentran en el español el principal medio de comunicación, de fidelidad a sus propios valores y costumbres, de preservar su propia identidad.¹

En esta Nueva York en blanco y rojo que describe Graziella Pogolotti el grupo Teatro 4 —integrado por residentes latinos— organiza en 1976 el primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano, donde confluyen tres movimientos teatrales del continente: el movimiento chicano, el movimiento hispano de la costa este de los EUA y el movimiento teatral latinoamericano.

En sus siguientes ediciones —la segunda en 1980 y la tercera en 1982— el Festival se convierte en un lugar de confluencia de los más importantes grupos de teatro del continente: La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali, de Colombia; La Esperanza, el Teatro Rodante Puertorriqueño y el mismo Teatro 4, por las comunidades latinas en los Estados Unidos; Sol del Río 32, de El Salvador; Teatro Cubano de Acero, de Cuba, entre otros.²

El festival puede volver a realizarse hasta 1984, como Festival

¹ Pogolotti, G. “Nueva York en blanco y rojo. Conjunto 55”, enero-marzo, 1983, *Casa de las Américas*.

² Suárez, E. *Teatro de nuestra América*, rev. cit.

de Teatro Latino de la Ciudad de Nueva York, al contar con el patrocinio de Joseph Papp, uno de los productores teatrales más importantes de los Estados Unidos, en el marco del New York Shakespeare Festival, y sus múltiples funciones de teatro, danza, cine y conciertos programados. A partir de entonces se ha efectuado anualmente, en 1985, 1986 y 1987.

Por un copatrocinio del INBA, IMSS, SHCP, SARH y el New York Shakespeare Festival, fue posible que en los meses de agosto y septiembre se presentara en México la III Muestra de la mayoría de los grupos que participaron en el festival neoyorquino: La Comedia Cordobesa y la Compañía de Norma Aleandro, de Argentina; el grupo Rajatabla, de Venezuela; el Taller Dos, de Chile y La Cuadra de Sevilla, de España, grupos todos con una experiencia de trabajo grupal de varios años y con una tarea de búsqueda artística propia.

Las representaciones que ofrecieron ampliaron los espacios de la vida cultural de la ciudad de México y de las ciudades de provincia a las que viajaron, y al permitir el conocimiento de sus diversas metodologías y resultados artísticos, afianzaron nuestra conciencia como latinoamericanos y operaron, necesariamente, como un estímulo para el teatro nacional. Con un interés documental, presentamos una reseña de las diversas obras que ofrecieron los grupos participantes.



Grupo: La Comedia Cordobesa, de Argentina

Obra: *El reñidero*

Autor: Sergio de Cecco

Dirección: Carlos Jiménez

Escenografía: Rafael Reyeros

Actuación: Beatriz Angelotti, Alvin Astorga, Norma Mújica, Aristides Manira, Enrique Introini.

Iluminación: Francisco Sarmiento

Música: Daniel López

En el Teatro Independencia, del

13 al 17 de agosto de 1987.

En *El reñidero* Electra, Orestes, Citemnestra, Agamenón, Egisto, abandonan Argos para habitar en una hacienda argentina de fin de siglo y replantean —en la versión gaucha de Sergio de Cecco— la concepción temática que el asunto recibió en *Las coéforas* de *La Orestíada* de Esquilo (un momento del desarrollo de la idea y la práctica de la justicia en la *polis* griega); o en la *Electra* de Sófocles (Orestes y Electra actuando como instrumentos de la *dike*, de la justicia cósmica), y se sitúa, quizás, más cerca del tratamiento de Eurípides en su *Orestes* (los deseos y los caprichos como motivadores de la acción humana).

En *El reñidero* los comportamientos y las acciones de los personajes —la muerte del padre, el adulterio, la venganza de los hijos— tienden a explicarse con conceptos que se sitúan en la modernidad, de orden psicoanalítico. Así, la puesta en escena se convierte en una reflexión sobre el

machismo, sobre el ejercicio del poder en la familia, sobre la infidelidad, la sexualidad reprimida, sobre la orfandad, sobre el amor no realizado: sobre la vida como un *reñidero*, un palenque en el que se “olfatea la muerte que vendrá a ver su riña” y en el que los personajes serán los gallos (dice Tiresias-pepenador).

Al conservar, sin embargo, el esquema anecdótico de sus fuentes griegas, la narración dramática se convierte en algo necesariamente previsible y orilla a enfocar en gran medida la valoración de la obra en el grado de verosimilitud y minuciosidad con que se logra, más o menos exitosamente, la transposición.

En todo caso, la puesta en escena de Carlos Jiménez es rica en estímulos sensoriales: el negro como color dominante; el humo y el claroscuro permeando la atmósfera; un uso flexible del espacio; bastidores que se convierten en puertas, ventanas, espejos; y, sobre todo, imágenes y secuencias plásticas que se yuxtaponen o continúan con desarrollos musicales en los que la milonga, la guitarra y el bandoneón juegan un papel tonal, para crear un ritmo y suavizar una intensidad dramática que, de otra manera, sería abrumadora para el espectador.

Leslie Zelaya
Roberto Sánchez

Grupo: La Cuadra de Sevilla

Obra: *Las bacantes*

Autor: Eurípides

Dirección y adaptación: Salvador Távora

Escenografía e iluminación: Salvador Távora

Vestuario: Justo Algaba Cornejo

Actuación: Manuela Vargas,

Juan Romero, Evaristo Romero,

Paco Moyano, Paco Piñero, Concha Távora

Teatro del Bosque.



Las bacantes. La cuadra de Sevilla (España)

Como antecedente hemos visto en México *Quejío*, puesta en escena que se propone a través del flamenco exponer situaciones de crítica de la realidad social y política de los españoles.

En *Las bacantes*, los signos, los símbolos y las significaciones, están impregnados de la magia del Cante, el contenido de la obra es una fusión de lo antiguo y lo contemporáneo, de magia y religión, de rito llevado a sus últimas consecuencias. Lo íntimo del “yo” no puede dejar de reconocerse en esta puesta en escena de contrastes, luces, sonidos y olores, de Salvador Távora, misma que al golpear fuertemente los sentidos desencadena múltiples lecturas de la obra. Dice Távora que leyó *Las bacantes* y trató de olvidar la obra de Eurípides para concebir un espectáculo basado en la esencia, en lo imprescindible de la tragedia, lo que por imprescindible se proyecta en el tiempo y en el espacio y hace que Tebas sea “...una ciudad como otra ciudad cualquiera”.

Grupo: Rajatabla, de Venezuela
Obra: *La Celestina*
Autor: Fernando de Rojas
Adaptación: Margarita Villaseñor y Miguel Sabido
Dirección: Carlos Jiménez
Reparto: Alexander Milico, Javier Zapata, Mariu Favaro, Aníbal Grunn, Jorge Luis Morales
En el Teatro de la Ciudad, del 27 al 30 de agosto.

El baile por alegrías o el toque de guitarra por tarantos son señas que los andaluces entienden muy bien y que aunque nosotros no conozcamos el significado local, captamos su connotación y nos estremece como un llamado desde lo más profundo de nuestras raíces a la lucidez. Religión, rito, identidad cultural, ética, política y estética, todo esto maneja Távora en su puesta de *Las bacantes* de cuyo texto original no queda sino sólo unos cuantos versos dichos por la corifea, lo demás es como dice el propio Távora “acomodar y resumir los contenidos del extenso texto de Eurípides a nuestro modo de hablar y de cantar” y un sentido estético del espectáculo muy teatral.

Con cuanta razón decía Rodolfo Usigli que, “Mientras el hombre no cambie fundamentalmente, el teatro no puede cambiar su fondo, puesto que el hombre es la arcilla del teatro”.

Socorro Merlín

La puesta en escena de una obra clásica como *La Celestina* es siempre atractiva y motiva el interés por verla; más aun, si es representada por un grupo con la trayectoria que ha tenido Rajatabla, y todavía más si es dirigida por Carlos Jiménez.

Con una bella ambientación, llena de magia, uno piensa que valió la pena, el viaje al conflictivo centro de la ciudad y el trabajo para estacionar el auto.

El drama de Calixto y Melibea transcurre en una atmósfera arábiga, en donde se desarrolla la historia de los dos enamorados, quienes tienen por intermediaria a la Celestina, vieja alcahueta, conocedora como nadie de la naturaleza humana.

Al tiempo en que se desarrolla la trama, uno va sintiendo una creciente inquietud y molestia por el excesivo manejo de símbolos, que si bien son válidos e interesantes por sí mismos el abusar de ellos torna la obra monótona, aburrida y predecible.

Ver a una Celestina maléfica y travesti que se orina animalescamente en el escenario, se la pasa metiendo mano y fornicando con cuanto ser humano se le ponga enfrente; a un Pármeneo babeando durante toda la obra; a una Melibea con lindo cuerpo y dificultad para pronunciar los textos, va llenando al espectador de decepción y tristeza por el director, por el grupo, por el teatro.

Rescatables son algunas actua-

Grupo: Taller Teatro Dos, de Chile
Obra: *Los payasos de la esperanza*
Autores: Raúl Osorio y Mauricio Pesutic
Dirección: Claudio Di Girolamo
Actuación: Mauricio Pesutic, Roberto Poblete, Rodolfo Bravo
En el Teatro de la Ciudadela, del 26 al 30 de agosto de 1987.

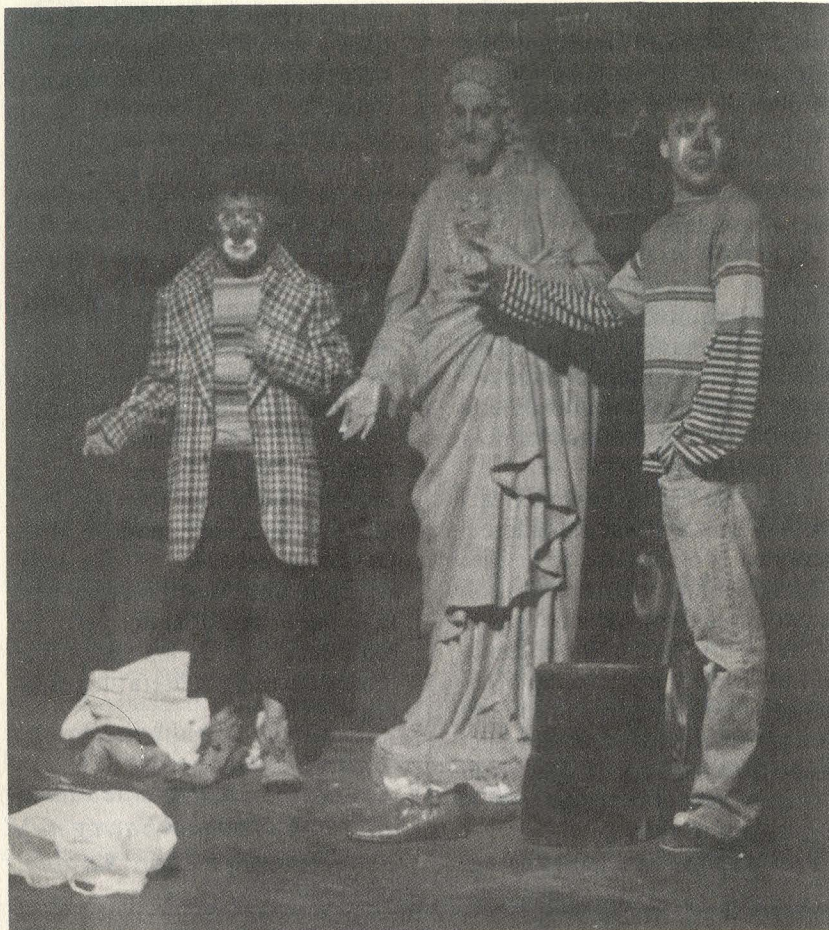
ciones, como la de José Luis Morales y Javier Zapata; asimismo la obra tiene momentos visuales muy logrados, bella es la interpretación del Hombre Halcón, aunque éste al final arroje sangre por la boca cual si fuera integrante de conocido grupo musical.

¿Qué pensamientos pueden venir a la mente cuando al finalizar la obra, parte del público —que no llenábamos en la noche del estreno ni la mitad del Teatro de la Ciudad— se deshace en aplausos y bravos?; pues solamente que es cuestión de enfoques... por lo pronto coincidimos con Olga Harmony cuando refiriéndose al espectáculo escribe: “Triste cosa, también, que los actores sean buenos para desnudarse, pero no para decir uno de los textos más importantes de la literatura española”.

Karla Guadalupe
Coronado Barragán y
Sonia León Sarabia.

Los payasos de la esperanza, presentada por el Taller Teatro Dos, es una obra interesante, por razones artísticas, y por hablarnos de una realidad social —la de Chile— con la que los demás países latinoamericanos podemos en gran medida identificarnos.

Su experiencia puede muy bien inscribirse en la del arte popular que en los últimos tiempos se ha dado en nuestros países, con la característica de repensar los funda-



Los payasos de la esperanza. Taller Teatro Dos (Chile)

mentos estéticos de un teatro que se compromete con los hechos sociales en los que vivimos. Así, Claudio Di Girolamo, director del grupo, afirmó en una entrevista de prensa su propósito de crear “una obra íntima, despojada de todo oropel y espectáculo, basada en el trabajo actoral”; lo ideal, comentó, sería no tener nada en el escenario, para que el actor se de a co-

nocer como la parte esencial del teatro.

En ese espacio vacío, con unas cuantas luces iluminando el escenario tiene lugar la presentación del trabajo brillante y natural de tres payasos, que, muy lejos del panfleto, en una tarea de creatividad colectiva, reflexionan y nos hacen reflexionar; nos presentan un teatro que habla del dolor,

pero que no excluye la vida y la alegría; un teatro en el que la esperanza no se asienta en la resignación o en la espera de un porvenir incierto, sino en el cambio que tiene posibilidades, en la medida en que se le procure y se le construya.

En esos payasos subempleados que esperan una respuesta del gobierno a su solicitud de trabajo, hay una rara conjunción de rudeza, de ternura y de solidaridad. Podemos hablar también de una

cierta analogía estructural con *Esperando a Godot* de Beckett; pero no de contenido: los tres payasos subempleados están tomados de la realidad chilena, su actuación no es ficticia, ni su problemática abstracta; mientras esperan ensayan sus rutinas; los dos mayores le enseñan el oficio al menor, al aprendiz. Pero aquí también pasa el tiempo y nunca llega nadie.

Julio César López Carrera

Grupo: Compañía de Norma Aleandro, de Argentina

Obra: *La señorita de Tacna*

Autor: Mario Vargas Llosa

Dirección: Emilio Alfaro

Escenografía: Jorge Sarudiansky

Vestuario: Julia Bertote

Actuación: Norma Aleandro, Adriana Aizenberg, Jorge Petraglia

En la Sala Covarrubias, de la UNAM, del 10 al 13 de septiembre.

En *La señorita de Tacna*, una sola presencia escénica: Norma Aleandro.

Señorita centenaria, ninfa de Tacna-Comala-Macondo-Lima-Areipa-Antofagasta-Canamá, capital de lo real-maravilloso: Los ríos, se salen los ríos... *El agua, la espuma, los globitos, la lluvia lo está empapando todo, se vienen las olas, se está chorreando el mundo, la inundación, se pasa el agua, se sale, se escapa. Las cataratas, las burbujas, el diluvio, los globitos, el río...*

El escenario está a oscuras. Se oye —desasosegada, angustiada, tumultuosa— la voz de la Mamaé. Se ilumina su cara inmemorial: un haz de arrugas.

Es el inicio de la obra teatral *La señorita de Tacna*, tal y como la concibió en 1980 el escritor peruano Mario Vargas Llosa, tal y como la estrenó la Compañía de Norma Aleandro en Buenos Aires, 1981, tal y como la presentó esta misma Compañía el pasado fin de semana en la Sala Covarrubias de la UNAM, para (feliz lugar común, acude presto) cerrar con broche de oro, presencia escénica de una sola actriz: Norma Aleandro; ausencia de la calidad teatral de toda una Compañía, la III Muestra del Festival de Teatro Latino New York Shakespeare Festival.

Dirigida por Emilio Alfaro, quien aparece en escena como *alter ego* de su propio *alter ego* del *alter ego* de Vargas Llosa del *alter ego* de un escritor del *alter ego*

de un actor: un Yo magnificado cual la boca del proscenio, *La señorita de Tacna*, en su versión argentina, no necesita una crítica comparativa con la versión de la señora Pinal, ni una visión obnubilativa del texto que le dio origen: es una puesta al pie de la letra de Mario Vargas, reverencial, un pre-

texto ese texto para volar: vuelo de Ícaro de un puñado de (malos) actores y vuelo de *rara avis* de una señora actriz: Norma Aleandro. Una de esas puestas en escena que valen por una labor actoral de uno solo de sus actores: Norma Aleandro, en este caso.

El escritor Mario Vargas reco-



Norma Aleandro en *La señorita de Tacna*

noce que si bien *La señorita de Tacna* se ocupa de temas como la vejez, la familia, el orgullo, el destino individual, “hay un asunto anterior y constante que envuelve a todos los demás y que ha resultado, creo, la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias”. El asunto es tema hartado trillado, desde luego, materia perenne literaria, pero su salto en vilo dentro de la armazón de un texto teatral, al menos en este caso, es una maroma fallida que provoca fractura de la columna vertebral. De no ser por Norma Aleandro...

Asunto aparte, la esencia de la teatralidad desde el texto, la realización de este trabajo vargasllosiano impulsa un corto vuelo de realismo mágico a Alfaro, pero lo para en seco cuando él mismo tiene que hacerla de Vargas Llosa, de director en la escena, de pibe saltarín sobre las duelas. Una señora centenaria, desde la inmovilidad física de su silla de los recuerdos, gobierna majestuosa toda la escena, toda la historia, todo lo que suceda durante la repre-

sentación. Esa señora es Norma Aleandro y lo puede hacer lo mismo con este texto de Mario Vargas que con otro cualquiera. Un momento afortunado, sin embargo: la superposición de planos propuesto por Alfaro vuela vertiginoso sobre el tablado: todos los personajes fantasmear, hacen añicos los espejos, pero aun ahí la epifanía es maravilla de la Aleandro.

Porque no sólo es la destreza aparente, alcanzable por cualquier acróbata entrenado, de mudar la Aleandro su personaje joven Elvira (en un destello, la figura inmarcesible de Emma Bovary, cara a Vargas Llosa) a la anciana centenaria Mamaé, es el espíritu totalizador, la interioridad desbordada de una actriz dominando no sólo en dos tonos, sino en el arco iris portentoso de la versión en actriz de lo real-maravilloso. Esa es *La señorita de Tacna*, la actriz Norma Aleandro, nada más.

Pablo Espinoza

La Jornada,
15 de septiembre.

Jesús González Dávila y Julio Castillo:
otros dos niños prohibidos

De la calle

26 Jaime Chabaud Magnus

Primero se iba a llamar *Rufino*, luego *Rufino de la calle* para más tarde simplificarse en *De la calle*; texto desgarrador de Jesús González Dávila que en este mundo de encuentros-desencuentros tuvo quizá el encuentro más fructífero de su carrera dramática con uno de los grandes directores mexicanos: Julio Castillo. Ambos, elementos óptimos del teatro nacional, convergen en un espacio posiblemente equivocado para el espectáculo que conforman: el Teatro del Bosque. Equivocado en el sentido de que, por la escenografía limitante —en cierto sentido— de Gabriel Pascal, se desperdicia la capacidad de butaquería en 2 terceras partes. *De la calle* ganó en 1984 el premio Rodolfo Usigli convocado por la UNAM y fue escrita en 1983 para ser montada por la Compañía Nacional de Teatro, bajo la dirección de Ignacio Retes; no es sino hasta julio 17 de 1987 cuando esta obra puede verse en escena.

El presente reportaje pretende confrontar las intenciones de los creadores escénicos con esos otros creadores encarnados en los críticos agudos a veces, desinformados y subjetivos casi siempre. Al releer el *dossier* de recortes encontramos algunas constantes con respecto al trabajo en *De la calle*: la obra provoca sentimientos colindantes con el asco, la compasión, la violencia, el rechazo; pero nunca genera indiferencia y en ese sentido González Dávila y Castillo cumplen con su función artística. Las críticas se dividen destacando unos lo desagradable como defecto dramático y otros, los de mayor crédito o que mejor sustentan sus argumentos, señalan esta puesta en escena como una de las más importantes realizadas en el año.

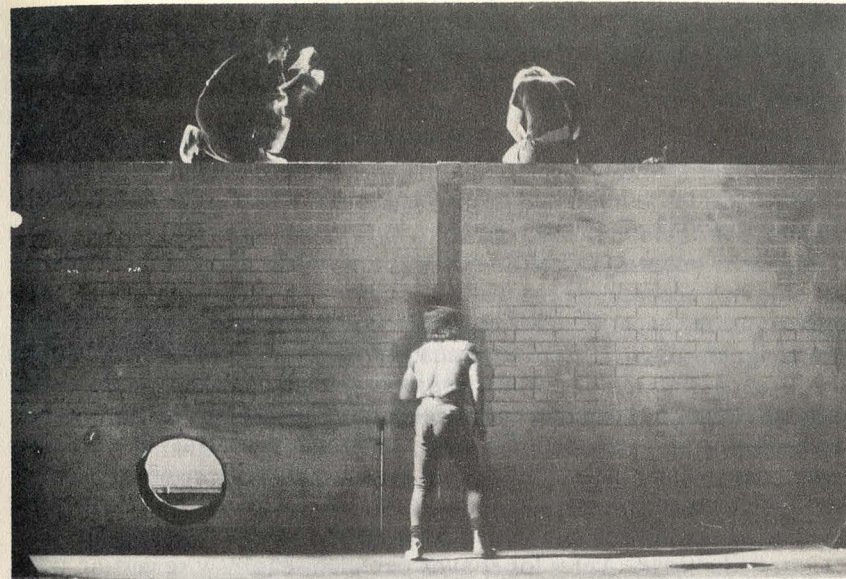
JESÚS GONZÁLEZ DÁVILA: En 1983 Ignacio Retes escogió esta obra para montarla con la CNT pero se halló con muchas dificultades y el proyecto no prosperó. Tampoco la UNAM, al premiarla en 1984, quiso llevarla a escena. La obra necesita entre 17 y 20 actores y es la primera vez que incursionó en una estructura con espacio múltiple. Me interesó manejar secuencias rompiendo con la unidad de tiempo y espacio. Así, la historia es narrada en viñetas bastante separadas una de otra. Este recurso sin duda se ha tomado del cine y plantea problemas a resolver en el montaje. Habían calificado a mi obra como teatro breve, con duración menor de una hora. Esto lo menciono —y es una preocupación de muchos autores— porque creo que no se han sabido leer bien los nuevos textos y no son comprendidos porque los directores desconfían de las cualidades dramáticas de una obra. Tal vez suceda porque los personajes son menos reflexivos, porque las proposiciones están más entre líneas, porque los mensajes son consecuencias que se saquen después de llevado a cabo el montaje y no luego de su lectura. A pesar de ser considerada *breve* y con personajes poco delineados y esquemáticos, Julio la toma porque existe una gran afinidad entre este director y yo. Ambos pertenecemos a la generación de finales de los 60's la cual participó de una toma de conciencia muy sacudidora que nos remitió a descubrir en la gente que se juega la vida todos los días la verdad de nosotros mismos. Julio renuncia a contar con un reparto de prestigio y decide formar un grupo de actores sin ninguna pretensión de lucimiento personal. Son artistas que han participado con Julio en su amor al texto. De esta mane-



ra ha reunido actores novatos unos y con años de experiencia otros pero todos con una actitud nueva con respecto al teatro: los hay egresados de la Universidad Veracruzana, del CUT, de la escuela del INBA y de la Facultad de Filosofía y Letras. Es gente con distinto tipo de lenguaje, experiencias y formación académica y actoral. Julio Castillo, independientemente de sus proyectos personales o comerciales, está de manera constante explorando en el escenario. Así ha ido logrando una cierta homogeneidad dentro de lo heterogéneo del reparto. Les preguntaba en los ensayos a los muchachos cómo lograban tal o cual cosa y ellos respondían que lo que los unía era el cariño de Julio hacia el texto. Y ese sentimiento lo contagió a los actores que iban a Anillo Circunvalación, a la Merced a ver el comportamiento de las prostitutas a las 12 del día en la banqueta, a oír la plática de los teporochos y a meterse en los terrenos baldíos. Todo este trabajo de investigación se realizó a nivel personal. Regresaban los chavos de esas experiencias asombrados, maravillados por la riqueza emocional de estos personajes en los cuales no nos fijamos nunca. Pasan a nuestro lado y los creemos robots o personajes rutinarios que cada día repiten su comportamiento callejero. Los actores descubrieron lo contrario: cambian de medio y desarrollan personajes que traen adentro. Yo aprendí mucho al escuchar las narraciones de los actores. Encontramos la ambigüedad en estas personas y que no son personajes esquemáticos ni clichés. Considerar la historia de *De la calle* como una serie de viñetas ilustradoras de lugares comunes es una lectura superficial. La obra es como un andamiaje del cual los actores y el director cuelgan a los personajes en toda su complejidad y ambigüedad. No quisiera defender el texto en el sentido de que al plasmar a un lanzafuegos estoy explorando a fondo lo más intrincado de este ser, no. Sin embargo, sí puede representar una visión global del mismo dependiendo de los creadores sobre el escenario. En la medida en que el ambiente y los demás elementos teatrales se confabulen junto con los actores, le darán a una escena la dimensión que trascienda el lugar común.

OLGA HARMONY: Vemos a los teporochos, los chavos banda, las prostitutas, los punk y a todo ese suburbio que habita en muchas de nuestras calles como si los viéramos desde la ventanilla de un automóvil o en crudas secuencias de cine-verdad; los vemos drogarse, robar, violar o ser violados, someterse al poder policiaco, golpear, ser golpeados, matar, sin que ninguno intente explicar la razón de que todo ello ocurra: no son sociólogos, viven así, son nuestros monstruosos deshechos humanos. (En *La Jornada*, 31/VII/1987, p. 35.)

BRUCE SWANSEY: En *De la calle* no hay personajes, sino presencias alegóricas unidimensionales definidas de una vez y para siempre por un discurso hasta cierto punto accidental, que revela un excelente oído para reproducir expresiones y giros lingüísticos del habla lumpen. (*Proceso*, 17/VIII/1987.)



JULIO CASTILLO: La visión de Jesús González Dávila no es para nada romántica. Su teatro no es complaciente. Es, por el contrario, muy cruel, demasiado de a veras. El lenguaje que utiliza para confrontar a los personajes me parece un gran acierto. El habla me parece muy bien observada por el dramaturgo. Otro escritor que retoma con violencia y autenticidad el lenguaje de la calle es Sergio Magaña. Ese es uno de los grandes autores desde *Los signos del Zodiaco*. Pienso que Jesús es un poco esto: un Sergio Magaña de nuestro momento con su estilo propio.

Luego de afirmar Miguel Ángel Pineda en su crítica a *De la calle* en el Semanario de *La Jornada* (p. 12, 20/X/1987) que "hasta el momento Dávila es el único autor a la altura de la crisis", afirma lo siguiente: "Si Magaña capturó, como afirma Monsiváis, el espíritu melodramático que permeaba en los cincuenta (*Lola Casarín y La Romana*) y si Revueltas apostó en *El cuadrante de la soledad* ('cada quien tiene su propia cárcel', interpreta Tomás Espinosa) por cierto nihilismo existencialista, Dávila, en el grueso de su obra, testimonia el actual resquebrajamiento ético que ya es norma de vida, a través de formas de violencia íntimas o públicas en las que los personajes son perdedores consuetudinarios..."

Y sin embargo son personajes inconscientes de su situación. Este es un grave problema nacional promovido principalmente por el gobierno y los medios de comunicación masivos. Julio Castillo, director-coautor del espectáculo *De película...* en 1985, habla sobre el mexicano: "Los mexicanos somos muy autodestructivos. De alguna forma no tenemos

identidad. Andamos siempre buscándola. No hay pueblo más preocupado por su identidad que el nuestro. *Rufino* es otra vez *Hamlet* que busca al padre y otra vez Edipo que quiere saber quién es. *De la calle* retoma este tema universal”.

—José Tomás de Cuéllar señalaba en su novela *Los mariditos*, escrita en el siglo pasado, que el joven aún no llega a la madurez y se casa y tiene hijos para dejarlos huérfanos al poco tiempo. ¿Es ésta la historia que se repite en el mexicano?

—Claro —contesta Castillo— siento que nada más cambias de mamá. No has acabado de madurar y te casas con otra mamá sólo que a ésta le puedes hacer el amor. Eso es todo. Realizas el *Edipo* total. La mujer igual, al tener hijos continúa una labor ya emprendida. Ahora los jóvenes están mejor porque ya prueban relaciones libres y otras formas de contacto, cosa que en mi generación no teníamos. Entonces te casabas o no te caía el pan. Eras muy mal visto si contravenías las convenciones sociales. Mi generación en ese sentido fue de ruptura. Las cosas que nos costaron trabajo a ustedes ya no. La libertad de las drogas, la libertad sexual, ese rompimiento tan fuerte con las reglas le dio al joven una identidad. Antes los chavos parecían señores y se vestían igual a los papás con corbata y se embadurnaban de brillantina el cabello. Y las mujeres también se arreglaban como sus mamás. La moda la imponían siempre los grandes hasta que llegaron los Beatles y Elvis Presley a romper con todo esto y es cuando los jóvenes empiezan a habitar realmente una identidad.

—Y sin embargo es una generación trunca por el 68, ¿no?

—Sí, totalmente. Al venir esta revuelta salieron muchas cosas a flote. Nos cercenaron en forma definitiva una serie de impulsos y de cosas paradísimas surgidas del movimiento estudiantil.

El tema del personaje marginado circunda las críticas y las entrevistas con Castillo y González Dávila. Una y otra vez recurren al tema que les obsesiona tanto al autor como al director:

JGD: El cine se está ocupando mucho de este tipo de personaje pero de manera superficial y folclórica, pintoresca. Lo hacen para divertir al espectador y éste se ría de sus propias miserias. El fin claro es el lucro. Sí hay gente que se preocupe por el lumpen pero de una manera mercenaria. El teatro de ideas, de reflexión, se ha preocupado por este marginado. Vemos obras como *Los signos del Zodíaco* de Magaña, *Cada quien su vida* de Luis G. Basurto, *Los albañiles* de Vicente Leñero, *De película...* de Julio Castillo y se me escapan otros muchos títulos; es decir, el teatro mexicano de los últimos treinta años muestra una gran preocupación por los seres marginados. Pero, ¿por qué esta inquietud? Quizá porque son la raíz: de ahí surgimos las clases medias. Venimos y nos alimentamos de la clase popular. La clase media desvía la vista,

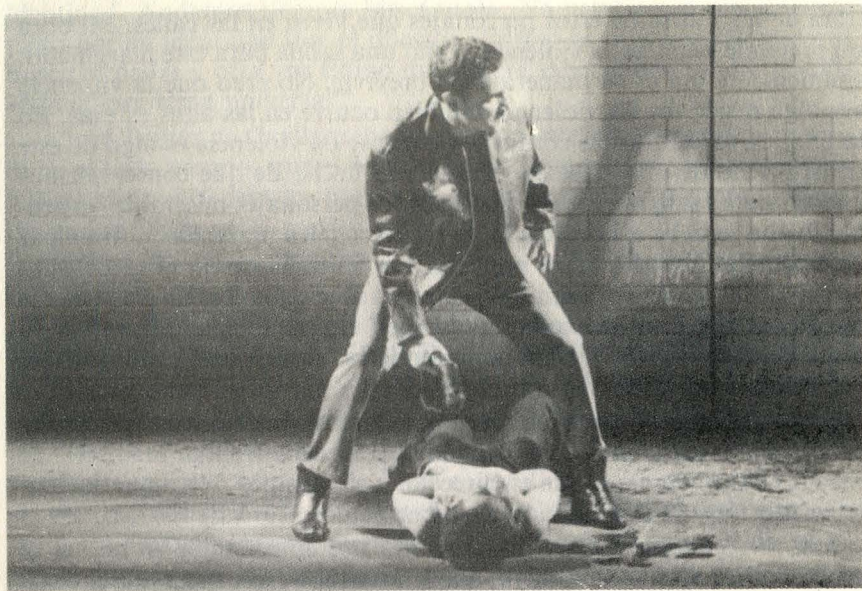
trata de no fijarse en estos personajes que viven en las calles. Mi obra no pretende plantear la violencia como una salida para este marginado: simplemente esa es su manera de sobrevivir. No creo que la violencia sea algo negativo. La violencia también ocurre en las altas esferas. En la política cobra formas sórdidas y cínicas. La violencia es algo de este tiempo y no de una clase en especial. El hecho de que contemplemos más crímenes sangrientos o sexuales en los personajes miserables es probable que se deba a la carencia de recursos para maquillar o disculpar su violencia. Es más, ni les importa. La violencia no es un recurso inventado sino parte del ser humano. En la medida en que la clase media pueda acceder a un teatro como éste, en esa medida se irá acercando a esa clase inferior y logrará comprenderla. Erradicando su miedo tal vez colabore o comparta con el jodido.

MALKAH RABELL: Lamentablemente podemos constatar que los dramaturgos nacionales, en su mayoría, cada vez que enfrentan la miseria en algunas de sus obras, se van en dirección del “lumpen” en lugar del proletariado. (en *El Día*, sección de espectáculos, 29/VII/1987, p. 19).

JOSÉ ANTONIO ALCARAZ: ...todo cuanto nos empeñamos en no ver ni saber o mirar apenas de soslayo, que ignoran con frecuencia sin ser conscientes de sus privilegios arrasadores los miembros de sectores sociales más favorecidos (¿no sería de mayor justeza decir solamente *privilegiados*?), brota con energía elocuente, terrible del trabajo conjunto emprendido en *De la calle* (en *Sábado*, 15/VIII/1987).

JC: Yo vengo de una clase marginada. Nací en un barrio cercano a la Lagunilla y a Tepito. Ahí viví mi niñez, en Santa Julia, en el barrio de Peralvillo en donde había —hay— mucho pandillerismo y pobreza. El casero nos lanzaba a la calle con todas nuestras cosas y al pagar la renta regresábamos a habitar en una vecindad paupérrima. Mi abuela y todos nosotros permanecíamos sentados en la cama a media calle mientras se conseguía dinero para liquidar el adeudo. Para mí esto ha sido siempre una obsesión. Pero no sólo he tocado al personaje marginado en mi teatro. Entiendo algo mucho más grande con la palabra marginación, hasta la mujer marginada por el machismo. Hice un espectáculo, *Vacío*, hace algunos años con un poema de Silvia Plath con el grupo *Sombras blancas*. Con ese montaje viajamos a Alemania. El tema era la marginación de la mujer por el hombre, por la incompreensión de éste. He querido representar en mi teatro todo lo que es la marginación.

JGD: Yo viví por el rumbo de Santo Domingo, en una vecindad oscura y acompañé durante años a mi abuela a La Lagunilla. Me asustaban con los pepenadores: era *el viejo del costal*. Y entre más grande era el costal, resultaba más terrible la imagen del pepenador, del hombre malo. ¿Por qué se le cuenta a un niño esto? Pues un poco porque no se entiende a ese personaje. Sólo porque se le ve sucio, cubierto de costras, con los ojos irritados y oliendo mal lo consideran un símbolo



demoníaco. En *De la calle* intenté presentar a estas personas pero sin emitir un juicio moral. Es decir, no se trata de considerarlos víctimas o sentir compasión por ellos sino se pretende comprender su lado humano. A pesar de vivir muchas veces en condiciones infrahumanas, hay en ellos una actitud de afirmación en la vida a pesar de que la muerte está a la vuelta de la esquina. Busco ver el lado luminoso de estos seres negros.

JC: Creo que los seres de la obra de Chucho viven pegados a un muro. No les ha dado otra posibilidad la vida: deben estar pegados a un muro y ahí terminar su existencia. Como dice uno de los personajes de la obra: "Aquí en la calle siempre hay un lugar para alguno de ustedes". Eso lo vemos en el texto, ahí viven, ahí mueren, ahí aman, ahí cogen, hacen todo adheridos al muro. De hecho el muro es un personaje más. Por ello, al final, sale un muro humano compuesto por los personajes cotidianos de esta urbe. Parece como si habitáramos una ciudad de paso que va a terminar convirtiéndose en una ciudad fantasma. México es una de las metrópolis más contaminadas del mundo, con una potencialidad inmensa en cuanto a agresividad; mayor incluso que la de muchas urbes de países desarrollados. La escenografía es un gran tubo de desagüe, es un caño pestilente como alegoría del DF. Les hice sentir a los actores desde un principio una ciudad devastada: "Imaginen que no tienen ninguna comodidad, ni agua fría ni caliente; están en la calle y no existe más la intimidad". Quise simplemente que se concientiza-

ran de la situación real por la cual atravesamos, porque no es una ciudad de ficciones: nos está llevando la fregada. Desde la época colonial se trazó mal la urbe. En aquellos tiempos no podían circular dos carruajes por la misma avenida porque no cabían. Ahora suceden cosas similares. Somos tanta gente... ¿Cuántos seremos para el año 2000? Si no se crea una conciencia colectiva esto va a tronar. Hay campañas radiofónicas para que las personas no se asoleen tanto a causa de la mala filtración de los rayos solares. Encontramos graves problemas gastrointestinales, de respiración. Te lloran los ojos. ¿Cómo será esto en unos 5 o 6 años? No quiero pensarlo.

MANUEL CAPETILLO: Lo cierto es que, en ese descendimiento a los grados menores de la vida social, González Dávila revela a la sociedad toda; por medio de la iluminación, de los delirios que son el espíritu vivo de los teporochos, el dramaturgo obliga a ver el carácter doble de cada protagonista de la sociedad, lo que sobre todo se reduce al extremo de la vida al borde de la muerte. (*Unomásuno*, 22/VII/1987).

—Tú que seguiste de cerca el proceso de montaje, Jesús, dinos ¿cómo se articularon las improvisaciones dentro del mismo?

JGD: Bueno, Julio partió de una barda como símbolo de la calle. Pidió improvisaciones sobre personajes de la calle relacionados con ese símbolo. De esta manera el actor se fue integrando a la barda y ésta cobró proporciones también simbólicas de refugio, de obstáculo, de escondite, de apoyo, de un sitio de descanso. Se manejaron un sin fin de emociones con respecto a la barda.

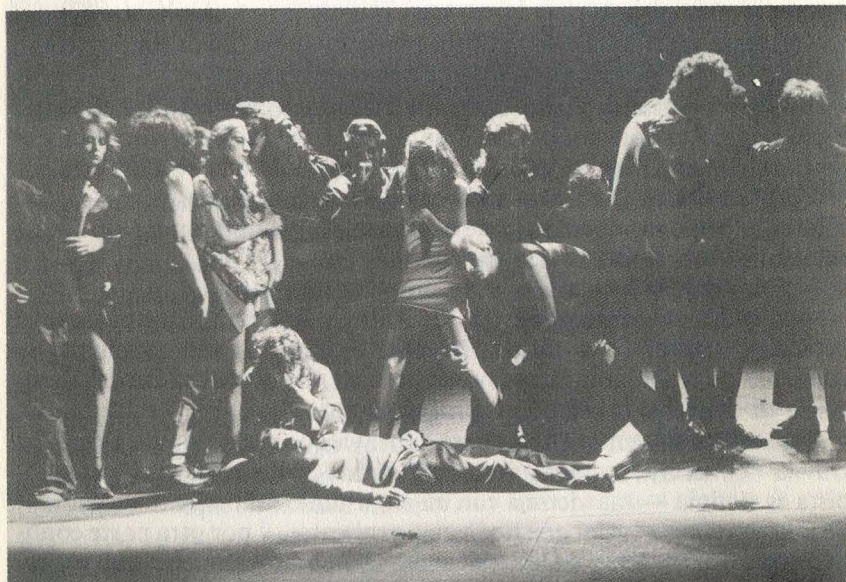
—¿Entonces la barda se vuelve un personaje más?

JGD: Julio les planteó al grupo de actores desde un principio que el personaje central de la obra es la calle. A partir de esta propuesta se comienzan a trabajar las improvisaciones en relación a esa barda. Pero, como tú dices, se torna en un protagonista.

Olga Harmony en la citada nota subraya que esta obra de González Dávila "conserva, empero, dos de sus grandes obsesiones: su protagonista es víctima —una víctima con un angustiado sentimiento de culpa— de una estructura social que no llega a explicarse, y por otra parte continúa con la exploración de las relaciones hijo-padre". En este caso el protagonista viene a conformar uno más de los "niños prohibidos" de la inventiva del autor de *Polo Pelota Amarilla* y *La fábrica de los juguetes*, quien —según afirma el crítico Miguel Ángel Pineda— "se significó por escribir obras en su mayoría catalogadas erróneamente dentro del teatro infantil". La preocupación de González Dávila por la niñez se ha manifestado en muchas obras. Sobre esto, el dramaturgo expone el por qué de la utilización de estos personajes.

JGD: Hay un grupo de obras que manejan el tema de la niñez. Empieza esta preocupación en *La fábrica de los juguetes* en donde los personajes principales son niños. Luego viene *Polo Pelota Amarilla*, *El pájaro ca-*

ripocápote, *Los niños prohibidos* y finalmente Rufino en *De la calle*. Este Rufino es un niño prohibido más. No podría, obviamente, asegurar que se cierra un ciclo de mi dramaturgia en cuanto a que me deje de interesar la niñez, pero sí podría afirmarlo en cuanto a que termina una búsqueda. Me interesan los infantes porque son el antecedente de todos los personajes. Eso nos decía Hugo Argüelles en su taller. A partir de Freud, y el descubrimiento del inconsciente, los personajes teatrales sufren una transformación en el tratamiento. Es decir, si infancia es destino, el dramaturgo tiene la necesidad de tomarlo en cuenta para la creación de sus textos. En la medida en que yo he incursionado en esa infancia golpeada o violentada, en esa medida he descubierto las claves del inconsciente en los personajes adultos. Eso me ha sido sumamente útil para otras obras. En ese sentido creo que se cumpla un ciclo con *De la calle*.



JC: Del texto de Jesús González Dávila me llamó la atención algo que nunca había tocado: el síndrome del niño golpeado. Eso me faltaba. En nuestro país no se respeta a la infancia y a la senectud como en otras naciones. El nuestro es un país de jóvenes y niños y no se le tiene ninguna consideración ni al menor de edad ni al anciano. En otras partes el infante no es sólo un problema de los padres sino también lo es colectivo. En un viaje que hice a Alemania, iba con la agregada cultural de la embajada mexicana y su niño en el coche. Era muy noche y ella esta-

ba muy cansada. Le pregunté por qué no se pasaba el alto si la calle se encontraba vacía. Ella me contestó, señalando al niño, “no, porque él aprende”. Con ese detalle tan simple se puede ver la actitud de preocupación colectiva por la infancia. En México sólo nos importamos nosotros, los adultos. Somos muy individualistas. Podemos ver golpear a un niño y es raro cuando alguien se mete a defenderlo, y si son los padres lo justifica uno: “ellos son los papás, no intervengas”.

José Antonio Alcaraz ha equiparado a *De la calle* con *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll apuntando que “sin ruta fija, el personaje protagónico añora aquello que cree lógico, tras haber deseado conocer cuánto hay más allá de la realidad (rutinaria por cotidiana y tangible); va de una instancia a otra encontrando seres que para algunos resultarán descabellados, en un universo o serie de comarcas, donde —se diría— todo ha sido colocado en forma voluntaria al contrario de lo establecido. Normas y referencias quedan irónicamente ‘de cabeza’, los valores se invierten y, por sorpresiva que sea, sólo cabe aceptar la presencia de los múltiples caracteres estrafalarios pues entrañan la posibilidad impar de diálogo, aunque no forzosamente de mutua comprensión (...) el propósito de la travesía es la travesía” (*Idem*).

Casi siempre, detrás de toda obra literaria, existe una historia particular del surgimiento de la misma. *De la calle* no es la excepción de dicha regla.

JGD: Estaba trabajando como actor en un programa para televisión en el Teatro Santa Cecilia hace años. Salimos muy cansados después de una jornada exhaustiva a eso de las seis de la mañana. Al cruzar por una esquina me detuve a escuchar a un teporocho que le relataba a la gente que iba pasando, cómo amaneció muerto su compañero de borrachera ahí junto a él. Mi primer impulso fue de rechazo, era muy grande mi horror al ver un cadáver en la banqueta y a su compañero llorando. No obstante, había cierta curiosidad y me quedé observando a las personas del rumbo cómo se detenían y alguien encendía una veladora, otro tapaba la cara del muerto con un trapo sucio, otros consolaban al teporocho. Me fui rápido pero esa imagen me persiguió de ahí en adelante. Y por otro lado traía ya la historia de un niño en las calles y esa escena fue el disparador.

JC: Cuando leí esta obra, hace cinco años, me inquietó mucho y quise montarla pero la había adquirido la Compañía Nacional de Teatro y se planeaba que la pusiera en escena el maestro Ignacio Retes. A fin de cuentas ni se estrenó. Ahora que fui invitado para montar algo de teatro mexicano para el INBA pensé de inmediato en *De la calle*. Por un lado, deseaba hacer algo con los habitantes del muro que yo imaginé y de los cuales ya hablamos. Esa pared es una especie de paredón social. Por otro lado a partir del texto hemos hecho algunas improvisaciones creando personajes de la calle no ideados por González Dávila: el maes-

tro de inglés que se la pasa leyendo y comentando las noticias del periódico, el Cuauhtémoc-danzante que se pone en las esquinas. Este personaje me provoca una gran tristeza cuando medito en la grandeza de los antiguos náhuas y en su fantasma deambulando y pidiendo limosna entre los automóviles de nuestro siglo xx. Los ves con tenis y camisas con etiquetas gringas y unas capas que pretenden semejarse a las aztecas. Me parece un sincretismo doloroso.

Al preguntarle a Jesús González Dávila su opinión con respecto de los enlaces empleados por el director Julio Castillo para la puesta en escena, contesta:

—Mi obra está conformada por 15 viñetas, separadas entre sí, que cubren 24 horas en la vida de un niño evidentemente ejemplar, un niño que representa a todos los niños. Es probable que a cada puber le suceda únicamente uno de los quince incidentes propuestos para Rufino. Y a lo mejor en toda su vida sólo le ocurre uno. Intento sintetizar con Rufino, con la crónica de 24 horas en la vida de mi personaje, lo que pasa con la niñez en nuestras calles. Dentro de estas 15 viñetas Julio fue creando los enlaces entre una y otra, a veces sólo con un cambio escenográfico, con un cambio de luz, con el cruce de un personaje callejero, pero otras veces con la elaboración de toda una escena. Los enlaces son de diferentes matices y texturas. Uno de los que a mí y al público le han llamado la atención es cuando aparece la imagen del Santo Niño de Atocha. Esto responde a las necesidades del montaje de Julio: se lleva



a Rufino ante un grupo de prostitutas quienes le colocan un moño rojo y lo presentan como un regalo al pederastro Gregorio. Ahí vemos cómo se comercia con los niños. En esos momentos en donde se llega a extremos de violencia muy fuertes, el director pensó que el personaje necesitaba escapar de esa realidad insoportable y trasladarse a otros niveles de fantasía. Rufino tiene durante la obra una meta a alcanzar: encontrar a su padre; pero con una alternativa en el mundo de la ilusión representado por la feria en donde lo espera el amor puro, la posibilidad de ser querido de una manera tierna y sincera. En este mundo real entra, inopinadamente, el Santo Niño de Atocha dándole un respiro al público con esta huida hacia un mundo de fe, místico, con la esperanza de que exista un mundo ideal en donde se halle la armonía y el amor. La presenta Julio de una manera muy contrastante con la violencia de la escena anterior.



Refiriéndose a la violencia escénica, Olga Harmony acota que “cuando ésta llega a límites apenas soportables, viene un pequeño descanso, una esperanza de ayuda para quien no la puede tener: allí está Rufino desnudo, violentado, en posición fetal y la consoladora presencia del Santo Niño de Atocha, quien ha de retroceder ante una nueva embestida del látigo sobre el flagelado cuerpo del púber”.

—¿Qué significa dentro de su propuesta de director la introducción de la imagen del Santo Niño de Atocha?

JC: Es consecuencia de mi formación católica, la cual corresponde a la de un sinnúmero de mexicanos. Para mí el Niño de Atocha es el único que en momentos tan duros como los que pasa Rufino puede darle un bálsamo gratificante. La imagen me vino de asociaciones libres. No me propuse decir algo concreto. Lo planteé como una necesidad y no como una elucubración muy meditada. Es un poco surrealista: te nace la idea y la plasmas sin un proceso mental complejo. Es difícil explicar estas cosas. Eso se lo dejo a los cazasímbolos.

ALCARAZ: Y de pronto en forma conmovedora hace su irrupción otra imaginería, nacida del candor popular, cuando el Santo Niño de Atocha aparece en el foro como un verdadero santo de todos los consuelos, dando sentido pleno a una palabra sencilla pero que difícilmente puede utilizarse: *confórtame*. De esta manera, gracias al saber e intuición de Julio Castillo —trenzados hasta adquirir unidad indisoluble— superstición y fetichismo (o ingenuidad) adquieren cartas de nobleza, al efectuarse la recuperación emotiva del sincretismo que nos caracteriza, ahora ya dominio del folclore urbano. Pavimento y “estampita” así como aureola y “milagrillo de plata” llegan a ser sinónimos aquí. No creo exagerar si intento el remate de este párrafo afirmando: *esa es la misión* (o tarea) de un hombre de teatro genuino. Vértigo y raciocinio sincrónicos. (*Sábado*, 29/VIII/1987).

Cuestionamos al dramaturgo sobre la solución que Julio Castillo dio a escenas que dejaba abiertas:

—Por ejemplo, en la 14, el encuentro del hijo con el padre travesti en donde Julio propuso la violación del púber y tu texto sólo lo sugería como sugería también varias posibilidades más.

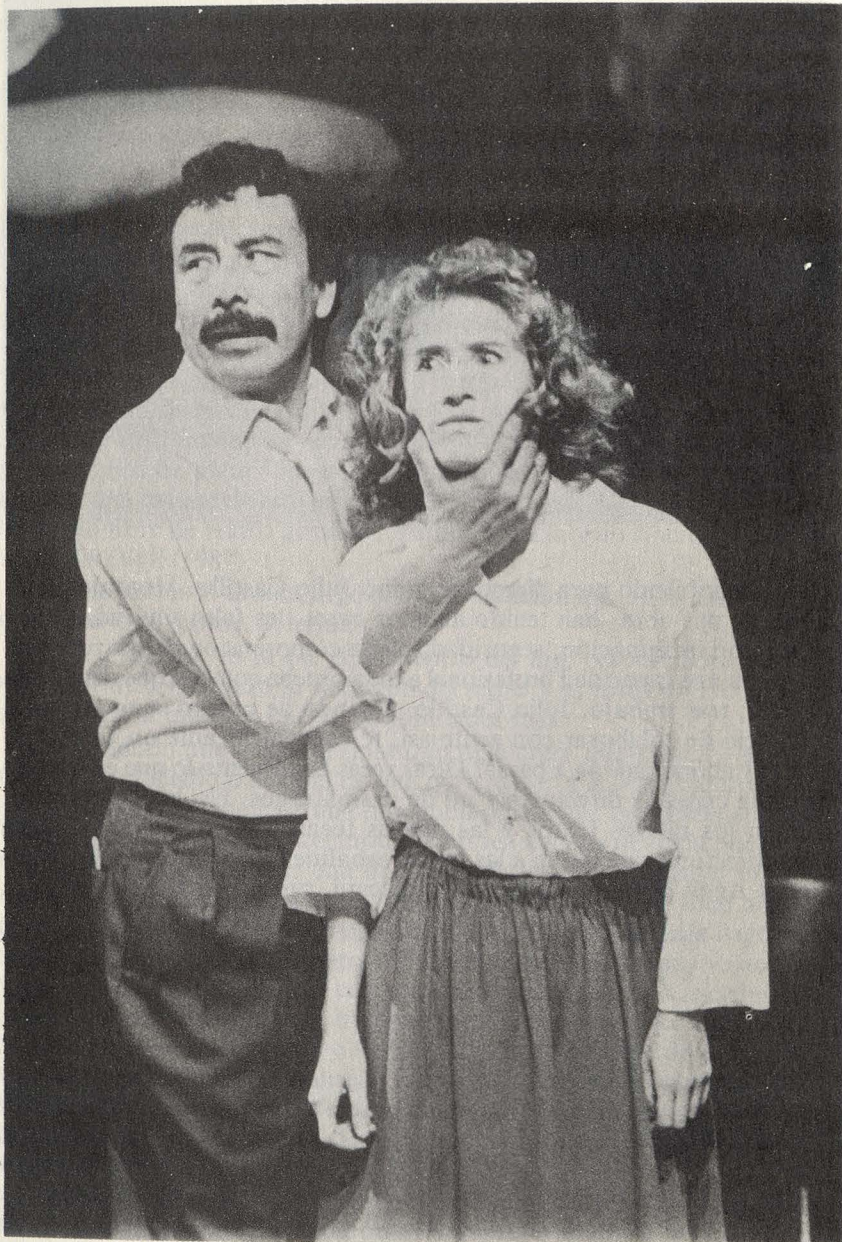
JGD: Cuando uno como dramaturgo deja entre una escena y otra, al principio, al medio o al final de una obra, abierta la posibilidad de que un personaje se maneje de una manera u otra, estás corriendo el riesgo de que la solución dada en el montaje no sea aquella deseada por ti. En la medida en que realizas una obra cerrada puedes pretender una correspondencia casi exacta con el montaje. Si ofreces un final abierto corres siempre un riesgo. La puesta en escena de *De la calle* llegó más allá de lo propuesto en el texto en la escena que mencionas y, no obstante, está previsto desde su concepción dramática. Pudo suceder esto mismo entre padre e hijo, o bien un encuentro amistoso o mil formas de relacionarse el Chicharo y Rufino. Las aportaciones de Julio y los actores no contradicen en ningún momento la intención autorial. Esto, a lo largo de los ensayos, se estuvo cuidando. En muchos momentos se contó con mi punto de vista. Estoy de acuerdo, finalmente, con lo que ocurre sobre el escenario.

—¿Qué significó para ti ser dirigido por Julio Castillo luego de contar en tu currículum con varios montajes de tus obras?

JGD: Bueno, este hecho —de extrema importancia— me reveló que he



estado escribiendo para directores como Julio Castillo. Montajes anteriores de mis obras han tenido algunos *peros*, les faltó sin duda un director con imaginación, seguridad, plena comprensión de los personajes, y con una capacidad profesional a toda prueba como la que demuestra trabajo, tras trabajo, Julio Castillo. Cuando de pronto se te otorga el privilegio de colaborar con gente así, te encuentras ante un futuro incierto; y ahora ¿qué va a pasar? Otras veces he comentado que en México hay una crisis de directores y no de dramaturgos. No los hay que enfrenten los nuevos textos y las nuevas técnicas de actuación. Hacen falta directores que lleven a las tablas cabalmente obras como *Profanación* y *Agua clara* de Tomás Urtusástegui, por poner un ejemplo.



Fotografía de Maritza López

— *Una pareja abierta... muy abierta* —

41

Leslie Zelaya

En un texto referido a su concepción del teatro, Dario Fo (Italia, 1926) apuntaba: “¿Qué son esas risas que mezclamos? Podríamos eliminarlas si quisiéramos, pero son el elemento que proporciona un lapso de respiro, para que la audiencia ponga atención... Porque el problema es adoptar todos los medios, los mejores que hay, para arribar al centro del tema planteado, que es lo que nos interesa”.¹

¿Cuál es el centro del tema planteado por Fo y por Franca Rame en *Una pareja abierta... muy abierta*, que actualmente se presenta dentro de la temporada 1987 de la CNT del INBA?

En obras anteriores de Dario Fo —de las cuales se han representado en México *Misterio bufo*, *La muerte accidental de un anarquista* y *Séptimo mandamiento: no robarás... tanto*— aparece como una constante la intención de denuncia y de exhibición de los mecanismos (corrupción gubernamental, luchas obreras mediatizadas, manipulación clerical, fortunas de exfuncionarios, etc.) por los cuales una clase controla el poder y se convierte en usufructuaria privilegiada de él.

Y, lo que es igualmente importante, el desnudamiento del discurso político, jurídico y moral —en otras palabras, ideológico— en el cual esa misma clase encuentra su coartada, su veladura y/o mistificación.

En *Una pareja abierta* la mirada de los autores parecería focalizar un tema más cercano a la moral privada: las relaciones de pareja y la viabilidad de un modelo “abierto” para regular sus relaciones amorosas, en un momento en que éstas se viven como algo ya gastado e irritante.

Es cierto, como dice B. Swansey, que la obra de Fo-Rame ilustra transparentemente el funcionamiento de una doble moral sexual —hecha de prepotencia y cobardía— que, puesta a prueba evidencia y deja al des-

¹ *La cabra* No. 37, octubre 1981.



Fotografía de Maritza López

cubierto al macho aparentemente liberado.² Pero si atendemos al texto de la obra, no se trataría, sólo, de demostrar la imposibilidad de las relaciones libres o abiertas en la pareja, o de hacer evidente la contradicción entre la moral teórica y la conducta real de sus miembros; sino, además, de cuestionar, exhibir y ridiculizar como finalmente pseudo-crítico y pseudo-subversivo, el discurso de ese personaje que asume la radicalidad como un problema que atañe a la invención de modalidades “avanzadas en el campo de las relaciones amorosas y que, sin embargo, en todos los aspectos de su vida real permanece y se constituye como “sujeto” articulado orgánicamente a las condiciones sociales, políticas y económicas de su entorno.

Curiosamente, la puesta en escena de *Una pareja abierta...* que dirige (y de la cual es también traductor y adaptador) Benjamín Cann, no elige ninguna de las líneas temáticas que el texto de Fo-Rame sugiere, sino que llega —por la presentación descontextualizada del carácter y de la trayectoria de los personajes; por el planteamiento del problema como una discusión abstracta; por el tratamiento tonal de la obra, que diluye su sentido didáctico en una acumulación de *gags*; por el uso meramente retórico de recursos de implicación con el público— a convertirse, ella misma, en una contrapuesta, en un ejemplo de ese discurso pseudo-liberal que está en la mira de la crítica ácida del propio Fo.

² Proceso, 15 junio de 1987.

Así por ejemplo, al diseñar al personaje masculino de la pareja (Antonio-Salvador Sánchez), se seleccionan características (vestuario, lenguaje gestual y corporal, reacciones y comportamientos) que apuntarían más a la imagen de un “pachuco” o de un político priísta de tercera línea, que al intelectual, finalmente burgués, al que se supone representa. Por lo que resulta un poco chocante e inverosímil imaginarlo y oírlo hacer planteamientos post-modernos y primer mundistas en lo que a moral sexual se refiere.

La concepción escenográfica —con un vestuario extravagante, la imagen materna colocada en un nicho fluorescente y un decorado y mobiliario que se quieren más bien precarios, como elementos notables— tampoco ayuda a ubicar socialmente a los personajes y contribuye a la invalidación, de entrada, de la hipótesis que la obra pondría a prueba.

También curiosamente, por un ejercicio de virtuosismo actoral, Margarita Sanz como protagonista femenino de la pareja, logra, a pesar del comportamiento externo que se le obliga a cumplir, algunos momentos de identificación del público con su situación conyugal y toma los pocos asideros que le proporciona la estructura de la puesta en escena para construir la línea de un personaje que, para sobrellevar la infidelidad y el abandono conyugal, pasa del reclamo y la resignación a las amenazas y se afirma, finalmente, en la sabiduría de la onda y el aliviane. A ella habría que agradecerle también el que se pueda atenuar y desvanecer por momentos la tónica dominante de un humor cercano a la vulgaridad y de que lleguen incluso a esbozarse situaciones con cierta finura emotiva.

Una pareja abierta... muy abierta

Autores:	Darío Fo y Franca Rame
Dirección,	
Traducción y	
Adaptación:	Benjamín Cann
Actuación:	Margarita Sanz, Salvador Sánchez y Alejandro Bracho.
Escenografía:	Teresa Cornejo
Coreografía:	Emma Pulido
Música Original:	Enrique Díaz
Producción:	CNT y Teresa Cornejo, Productor asociado
Estreno:	Junio de 1987, Teatro El Granero

Querida Lulú

44

Fernando de Ita

Querido Ludwik:

Admiro desde hace tiempo la aspiración última de tu teatro, que es a mis ojos la de indagar si lo soñado es más vivo (no digo más real) que el origen del sueño. En otras palabras: tu exploración de la realidad como un territorio en el que la mujer y el hombre están hechos, como dice Sheakespeare, de la misma sustancia que los sueños. Si es así, el teatro es el único lugar en el que somos realmente lo que somos: una mentira.

Sin embargo, no hay nada más auténtico y verdadero que el deseo de existir realmente. Tal es la fuente del más alto dolor y del mayor placer del hombre; el origen del crimen: su deseo de ser algo más que una sombra. Paradójicamente, sólo alcanzamos esta revelación en los sueños; en la realidad simplemente cometemos el asesinato. Así es como resumo la obra completa del dramaturgo alemán Frank Wedekind (1864-1918); de su primer drama naturalista, *El mundo de la juven-*

tud (1980), a *Hércules*, la tragedia expresionista (si es que algo se puede nombrar de este modo), con la que cerró su producción teatral un año antes de su muerte.

Entre las pocas certezas que se pueden tener actualmente sobre el teatro en México, está la de saber de antemano que más allá de la gratificación o el disgusto que nos pueda provocar tu trabajo artístico; una puesta en escena de Ludwik Margules, con escenografía e iluminación de Alejandro Luna y el apoyo oficial de Luis de Tavira; sólo puede ser rigurosa, apasionante, controvertida, contemporánea, riesgosa, reveladora, punzante, aleccionadora...

Tengo la amistosa obligación de decirte que tu más reciente espectáculo, *Querida Lulú*, entresacado de las obras más representadas de Wedekind: *El espíritu de la tierra* (yo tengo dos fuentes confiables que dan 1895 y no 1893 como fecha de su escritura), y *La caja de Pandora* (1903); me dejé

frío, distante, y ligeramente aburrido.

Me entusiasmo, por supuesto, la propuesta central del montaje, que si la entendí bien, consiste en casar (no confundir), la realidad con el sueño y el sueño con la vigilia; la vida en el teatro con el teatro de la vida; la ficción con la historia; el pasado con el futuro; el crimen con el castigo. Dualidades de la conciencia, del tiempo y el arte que nos encuentran siempre una feliz resolución escénica debido a los desniveles de la construcción dramática, la trasposición de géneros teatrales, y la falta de cohesión en la interpretación de los actores.

Posiblemente ya no sea motivo de escándalo la historia de una niña que es iniciada en la putería por su padre; pervertida por su amante, deseada por hombres y mujeres; amoral por naturaleza y asesina por temperamento. No obstante, el arquetipo de *Lulú* como la mujer que vive de lo prohibido como una liberación de su sexo y de su género, conserva aún toda la fuerza del misterio: ¿cómo es posible que alguien pueda llegar a tanto? Wedekind responde: por instinto. A principios de siglo esta era una salida peligrosa.

Supongo que la obra de Wedekind te interesó por la ruptura que representa con la forma y el contenido de la vida y el teatro decimonónicos. Ahora he visto que utilizas ese punto de partida para hacer una revisión de estilos teatrales, así como una reflexión sobre el sentido del teatro, esto es,

de la vida en el teatro y como escenario de una comedia bufa que sólo puede degradar a los actores que la representan. Lo que no entiendo es la utilización de la parodia como medio de distanciamiento ante un tiempo, una pasión y una propuesta escénica como la del expresionismo, porque visto de esta manera, ni aquel tiempo, ni aquella pasión ni ese estilo de expresión resultan provocadores.

En el fondo, lo que no comprendo del todo es tu sentido del humor, aunque eso no tiene importancia. Lo que me intriga, sobre todo, es saber por qué un director tan exigente y autocrítico como tú dejó esta vez tantas mesas de tres patas trastabillando en el escenario. Me resultó increíble que abras la puesta en escena con un *sketch* de circo robado (es una manera de hacer la referencia) del cajón teatral de la Jesusa, más sin la gracia y el *timing* de tu alumna. La idea de que *Lulú*, el personaje de Wedekind, se convierta en una actriz real como Julieta Egurrola en el proceso de componer el personaje, sería soberbia si el personaje de Julieta estuviera a la altura del de Wedekind; me refiero al contexto dramático y a la reflexión artística y existencial que pretendes hacer con y por medio de Julieta. Stanislavski, cuya sombra paseas constantemente por el procenio, descubrió de una vez y para siempre que "la vida real" no tiene cabida en el teatro si no cuenta con el tratamiento artístico adecuado, y la pluma que le dio

texto a la angustia existencial de tu personaje, se quedó en el coloquio de café.

Lo mismo pasa, me temo, en todo el presente del montaje, es decir, en las escenas del camerino; nunca tienen la profundidad dramática ni el perfil escénico indispensable para ser reales, teatralmente hablando. Por lo demás, te diste gusto cortando la narración con esos cuadros de *music hall* mal bailados, peor cantados y pésimamente parodiados. De este modo, parece que te burlas de antemano de la herencia del expresionismo; cuando no ignoras que en manos de Kurt Jooss, o Pina Bausch la corriente expresionista encontró nuevos caminos para escudriñar el desgarramiento de la condición humana.

Celebro tu solvencia para trasgredir la idea lineal del tiempo y la utilización convencional del espacio teatral. Aún así, por primera vez en muchos años veo que Alejandro Luna y tú parecen truecar más que transformar la realidad escénica. La escenografía y la luz que concibió Luna no conforma en esta ocasión la piel del teatro sino los muros y divisiones del foro, con sus entradas y salidas falsas por las que aparece una compañía de comediantes de lo más extraño: actores fuera de personaje; personajes sin actores; una ensalada de actitudes, convenciones y estilos. Volviendo a Stanislavski, teníamos ahí las tres categorías de intérpretes que él estableció como escala de valores ar-

tísticos: los farsantes; los imitadores y los actores creativos.

Julietta Egurrola ha sido siempre una actriz excepcional que logra en mayor o menor grado esa transferencia espiritual que es el meollo de esta puesta en escena. Sin su capacidad mimética, sin su intuición escénica y el desdoblamiento de su personalidad; la reflexión marguleana de ¿quién soy y no soy en el teatro? se habría visto en serios problemas. La Egurrola en compañía de don Miguel Córcega y Farnesio de Bernal cruzan solos la carrera de obstáculos que les puso y se puso el director de escena, ¿para decir qué?

No tengo la respuesta. Me queda la impresión de que *Lulú* se escapó de la cama, a pesar de los diversos abordamientos que intentaste para desentrañar su esencia. La trataste como puta, como actriz, como víctima, como verdugo; como mujer de la vida real; como personaje de teatro, y nada, se escurrió entre los dedos. Con todo y tu *staff* de escritores encabezados por el maese Juan Tovar, nunca sentí una verdadera tensión dramática, ni una auténtica transgresión escénica. La historia original de Wedekind puede resultar hasta idealista a estas alturas del siglo xx, aunque ese romanticismo exacerbado, ese delirio expresionista tiene más chiste, más energía que tus bromas y tus veras. De nuevo me confundes: ¿si no creías en el valor de la propuesta dramática de Wedekind, para qué abordarla? Y si creías en ella; ¿para qué parodiarla?

Lo mismo pasa con la música que compuso Federico Ibarra para el espectáculo. Como sabes, Alban Berg hizo una versión operística de las dos obras que bautizó como *Lulú*, y en la que se aprecian las contradicciones del autor y del personaje; sus tensiones internas, el expresionismo de la obra y la descomposición de su tiempo. Federico Ibarra se fue por tu cuerda, y el resultado es el de tu puesta en escena: un chiste híbrido.

Créeme que me hubiera encantado compartir la visión que Tovar nos da del espectáculo en el programa de mano: mito moderno; ángel combatiente; la encar-

nación escénica del lúdico y lúbrico espíritu de la tierra; o la descripción que Tavira ofrece de la obra: (La) ruptura brechteana (que) nos devuelve a la desilusión, a la comparecencia brutal del crimen, asesinato del sueño, aniquilación de la esperanza, intolerancia a la ternura, extravío de la identidad, muerte del teatro.

La verdad, querido Ludwik, que yo salí extrañando tu sentido trágico de la vida. Discúlpame, pero no entiendo tus chistes.

La Jornada,
4 Octubre 87



Querida Lulu

Artes Escénicas

48

Artes escénicas, que en julio/agosto su segundo número, es la más joven de las revistas especializadas en teatro que tenemos. Sus editores —Josefina Brun, Armando Partida, entre otros— lanzados ahora a una producción independiente, tienen en su historial el haber publicado toda una época de *La cabra* y de *Escénica*, las revistas del teatro universitario.

De ésta su más reciente entrega, recomendamos la lectura del reportaje de Nadia González Dávila, que nos captura como acompañantes de un recorrido por obras e ideas que se presentaron en el IV Festival de Teatro de La Habana-1987. Asimismo, la crónica *Shakespeare en la muralla china* sobre un festival que en la primavera del 86 representó dieciséis obras de Shakespeare, con grupos tradicionales de ópera y teatro chinos, en las ciudades de Beijing y Shangai, despierta la admiración del lector por esos artistas chinos que encuentran el

camino para asimilar a su propia cultura una dramaturgia que hasta entonces les había sido ajena.

Las caricaturas de Mario Fica-chi, graciosísimas, y un diseño gráfico muy legible, contribuyen a hacer atractiva la revista. Por otro lado, las reflexiones de G. Weisz, *La escultura del director* parecen más bien destinadas a los interesados en la hermenéutica teatral. Y, en estos tiempos de grandes reacomodos administrativos y definiciones sobre el quehacer teatral nacional, sobre todo el institucional, se siente en *Artes escénicas* un vacío de información y documentación que diera a sus lectores elementos de juicio sobre la realidad teatral mexicana. De hecho, en este terreno el material central que se aporta es *¡Dios salve a Jesusa de su genio!*, por Braulio Peralta, con un título muy informativo del núcleo temático del artículo.

L.Z.

La noche de Margarita o un catálogo
lleno de....

49

Tomás Espinosa

En este libro el lector encontrará una muchedumbre de señores y señoras mexicanos que escribieron teatro como Dios, Aristóteles, Usigli, Luisa Josefina Hernández y Carballido les dieron a entender. Escribieron teatro *motuo proprio* o sea porque les dio la gana. En estas páginas hay un bosque de voces, unas a grito pelado, otras queditas, otras con magnífica dicción, otras reticentes y a veces hipocorísticas y eufemísticas, otras albureras y algunas exquisitas y alambicadas. El lector encontrará además de la anagnórisis o reconocimiento de su pasado, presente y futuro, un catálogo que es como un mural lleno de pregones y de gritos de un tianguis o mercado sobre ruedas donde hay de todo desde el olor de la piña madura, el santo olor de la panadería, huitlacoques, chichi-

Leído el 16 de julio de 1987 en la Presentación del Libro *Teatro Mexicano del Siglo xx 1900-1986*. (Catálogo de autores)

cuilotitos pintos e incluso obras de jade, chalchihuites, tezontle, obsidiana, oro y plata. Hay las obras de papel de china y las obras del verbo hecho carne y espíritu.

A través de las páginas de este catálogo, que son como puertas abiertas a la historia y a todos los paisajes y a todos los personajes, entrará el viento, el relente y el fresco de las pequeñas pasiones y también el huracán de lo nunca antes visto, de lo abyecto y aberrante, del crimen jayán de sangre fría a lo Gorgonio Esparza el matón de Aguascalientes. Entrarán las señoritas a disgusto y los chavos banda. Todos van a entrar por esas puertas con sus vicios y virtudes y sus signos del zodiaco. Y todos nos reflejan en menor o mayor medida. Y esos personajes sintetizan, la gran lucha, la eterna lucha entre el bien y el mal.

Los temas que tratan nuestros dramaturgos son los temas universales de siempre: amor, belleza, libertad, justicia. Pues para todos los pueblos de la tierra esos son los

temas, los demás son subtemas o tópicos o lugares comunes. Pero recordemos que el chiste no está en el tema ni en la anécdota o argumento, el chiste está en la trama o la manera de contar y desarrollar un tema. Los temas son eternos y únicos, afortunadamente.

Estas páginas nos darán también jaspes y matices de nuestra historia verbal y visual y, por si fuera poco, vislumbraremos jirones de nuestra educación sentimental, de nuestros sueños y realidades, de nuestros mitos cotidianos, nuestras verdades y mentiras, de nuestro humor y solemnidad y nuestro estilo de decisión.

Asimismo encontraremos retratos de ciudades que han ido cambiando y el gran retrato de la ciudad de México tan hermosa y tan desangrada, trágica, ojerosa y pintada, tan barroca y heteróclita, creadora y devoradora de sí misma, ciudad de los palacios, Fénix de nuestro gallinero, D.F. de todos nosotros. Así pues este catálogo es también recuerdo, memoria, álbum de fotografías, algunas medio marchitas otras del día de ayer.

Como diría la maestra Luisa Josefina Hernández: “en teatro ya nos escribimos a México desde los toltecas para acá. Y acá quiero decir hasta donde digan las novísimas generaciones de dramaturgos mexicanos como Fernando Sáenz de Miera y Flavio González Mello que tiene 19 años de edad y todas las generaciones que vengan atrás de ellos.

Este catálogo nos demuestra que se escribe teatro por fatalidad, por un misterioso destino, pues al escribir teatro el autor imita la creación divina o la creación humana igualmente perfecta e imperfecta, aunque resulte paradójico.

En fin: este catálogo es un mapa, una *guía roji* para acercarnos a lo que somos en pensamiento, sentimiento y acción. Y sobre todo, en este catálogo está presente la sabiduría de una gran investigadora y amorosa mujer: Margarita Mendoza López.

16 junio 1987

— *El arte del teatro, de Gordon Craig* —

51

La Editorial Gaceta, que dirige Edgar Ceballos, aumenta su colección de escenología con el noveno y último de sus textos titulado *El arte del teatro*, de E. Gordon Craig, quien revolucionó el concepto de teatro moderno.

El ejemplar de 400 páginas contiene, entre otros temas, los artistas del futuro teatro, el actor y la supermarioneta, textos y autores dramáticos, pinturas y pintores en el teatro, los fantasmas en las tragedias de Shakespeare, el realismo y el actor y el simbolismo, así como fotografías de escenas, escenarios, bocetos de escenografías y dibujos e ilustraciones de grabados en madera.

Tras responder que el tiraje de la colección de escenología es muy reducido debido a que la editorial no es grande y el Estado no aporta un centavo. Edgar Ceballos señaló que el texto de Craig es una coedición con la UNAM.

“Nosotros hacemos trabajo de investigación, nos encargamos de la labor de traductores y colabo-

radores, elaboramos la tipografía, conseguimos el material gráfico de bibliotecas internacionales y formamos todo el libro; el coeditor, en este caso la UNAM o la UAM, aporta el papel y se lleva el 50 por ciento de la edición.

“No pensamos en términos de pérdidas y ganancias comerciales —comenta Ceballos—. Creemos, como Brecht que hacemos libros para el futuro. Queremos dejar un testimonio, en una época de crisis y total desinterés por parte del Estado, de que aún es posible rescatar los textos básicos del conocimiento teatral.

“El hecho de hacer este libro —comentó el entrevistado— se debe a que de todos los reformadores del teatro contemporáneo, el que ha ejercido más influencia es Gordon Craig, de quien todos hablan pero pocos conocen su obra.”

Para Ceballos, una de las aportaciones más importantes del autor es la propuesta de rompimiento entre autor y director, para

Recordando a Bertolt Brecht

53

que este último deje de ser servidor e ilustrador del primero y desarrolle su propia capacidad creativa, lo que influirá también en el actor que, al dejar de ser un recitador de texto, perseguirá una nueva estética, gesto y expresión.

El trabajo de Craig se divide en tres aspectos importantes —afirmó— su obra gráfica como escenógrafo, dibujante y grabador, sus postulados teóricos como reformador y su trabajo práctico.

“El libro puede ser una recolección de información que vitalice nuestro lenguaje teatral y mediante su estudio sirva como punto de partida para reflexionar sobre nuestro teatro.”

Para Ceballos el teatro mexicano “se encuentra en un callejón sin salida. Para nuestros tecnócratas el teatro no ocupa un rubro prioritario, esto ha hecho que el estado haya abandonado la formación de nuevos cuadros y la producción de obras nuevas. El panorama actual es aterrador”.

Según el entrevistado, “una de las opciones sería repasar lo propuesto hasta la fecha por los grandes maestros de actuación y los nuestros, desde Ossorio hasta Wagner y Moreau, ya que de 30 años a la fecha no se ha escrito nada sobre la formación del actor.

“Hay que examinar las carencias de nuestras escuelas y hacer una limpieza de burócratas y mediocres que han sentado sus reales.

“El paso siguiente —afirmó—

sería una reunión de teatristas para cuestionar al Estado sobre lo que debe aportar al teatro como administrador de servicios, pero no al estilo de las consultas populares que tanto daño nos hicieron.”

“La Subsecretaría de Cultura —comentó— se ha opuesto a nuestras propuestas de editar o reeditar un mayor número de textos teatrales, quizá porque está preocupada en coeditar libros con la Coca-Cola —como sucedió en el mundial— o a producir con editoriales extranjeros libros de charra.

“Nuestra tarea —aseguró— es como la de los primitivos cristianos que a través de las catacumbas distribuían sus impresos entre los adeptos.

“Guardando las debidas distancias —puntualizó—, debemos seguir el ejemplo de Gordon Creig, a quien le tocó vivir una época en que los mediocres detentaban el poder; eso no lo inquietó ni le impidió proponer su teatro, escribir 15 libros teóricos y durante 30 años hacer en su totalidad una revista teatral bajo 50 seudónimos diferentes. Cuando la gente pensó que a los 60 años estaba acabado, dedicó 30 años más para reunir la más importante colección de libros teóricos del mundo, la Gordon Craig Collection. Nosotros vivimos en una época similar, de ahí nuestro interés por hacer libros de este tipo y editar revistas especializadas.

Bertolt Brecht, innovador de la teoría y de la práctica teatral del siglo XX, fue recordado, al cumplirse 31 años de su muerte, 1956, en una singular serie de eventos organizados por la Sociedad de Amistad México-R.D.A. y por *Contigo... América*, mismos que se llevaron a cabo del 2 al 10 de agosto en la sede de este grupo teatral.

La celebración se inició con una exposición de fotografías y carteles de puestas en escena de obras de Brecht —algunos diseñados a propósito del evento y que el público pudo adquirir— y la proyección de una película documental que recupera imágenes personales de Brecht, de algunas de sus obras representadas por el Berliner Ensemble y del entorno en el que vivió el creador del teatro épico.

En otras fechas, la conferencia *Brecht: vida y obra* que ofreció el Prof. Carlos Muciño, y una mesa redonda en la que participaron el Maestro Armando Castellanos, el Maestro Armando Partida y el

Maestro Luis Rivero, le dieron al público asistente elementos de juicio para evaluar la riqueza y la vigencia de la concepción estética y teatral de Brecht y lo motivaron a plantear sus dudas y opiniones sobre el tema. -

Así por ejemplo, Armando Partida explicó que, a diferencia del drama burgués personalista, en la obra de Brecht se enfatizan las condiciones sociales en las que viven los personajes, y se devela la dialéctica interna de la relación que se da entre el individuo y la sociedad. Por su parte, Armando Castellanos destacó la importancia de Brecht como fundador no sólo de una técnica, sino de una teoría de la producción artística por la que —como una estrategia— el teatro se inscribe en la lucha de clases, en la lucha política. El maestro Luis Rivero, autor de la música de *La ópera de tres centavos* que dirigió Martha Luna hace algunos años, hizo notar que la que sería la aportación más importante de Brecht al teatro mu-

sical; la creación de una *música teatral*, fue posible por la conjunción en el trabajo de dos artistas geniales: Brecht como dramaturgo y Kurt Weill como músico y compositor; como características de esa música teatral, Rivero mencionó la utilización táctica de la música popular, en un nivel musical más elaborado, con el propósito de despertar la simpatía del público hacia la melodía. Asimismo, que en el teatro de Brecht y Weill es original el hacer corresponder cada sílaba de la letra de las canciones con una nota musical, para crear así la impresión de que se está hablando. Ahora bien, "si se oye igual hablado que cantado, ¿cuál sería la función de la música?", se preguntó Rivero. La respuesta es que la música dice lo que las palabras no pueden decir, porque no tiene una función meramente lúdica, o de diversión,

sino que, con connotaciones expresivas previstas, está eslabonada estructuralmente con la obra.

Finalmente, el grupo *Contigo... América* ofreció, teatralmente, su homenaje a Brecht, con la representación de dos *collages*: uno, armado con fragmentos de textos de *El círculo de tiza caucasiano* y de *Herr Puntilla y su sirviente Matti*, y otro, dirigido por Luis Rivero, en el que se cantaron gran parte de las canciones de *La ópera de los tres centavos* —lo que constituyó una experiencia estética de los conceptos que sobre la música del teatro brechtiano Rivero había anteriormente expresado. En estos espectáculos actuaron Raquel Seoana, Maripaz Mata, Amalia Zavala, Alejandro Quijano, Ramón Puente y Eric Santos.

L.Z.

Canción de la inutilidad del esfuerzo humano

De tanto razonar
el coco se ataranta
y lo único que alcanza
es a un piojo alimentar.
Porque en esta vida
no tenemos claridad
nunca nos enteramos
de la realidad.

Con muchas ilusiones
proyectos grandes planes
y al concretar los hechos
pues nada que te salen.
Y es que en esta vida
siempre debes maliciar

que el esforzarte
es gran superficialidad.

Intenta con pie firme
probar tu buena suerte
que aquél que se descuida
se lo lleva la corriente.

Que el que desatina
pierde con facilidad
así es del esfuerzo humano
la inutilidad.

Ópera de tres centavos
Traducción De Carmen Alardín
Musicalización de Luis Rivero

CONVOCATORIA

Del martes 8 al domingo 13 de diciembre de 1987
en Puebla, Puebla.

Primer Congreso Latinoamericano de Teatro Para Niños y Jóvenes

Del martes 8 al viernes
11 de diciembre

OBJETIVOS

Intercambiar ideas y experiencias, establecer un foro de teatro para niños y jóvenes en México, encontrar alternativas para la afirmación de la identidad cultural a través del teatro para el público joven y proponer vías de investigación en el área.

Los temas rectores del congreso serán:

- La identidad cultural y el teatro para público joven en Latinoamérica.
- La creatividad en el teatro para niños y jóvenes y la investigación.
- El papel de los directores y de los actores en el teatro para público joven.
- La dramaturgia para niños y jóvenes.

Las ponencias para ambos eventos deberán tener, como máximo, 8 cuartillas y ser enviadas en original y copia al Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

Se recibirán trabajos a partir de la publicación de esta convocatoria y hasta el 15 de octubre de 1987.

Para mayores informes, dirigirse al domicilio del CITRU, sitio en Chihuahua No. 216, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc, 06700, México, D.F., o a los teléfonos 574-2470 y 564-6713.

Paralelamente a estos eventos se presentará la exposición "Tendencias y movimientos del teatro en México en el siglo xx", material documental del CITRU.

Habrán paquetes TURISSSTE.

Segundo Encuentro Nacional de Investigadores de Teatro

Sábado 12 y domingo
13 de diciembre

OBJETIVOS

Conocer, intercambiar y difundir avances en materia de investigación en el área.

Los temas rectores del encuentro serán:

- Las investigaciones en la formación teatral, sistemática y asistémica.
- Metodología escénica.
- Investigación y arte escénicas.
- Investigación documental y experimental.

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera
Director General

Raymundo Figueroa
*Subdirector General de Difusión
y Administración*

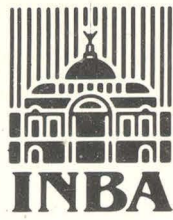
Víctor Sandoval
*Subdirector General de Promoción y Preservación
del Patrimonio Artístico Nacional*

Jaime Labastida
*Subdirector General de Educación e Investigación
Artísticas*

Esther de la Herrán
*Directora de Investigación y Documentación
de las Artes*

Ma. Esther Pozo
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Socorro Merlín
*Directora del Centro de Investigación e Información
Teatral Rodolfo Usigli*



SEP