



Cultura

Secretaría de Cultura



INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Cómo citar este documento: Millán, Jovita, investigación, selección e introducción. *Compañía Nacional de Teatro: memoria gráfica 1972-2002*. México, CONACULTA / INBAL / CITRU / Coordinación Nacional de Teatro, 2003. INBA Digital, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3>. PDF.

Descriptorios Temáticos (palabras clave): Compañía Nacional de Teatro (México) – 1972-2002 – Obras ilustradas. Teatro – México – Historia y crítica. Fotografía escénica. Teatro y Estado – México.

Compañía Nacional de Teatro

Memoria Gráfica
1972-2002

Investigación, selección e introducción
de Jovita Millán



Compañía Nacional de Teatro
Memoria Gráfica
1972-2002

Investigación, selección e introducción de Jovita Millán

Diseño: Azul Aquino y Víctor Panameño
Cuidado de la edición y formación: Azul Aquino
Digitalización de imágenes: César Palomino
Diseño de portada: Enrique Hernández

Primera edición, 2003
D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes

Impreso en México - Printed in Mexico

Compañía Nacional de Teatro
Memoria Gráfica
1972-2002

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Bellas Artes
Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli
Coordinación Nacional de Teatro

Índice

<i>Presentación</i>	9	El pagador de promesas.....	60
Enrique Singer		El día que se soltaron los leones.....	62
<i>Introducción</i>	11	Qué formidable burdel.....	64
Jovita Millán		Heredarás el viento.....	66
<i>Nota preliminar y agradecimientos</i>	29	Ricardo III.....	68
<i>Obras por fecha de estreno:</i>		El gesticulador.....	70
Examen de maridos.....	30	Las mujeres sabias.....	72
Santa Juana de los mataderos.....	32	Así en la tierra como en el cielo.....	74
El cerco de Numancia.....	34	¡Ah, soledad!.....	76
El proceso.....	36	Alicia, tal vez.....	78
Julio César.....	38	La muralla china.....	80
Las cartas de Mozart.....	40	Los buenos manejos.....	82
Historia del zoológico.....	42	El último preso o los policías.....	84
Hombre y muchacho.....	42	Las alas sin sombra o La historia de Víctor Rey.....	86
La verdad sospechosa.....	44	Las columnas de la sociedad.....	88
Luces de Bohemia.....	46	El alcalde de Zalamea o El garrote más bien dado.....	90
La casa de los corazones rotos.....	48	Pudo haber sucedido en Verona.....	92
La visita de la gran dama.....	50	El cocodrilo solitario del panteón rococó...94	
Volpone.....	52	Crimen y castigo.....	96
Tres hermanas.....	54	El tuerto es rey.....	98
Opereta.....	56		
Arturo Ui.....	58		

Moctezuma II.....	100	Intimidad.....	144
Los buenos manejos (reestreno).....	102	Lenguas muertas.....	146
El gesticulador (reestreno).....	104	Muerte súbita.....	148
Las adoraciones.....	106	La conspiración de la Cucaña Homenaje teatral a Alfonso Reyes.....	150
Sueño de una noche de verano.....	108	Los enemigos.....	152
Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte.....	110	El eclipse.....	154
Andrómaca.....	112	Clotilde en su casa.....	156
Tiempo de ladrones (La historia de Chucho el Roto).....	114	El viaje de los cantores.....	158
Hotel Paradiso.....	116	Los negros pájaros del adiós.....	160
Y, el milagro.....	118	Los esclavos de Estambul.....	162
La loca de Chaillot.....	120	La noche de Hernán Cortés.....	164
Seis personajes en busca de autor.....	122	Escaramuzas.....	168
La casa de Bernarda Alba.....	124	Los encuentros.....	170
Juegos profanos.....	126	Los señores de la noche.....	172
De la calle.....	128	Chin Chun Chan y Las musas del país.....	174
Bill.....	130	Spinas et tribulos de lo que el corazón arde.....	176
Principio y fin.....	132	Parada San Ángel.....	178
El Payo contra todos y todos contra el Payo.....	134	Modigliani.....	180
Una pareja abierta... muy abierta.....	136	Homicidio calificado.....	182
El camino rojo a Sabaiba.....	138	El viejo de la Condesa.....	184
Historia de un anillo.....	140	La amistad castigada.....	186
Los ojos de la tierra.....	142	La guerra de las gordas.....	188

Otelo.....	190	Zorros chinos.....	236
Roberto Zucco.....	192	Santa Juana de los mataderos*.....	238
Superhéroes de la aldea global.....	194	Fedra y otras griegas.....	240
Cuarteto.....	196	El ogrito.....	242
Creator principium.....	198	El automóvil gris.....	244
El mar y sus misterios.....	200	Belice.....	246
El caballero de Olmedo.....	202		
El burlador de Tirso.....	204		
Don Juan.....	206		
El cántaro roto.....	208		
Don Juan en Chapultepec.....	210		
Fausto.....	212		
Molière.....	214		
La Malinche.....	216		
De la naturaleza de los espíritus.....	218		
Las cuatro muertes de María.....	220		
Noche de estío.....	222		
Felipe Ángeles.....	224		
Edipo rey.....	226		
El atentado.....	228		
De monstruos y prodigios			
La historia de los <i>castrati</i>	230		
Strindberg.com/gurrola			
Variaciones en torno a La más fuerte.....	232		
Palabras. Homenaje a Xavier Villaurrutia.	234		

Presentación

A últimas fechas ha sido cuestionada la existencia de la Compañía Nacional de Teatro: ¿para qué sirve?, ¿cuál es su fin?, ¿y qué rumbo debería tomar?, son algunas de las preguntas que a principios del siglo XXI se hace la comunidad teatral mexicana. Preguntas lógicas dado el momento histórico de cambio que vivimos, donde por un lado hay una corriente social que pugna por rescatar tradiciones, por conservar identidades, y por el otro una tendencia mundial a la uniformidad.

El teatro esencialmente expresa el mundo a través de una mirada local, se escribe y se representa para un público concreto, expresa los anhelos y las preocupaciones de un grupo social y una generación definida. La suma de esas preocupaciones y anhelos, durante varias generaciones, conforma un mapa de nuestra idiosincracia y nuestra identidad. Esa es una de las tareas de una institución como la Compañía Nacional de Teatro: ser un reflejo o una radiografía de las estéticas y los gustos que predominan en distintas épocas de nuestro quehacer.

En estas páginas están algunos de los más importantes creadores teatrales de las últimas épocas, todos ellos reunidos alrededor de una institución que se define a sí misma como paradigma de la escena teatral. La Compañía Nacional de Teatro es una de las instituciones culturales más longevas de nuestro país; sin embargo, sigue en la búsqueda constante de definiciones. Ha sido un punto de referencia (por supuesto no siempre afortunado) de nuestro mapa teatral, convirtiéndose en una de las más ricas e importantes fuentes de reconocimiento que posee la comunidad artística mexicana.

Enrique Singer

Coordinador Nacional de Teatro

Introducción

La creación de la Compañía Nacional de Teatro constituyó un hito en la historia cultural del país al concretar el ideal de los mexicanos que, desde 1810, pugnaron por consolidar un Estado independiente en su economía y su política y capaz de reconocerse en su cultura y sus artes.

Conscientes del papel que desempeñaría en la difusión de los valores, ideales y principios de la nación, diversos gobernantes se han preocupado por la situación del teatro y, a pesar de la inestabilidad política que imperó a principios del siglo XIX y las crisis económicas del XX, han dictado políticas y destinado recursos para su fomento y protección.

Para documentar la historia que precede a la creación de la Compañía Nacional de Teatro habría que remontarse a la época de Félix María Calleja, quien en aras de devolver a las representaciones teatrales el brillo perdido a raíz de la guerra de Independencia, apoyó a los actores que formaban la Compañía del Coliseo, especialmente a la actriz Inés García, de quien estaba enamorado. “Para el agonizante estado del teatro, este nombramiento no pudo ser más feliz, porque Calleja, al hacerse amante de “La Inesilla”, protegió al Coliseo y a sus cómicos.”¹ El respaldo duró los tres años que Calleja se desempeñó como virrey, de 1813 a 1816.

La Constitución de 1824 vinculaba implícitamente al teatro con la educación en su artículo 50, en el que establecía la promoción de la ilustración de los habitantes del país a partir del establecimiento de escuelas en las que se enseñaran ciencias exactas, política y artes. Esta disposición se enfocaría al teatro de manera explícita durante el gobierno de Anastasio Bustamante (1830-1832), para quien era evidente la necesidad de avanzar en los campos de educación y cultura.

Aprovechando las facultades de Lucas Alamán como gestor económico y diplomático, y sobre todo conociendo su interés por preservar el patrimonio cultural, Bustamante le encomendó la elaboración de un proyecto para integrar una compañía teatral “digna de la ilustración de esta capital”, basado en el reconocimiento de la influencia del teatro como difusor de valores. El proyecto de creación iba acompañado de una iniciativa a las cámaras para destinar veinte mil pesos anuales para su manutención.

La tarea de formar la compañía recayó en el empresario Manuel de la Barrera, quien mediante las diligencias de Manuel Eduardo de Gorostiza —que era diplomático en Europa— logró la contratación de algunas figuras teatrales europeas para que reforzaran a los actores del país. Como estaba programado, la compañía se presentó el 23 de junio de 1831; la encabezaba el primer actor español Bernardo Vecilla y en el elenco figuraban actores mexicanos como Soledad Cordero.

Víctima de las dificultades políticas y económicas de la época, debilitada en su interior por pugnas entre el elenco y la pérdida de interés de su director, la compañía se desintegró en 1834, a pesar de la protección que le brindó el gobierno de Valentín Gómez Farfás y del relevo de Manuel Eduardo de Gorostiza.

¹ Luis Reyes de la Maza. *Circo, maroma y teatro*. México, UNAM, 1985, p. 3.

El ilustre autor de *Contigo pan y cebolla* no pudo ser un buen empresario, como sucede siempre que un intelectual se aventura por el complejo mundo de los negocios. Al mediar 1834 el teatro estaba convertido en un caos y el público comenzó a alejarse de él.²

Durante las administraciones de Santa Anna y los gobiernos interinos que cubrieron sus ausencias, se promulgaron dos reglamentos en materia de teatros.³ El apoyo a este arte se tradujo en la apertura de tres nuevas salas: el Teatro de Nuevo México, inaugurado el 30 de mayo de 1841 con *El torneo* de Fernando Calderón; el Teatro de Iturbide, que abrió sus puertas el 31 de febrero de 1856 con un baile de máscaras y más tarde con la obra *¿Y por qué?* de Pantaleón Tovar, y el Gran Teatro Nacional —cuyo nombre cambiaba al de Santa Anna cada vez que “Su Alteza Serenísimas” ocupaba el poder—, estrenado el 10 de febrero de 1844. Su temporada de teatro se abrió el 7 de abril con la primera representación de *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón.

Entre 1833 y 1855 Antonio López de Santa Anna ocupó once veces la Presidencia de la República. La cultura recibió un fuerte apoyo, y no obstante sus controvertidos e inestables periodos, en ellos se registraron hechos culturales de trascendencia, como la publicación del *Diccionario universal de historia y de geografía (1853-1856)* coordinado por Manuel Orozco y Berra y del libro *Los mexicanos pintados por sí mismos*, repertorio de artículos costumbristas escritos, entre otros, por el dramaturgo de la época Pantaleón Tovar.

El general Santa Anna nunca perdió ocasión de favorecer o ayudar a quien a él ocurría en demanda de protección o de auxilio, y las dedicatorias de funciones llovían sobre él, pues nunca dejó de honrarlas con su presencia, siquiera fuese en sólo un rato, ni dejó tampoco de hacer algún obsequio a los beneficiados, sobre todo si estaban en desgracia.⁴

Durante el gobierno provisional de Mariano Salas, José María Lafragua, primer secretario de Estado y del Despacho de Relaciones Interiores y Exteriores, leyó ante el Congreso Constituyente entre el 14 y el 16 de diciembre de 1846 una *Memoria*, en la que daba cuenta de la situación de la administración pública, con el fin de que se tomaran las medidas adecuadas para resolver los problemas que se presentaban. También denunció “... el estado de postración en que se encontraban las diversiones públicas”.⁵ Profundamente interesado en impulsar y desarrollar la cultura y la educación, y en especial el arte dramático, propuso que además del reglamento de teatros y la creación de la Junta Inspectoras, el gobierno le brindara la protección indispensable, que consistía básicamente en la asignación de fondos y la constante inspección de los cuerpos municipales.

² *Ibid.*, p. 30.

³ El primero, el 29 de septiembre de 1836 y el segundo, el 30 de junio de 1853.

⁴ Enrique de Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México*. México, Porrúa, 1961. p. 537.

⁵ Armando de María y Campos. *Teatro del Nuevo México. Recuerdos y olvidos*. México, Escenología, 1999, p. 64.

Consciente de la prioridad de los gastos de guerra y de administración, agregó: "...pero he creído mi deber hacer la anterior indicación, para que viniendo mejores tiempos, el Congreso atienda este ramo, cuyo fomento importa al buen orden, a los progresos de la civilización y al decoro de la República".⁶ La invasión norteamericana de 1847 frustró sus propósitos. Los teatros cerraron sus puertas y los actores, en busca de seguridad, se refugiaron en las ciudades del interior que no habían sido tomadas.

El 14 de septiembre, luego de una férrea lucha, la Ciudad de México cayó en manos invasoras y mientras la bandera norteamericana ondeaba en el Palacio Nacional, el escenario del Teatro Nacional fue pisado por actores de aquel país. En su afán de ganar la aceptación de la sociedad y reactivar la vida en la ciudad, el general Scott invitó a los actores a formar una compañía. Cuando la actriz Rosa Pelufo se negó a encabezarla,

... María Cañete aceptó, lo mismo que Juan de Mata, Manuel Fabre, Antonio Castro y algunos otros, y en noviembre de 1847 se presentaron en el Nacional. Caro habrían de pagar esta acción, pues una vez que los invasores se retiraron los actores mencionados tuvieron que huir hacia la costa y de allí a Cuba para librarse del enojo de sus compatriotas.⁷

El establecimiento del imperio a partir del 28 de mayo de 1864 trajo consigo profundas transformaciones en el campo educativo y cultural. Hacia 1865, en aras de elevar y desarrollar la educación del pueblo, Maximiliano encomendó a José Zorrilla la creación de una Compañía de Teatro Nacional e Imperial. Acatando estas disposiciones, Zorrilla "convirtió en actores de cámara a la compañía del Principal haciéndoles representar en el teatro expresamente levantado en Palacio la primera parte del *Juan Tenorio*".⁸ La Compañía estuvo encabezada por los actores Antonio Castro y Merced Morales y su "nuevo descubrimiento", la joven actriz Concha Méndez.

Protegido por el emperador, el teatro tuvo condiciones favorables para su desarrollo. Al tiempo que Maximiliano otorgó un subsidio de cuatro mil pesos mensuales a la Compañía de Ópera que dirigía Annibale Bianchi, la Compañía del Teatro Principal recibió una subvención de mil doscientos pesos mensuales, "para que pudiese continuar sus trabajos, puesto que el Circo de Chiarini le quitaba gran parte de su concurrencia habitual".⁹

En el año de 1865 se abrió un crédito de catorce mil pesos para subvencionar a la compañía del Teatro Principal. Al teatro de Nuevo México se le concedieron trescientos pesos mensuales, y una suma igual al de Iturbide. Estas empresas recibieron su asignación durante algún tiempo.¹⁰

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ Luis Reyes de la Maza. *Op. cit.*, p. 75.

⁸ Rodolfo Usigli. *México en el teatro*. Segunda edición en *Obras completas* T. IV. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 149.

⁹ Luis Reyes de la Maza. *Op. cit.*, p. 146.

¹⁰ Manuel Payno. *Cuentas, gastos, acreedores y otros asuntos de la intervención francesa*. Citado por Luis Reyes de la Maza en *Op. cit.*, p. 147.

Nombrado director del inexistente Teatro Nacional de México y del Teatro del Palacio, el mismo Zorrilla escribió: “[Maximiliano] Quería levantar aquél desde sus cimientos... Para construir el primero me dio sus planos, dibujados por él mismo y me habló de un presupuesto de una suma fabulosa de duros”.¹¹ Luego de disuadir al emperador de fundar un teatro que podría convertirse en sitio de manifestación de sus opositores políticos,

... todo quedó reducido a convertir en teatro un salón de Palacio, y dar en él de cuando en cuando algunas representaciones para solaz de la emperatriz y de la corte, en cuyo teatro iría a trabajar la compañía de verso que vegetaba como podía en un teatro de la capital, cuya compañía, con título de Imperial, actuaría bajo mi dirección, con la gratificación que el emperador quisiera darle, mientras se realizaba la instalación de un Teatro Nacional, indefinidamente aplazada.¹²

Este teatro de corte inició sus actividades el 4 de noviembre de 1865 para celebrar el cumpleaños de la emperatriz. Además de la representación de la primera parte de *Don Juan Tenorio*, el programa incluyó la lectura del poema *Corona de pensamientos* dedicado a Carlota, a cargo de su autor José Zorrilla, quien percibía un sueldo anual de tres mil quinientos pesos. Poco después Zorrilla abandonó el país, y con el derrumbe del imperio a principios de 1867, la breve temporada de esta Compañía quedó suspendida.

El 15 de julio de 1867, una vez restaurada la República, Juárez se propuso consolidar la Nación sobre las bases de la Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma. Promulgó la Ley Orgánica de Instrucción Pública que promovía una educación integral y planteaba el reconocimiento de nuestra propia realidad. En este sentido, se explica el éxito del Liceo Mexicano, creado ese mismo año por José Tomás de Cuellar, reconocido novelista y dramaturgo, “... uno de cuyos objetivos era promover el adelanto, la rehabilitación del arte dramático y la producción de autores mexicanos...”.¹³ Para ello creó una Compañía Dramática dirigida por el actor mexicano Gerardo del Castillo, “... cuya primera temporada de abono en el Teatro Iturbide se abrió el 15 de agosto de 1867 con el drama *La aventurera* y continuó luego con el propósito *El triunfo de la Patria* de Joaquín Villalobos y el drama *El grito de Dolores* del cubano Lozada”.¹⁴

Con Sebastián Lerdo de Tejada como presidente, se instauró una política de impulso al teatro “para procurar el adelanto del arte dramático en México”; con tal fin, el 2 de septiembre de 1875 expidió un decreto mediante el cual asignaba una pensión anual de cuatro mil ochocientos pesos al Conservatorio Dramático, “... de los cuales una cuarta parte se destinaría para los servicios del pequeño teatro del Conservatorio, y las tres cuartas partes restantes serían aplicadas para que una Compañía dramática profesional, cuyo director daría al mismo tiempo la enseñanza práctica de la actuación a los alumnos, ofreciera de ocho a doce funciones mensuales como mínimo en el Teatro Principal...”.¹⁵ Esa subvención recayó en “la compañía del actor español Enrique

¹¹ José Zorrilla. *Memorias del tiempo mexicano*. Edición y prólogo de Pablo Mora. México, Conaculta, 1998, p. 192.

¹² *Ibid.*, p.193.

¹³ Antonio Magaña Esquivel. *Imagen y realidad del teatro en México*. México, Escenología, 2000, p. 541.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 115.

Guasp, que actuaba en el Teatro Principal, quien quedaba obligado a dar preferencias a las obras mexicanas".¹⁶

Por todas partes [Guasp] anunció la merced recibida por tan generoso gobernante y prometió muy solemnemente los próximos estrenos de autores mexicanos. Para probar que las mejores intenciones le animaban, la noche del debut [22 de septiembre de 1875] él mismo recitó una poesía de Justo Sierra dedicada a Juan Ruiz de Alarcón, considerado el más grande dramaturgo mexicano, aunque de esto último no tenga el inmortal jorobado más que su partida de nacimiento. Y a continuación se representó [...] una comedia española, y a la siguiente función otra, y después otra más, y así hasta concluir el primer abono, en el que no se dio ni una obra mexicana.¹⁷

Ante la ola de reacciones en su contra y la advertencia del gobierno de suprimir la subvención de trescientos pesos mensuales si no se apegaba a lo estipulado, se inauguró la primera temporada de autores mexicanos con la obra *La otra vida* de José Monroy. Durante la temporada, que se prolongó hasta diciembre de 1876 a pesar de que Lerdo dejó el poder en noviembre, se representaron veintisiete obras, como *Los Mauret* de Roberto Esteva, *Los amigos peligrosos* de Ramón Manterola y *Celos de mujer* de Gustavo A. Baz. También se dieron a conocer las primeras obras de José Peón Contreras: *¡Hasta el cielo!*, *La hija del rey*, *Un amor de Hernán Cortés*, *Impulsos del corazón* y *Esperanza y Antón de Alaminos*.¹⁸

Con el ascenso al poder de Porfirio Díaz en 1876, se inició un periodo de cierta estabilidad económica y política en el país que permitió avances significativos en la economía, al crear un mercado interno, abrir la inversión extranjera, acelerar la construcción de ferrocarriles, diversificar los productos de exportación, etc., todo ello traducido en un crecimiento económico del 6 al 8 por ciento en 1875.

Pero continuaban los debates para definir un proyecto de educación y cultura. En Justo Sierra, connotado intelectual de la época, recayó la responsabilidad de conciliar las diversas posiciones. En 1905 creó y se desempeñó como primer titular de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, que agrupaba a todas las escuelas del país en sus diferentes niveles, a los museos y las escuelas de educación artística como el Conservatorio Nacional —que incluía la Escuela de Arte Teatral—, la de Bellas Artes y la Biblioteca Nacional. El proyecto educativo de Sierra tenía un carácter nacional y comprendía, además de la educación física, intelectual y moral, la educación artística.

En este contexto, hacia 1902, en un intento por crear una Compañía de Comedia Mexicana que llevara a los sectores populares el "teatro culto", miembros del Ateneo Mexicano solicitaron una subvención al gobierno porfirista. Esta petición no prosperó, a pesar del apoyo de su presidente honorario, Justo Sierra; sin embargo, poco después, y a instancia del mismo Ateneo, Virginia Fábregas solicitó y le fue otorgada la subvención:

¹⁶ Rodolfo Usigli. *Op. cit.*, p. 150.

¹⁷ Luis Reyes de la Maza. *Op. cit.*, p. 199.

¹⁸ Luis Reyes de la Maza (*op. cit.*, p. 211) consigna el repertorio completo y da pormenores de algunas de ellas.

Francisco Cardona, esposo de la primera actriz y empresaria, solicitó del gobierno una subvención, seguro de que no se la darían, pero lo hizo animado por los miembros del Ateneo Mexicano y por algunos regidores del Ayuntamiento que trataban de hacer cumplir su ofrecimiento a Justo Sierra. Su sorpresa fue mayúscula al recibir una contestación afirmativa.¹⁹

Al recibir recursos, la señora Fábregas pudo convocar a los autores mexicanos a un concurso de obras de teatro.

Un jurado integrado por el doctor Manuel M. Flores, don José María Vigil, el poeta Luis G. Urbina y la misma Virginia otorgaron el premio a las obras *Cerebro y corazón* de Teresa Farías de Issasi y *A mayor gloria de Dios* de Alberto Michel. Otras que se estrenaron fueron *Después de la muerte* de Manuel José Othón y *Una mártir* de Ángel Algara y Romero de Terreros.²⁰

Comprometida a ofrecer representaciones "morales" y a dar preferencia a las obras de autores nacionales, a partir de diciembre de 1902 la Compañía recibió una subvención de mil pesos mensuales. *Guadalupe* de Marcelino Dávalos, *La venganza de Bravo* de José López Portillo y Rojas y *Teresa* de José Joaquín Gamboa fueron otras de las obras escenificadas. Poco después, la empresa renunció al subsidio, y la Fábregas y su esposo se marcharon a Europa.

Al igual que la guerra de Independencia, la Revolución trastocó los órdenes político, económico y cultural del país. Se replanteó la necesidad de conformar un proyecto cultural a partir de las nuevas condiciones, se cuestionaron los alcances de las políticas educativas anteriores, así como la pertinencia de las instituciones culturales existentes.

Como resultado de esta reflexión se reorganizó la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes en dos instancias, la Dirección General de Educación Primaria, Secundaria y Preparatoria, y el Departamento Universitario y de Bellas Artes (1917), a cuyo frente se encontraría, a partir de 1920, José Vasconcelos y que se convertiría en la Secretaría de Educación Pública en julio del mismo año.

La avanzada cultural de Vasconcelos comprendió, entre otros, el impulso a la lectura, campañas nacionales de alfabetización y la introducción de actividades artísticas en las escuelas. El arte se consolidó como columna vertebral de una política que buscaba integrar al desarrollo social y cultural a toda la población a partir de un gran proyecto nacional plasmado en la Constitución de 1917.

En pleno auge del muralismo mexicano, el teatro no se quedó a la zaga; el 25 de mayo de 1923, Julio Jiménez Rueda, en su calidad de secretario del Ayuntamiento, convocó a las compañías dramáticas de la capital a un concurso con miras a formar un "Teatro municipal". Se integró un comité responsable de seleccionar las obras, del que formaron parte Federico Gamboa, Ramón Riveroll y Eduardo Colín.

¹⁹ *Ibid.*, p. 333.

²⁰ Armando de María y Campos. "Nacida para la gloria, Virginia Fábregas", en *Premios Rodolfo Usigli 1992*. México, INBA-CITRU, 1995, p. 185.

La subvención, que es de \$3,500.00 mensuales, recae en la Compañía de María Tereza Montoya, que el 23 de junio siguiente inicia su temporada en el teatro Virginia Fábregas. En el periodo que lo ocupa sólo cinco obras mexicanas van a la escena: *La caída de las flores*, de Julio Jiménez Rueda; *Cosas de la vida*, de María Luisa Ocampo; *El novio número 13*, de Alberto Michel; *Up to date*, de Federico Sodi, y en el beneficio de María Tereza Montoya, en noviembre del propio año, *Sor Adoración del Divino Verbo*, de Julio Jiménez Rueda.²¹

Durante su régimen Emilio Portes Gil también apoyó al teatro. Su acción más significativa fue en 1929, cuando patrocinó una temporada de La Comedia Mexicana que duró seis meses, en los teatros Regis e Ideal. Se representaron, entre otras obras, *Cuando las hojas caen* de Amalia González de Castillo Ledón y *Padre mercader* de Carlos Díaz Dufoó, y dos años después, en 1931, subvencionó al grupo experimental Escolares del Teatro dirigido por Julio Bracho.

En las postrimerías del régimen de Abelardo L. Rodríguez se inauguró el Palacio de Bellas Artes, aquel Nuevo Teatro Nacional que Porfirio Díaz había prometido abrir en las fiestas del Centenario de la Independencia, y que se pretendía "superara en todos los sentidos a los mejores teatros europeos".²² A pesar de los intensos trabajos de 1908 a 1910, la construcción del Nuevo Teatro Nacional no concluyó a tiempo; tras los asesinatos de Madero y Pino Suárez, la obra se suspendió hasta 1932, en que se reinició. Dos años después, el 29 de septiembre de 1934, Abelardo L. Rodríguez lo inauguró como Palacio de Bellas Artes, espacio abierto a las manifestaciones culturales de nuestro país. Por invitación personal, una Compañía de Teatro encabezada por María Tereza Montoya y Alfredo Gómez de la Vega se encargó de estrenar el teatro con *La verdad sospechosa*.

La víspera del debut era algo de locura, nadie fue a comer ni a cenar, todo eran tortas. La pobre de Victoria Grifit, que era la jefa de la sastrería y una gran modista ¡pobrecita! llevaba cinco o seis noches sin dormir, se quedaba a ratos dormida sobre cualquier montón de ropa. Fueron días de una gran excitación, el día del debut, eso era una locura. No se creía que se iba a llegar, que no se alcanzaba el tiempo, pero en el teatro siempre se producen milagros. ¡No es posible! ¡No es posible!, y salen los duendecitos que están escondidos en los teatros y ellos nos ayudan, multiplican nuestra actividad y se levanta el telón. El arte tiene una gran fuerza, y siempre realiza el ¡Milagro!²³

Al éxito de la obra le siguieron las representaciones de *Simun* de Henri Lenormand y *Diferente* de Eugene O'Neill, que cerró la temporada y la actividad de la Compañía, por falta de recursos económicos. El nuevo teatro quedó bajo la responsabilidad del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.

²¹ Rodolfo Usigli. *Op. cit.*, p. 167.

²² Diego García Elío. "Crónica breve de una construcción: El Palacio de Bellas Artes (1904-1934)", en *México en el Arte*. Nueva época, otoño de 1984, México, INBA, SEP, p. 9.

²³ María Tereza Montoya. *El teatro en mi vida*. México, Ediciones Botas, 1956, pp. 130-131.

Luego de ostentar temporalmente el nombre de Dirección de Educación Extraescolar y Estética, el Departamento de Bellas Artes se convirtió, a partir del primero de enero de 1947, en Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que con capacidad legal y patrimonio propio abrió nuevas expectativas para el desarrollo y protección del arte nacional enriquecido con el conocimiento del arte universal.

A pesar del fuerte impulso dado al teatro, a través del apoyo a grupos, la capacitación de los estudiantes de la Escuela de Arte Teatral (inaugurada en 1946) y la organización de temporadas de teatro mexicano y extranjero, en esa época no se contemplaba aún la creación de una Compañía Nacional, pues los esfuerzos estaban centrados en el fortalecimiento de la producción nacional.

Este proyecto, largamente acariciado y perfilado de alguna forma a lo largo de la historia, se realizaría de manera parcial hasta 1961, cuando atendiendo a la invitación del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964), Celestino Gorostiza, entonces director del Departamento de Teatro del INBA, intentó levantar una Compañía Nacional de Teatro.

Mientras le construyen un teatro, por gestiones que van ya muy avanzadas y a cargo de Pensiones, [Celestino Gorostiza] ha alquilado la Sala Chopin, y en ella, a partir de abril, trabajará constantemente una compañía que no es aún la que con el tiempo espera constituir: la Comedia Mexicana; sino un primer paso hacia su constitución, sobre la base de cinco actrices y actores contratados para esa actividad por todo el año. Un director general regirá esas labores y directores diversos, para cada obra, harán las que se alcancen a representar en esos meses.²⁴

La compañía se presentó con el nombre de Compañía de Repertorio del INBA e inició sus actividades con *El toque del poeta* de O'Neill, traducida con el título de *Tal día como hoy*, dirigida por Fernando Wagner,²⁵ a la que siguió *La posadera* de Goldoni dirigida por José Solé²⁶ y se leyó, con el propósito de ser estrenada, *El castillo de Suecia* de F. Sagán, aunque nunca llegó a la escena.

Encabezada por Isabela Corona y Miguel Ángel Ferriz, y con Adriana Roel, Enrique Aguilar y Anita Blanch en su elenco, la Compañía contemplaba incluir en su repertorio las obras *Pájaro en mano* de Jorge Ibargüengoitia, *El matrimonio del señor Mississippi* de Friedrich Dürrenmatt, *La oscuridad es suficiente luz* de Christopher Fry y *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, que no lograron representar.²⁷

Luego de un paréntesis de diez años en los que institucionalmente fue madurando el proyecto, se dieron las condiciones que lo hicieron posible. Héctor Azar, titular de los Departamentos de Teatro de la UNAM y del INBA simultáneamente, lo echó a andar en 1971, cuando con el apoyo del director del INBA, arquitecto Luis Ortiz Macedo, organizó una serie de conferencias para consultar a la comunidad teatral sobre la pertinencia de crear una Compañía Nacional de Teatro.

²⁴ Salvador Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*. Vol. II, México, Conaculta, Dirección de Publicaciones/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, p. 24.

²⁵ Véase la crónica de Rafael Solana publicada en *Siempre!* el 4 de junio de 1961.

²⁶ Armando de María y Campos da cuenta de esta puesta en su crónica del 12 de octubre de 1961, publicada en *Novedades*.

²⁷ Al respecto, consúltese Armando de María y Campos. *Teatro del Nuevo México*. Op. cit., p. 313.

En un debate abierto al público, en la Sala Manuel M. Ponce, el Foro Isabelino y el teatro El Zócalo, entre el 15 de marzo y el 21 de mayo representantes del gremio teatral —directores, dramaturgos, productores, escenógrafos, críticos y actores— presentaron sus consideraciones.²⁸ Así se creó la Compañía Nacional de Teatro (CONACTEA) mediante acuerdo expedido por el secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahuja, el 4 de septiembre de 1974.

Para Héctor Azar, su primer director, la creación de la Compañía significó “la fundación de un conjunto teatral estable que orientará, con más efectividad, la labor que el Estado patrocina por otros medios y que tiende hacia el cultivo, fomento, creación e investigación de las artes dramáticas”.²⁹

Según el acuerdo de su constitución, la Compañía contaría con un consejo directivo presidido por el director general del INBA, un comité de repertorio, un director artístico titular, un cuerpo artístico con actores fijos, huéspedes y eventuales, y una célula administrativa de la que formarían parte el asistente del director titular, el administrador de la Compañía, una secretaria ejecutiva, un contador-delegado administrativo del INBA y un promotor de funciones y giras.

La Compañía surgió como una corporación estable, altamente profesionalizada, que al mismo tiempo posibilitaba la entrada a los nuevos actores egresados de las diferentes escuelas, coherente en su integración con una actividad escénica constante que permitiera establecer un diálogo con el público y que diera a conocer obras de autores nacionales a precios populares en locales de la periferia de la Ciudad de México y de provincia. También se planteaba estimular a los jóvenes profesionales del teatro e interesar a la iniciativa privada como fuente supletoria del Estado para sostener el teatro nacional.

La CONACTEA quedó integrada por siete actores titulares: Maricruz Nájera, Adriana Roel, Mónica Serna, Patricio Castillo, Sergio Bustamante, Carlos Fernández y Héctor Gómez; diez eventuales: María Manzo, Isabel Quintanar, Enrique Alarcón, Mauricio Davison, Valerio Garza, Ignacio Magaloni, Juan Ignacio Orozco, Roberto Rivero, Alfredo Rosas y Amado Zumaya, y con Antonio López Mancera como encargado de la producción.

Auspiciada por el INBA con un presupuesto anual de medio millón de pesos y el teatro Jiménez Rueda como sede, debutó el 18 de octubre de 1972 en el Primer Festival Internacional Cervantino con *El examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón, y se presentó oficialmente el sábado 4 de noviembre del mismo año en la sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes con Héctor Azar como su director titular y Luis Ortiz Macedo, director general del INBA, como presidente del consejo directivo.

Se propuso incluir en su repertorio obras representativas de los diversos periodos históricos: teatro mexicano clásico, *El examen de maridos*; teatro español clásico, *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes Saavedra; y teatro contemporáneo, *El proceso* de Franz Kafka.

Entre 1972 y 1976 representó ocho obras, las mencionadas más *Santa Juana de los mataderos* de Bertolt Brecht, *Julio César* de William Shakespeare, *Las cartas de Mozart* de

²⁸ Las fechas, sedes y nombres de los participantes se consignan en *La Cabra*. Periódico de teatro universitario, 15 de marzo de 1971, p. 4.

²⁹ Eduardo Deschamps R. “Hoy será creada la primera Compañía Nacional de Teatro por el INBA”. *Excelsior*, 4 de septiembre de 1972, Primera plana.

Emilio Carballido, *Historia del zoológico* de Edward Albee y *Hombre y muchacho* de Terence Rattigan.

Por su comité de repertorio habían transitado personalidades como Malkah Rabbell, Salvador Novo, Vicente Leñero, Salvador Jaramillo, Carlos Ancira, Mónica Serna, Sergio Bustamante, Noé Murayama y Alejandro Bichir. Sus filas actorales se incrementaron de 17 actores originales a 25 más, algunos de los cuales serían titulares en la nueva época de la Compañía, hacia 1977. Había tenido como actriz huésped a Anita Blanch, en *El proceso*, e introducido la modalidad de teatro de cámara en su repertorio, con *Historia del zoológico*.

El periodo presidencial de José López Portillo (1976-1982) se caracterizó en materia teatral por la creación de diversas instituciones que perfilaban, hasta cierto punto, una política coherente e integradora. Entre éstas destaca la creación (1977) del Centro de Experimentación Teatral del INBA, del proyecto Teatro de la Nación impulsado por el Instituto Mexicano del Seguro Social y la expedición del decreto que creaba el Festival Internacional Cervantino. En este contexto la Compañía Nacional de Teatro, a cargo de José Solé, titular del Departamento de Teatro del INBA, abrió una nueva etapa a partir de su oficialización mediante decreto presidencial publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 20 de julio de 1977. Unas semanas después, el 2 de septiembre, por la misma vía se crearon la Compañía Nacional de Ópera y la de Danza.

La Compañía Nacional de Teatro se instituía como una dependencia del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, considerando:

PRIMERO.- Que es propósito del Gobierno Federal la creación de instituciones permanentes que contribuyan al fomento y a la difusión de las bellas artes;

SEGUNDO.- Que el Gobierno Federal tiene la responsabilidad de impulsar la educación artística del pueblo mexicano y la presentación de espectáculos de la mayor calidad estética y profesional;

TERCERO.- Que el Gobierno Federal debe contribuir a la difusión de las más eminentes obras de la literatura clásica y contemporánea, tanto en español como en otras lenguas, específicamente de aquellas que se expresan a través del arte escénico;

CUARTO.- Que el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura debe promover el cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en sus diversas manifestaciones;

QUINTO.- Que como culminación del conjunto de actividades teatrales que lleva a cabo el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, se requiere la organización de un cuerpo técnico y profesional altamente especializado, capaz de cumplir con las finalidades del mencionado Instituto en el campo del arte escénico.³⁰

En pocas palabras, se establecía que la Compañía sería una dependencia del INBA, que sus actividades artísticas estarían regidas por el director del Instituto a través de la Dirección de Teatro, que realizaría sus presentaciones en locales que dependieran del mismo Instituto y que representaría oficialmente al Estado mexicano en los festivales artísticos internacionales y eventos culturales de su especialidad. El acuerdo, que en-

³⁰ *Diario Oficial de la Federación*, 20 de julio de 1977, p. 3

tró en vigor al día siguiente de su publicación, fue firmado por José López Portillo en su calidad de jefe del Poder Ejecutivo y por Porfirio Muñoz Ledo, secretario de Educación Pública.

La ceremonia de inauguración de la temporada de la nueva Compañía tuvo lugar el 19 de julio de 1977 en el Teatro del Bosque de la Ciudad de México, con la presencia de Carmen Romano de López Portillo, Porfirio Muñoz Ledo, titular de la SEP y Víctor Flores Olea, subsecretario de Cultura de la Secretaría de Educación Pública.

Luego de que el director general del INBA, Juan José Bremer, dio lectura al decreto que la institucionalizaba, la Compañía inició sus actividades con la representación de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón.

Para dar cumplimiento a los objetivos de su creación, la Compañía se organizó de la siguiente manera: José Solé, director en su calidad de jefe de la Dirección de Teatro; Luis Gimeno, coordinador general, responsable del funcionamiento artístico y administrativo; Carlos Ancira, coordinador literario, responsable de textos, publicidad, publicaciones, programas y funcionamiento artístico; Alejandro Camarena, coordinador de producción, realización de construcciones, vestuario, utilería, efectos, control del personal de teatros, mantenimiento y conservación, supervisión y control de coordinadores de teatros, tiempo extra, personal técnico y control de nóminas; Jorge Peláez y Jorge Gómez Campuzano, coordinadores de los teatros del Bosque y Jiménez Rueda respectivamente, responsables del control de personal y del mantenimiento de los teatros; Jorge Fink, asistente de la Coordinación General, programación de ensayos, elaboración de calendarios de funciones y nóminas, coordinación de directores, actores y asistentes, control de personal de oficina, integrado por Ma. Isabel Ibarra Díaz (secretaria), Eduardo Fernández Mejía (auxiliar de oficina), José Víctor Abdon Cedeño y Jaime Morán García (auxiliares de intendencia), Eusebio Cervantes Sánchez y Matías Bautista Salinas (vigilantes).³¹

Con una plantilla de 54 actores, 19 comparsas, seis asistentes de dirección, siete escenógrafos y seis directores, la Compañía conformó dos grupos que se presentaban en sus dos teatros sede, Jiménez Rueda y del Bosque. En cada uno mantenía en cartelera cuatro obras a la semana y las alternaba con base en calendarios mensuales. Se programaban también dos meses de gira, durante los cuales se presentaban en festivales nacionales e internacionales.

De acuerdo con las políticas de la Compañía, se invitaba a un reconocido director extranjero para encargarse de una de las obras de cada temporada. Fue así como se contó con la participación de José Tamayo (España), Krzysztof Jasinski (Polonia), Clifford Williams (Inglaterra) y José Quintero (Estados Unidos).

Con el objetivo de formar públicos, en colaboración con el ISSSTE instauró el programa "Los jueves al teatro", gracias al que se ofrecían las mejores obras a precios populares.

Los derechohabientes del ISSSTE y del Seguro Social, los miembros de los programas "Maestros a Bellas Artes" y tarjeta "Plan joven", pagarán únicamente veinte pesos por entrada. Jubilados y pensionistas pagarán diez pesos para que su vida continúe

³¹ Documento interno de la Compañía Nacional de Teatro, p. 5.

activa y sus tiempos libres se llenen de cultura que amplíe sus horizontes, y el público en general pagará solamente cien pesos para que el teatro llegue aún a las personas de escasos recursos.³²

Realizó además unas treinta representaciones especiales para televisión, transmitidas por los canales once y trece, e impulsó la dramaturgia nacional, cuando en 1979 José Solé, a instancia de Víctor Flores Olea, invitó a varios autores a escribir una obra que sería representada por la Compañía en alguna de sus temporadas. Esta convocatoria se llevó a cabo en dos fases; en la primera se invitó exclusivamente a dramaturgos y en la segunda, a escritores de narrativa y ensayo.

De las veintiún obras que se recibieron, siete fueron montadas por la Compañía y otras fueron cedidas a instituciones culturales como la UNAM, a petición de ellas mismas o de los autores.³³

Al hacerlo, José Solé y la CNT daban una clara muestra de su interés por salir al rescate de la rama creativa más descuidada de nuestra producción literaria. Parecían responder además, con hechos, no con simples palabras como hasta entonces, a las críticas contra las instituciones culturales del ambiente teatral. El Instituto Nacional de Bellas Artes aceptaba los cargos y afrontaba acometivamente el reto. ¿Que el Estado no fomenta la dramaturgia mexicana? De acuerdo, ahí está la subvención [de 80 mil pesos] y todo mundo a escribir.³⁴

Al finalizar el sexenio, la Compañía había integrado un repertorio de 29 obras y ofrecido más de cuatro mil representaciones ante más de dos millones de espectadores. Enriquecía así notablemente el panorama cultural, revitalizado con el fortalecimiento de la televisión, especialmente los canales dedicados a la cultura (once y trece), con la consolidación de Radio Educación (creada en 1978, dependiente de la Secretaría de Educación Pública) y la creación del Centro Nacional de Investigación y Documentación Musical (CENIDIM, 1978) y del Museo Nacional de Arte (junio de 1982).

Con una concepción amplia de la cultura, entendida como el proceso de enriquecimiento, afirmación y difusión de los valores propios de nuestra identidad nacional y como el proceso de participación democrática de los individuos, los grupos y las comunidades en la creación y disfrute de los conocimientos",³⁵ el presidente Miguel de la Madrid puso en marcha el Programa Nacional de las Fronteras, el de Protección y Estímulos a las Artesanías, el de Estímulos a la Creatividad en las Comunidades Étnicas, el Programa para enriquecer los contenidos culturales de la educación básica y el Programa Nacional de Bibliotecas.

En este marco, la Compañía Nacional de Teatro continuó con sus representaciones; a partir de su temporada 1984-85 instauró la política de estrenar seis obras al año, tres de autores nacionales y tres de extranjeros, de un solo país a la vez. El primer ciclo correspondió al teatro francés, del que se representaron *Andrómaca* de Racine, *Hotel*

³² "Programa teatral con buenas obras y precios populares". *Excelsior*, 28 de febrero de 1985.

³³ El listado completo de las obras recibidas se publicó en *Excelsior* el 3 de septiembre de 1982, p. 1B.

³⁴ Vicente Leñero. *Vivir del teatro*. T. I, México, Joaquín Mortiz, 1982, p. 198 (Contrapuntos).

³⁵ Miguel de la Madrid Hurtado. Primer informe de gobierno. México, septiembre de 1983.

Paradiso de Feydeau y *La loca de Chaillot* de Jean Giraudoux. Las tres producciones nacionales correspondieron a Héctor Mendoza (*Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte*), Emilio Carballido (*Tiempo de ladrones*) y Felipe Santander (*Y, el milagro*).

El sismo de 1985 prácticamente hizo desaparecer el teatro Jiménez Rueda donde se representaba *Y, el milagro*. La Compañía se refugió en el Teatro del Bosque; sin embargo, las constantes crisis económicas y los cambios políticos en nuestro país modificaron considerablemente su funcionamiento. Con el montaje de *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello se cerró una etapa, en 1986.

En 1987 la Dirección General de INBA fue ocupada por Manuel de la Cera. Con Germán Castillo como titular de la Dirección de Teatro y Alejandra Gutiérrez como coordinadora, se inició una etapa de transición. La política de producción de la Compañía se movió en dos direcciones: el Programa Nacional de Teatro Itinerante, formado por grupos especialmente reunidos para montaje con repartos reducidos que recorrieran diversos teatros y localidades, y la Compañía Nacional en pleno, para el estreno de obras de autores nacionales, que requirieran gran reparto y producción.³⁶

Apoyado por el ISSSTE, el IMSS, la Universidad Autónoma de Querétaro y la Universidad Veracruzana como coproductores, el Programa de Teatro Itinerante se proponía llevar a otras ciudades de la República el teatro que se representaba en el Distrito Federal. Se acordó que las obras se representarían en el teatro Reforma del IMSS durante tres semanas y después se irían de gira seis meses a otras plazas del país que, sin ser precisamente las capitales, ofrecieran las condiciones mínimas para montarlas. Se programaron seis obras, de las que se ofreció un total de 250 funciones.

Se optó además por montar obras de autores nacionales que, poseedores de una trayectoria reconocida, aún no hubieran tenido un estreno importante. De acuerdo con este criterio se representaron *De la calle* de Jesús González Dávila —que para José Agustín fue, junto con *Las adoraciones* de Juan Tovar, “uno de los acontecimientos del sexenio”—,³⁷ *Muerte súbita* de Sabina Berman, *Intimidad* de Hugo Hiriart y *Lenguas muertas* de Carlos Olmos.

Sin un elenco estable, la Compañía abrió sus puertas a una nueva generación de actores e instituyó el sistema de audiciones para la selección de repartos. Preservó la figura del Consejo Consultivo, durante la gestión de Castillo, integrado por Vicente Leñero, José Antonio Alcaraz, Víctor Hugo Rascón Banda, Marta Luna y Esther Seligson.

El primero de diciembre de 1988 Carlos Salinas de Gortari tomó posesión como presidente de la República para el periodo 1988-1994. Una de sus primeras acciones fue la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública dedicado a la promoción y difusión de la cultura y las artes.

Mediante el decreto que lo creó —publicado el 7 de diciembre en el Diario Oficial de la Federación—, el CONACULTA asumió la coordinación de las diversas instituciones culturales, entre ellas el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Mexicano de Cinematografía, el Fondo de Cultura Económica, Radio Educa-

³⁶ Armando Partida. “Bill, El Payo contra todos, todos contra el Payo, Principio y fin” en *Artes Escénicas*. México, núm. 4, año 1, noviembre 1987-enero 1988, p. 11.

³⁷ José Agustín. *Tragicomedia mexicana* 3. México, Planeta, 1998, p. 68.

ción, Educal, el Festival Internacional Cervantino y el INBA. Meses después, en marzo de 1989, creó el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) para el otorgamiento de becas a artistas, que empezó a funcionar a partir de agosto de ese año.

Manuel Bartlett fue designado secretario de Educación Pública, y Víctor Sandoval, al frente del INBA; Alejandro Luna asumió la Dirección de Teatro el 24 de febrero de 1989 (tras una breve estancia de Ignacio Toscano en el cargo); Lorena Maza y David Olguín se desempeñaron como sus coordinadores.³⁸

La Compañía se transformó nuevamente. Reconociendo la situación de crisis, la proliferación de grupos, las distintas demandas del público joven y el desplazamiento de los actores a la televisión, se optó por una Compañía de repertorio con una organización que permitiera un elenco flexible, sin pretender abarcar todo el tipo de teatro que el país ofrecía o necesitaba. Se centraría en un proyecto específico, la creación y difusión del teatro nacional.

Se trata, por una parte, de revisar nuestra tradición teatral mediante el montaje de nuestros clásicos, pero bajo la óptica de una rein-terpretación contemporánea y, por otra, de escenificar las obras más significativas y recientes de autores nacionales.³⁹

Subsistió la figura del Consejo Consultivo, que para la nueva administración se instaló oficialmente el 9 de mayo. Estaba presidido por el director general del INBA, Víctor Sandoval; los dramaturgos Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda y Hugo Hiriart; la actriz Ofelia Medina, y los titulares de la Dirección de Teatro y del Centro de Experimentación Teatral, Alejandro Luna y Luis de Tavira, respectivamente. Órgano de consulta, este Consejo tenía entre sus funciones: recibir y estudiar las obras de teatro y los proyectos de puestas en escena que propusiera la comunidad teatral; estudiar la programación de los teatros que dependían del Instituto; aconsejar sobre la construcción del repertorio de la Compañía Nacional de Teatro; proponer sus formas de organización, estructura y perfil, y emitir opiniones sobre las diversas áreas que componían el plan teatral del INBA, incluidos el Programa de Teatro Escolar, el proceso de descentralización, el apoyo a grupos alternativos, las políticas de documentación y difusión del teatro, y la capacitación por especialistas en la disciplina.⁴⁰

Obedeciendo a esta política, durante su gestión se montaron *Los enemigos* de Sergio Magaña, *La conspiración de la Cucaña. Homenaje teatral a Alfonso Reyes* de Alfonso de María y Campos y Luis de Tavira, *Clotilde en su casa* de Jorge Ibarguengoitia con dramaturgia de Vicente Leñero y *Los esclavos de Estambul* de Emilio Carballido.

A mediados de 1989 Gerardo Estrada asumió la dirección del INBA. José Solé regresó al frente de la ahora Coordinación Nacional de Teatro, y junto con Luis Gimeno continuó con la política de montar obras de autores mexicanos. Así subieron a la escena obras como *Los encuentros* de Juan Tovar, *Chin Chun Chan* y *Las musas del país* de

³⁸ El 25 de febrero de 1990 Luis Gimeno sustituyó a Lorena Maza como coordinador de la Compañía.

³⁹ Alejandro Luna. Presentación de la obra *Los enemigos* de Sergio Magaña. Programa de mano.

⁴⁰ Hasta 1989 se hicieron explícitas las funciones del Consejo Consultivo, aunque él órgano existió desde antes.

José F. Elizondo, Rafael Medina y Francisco J. Navarro, y *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero.

Con Ernesto Zedillo en la Presidencia de la República y Gerardo Estrada ratificado en la Dirección General del INBA, Mario Espinosa fue nombrado nuevo coordinador nacional de Teatro (1994), cuya política estaba encaminada a construir una "nación teatral" a partir de dos proyectos básicos: un programa nacional de teatro escolar, y el rescate de un "lenguaje estético" para la Compañía Nacional de Teatro y su redefinición sobre las formas de producción más racionales.

Con Enrique Singer como su director, la Compañía se esforzó por poseer un elenco estable, intento frustrado por la crisis económica, que redujo considerablemente el presupuesto de la institución, así como por las exclusividades en televisión, que impedían el desplazamiento de actores al teatro.

Para salvar la difícil situación, se optó por la creación de un "elenco nuclear", integrado por actores independientes que participaran en diversas puestas producidas por la Compañía y que le imprimieran un perfil y estilo definidos. Se estableció la producción de obras de teatro de cámara, que al mismo tiempo permitía la experimentación en la puesta en escena y en la dramaturgia con presupuestos bajos y la realización de giras por la República y al extranjero. Conforme a este estilo se realizaron las puestas de *Creator principium* de Héctor Mendoza, *Cuarteto* de H. Müller y *Don Juan en Chapultepec* de Vicente Leñero.

En su nueva etapa de trabajo, la Compañía se planteaba como propósito fundamental convertirse en parámetro esencial del teatro mexicano y dar a conocer al público lo que se representaba en otros países. Para ello buscaba ofrecer un repertorio equilibrado, tomando en cuenta la colocación de la dramaturgia mexicana en un lugar privilegiado y la inclusión de las obras de la dramaturgia universal y contemporáneas más relevantes.

El repertorio de la Compañía Nacional de Teatro tiene que continuar con las obras nacionales más importantes o las nuevas, con estrenos de autores nacionales, pero [...] tenemos que conocer lo que se hace en el resto del mundo, lo que hacen los autores contemporáneos e importantes que conocen en todos lados y que nosotros no hemos visto.⁴¹

Se continuó con el montaje de obras clásicas buscando su vigencia, "que la tienen mucho más de lo que creemos",⁴² por ejemplo, *Otelo* de Shakespeare dirigida por José Solé y *El Caballero de Olmedo*, original de Lope de Vega en la versión libérrima y dirección de Luis de Tavira,

La Compañía también decidió abrir sus puertas a equipos artísticos que aportaran su experiencia y vitalidad a las nuevas generaciones de hacedores de teatro con probado talento y, simultáneamente, se propuso estimular la creación de un público nuevo y preservar el existente. Quería facilitar la asistencia de los espectadores a las

⁴¹ Héctor Rivera. "Mario Espinosa, nuevo director de Teatro del INBA, se propone construir una 'nación teatral' a partir de un programa escolar a nivel nacional." *Proceso* núm. 953, 6 de febrero de 1995, p. 70.

⁴² *Ibid.*

salas con una política de precios accesibles, para hacer del teatro un factor de pluralidad cultural y bienestar social del país.

Al considerar la diversidad de espectáculos teatrales que se presentaban en los distintos foros teatrales, la CNT replanteó su programa de trabajo y decidió concentrarse en la preparación de un repertorio temático que ofreciera al espectador diferentes puntos de vista acerca de un mismo tema. Para la temporada 1997-1998 eligió el tema de don Juan y preparó cuatro producciones: *El burlador de Tirso* basada en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, con la particular visión de Héctor Mendoza; *Don Juan* de Molière, dirigida por Ludwik Margules; *Don Juan en Chapultepec* de Vicente Leñero, dirigida por Iona Weissberg, y *Molière* de Sabina Berman, dirigida por Antonio Serrano.

1998 fue un año difícil para el país y en consecuencia también para la CNT, que se vio obligada a modificar planes, posponer proyectos y ajustar programas. A pesar del reajuste subieron a la escena *Molière* de Berman y *La Malinche* de Rascón Banda, ambas estrenos mundiales, representantes de un teatro contemporáneo y de búsqueda de senderos diferentes.

La CNT concluyó su temporada de 1999 con tres estrenos: *Las cuatro muertes de María* de Carole Fréchette, *Noche de estío* de Rodolfo Usigli y *Felipe Ángeles* de Elena Garro, que complementaban un repertorio integrado por la reposición de *Molière* y *Fausto* y el estreno de *De la naturaleza de los espíritus* de Héctor Mendoza. Con la puesta en escena de *Noche de estío* y *Felipe Ángeles* y el estreno de *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia, se realizó un ciclo sobre la Revolución mexicana que comprendía tres clásicos recientes del teatro mexicano del siglo XX, tres géneros dramáticos —comedia, tragedia y farsa— y un mismo tema, que planteaba la revisión del movimiento social que explica los últimos cien años de nuestra historia.

Los estrenos de noviembre de 2000 se llevaron a cabo en el marco de la reapertura de los espacios teatrales de la Unidad Artística y Cultural del Bosque: *De monstruos y prodigios. La historia de los castrati* de Jorge Kuri (en la línea de jóvenes directores) en el Teatro del Galeón; *Strindberg.com/gurrola. Variaciones en torno a La más fuerte* de Juan José Gurrola. También se repuso *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia.

El dos de julio de 2000, en un hecho inédito en la historia moderna del país, un partido de oposición ganó las elecciones presidenciales. Poco tiempo después de su toma de posesión en diciembre, Vicente Fox nombró a Sari Bermúdez como presidenta del CONACULTA, quien a su vez designó a Ignacio Toscano como director del INBA.

Los principios de política cultural del nuevo régimen fueron plasmados en el Programa Nacional de Cultura 2001-2006, en el que se especifica que la Coordinación Nacional de Teatro del INBA será el área responsable del cumplimiento de la política teatral, a través del Programa Nacional de Desarrollo Teatral Integral, que sienta las bases para crear "las condiciones generales requeridas para la existencia de una vida teatral profesional, que se manifieste de manera regular en todo el país".⁴³

Entre estas acciones destacan la creación de una red de festivales; el fortalecimiento de la Muestra Nacional de Teatro, conservando el carácter itinerante que asumió desde 1999; la organización de un Programa Nacional de Teatro Escolar y de un

⁴³ Programa Nacional de Cultura 2001-2006. México, 2001, p. 65.

Programa de Teatro Escolar en el Distrito Federal; el incremento de las coproducciones con los estados; el establecimiento y fortalecimiento de las candilejas o centros culturales teatrales dedicados al rescate y preservación de la memoria teatral de los estados y regiones; la instauración del proyecto editorial "Los imprescindibles"; la creación del Sistema Nacional de Compañías de Teatro integradas por los egresados de las escuelas de teatro del país y que, a largo plazo, se integren a la Compañía Nacional de Teatro, y el impulso al proyecto de producciones propias de la Compañía Nacional de Teatro, conservando de manera permanente una serie de temporadas temáticas.⁴⁴

Entre las primeras acciones del coordinador nacional de Teatro, Otto Minera, estuvo la realización del Festival "Arte 01" del 6 al 28 de octubre de 2001 en el ya denominado Centro Cultural del Bosque, que abarcó todas las disciplinas artísticas en los seis foros y la plaza que integran el conjunto. En este Festival se concretaron los principios que rigen a la nueva administración del INBA: "Revaloración de la tradición, promoción de la contemporaneidad artística, recuperación de la vocación nacional y fortalecimiento de la presencia internacional de expresiones artísticas de calidad en México".⁴⁵

En este marco, se echó a andar el proyecto principal para la Compañía Nacional de Teatro en el sexenio, que consistía en la organización y seguimiento de tres ciclos: Nuestro teatro, de producción de obras mexicanas; Arte y sociedad, de reflexión sobre el arte teatral, sobre el escenario; y Otra vuelta a los clásicos, de montaje de obras de los grandes autores interpretadas por nuevos directores.

Así, se presentaron las tres producciones de la CNT: *Santa Juana de los mataderos* de Bertolt Brecht (Ciclo Arte y sociedad), *Zorros chinos* de Emilio Carballido y *Palabras. Homenaje a Xavier Villaurrutia* de Germán Castillo, dirigidas por Luis de Tavira, Carlos Corona y Castillo, respectivamente.

Para la temporada 2002 se agregó un nuevo ciclo, denominado El mejor teatro para niños, con *El grito* de Suzanne Lebeau, estrenada en el teatro El Galeón el 23 de junio. El montaje de *Fedra y otras griegas*, estrenada el 3 de junio, inauguró el ciclo Otra vuelta a los clásicos.

Con un nuevo proyecto que contempla a la Compañía Nacional de Teatro como eje central de una nueva política teatral, el director del INBA, Saúl Juárez⁴⁶ puso al frente de la Coordinación Nacional de Teatro a Enrique Singer⁴⁷ —que se había desempeñado como coordinador de la Compañía entre 1995 y 1998— quien, en colaboración con José Caballero⁴⁸ trabajan en la elaboración de un proyecto con alcances a mediano y largo plazo que redunden en una Compañía Nacional de Teatro fortalecida en su carácter administrativo y artístico cuyos resultados empezarán a verse en el segundo semestre del 2003.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁵ Programa Arte 01. pp. 7-8.

⁴⁶ Por acuerdo del Secretario de Educación Pública, Reyes Taméz y de la titular del CNCA, Sari Bermúdez, tomó posesión del cargo el 14 de diciembre del 2001.

⁴⁷ El lunes 9 de septiembre del 2002.

⁴⁸ Director artístico de la Compañía Nacional de Teatro de 2002 a 2004.

A treinta años de su creación la CNT pervive como la máxima institución teatral del país; la gran cantidad de obras estrenadas da cuenta de un organismo que, aun con sus altibajos, ha sido vital para nuestra historia teatral.

Inmersa en el devenir histórico de México, la Compañía ha estado sujeta a un sinnúmero de cambios que le han permitido responder a las circunstancias como institución siempre abierta, sin abandonar sus objetivos primordiales: por un lado, rescatar nuestra dramaturgia en todos sus tiempos, y por otro, llevar a la escena a autores de otras latitudes y realidades, un equilibrio justo que ofrece un panorama global de lo que ocurre en el mundo teatral. Ha establecido así un diálogo enriquecedor de las propuestas y alcances de nuestros creadores.

La CNT es hoy un espacio donde confluye lo mejor de nuestro teatro y una referencia obligada, la de una institución teatral por excelencia, que enfrenta entre sus retos de mediano plazo la recuperación del teatro de Bellas Artes, máximo recinto cultural de México, como "un esfuerzo de favorecer la creación y fortalecer las condiciones necesarias para la existencia de una vida teatral que se manifieste en todo el país y que, paralelamente, sea capaz de enriquecer la vida de los mexicanos".⁴⁹

Jovita Millán Carranza

Investigadora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
Noviembre, 2002

⁴⁹ Saúl Juárez, director general del INBA, en la inauguración del Foro Nacional sobre Dramaturgia, 19 de julio de 2002, Palacio de Bellas Artes.

Nota preliminar y agradecimientos

En este volumen se consignan las obras montadas por la Compañía Nacional de Teatro entre 1972 y 2000. Se optó por incluir la etapa 1972-1977 porque la Compañía ya existía entonces, aunque se conformó oficialmente con el Decreto presidencial publicado en el Diario Oficial de la Federación el 20 de julio de 1977.

Las obras se presentan en orden cronológico, según su fecha de estreno. La información se ha tomado directamente de los programas de mano y corresponde al estreno, aun cuando las obras se presentaran en otros estados de la República y teatros de la ciudad de México.

En la etapa 1977-1986 era común que dos o más actores de la Compañía se alternaran en un mismo papel. En este caso, se registra el nombre del actor que estrenó la obra; el mismo criterio se siguió para teatros y personal técnico.

El número de funciones, público asistente y giras sólo se registró cuando se contó con tal información, obtenida de los informes de los coordinadores de la Compañía o bien mediante entrevistas personales, como en los casos de Germán Castillo y Luis Gimeno, así como del material hemerográfico sobre las obras y las memorias del Festival Internacional Cervantino.

En el índice onomástico se desglosan las diferentes actividades realizadas por los participantes en las puestas en escena.

Para la elaboración del índice bibliohemerográfico, dada la gran cantidad de notas publicadas se optó por seleccionar las que dan cuenta de la puesta en escena, y eliminar las que sólo mencionan la obra o reproducen el boletín de prensa institucional y los anuncios de cartelera.

Este trabajo no habría sido posible sin la colaboración de personas comprometidas con el trabajo de la Compañía: Luis Gimeno, Virginia Gutiérrez, Mónica Serna, Luisa Huertas, Dora Cordero, Cristina Michaus, Óscar Narváez, Ricardo Ramírez Carnero, Raúl Zermeño, Eduardo Ruiz Saviñón, Norma Barroso †, David Olguín, Giovanna Recchia y Carlos Azar, quienes con generosidad me permitieron el acceso a sus archivos.

Agradezco profundamente a Denise Anzures y Claudia Jasso las facilidades otorgadas para la consulta de los archivos de la Coordinación Nacional de Teatro y del Fondo Reservado de la Biblioteca de la Artes, respectivamente. A Sonia León Sarabia, por su colaboración en el registro bibliohemerográfico. A Jeanette González, por el soporte y asesoría en informática. Al personal del CITRU, Antonio Escobar, José Luis Domínguez, Francisca Miranda, Arturo Díaz, José Santos Valdés, Leticia Rodríguez, Sergio Honey, Raquel Araujo, Arturo Arellano †, Ricardo García y Rodolfo Obregón, por su interés y por compartir información para la realización del trabajo.

Examen de maridos

Autor: Juan Ruiz de Alarcón

Dirección (puesta en escena): Héctor Azar

Teatro: Juárez, en Guanajuato, Gto.

Fecha de estreno: 18 de octubre de 1972, Primer Festival Internacional Cervantino

Presentación por Antonio Castro Leal

Alarcón nació hacia 1581 en la Ciudad de México, en cuya Universidad empezó sus estudios. Fue a España, ya cumplidos los 19 años, y se bachilleró en Leyes en Salamanca. Vuelve a México en 1608 y al año siguiente obtiene la licenciatura. Trabaja como abogado en el Cabildo y la Audiencia. Se opone sin éxito a la cátedra del Instituto en la Universidad. En 1613 vuelve a España, en donde permanecerá hasta su muerte (1639).

Dentro de la comedia impuesta por Lope de Vega crea una modalidad propia, menos arrebatada y lírica pero más pulcra y cuidadosa. Subraya la psicología de sus personajes y, con *La verdad sospechosa* (¿1620?), inicia la comedia de caracteres, que inspira a Pierre Corneille (1606-1684) *Le menteur* (1643). Publica sus obras en dos volúmenes (1628 y 1634).

En su discreción, su reticencia, lo concentrado de su estilo, su inclinación a lo sentencioso y su fina ironía se han visto anuncios de lo que acabaría por ser la psicología del mexicano. *El examen de maridos* se representó por primera vez en 1625, y se publicó en 1632, en un tomo de comedias de Lope de Vega. Alarcón la incluyó en el segundo volumen de sus obras (1634).

Es de sus mejores comedias y una de las más ingeniosas y perfectas del teatro clásico español. Ejemplo de equilibrio y justeza en su trama, en su desarrollo y en su estilo limpio y feliz.

Los galanes, las damas, un padre —a veces dos—, un gracioso y una criada eran en sus manos como una pequeña orquesta de cámara de la que sacaba melodías variadas y puntuales. La música que más amaba era la de los corazones nobles y apasionados que, en variaciones afortunadas, desarrollaban temas de amor y amistad. Y aunque esto era uno de los modos del teatro español de su tiempo, él logró, con más frecuencia que nadie, un dibujo armonioso y bien compuesto. Esto lo realizaba sin extremar, dejando las cosas en su punto, como en esos interiores de Vermeer en que las figuras, la mesa, la ventana, la cortina y el mapa mural parecen haberse combinado, sin artificio, en un equilibrio perfecto.

Doña Inés es uno de los tipos femeninos más originales de Alarcón. “Loca” se le llama dos veces en la comedia, y locura ha de haber parecido ese examen de maridos anunciado públicamente como una subasta, aunque en su interior todas las mujeres, por lo menos las más inteligentes, lo han acostumbrado siempre.

Esta encantadora feminista de la época de Felipe IV —que desafió las convenciones de su tiempo, ejerciendo un derecho que los hombres se habían reservado— resultaría tan “revolucionaria” en la España del siglo XVII como después, en la Inglaterra de la reina Victoria, las heroínas de Bernard Shaw, que se atrevían a pedir que el padre de sus hijos tuviera, antes que nada, las condiciones físicas y mentales que exigía la eugenesia.

Pero lo que completa la figura de Doña Inés y acaba por darle una invencible gracia femenina es que, habiendo calculado fríamente su interés, acaban por triunfar en ella esas razones que sólo conoce el corazón. En ese momento la amistad del Conde salva el concurso, complace al amor y remata la comedia.

El Conde y el Marqués son dos caballeros sin tacha a quienes la vida no ha ofrecido todavía un empeño grave ni glorioso. En un tranquilo ambiente aristocrático se dedican a ser perfectos —el Marqués con más seguridad aunque con menos éxito que el Conde— y a ir resolviendo los problemas que la vida teje en sus destinos, cuidando puntualmente, en cada caso, de dar lo que toca a la justicia, el honor, la amistad y el buen nombre; pero viendo siempre que la amistad tenga la parte que satisface a los corazones nobles. Y el Conde y el Marqués alcanzan una finura, más mexicana que madrileña, en distinguir lo que debe y lo que no debe a la amistad el caballero perfecto. Y ambos —que saben medir y hasta derrochar la amistad— acaban por reconocer “que no hay más tesoro en el mundo / que un amigo verdadero”.

Doña Blanca ama desde el Acto I, y como la amistad nunca alcanza en las mujeres de Alarcón —ni tampoco en las demás— las obligaciones extremas que entre los hombres, su conducta pone en la comedia una interesante nota de sobresalto que amenaza con destruir aquella buena inteligencia que el ordenado juego de las normas y convenciones parecía haber asegurado. Pero así es el amor

Beltrán es uno de los criados más discretos, como corresponde a dama tan novelosa como Doña Inés. Y hasta el pobre Ochoavo sufre ya, más que los vulgares desprecios del gracioso, las desventuras de un aprendiz a galán.

Una de las mejores escenas es aquella (Acto II, XIV) en que el discretísimo Beltrán va resumiendo las calidades y virtudes de los pretendientes, mientras Doña Inés, con una experiencia sutil e insospechosa —como de una heroína de Jane Austen— los va justipreciando y excluyendo.

Todos esos caballeros, algunos de los cuales parecen salir de cuadros de la época, han de haber existido. En aquella galería de retratos se ha creído reconocer —en el poeta que sabe griego y latín y trae pleito por un condado— al dramaturgo valenciano Guillén de Castro, con quien Alarcón y otros ingenios colaboran en la comedia *Hazañas del Marqués de Cañete*.

Reparto (por orden de aparición): Roberto Rivero, Adriana Roel, María Clara Zurita, Patricio Castillo, Amado Zumaya, Carlos Fernández, María Manzo, Humberto de la Rosa, Sergio de Bustamante, Héctor Gómez, Mónica Serna, Maricruz Nájera, Mauricio Davison, Ignacio Magaloni, Valerio Garza, Alfredo Rosas, Enrique Alarcón y Juan Ignacio Orozco.

Creativos • Director de foro: Alejandro Bichir • Asistencia de dirección: Hugo Galarza • Escenografía (producción): Antonio López Mancera.

Fotografías: 1 Patricio Castillo y Roberto Rivero (HA) • 2 Enrique Alarcón y Héctor Gómez (HA) • 3 Maricruz Nájera y Mónica Serna (F. Maldonado) (HA) • 4 Maricruz Nájera (HA).



Santa Juana de los mataderos

Autor: Bertolt Brecht

Dirección: Alejandro Bichir

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 16 de abril de 1973

Presentación por Enrique Delgado Fresán

Fue escrita por Bertolt Brecht en los años 1931-32 y seguramente inspirada en la crisis económica mundial. Como en todas sus obras, Brecht pretende en ésta instruir a su público, y por ello escogió como tema las leyes económicas que rigen el sistema capitalista.

Los industriales de la carne se van arruinando los unos a los otros, crece la desocupación y cunde el descontento entre los obreros. En este ambiente surge Juana, miembro de una asociación de tipo místico dedicada a los actos caritativos. Su afán de hacer el bien la impulsa a interceder por los obreros.

A través de esta historia, a base de escenas meramente expositivas, Brecht muestra dialécticamente el porqué de dos frentes irreconciliables: los explotadores y los explotados.

La sutileza de la temática nos da la impresión de un autor que expone simplemente, sin tomar partido.

Las puestas en escena característicamente brechtianas son ya parte esencial de la historia del teatro y como tal conocidas de los espectadores avisados del mundo entero. En esta ocasión se ha pretendido, de manera deliberada, montar el texto de Brecht en una tónica distinta más afín con el temperamento del público nuestro, menos frío y analítico que el germánico. El texto de Brecht se ha respetado, pero sus matices al expresarlo se han modificado de manera radical, respecto de las normas del Berliner Ensemble que el director conoció.

Reperto (por orden de aparición): Sergio Bustamante, Héctor Gómez, Ramón Menéndez, Mauricio Davison, Tomás Bárcenas, Roberto Rivero, Alejandro Tapia, Enrique Lama, Enrique Alarcón, Gilberto Villazón, Salvador Ornelas, Humberto de la Rosa, Raúl García, Francisco Rabell, Esteban Mendoza, Maricruz Nájera, Mónica Serna, Amado Zumaya, Eduardo Barrientos, Rafael Ocampo, Miranda Ibáñez, Guadalupe Barquín, Socorro Cancino, Ignacio Magaloni, Álvaro Tarcicio, Valerio Garza, José Antonio Ferral, Rosa María Moreno, Teodoro Leyva, Enrique Cero, Óscar Carrillo, Esteban Mendoza, Alfredo Rosas, María Manzo, Raúl Bóxer, Juan Ignacio Orozco y Heriberto del Castillo.

Creativos • Traducción: Horacio Crespo • Supervisión del texto: Enrique Delgado F. • Iluminación: Ignacio Zúñiga • Música: Mariano Ballesté • Escenografía y vestuario: José Luis Garduño • Asistentes de dirección: Abel Montelongo y Humberto de la Rosa • Fotografías: Fernando Maldonado.

Fotografías: 1 Maricruz Nájera (F. Maldonado) (HA) • 2 Noé Murayama y Héctor Gómez (F. Maldonado) (HA) • 3 Escena de la obra (F. Maldonado) (HA) • 4 Maricruz Nájera y Roberto Rivero (F. Maldonado) (HA).



4

El cerco de Numancia

Autor: Miguel de Cervantes Saavedra

Dirección: Manuel Montoro

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 24 de agosto de 1973

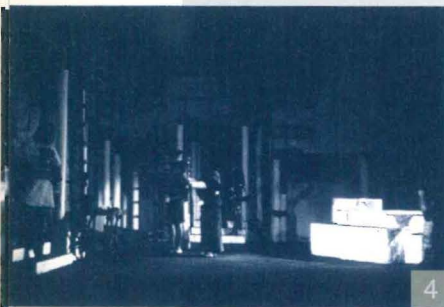
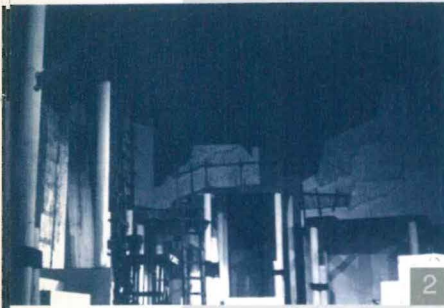
Presentación por José Emilio Pacheco

La tercera guerra púnica llega a su fin en el año 146 antes de Cristo. Escipión Emiliano consuma la tarea de Publio Cornelio Escipión —el vencedor de Aníbal en Zama— y arrasa para siempre a Cartago. Roma termina la conquista del mundo mediterráneo. No obstante, en Iberia las legiones encuentran una resistencia denodada por parte de las tribus celtíberas. Como la otra, aquella primera guerra española abunda en episodios heroicos. Ninguno alcanza la grandeza del asedio y destrucción de Numancia: la ciudad que resistió por más de quince años el embate de los ejércitos imperiales y cuyas ruinas aún pueden verse en las proximidades de Soria.

Miguel de Cervantes compuso una de sus primeras piezas acerca de los días finales de la Numancia enfrentada al más célebre general de Roma. Debe de haberse estrenado en Madrid hacia 1853. Cuando menos ésta es la fecha que señala Leonardo Fernández de Moratín en los *Orígenes del teatro español*. Excluida por Cervantes del volumen de comedias que editó en 1615, *El cerco de Numancia* no se publicó hasta 1784. Es fama que Goethe, los Schelegel, Schopenhauer, Klein, Shelley y Sismondi declararon su admiración ante ella. En cambio Moratín y los demás neoclásicos españoles la despreciaron porque no se plegaba a los principios aristotélicos.

Numancia es redescubierta por su pueblo durante la invasión napoleónica: sitiado en Zaragoza, el general José de Palafox la manda representar para aliento de los artesanos y campesinos que defienden la ciudad. En los años siguientes la lleva a escena Isidoro Márquez, el actor liberal amigo de Goya. Tras la restauración absolutista, *Numancia* es considerada una obra subversiva y desaparece de los teatros españoles. Rompe el silencio del siglo diecinueve Marcelino Menéndez y Pelayo que la equipara a *Los siete de Tebas*. En 1937 el gran poeta Rafael Alberti la adapta para escenificarla en el épico Madrid rodeado por los ejércitos de Franco, Hitler y Mussolini. Con Jean-Louis Barrault *Numancia* trasciende el ámbito peninsular y se convierte definitivamente en emblema de la resistencia mundial antifascista.

Como Max Aub apuntara en 1956, no hay en la literatura dramática de su tiempo obra que pueda compararse a esta de Cervantes: tragedia popular y nacional, exaltación del heroísmo, el amor y la solidaridad, elogio del sacrificio por los ideales de independencia y liberación. Para muchos de sus críticos, *Numancia* fue escrita con el objeto de celebrar las empresas militares de una España que en Lepanto se había afirmado como primera potencia del mundo pero que pronto se iba a hundir en la decadencia. Sin embargo Cervantes no defiende al imperio: toma partido por los numantinos, aunque para subrayar su hazaña y ser fiel a la historia dibuje a Escipión en toda su grandeza. Tal vez Cervantes hizo la *Numancia* a fin de sumarse al pensamiento anticolonialista español —que va de Antonio de Guevara y Domingo de Soto a Las Casas, Victoria y Francisco Suárez—. Vista así *Numancia* sería una condena del espíritu de conquista y genocidio en el continente americano físicas y mentales de poca



que ha visto los horrores de Vietnam y los desastres de la guerra y el hambre en Biafra y en Bangladesh, *Numancia* ha vuelto a ser tan actual como lo fue en los años treinta. El fascismo ha cambiado de nombre pero no ha desaparecido. Los numantinos de 1973 ocupan toda la extensión del Tercer mundo: son los condenados de la tierra que ya por pronto dejarán de serlo.

Al refundir verso por verso la *Numancia*, mi intención fue ser fiel a Cervantes de la única manera posible; tomándome las mayores libertades y cometiendo las más atroces irreverencias —pero del modo más humilde y siempre al servicio del autor y de la obra—. Conservo invariablemente los metros (tercetos, octavas reales y redondillas); reduzco a tres actos las cuatro jornadas; suprimo todo lo que parece agobiador o innecesario; concentro en algunos personajes parlamentos que corresponden a muchos otros prescindibles e, inversamente, cuando la acción me lo permite, reparto los más extensos monólogos y discursos. Aunque mi versión se aparta en muchos puntos de la que hizo admirablemente Alberti, quiero reconocer en público que sin ella no hubiera sido posible.

Le devuelvo a *Numancia* las escenas de magia e invocación pero retengo en distintos pasajes diez líneas inmejorables de Alberti. Asimismo, agradezco las sugerencias que acerca de algunos versos me hicieron Manuel Montoro y los actores de la Compañía Nacional de Teatro. Tales observaciones fueron inmediatamente aceptadas, y le dan a esta refundición un carácter colectivo muy de acuerdo con el espíritu plural de la obra.

Con todo, el texto representado traduce inevitablemente mi *lectura* de *Numancia* y en modo alguno pretende sustituir el original —que es y será siempre la mejor tragedia de la escena española.

Reparto (por orden de aparición): Antonio Medellín, Blas García, Enrique Polo, Mauricio Davison, Amado Zumaya, Alfredo Rosas, Ignacio Magaloni, Juan Felipe Preciado, Mercedes Pascual, César Castro, Roberto Rivero, Valerio Garza, Adalberto Parra, Enrique Alarcón, Humberto de la Rosa, Mónica Serna, Graciela Orozco, Tara Parra, Alicia Quintos, Patricia Palacios, María Manzo, David Gasca, Juan Ignacio Orozco, Luis Robles, Socorro Avelar, Maricruz Nájera, Liza Willert, Raúl Domingo, Arturo Beristáin, Teodoro Leyva, José Othón García, Fernando Gaxiola, Enrique Lama, Roberto Martínez, Armando Reyes, Eduardo Barrientos, Claudia Binee, Carlos Arturo Corona, Heriberto del Castillo, Raúl García, Miranda Ibáñez, Juana Morales, Miguel Ángel Osuna, Marta Parra Cruz, Sergio Souroujon, Edna Gabriela y Xenia Gasca.

Creativos • Versión: José Emilio Pacheco • Escenografía y vestuario: Guillermo Barclay • Música: Mariano Ballesté • Asistente de dirección: Susana Osorio.

Fotografías: 1 Alicia Quintos, Arturo Beristáin, Mónica Serna, Claudia Binee, Tara Parra y Graciela Orozco (GR) • 2 Escenografía diseñada por Guillermo Barclay (GR) • 3 Escena de la obra (MS) • 4 Escena de la obra (GR) • 5 Arturo Beristáin (GR).



El proceso

Autor: Franz Kafka

Dirección: Héctor Azar

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 28 de noviembre de 1973

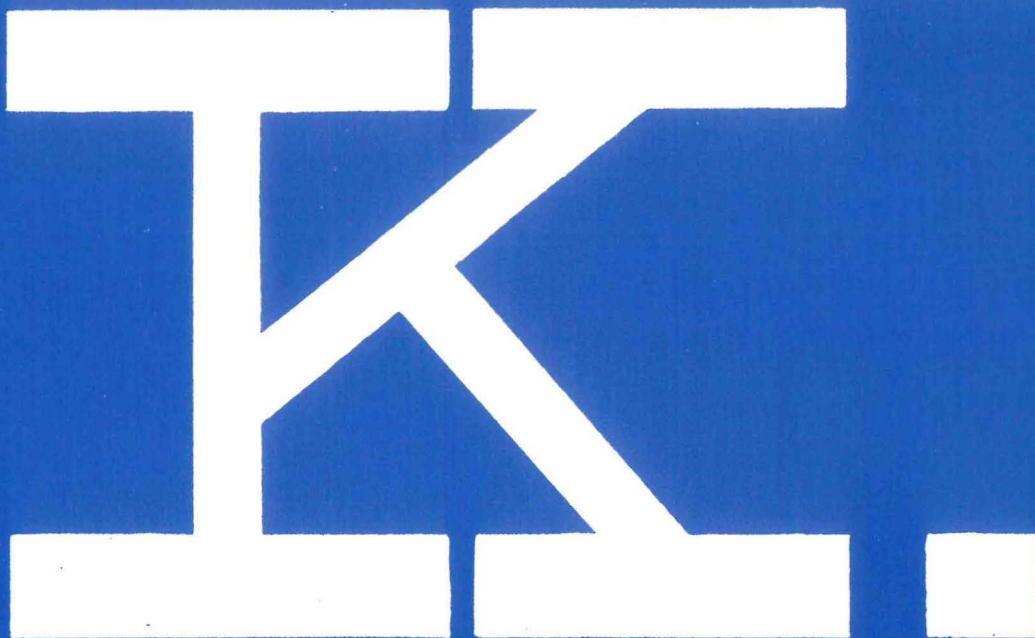
La acción en cualquier ciudad del siglo XX.

Reparto (por orden de aparición): Carlos Ancira, Ignacio Magaloni, Amado Zumaya, Anita Blanch, Patricio Castillo, Enrique Alarcón, Raúl García, Enrique Lama, Alfredo Rosas, Heriberto del Castillo, Eduardo Barrientos, Óscar Carrillo, Mónica Serna, Mauricio Davison, Humberto de la Rosa, Maricruz Nájera, Teodoro Leyva, Roberto Rivero, Juan Ignacio Orozco, Gilberto Pérez Gallardo, Amanda Lucienne, Alejandro Parodi, Silvia Mariscal, Ramón Menéndez, Farnesio de Bernal, Álvaro Tarcicio, Edna Gabriela y Valerio Garz.

Creativos • Versión teatral: André Gide y Jean Louis Barrault • Traducción: Álvaro Aráuz • Revisión de traducción: Fernando Wagner • Escenografía y producción: Antonio López Mancera • Iluminación: Ignacio Zúñiga • Asistentes de dirección: Humberto de la Rosa y Juan Ignacio Orozco.

Fotografía: 1 a 4 Imagen tomada del programa de mano.

Dr. F. Kafka
H. Franz Kafka
J. H. Dr. - Franz Kafka
Franz Kafka.
Dr. Francisco Kafka
Dr. Este



Dr. F. Kafka

Dr. Franz Kafka

J. H. Dr. Franz Kafka

Franz Kafka.

Dr. František Kafka

Dr. S. Kafka

Julio César

Autor: William Shakespeare

Dirección: Héctor Azar

Teatro: Macedonio Alcalá, Oaxaca, Oax.

Fecha de estreno: 17 de mayo de 1975



Presentación por Héctor Azar

Actuar es sembrar

Julio César representa un momento sublime de la tragedia política. Perteneciente a la elevada estirpe integrada por *Prometeo*, *Antígona* y desde luego *Hamlet*, encontramos en ella la cesión generosa que el poeta dramático obtiene del historiador, para recrear el hecho, para interpretarlo y no caer en la vana ilusión de «reproducirlo» con mayor o menor fidelidad. Y es que el teatro es, ante todas las cosas, problema superior de *interpretación*. Teoría de las imágenes en el juego sin fin de la reflexión y de su magia.

No puede interesarnos, por lo tanto, que el poeta Shakespeare haya acudido o no a la discutible veracidad del informador, por Plutarco o Suetonio que hayan sido. Nos apasiona más la sustancia aprehendida, el acontecimiento fundamental y definitivamente político que significó el magnicidio de una figura tan fascinante como lo fue el emperador Julio César.

Que el interés nos lleve a develar, desde el teatro, las circunstancias que pueden llegar a mover a los pueblos o a sus representantes, ante las expectativas del poder y la ambición vueltas materias públicas. Los términos de una conjura —antigua o contemporánea— revelan siempre los parámetros de la realidad social que la producen. Julio César, además de símbolo, también fue signo de su tiempo, capaz no sólo de ofrecer suficiente material humano como testimonio de su condición imperial, sino también de brindar elementos para que tanto el dramaturgo como el público mismo, recojan e interpreten la verdad del hecho en sí, esto es, la auténtica verdad que la poesía contiene y que el teatro es capaz de exponer objetivamente.

La figura central de la obra es, en tales circunstancias, el magnicidio; el hecho político por sí mismo, que ubicado en la estructura de poder que César representa, se sitúa en el centro de un triángulo equilátero cuyos vértices son: Casio, como elemento intelectual generador de la intriga; Marco Bruto —sensible, puro, apasionado— como el instrumento capaz de realizarla; y el tercer vértice, el carácter vibrátil de Marco Antonio capaz de la reacción y del conflicto.

Con estos elementos recogemos del autor y de cada una de sus creaciones, la lección magnífica del teatro, como punto de encuentro y de reconocimiento de los grupos humanos y sus hechos.

Interpretación, dentro de la circunstancia dada. *Actuar es sembrar*. El teatro como una inacabable teoría de los conjuntos.

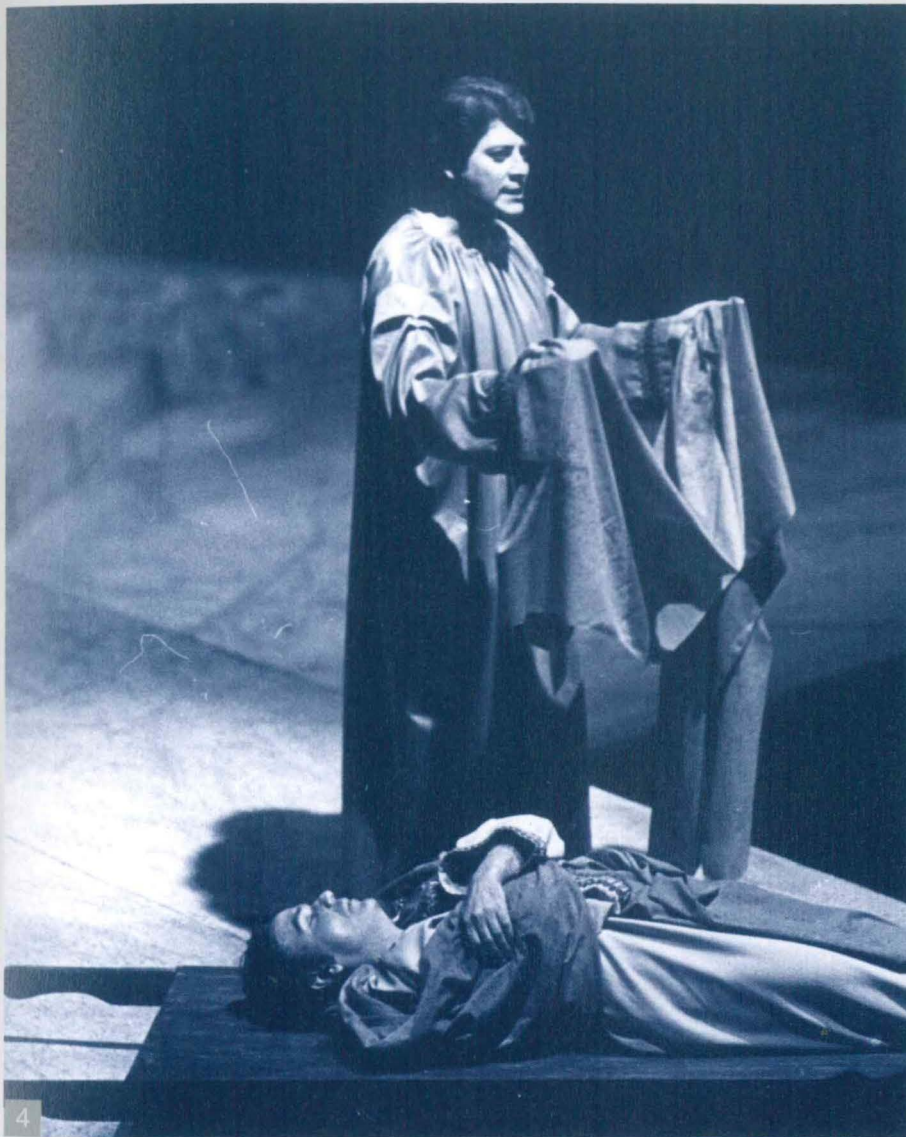


Reparto (por orden de aparición): Álvaro Tarcicio, Jaime Meza, Guillermo Herrera, Alfredo Rosas, Heriberto del Castillo, Eduardo Barrientos, José Antonio Ferral, Carlos Cámara, Rosa María Moreno, Carlos Fernández, Emérico Pidal, Noé Murayama, Sergio Bustamante, Gastón Melo, Enrique Hidalgo, Roberto Rivero, Enrique Alarcón, Valerio Garza, Ignacio Magaloni, Guillermo Herrera, Mónica Serna, Tomás Bárcenas,

José Antonio Ferral, Óscar Carrillo, Martín Palomares, Mario Balandra, Mauricio Davison, Joaquín Lanz y Juan Ignacio Orozco.

Creativos • Versión literaria y puesta en escena: Héctor Azar • Iluminación: Ignacio Zúñiga • Asistente de dirección: Humberto de la Rosa.

Fotografías: 1 Tomás Bárcenas, Mauricio Davison, Enrique Alarcón y Carlos Fernández (F. Maldonado) (HA) • 2 Mónica Serna (F. Maldonado) (HA) • 3 Elenco de la obra. Al centro, Héctor Azar (HA) • 4 Carlos Fernández y Carlos Cámara (F. Maldonado) (HA) • 5 Carlos Cámara (F. Maldonado) (HA).



Las cartas de Mozart

Autor: Emilio Carballido

Dirección: Raúl Zermeño

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 30 de octubre de 1976

Información complementaria

En el curso de la obra se leen fragmentos de tres cartas: la dirigida al barón Gottfried von Jacquin, desde Praga, el 15 de enero de 1787; la dirigida a su prima María Anna Thekla Mozart desde Kayserheim, el 23 de diciembre de 1778, y la carta a su padre desde Viena, del 15 de diciembre de 1781.

En el texto se ingieren directamente, incorporados al diálogo, o se utilizan en forma menos directa, fragmentos de las siguientes cartas: París 31 de julio de 1778; Munich, 30 de diciembre de 1780; Viena, 4 de abril de 1787; Viena, 29 de diciembre de 1789; Frankfurt am Main, 15 de octubre de 1790; Praga, 15 de octubre de 1787, y muchas más en forma tangencial.

La edición consultada fue la de Emily Anderson. Macmillan/St. Martin Press. Nueva York, 1966. En el cuadro cuarto de la segunda parte, se ingiere material de la novelita *Mozart camino a Praga* de Eduardo Mörike (1804-1875).

Reparto (por orden de aparición): Ema Arvizu, Rosa María Moreno, Raúl Bóxer, Mercedes de la Cruz, David Verduzco y Carlos Vidaurri.

Creativos • Escenografía: Antonio López Mancera • Asistente de dirección: Manuel Aguilar • Asistente de producción: Mariano León • Música de Leonardo Velásquez, sobre temas de Wolfgang Amadeus Mozart.

Fotografías: 1 Raúl Bóxer y Emma Arvizu (RZ) • 2 Rosa María Moreno y Emma Arvizu (BA) • 3 Raúl Bóxer, Emma Arvizu y Rosa María Moreno (BA) • 4 Rosa María Moreno (RZ) • 4 Raúl Bóxer (RZ).







Historia del zoológico

Autor: Edward Albee
Dirección: Jorge Patiño
Teatro: Jiménez Rueda
Fecha de estreno: junio de 1976

Obra en un acto
Acción: Central Park de New York en una tarde de verano.

Reparto (por orden de aparición): Noé Murayama y Honorato Magaloni.
Creativos • Asistente: Martín Palomares.
Fotografías: 1, 2 y 5 Noé Nurayama y Honorato Magaloni.



Hombre y muchacho

Autor: Terence Rattigan
Dirección: Alejandro Bichir
Teatro: Jiménez Rueda
Fecha de estreno: primero de octubre de 1976

Obra en dos actos

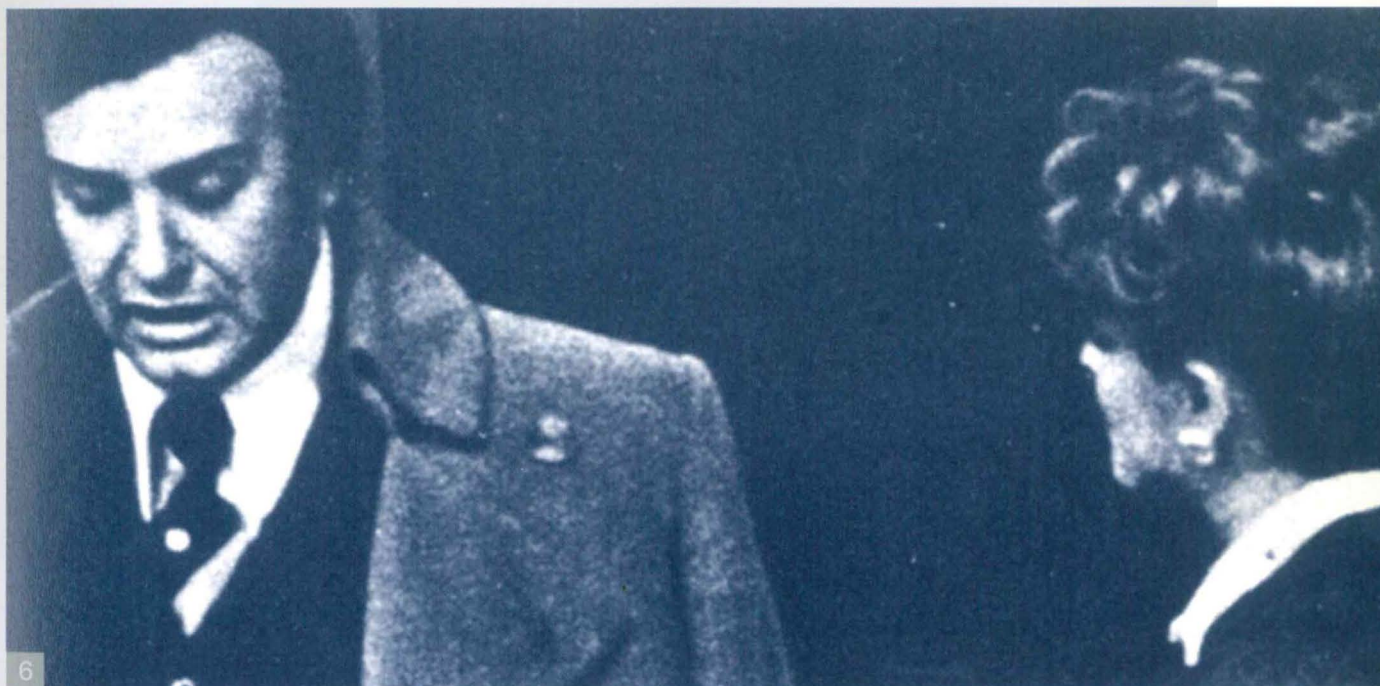
Reparto (por orden de aparición): Rosalinda España, Fernando Borges, Sergio Bustamante, Jorge del Campo, Eduardo Alcaraz, Raúl García e Ivonne Govea.
Creativos Traducción: Enrique Delgado Fresán • Escenografía: David Antón • Asistente de dirección: Álvaro Armendáriz.

Fotografías: 3 Ivonne Govea y Eduardo Alcaraz • 4 Jorge del Campo y Eduardo Alcaraz • 6 Sergio Bustamante y Rosalinda España.





5



6

La verdad sospechosa

Autor: Juan Ruiz de Alarcón
Dirección: Óscar Ledesma
Teatro: Del Bosque
Fecha de estreno: 19 de julio de 1977

Presentación

Alarcón inaugura en Europa continental la comedia de caracteres. *La verdad sospechosa* es una comedia de regocijo que muestra cierto gusto juvenil por la vida. Las mentiras de Don García son un triunfo de la imaginación sobre la realidad y constituyen una verdadera rebelión poética. Esta figura desconcierta, pero agrada secretamente a todos los que se sienten vencidos por la verdad. La comedia no tiene ningún propósito didáctico y debemos agradecerle a Alarcón que no haya redondeado en ella todas esas aristas con las que siempre tropiezan los que quieren demostrar que *La verdad sospechosa* es la obra de un moralista.

Lo que da a esta comedia una importancia capital en la historia de nuestro teatro y aun del teatro europeo, es que el primer campo de batalla donde triunfa definitivamente la comedia de carácter sobre la comedia de enredo, es éste precisamente. Y así lo entendió Molière, que sabía, como nadie en su tiempo, el valor teatral de la forma de presentación de los personajes y que, habiendo conocido la obra de Alarcón a través de Corneille, declaró que ella lo había orientado hacia la comedia de caracteres. Éste es el valor de *La verdad sospechosa* en la historia del teatro y en el desarrollo de la obra alarconiana. El mismo título de *El mentiroso* que lleva en la edición española más antigua y que recogió Corneille, revela que lo que impresionó al público fue el carácter de los protagonistas.

En la escena la comedia hace reír a los que la ven sin prejuicios y se dejan llevar por el autor, por ejemplo, a los auditorios escolares; no les divierte en cambio, a quienes creen en la seriedad de los clásicos y en el propósito moral de la obra. Para éstos, *La verdad sospechosa* pierde casi todo su encanto, pues no se deciden a reír de lo que está hecho para reír por no echarle a perder la lección al moralista que suponen lleva dentro de sí todo clásico.

El 4 de agosto de 1639 murió Alarcón y se recogió la noticia con el siguiente epitafio: "Murió don Juan Ruiz de Alarcón, poeta famoso así por sus comedias como por sus corcovas, y relator del Consejo de Indias". Y entonces, cuando abandonó definitivamente el teatro, Lope de Vega, en quien la generosidad iba siempre de la mano con la política literaria, declaró:

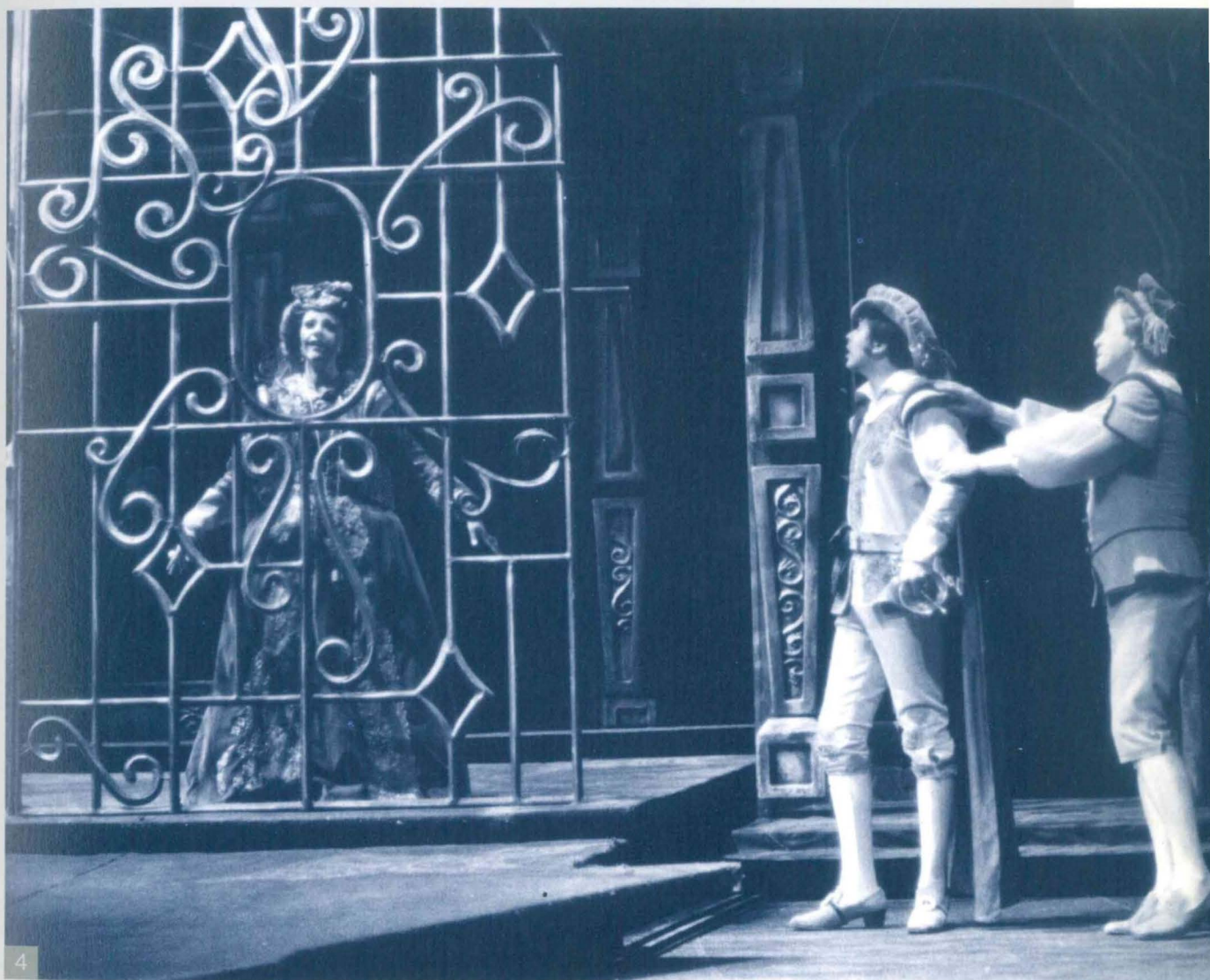
En México la fama
que como el sol descubre cuanto mira,
a don Juan de Alarcón halló, que aspira
con dulce ingenio a la divina rama,
la máxima cumplida
de lo que puede la virtud unida.



Reparto (por orden de aparición): Óscar Servín, Fernando Mendoza, Jorge Ortiz de Pinedo, Mario García González, Alma Muriel, Cristina Rubiales, Blanca Torres, Octavio Galindo, Ángel Casarín, Jorge Mateos, Jorge Arturo Ríos, Alberto Gavira y Germán Robles.

Creativos • Escenografía: Antonio López Mancera • Musicalización: Luis Rivero • Vestuario (diseño): René Durón.

Fotografías: 1 Flora Carreón (Cont) • 2 Flora Carreón y Virginia Gimeno (LG) • 3 Jorge Mateos y Óscar Narváez (Cont) • 4 (detalle) Virginia Gimeno, Cristina Rubiales, Jorge Ortiz de Pinedo y Óscar Servín (LG)



4

Luces de Bohemia

Autor: Ramón María del Valle Inclán

Dirección: José Tamayo

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 22 de julio de 1977

Presentación (Ramón del Valle Inclán)

He roto las amarras de la casta, las responsabilidades del apellido. Me manifiesto libremente, con toda la crueldad y la soberbia de un autor de pura cepa.

Yo puedo deciros que llené mis alforjas para los caminos de las dos Castillas. Entrando en las ventas, y calentándome en las cocinas y durmiendo en los pajares. Tales fueron las universidades donde aprendí los más expresivos y sonoros vocablos y el modo de usarlos, que es lo más esencial, y las imágenes y las comparaciones, y los adjetivos sin antecedentes literarios.

La plasticidad mueve a los españoles más que el concepto. "La pasión" representada no tiene sentido para nuestra gente sino a través del espectáculo.

Usted coloca frente a frente a dos actores franceses y al rato están hablando casi en voz baja; hacemos lo mismo con dos actores españoles y a poco de comenzar el diálogo están gritando.

El grito, la diversidad escénica. Es el genio de nuestro idioma el que impone esas formas totales y definitivas; la sentencia, la imprecación, el denuesto, el grito. El castellano es para gritar. Sólo en castellano se puede meditar a gritos.

No se puede ni se debe eludir la diversidad de escenarios. Ese es el camino del futuro teatro.

El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos.

Mi teatro es el "género chico" multiplicado por cuatro.

Sobre el montaje por José Tamayo

Olvidado primero, y prohibido después por la más feroz censura, el esperpento de *Luces de Bohemia* no pudo estrenarse en España sino hasta cincuenta años después de escrito por su autor.

Ya me había cabido el honor y la responsabilidad de descubrir a Valle Inclán como autor teatral con *Divinas palabras*, en el año 1961; y don Ramón María del Valle Inclán, hidalgo y a la vez bohemio, soñador y a la vez realista, doliente y a la vez generoso, es reconocido mundialmente como el primero de nuestros contemporáneos y el último de nuestros clásicos, Y es, sin ningún género de dudas el más grande, más alto, más luminoso de nuestros autores teatrales del siglo veinte.

En general, el montaje de un texto de Valle Inclán es muy difícil, por dos razones primarias: la riqueza de sus mutaciones, agrupamientos, planos y ritmos de acción; y, además, por la rigurosa capacidad física y técnica que exige a los actores; voces ricas, amplio repertorio gestual, de expresión corporal vigorosa, ductilidad y fortaleza. Ello nos plantea, paralelamente, el famoso problema de si Valle tuvo o no en cuenta la viabilidad o inviabilidad de representación de sus textos. Ante esa cues-



ción Antonio Buero Vallejo llegó a la vez a una afirmación incontestable y terrible: "Es ésta una paradoja tristísima; significa que cuando Valle Inclán alcanza el mayor desarrollo de su poder dramático ha de resignarse a no escribir para la escena española".

El máximo desarrollo son los esperpentos, con *Luces de Bohemia* a la cabeza. ¿Cómo trasponer quince cuadros multiformes a un espacio escénico convencional y buscar una geometría escénica que sea, a la vez, expresiva, fiel y suficiente? La solución que he aplicado contempla la deformación en términos literales; la luz clarifica, recorta, destaca, siluetea, insinúa, oscurece o revela el carácter de las situaciones; es decir, pasa del realismo al irrealismo esperpéntico y los actores asumen esas descomposiciones en una alternancia de ritmo físico que exterioriza las diferentes densidades de la pintura valleincliniana. Quizás existan otras fórmulas. Quizás no deba decirse de ésta que sea la mejor. Pero sí puedo asegurar que es, por lo menos, la más empeñada, la que he considerado más valiente y la más difícil.

Reperto (por orden de aparición): Carlos Ancira, Virginia Gutiérrez, Beatriz Moreno, Germán Robles, Carlos Bribiesca, Ángel Casarín, Raquel Pankowsky, Alberto Gavira, Bruno Bichir, Mónica Serna, Arturo Ríos, Enrique Ontiveros, Marco Zetina, Héctor Ávila, Jorge Aguilar, Evaristo Valverde, Luis Vázquez, Renato de la Riva, Leandro Martínez, Juan Olmeda, Rafael Cortés, Rubén Herrera, Teo Tapia, Otto Sirgo, Rubén Herrera, Jorge del Campo, Tomás Bárcenas, Miguel Córcega, Edmundo Barahona, Alberto Gavira, Augusto Benedico, Mario García González, Adriana Roel, Blanca Torres, Pablo Arturo Torres, Carmen Sagredo, Renato de la Riva, Ana Mathilde Ríos, José Luis Yaber, Óscar Narváez y Alma Levy.

Creativos • Versión: Enrique Llovet • Escenografía y vestuario: Emilio Burgos • Música (ilustraciones musicales): Antón García Abril • Asistente de dirección: Óscar Narváez.

Fotografías: 1 Óscar Narváez y Germán Robles (LG) • 2 Mónica Serna, Carlos Ancira, Demián Bichir y Germán Robles (MS) • 3 Mónica Serna, Carlos Ancira, niño Gómez Lora y Germán Robles (MS) • 4 Mónica Serna y Arturo Ríos (MS) • 5 Final de la obra (MS) • 6 Luis Gimeno (LG).





La casa de los corazones rotos

Autor: George Bernard Shaw
Dirección: Xavier Rojas
Teatro: Jiménez Rueda
Fecha de estreno: 5 de agosto de 1977

Presentación por Xavier Rojas

La casa de los corazones rotos la comenzó a escribir George Bernard Shaw en 1913, cuando Inglaterra se hallaba al borde de la primera guerra mundial, y la concluyó en 1916 cuando sus paisanos morían en el frente de batalla. Impactado por la historia de la guerra, saboreando la amargura del patriotismo bélico, Shaw examina las cualidades y calidades humanas de su sociedad contemporánea. Plasma en ella la decadencia de un mundo que corre hacia el suicidio y sin haber planeado la pieza, escribe unas extraordinarias páginas con personajes ociosos nacidos para gobernar, educados y sofisticados, pero que han entregado el gobierno a la estúpida clase imperialista y a los prácticos hombres de negocios que inclusive, dentro de la burocracia, se hacen ricos anteponiendo su interés personal al de la comunidad.

Para mí, *La casa de los corazones rotos* sigue conservando una vigencia potente, y si Shaw encontró en ella la oportunidad de realizar una honda crítica social, creo que nuestro público sabrá también utilizar su razón para encontrar cierto paralelismo con el caos contemporáneo.

George Bernard Shaw (1856-1950) es la figura más representativa del teatro inglés desde Shakespeare. Premio Nobel 1925. Cuando decía que en el teatro la verdad es el mejor chiste, se colocaba en la actitud de Aristófanes y de una tradición teatral tan actual como antiquísima. George Bernard Shaw hace alarde del derecho a la libertad del bufón, dice la verdad a poderosos y a débiles, y prefiere la risa a la que se mezcla un cierto horror.



Reperto (por orden de aparición): Mónica Serna, Carmen Sagredo, Augusto Benedico, Yolanda Mérida, Virginia Gutiérrez, Miguel Córcega, Jorge del Campo, Carlos Ancira, Otto Sirgo y Luis Gimeno.

Creativos • Escenografía: Antonio López Mancera • Asistente de dirección: Julio Urreta • Musicalización: Xavier Rojas, Julio Urreta.

Fotografías: 1 Yolanda Mérida y Carlos Ancira (Cont) • 2 Virginia Gutiérrez y Miguel Córcega (MS) • 3 Adriana Roel (Cont) • 4 Augusto Benedico y Mónica Serna (MS) • 5 Final de la obra (MS).





La visita de la gran dama

Autor: Friedrich Dürrenmatt
Dirección: Héctor Azar
Teatro: Del Bosque
Fecha de estreno: 9 de agosto de 1977

Presentación por Héctor Azar

El poder corrompe

Teatro político por excelencia, *La visita de la gran dama* de Friedrich Dürrenmatt posee las cualidades que han hecho de su autor uno de los clásicos del teatro del siglo XX: la moralidad de lo absurdo —entendida como la costumbre de vivir en la incongruencia— y el sentido de terrible ironía que implica sufrir situaciones que, además de equivocadas, resultan trágicas.

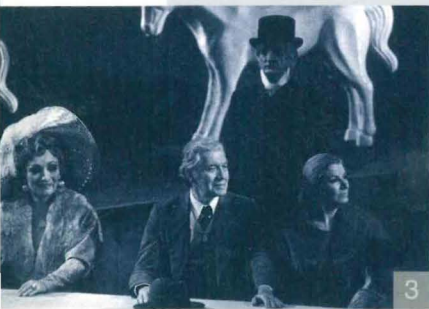
Es claro que el único problema que realmente le importa al autor (como también al ser humano) es el de la muerte: tanto así que lo plantea como el máximo de los absurdos de la existencia del hombre. En toda la obra de Dürrenmatt, la muerte es una sombra persistente y difusa que deambula por entre los personajes determinando su vida. La muerte que siempre habrá de llegar a hacerse presente en el tercer acto de la vida como un hecho inútil más, absurdo y trivial, haciendo del hombre “un ser ridículo porque tiene que morir”.

Otro aspecto importante que hace a este autor un dramaturgo preciso y verdadero, es que presenta a sus personajes como esforzadas figuras tratando inútilmente de encontrarle un significado amable a su tragedia. A través de esta búsqueda, el autor realiza un importante descubrimiento para nuestras sociedades: el hecho inobjetable de que frente a las pequeñas y grandes, absurdas o reales tragedias cotidianas se elevan implacables estructuras de poder con terribles y desgarradores efectos sobre el género humano.

El poder. Tema predilecto de los tiempos que corren. El hombre de poder que participa de los grupos de poder y establece las “omnipotentes” [sic] metrópolis de poder que gobiernan y han hecho del mundo actual una aldea desolada. El poder como factor de desequilibrio capaz de romper el orden todo de las cosas; generador de clases, privilegios, jerarquías y diferencias. El poder como agente inductivo de la corrupción, ya que niega la verdad, la justicia, la equidad, la bondad, la belleza.

Quizá con estos criterios Dürrenmatt —como otros autores contemporáneos— sea un pesimista que considere que los problemas humanos son insolubles; que la fórmula mejor de existencia y de coexistencia del hombre con el hombre se ve impedida y malograda por esta circunstancia que establece el poder como suprema aspiración del ser humano, con su consecuencia más funesta e inmediata: la posesión de bienes y de vidas. “El poder tiende a corromper: el poder total corrompe totalmente.”

Reperto (por orden de aparición): Edmundo Barahona, Ana Mathilde, Rafael Cortés, Arturo Ríos, Carlota Villagrán, Raquel Pankowsky, Yolanda Vidal, Luz Adriana, Renato de la Riva, Rubén Herrera, Georgina Guillén, Francisco Velazco, Delfino Elizarrarás, Marco Zetina, Germán Robles, Óscar Servín, Agustín Balvanera, Mario García González, Augusto Benedico, Octavio Galindo, Artemisa Hernández, Yolanda Mérida,



Pablo Arturo Torres, Ángel Casarín, Otto Sirgo, Juan Olmeda, René García, Tomás Bárcenas, Alberto Gavira, Alma Levy, Carmen Sagredo, Jeanette Terrazas, Georgette Terrazas, Sergio Gómez Lora, Rodolfo Gómez Lora, Ángel Negrete, Renato de la Riva, Rubén Herrera y Fernando Mendoza.

Creativos • Traducción: Salvador Novo • Escenografía: Alejandro Rangel Hidalgo, Héctor Azar • Vestuario: Cristina Sauza • Música incidental: fragmentos de las Sinfonías 6, 8 y 9 de Mahler; canciones armenias recopiladas por Juan Olmeda. La canción «Der Frohliche Wanderer» fue puesta por Luis Richter • Asistente de pantomima: Renato de la Riva • Asistente de dirección: Beatriz Moreno.

Fotografías: 1 Yolanda Mérida y Augusto Benedico (Cont) • 2 Final de la obra. Miguel Maciá, Mario García González, Yolanda Mérida, Augusto Benedico, Carmen Sagredo. Atrás: Teo Tapia, Juan Olmeda, Sergio y Roberto Gómez Lora, Arturo Ríos, Carlota Villagrán y Pablo Arturo Torres (Cont) • 3 Yolanda Mérida, Augusto Benedico y Carmen Sagredo (Cont) • 4 Mario García González, Yolanda Mérida y Augusto Benedico (Cont) • 5 Escena de la obra (Cont).



Volpone

Autor: Ben Jonson

Dirección: Ignacio Retes

Teatro: Julio Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 19 de agosto de 1977

Presentación por Ignacio Retes

Versión libre en dos actos de Ignacio Retes

Aunque clasificada generalmente como una comedia, *Volpone* ahonda en categorías cercanas a la tragedia. Los cazadores de herencias figuras viciosas profundamente enraizadas en la tradición latina son trasladadas por Ben Jonson a la Italia del Renacimiento, donde la imaginación del autor crea un reino alucinante, feroz, en el que el ingenio pervertido, la abyección, rebasan todo límite. La riqueza, los placeres, el poder a toda costa, por encima de cualquier consideración moral, intelectual, cultural. Poco valen familia, amistad, amor en esta fascinante muestra de maldad. Volpone y sus secuaces pertenecen a un mundo donde la corrupción es vigente en todos los niveles. ¿Por qué, entonces, encajonar estas situaciones en la Venecia del siglo XVI si constituyen la tónica más relevante, más degradante de nuestro tiempo?

Reperto (por orden de aparición): Luis Gimeno, Yolanda Vidal, Otto Sirgo, Jorge Mateos, Farnesio de Bernal, Fernando Mendoza, Flora Carreón, Luz Adriana, Octavio Galindo, Yolanda Mérida, Julio Urreta, Agustín Balvanera, Miguel Maciá, José Solís, Arturo Padilla, Rubén Oviedo, Luis Segundo, Rodolfo Téllez, Concepción Jaramillo.

Creativos • Escenografía y vestuario: Félida Medina • Musicalización: Luis Rivero
• Asistente de dirección: Luis Segundo.

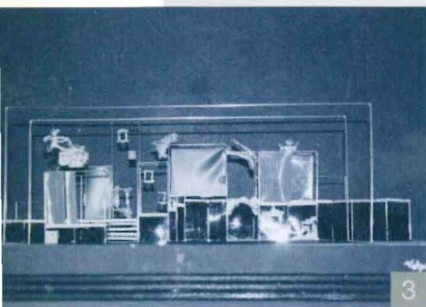
Fotografías: 1 Yolanda Mérida, Fernando Mendoza y Óscar Servín (Edelmira Zúñiga) (BA) • 2 Otto Sirgo, Óscar Servín, Luis Gimeno y Albertina Tamayo (Edelmira Zúñiga) (BA) • 3 Maqueta de escenografía de Félida Medina (GR) • 4 Luis Gimeno y Cristina Rubiales (Cont) • 5 Yolanda Mérida, Luis Gimeno y Otto Sirgo (Edelmira Zúñiga) (BA) • 6 (detalle) Óscar Servín y Jorge Mateos (Cont).



1



2



3



4



5



6

Tres hermanas

Autor: Anton Chejov

Dirección: Rafael López Miarau

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 26 de agosto de 1977

Presentación por Luis Gimeno

Anton Chejov (1860-1904), escritor impresionista renovador del teatro moderno y el primer gran autor dramático del siglo XX. Su obra lo lleva a ser considerado uno de los más geniales exponentes de la literatura universal. Una de las características que define a Chejov es el anti-clímax dramático en que se desarrolla la sutil tensión de sus relatos; a la manera de un pintor impresionista, en el que hay que tomar antes que el relieve o la fuerza de sus formas la peculiar atmósfera que se crea.

Chejov indaga y extrae de sus personajes los rasgos esenciales, los resortes más invisibles y las manifestaciones por medio de pequeños, mínimos detalles. Opina que el drama del hombre se hace en su interior y no en sus manifestaciones externas, aunque como es natural, estas dos manifestaciones están íntimamente ligadas. En su teatro no hay separación de elementos cómicos y trágicos tal y como pasa en la vida. Si el arte intenta apropiarse de la vida por medio de la interpretación de la misma, Chejov consigue una de las mejores interpretaciones existentes en la dramaturgia.

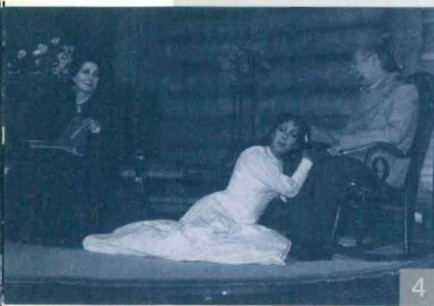
Desde los diálogos aparentemente fáciles que sus personajes trenzan en escena, nos muestra la decadencia de una sociedad en la que los miembros que la integran no luchan, no se defienden, no son vencidos, sino simplemente se someten y son absorbidos por la rutina, lo establecido, soportan sus destinos yendo de la pequeña ilusión a la profunda desilusión y deslizándose nueva y tristemente a través del aburrimiento de no saber qué hacer con sus vidas hacia una vida carente de fe o de metas elevadas.

Gorki escribe a Chejov en 1900 "¿sabe usted lo que está haciendo... está usted matando el realismo... después de cualquiera de sus narraciones, por insignificante que sea, todo parece crudo, como si hubiera sido escrito no con una pluma, sino con un garrote".

El mismo Gorki dijo: "nadie ha comprendido con tanta claridad y agudeza como Anton Chejov, el dramatismo que encierran las menudencias de la vida. Nadie, antes que él, ha sabido presentar a las gentes con tan implacable verismo, el cuadro vergonzoso y triste de su vida en el caos gris de la anodina existencia mesocrática".

Y por último, el mismo Chejov nos dice: estamos acostumbrados a vivir con la esperanza del buen tiempo, de la cosecha, de una novela agradable, con la esperanza de enriquecernos o de conseguir un cargo de comisario de policía, pero yo no observo que las gentes tengan esperanzas de llegar a ser más inteligentes...en general, cada día la vida se hace más complicada y marcha por sí sola no se sabe hacia dónde, mientras que la gente entontece a ojos vistos, y cada vez son más las personas que se quedan al margen de la vida.

Reperto (por orden de aparición): Virginia Gutiérrez, Mónica Serna, Mercedes Pascual, Miguel Córcega, Carlos Bribiesca, Blanca Torres, Jorge Mateos, Ricardo Blume, Germán



Robles, Jorge del Campo, Luis Gimeno, Bárbara Gil, Óscar Narváez, Marco Zetina, Isabel Ibarra y Rodolfo Téllez.

Creativos • Escenografía y vestuario: Jarmilla Masserova • Asistente de dirección: José Solís.

Fotografías: 1 Virginia Gutiérrez, Mónica Serna y Adriana Roel (MS) • 2 Luis Gimeno, Mónica Serna y Miguel Córcega (MS) • 3 Miguel Córcega y Mónica Serna (MS) • 4 Virginia Gutiérrez, Mónica Serna y Carlos Ancira (MS) • 5 Elenco de la obra: Marco Zetina, Mónica Serna, Luis Gimeno, Virginia Gutiérrez, Jorge del Campo, Germán Robles, Carlos Bribiesca, Bárbara Gil, Mercedes Pascual, Carlos Ancira y Miguel Córcega (MS).



Opereta

Autor: Witold Gombrowicz

Dirección y escenografía: Krzysztof Jasinski

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 5 de septiembre de 1978

Presentación (Vence 1968 W. Gombrowicz)

El texto de una pieza contemporánea cada vez se presta menos a la lectura. Cada vez se asemeja más a una partitura que sólo comienza a vivir en la escena, en la acción, en el espectáculo.

En el caso de *Opereta* se da una dificultad adicional. Siempre me he sentido fascinado por la forma de la opereta, en mi opinión una de las más felices que ha producido el teatro. Así como la ópera tiene algo de torpe, de irremediablemente avocado a la pretensión, la opereta, en su divina idiotez y en su esclerosis celestial, toma sus alas del canto, de la danza, del gesto, de la máscara, y me parece el teatro perfecto, perfectamente teatral. No es extraño pues que me haya dejado tentar..."

Opereta sigue esta línea. Y además ha dado a Jasinski la oportunidad de unir el canto, el baile, la luz y el movimiento escénico. El mismo Gombrowicz nos dice que su obra hay que tratarla como una partitura. En sentido general, Jasinski es fiel a la idea del teatro del gran escritor polaco.

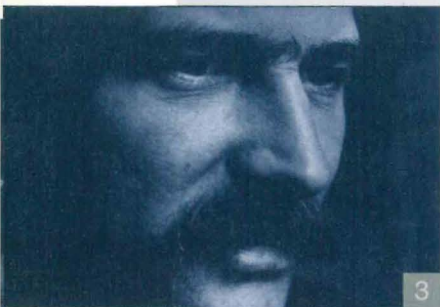
Opereta, entre otras cosas, no es más que una enumeración, subasta de las formas del teatro de la primera mitad del siglo XX. La subasta de las formas es paralela a la que existe en nuestra sociedad, de todos los valores y criterios tanto estéticos como políticos y morales. Pero el teatro sensual de Jasinski, apoyado en el texto de Gombrowicz, nos da por lo menos una alternativa: el cuerpo humano. Cuerpo humano como símbolo metafísico y moral, cuerpo que lo menos que puede hacer es engañarnos, cuando Fior dice: "Maldigo a todas las vestiduras humanas".

Opereta no tiene ninguna relación con la derecha ni con la izquierda. Ninguna relación con la política. No me interesa ésta o alguna otra ideología, pero sí la relación del hombre con la ideología en general porque lo esencial de las cosas es siempre un problema de forma, forma humana que se antepone a mí, tanto hoy como en los comienzos de mi trabajo literario.

Mirad a la humanidad, con los mayores esfuerzos progresa a pesar de las crisis y los temblores. Pierde en el camino sus creencias, éstas, las más bellas, las más queridas. Ni Dios, ni ideales; aún la revolución cae. ¡Todo va a la tumba negra! Y entonces sale de esta tumba la joven desnudez humana, eterna alegría de nuestra eterna juventud.

Simple como la opereta.

Reparto (por orden de aparición): José Alonso, Otto Sirgo, Jorge Mateos, Mónica Serna, Carlos Bribiesca, Raquel Pankowsky, Flora Carreón, Yolanda Mérida, Jorge Mateos, Marco Zetina, Farnesio de Bernal, Ángel Casarín, Octavio Galindo, Miguel Córcega, Luis Gimeno, Mercedes Pascual, Germán Robles, Blanca Torres, Alberto Gavira, Margarita Hermann, Carmen Sagredo, Yolanda Vidal, Alma Levy, Albertina Tamayo, Juan Olmeda, Pablo Arturo Torres, Jorge Aguilar, Óscar Narváez, Héctor Ávila, José Solís,



Arturo Ríos, Gabriel Jotar, Rafael Cortés, Luis Vázquez, Renato de la Riva, Rubén Herrera, Evaristo Valverde, Tomás Bárcenas, René García, Beatriz Moreno, Luz Adriana, Ma. del Pilar Aguilar, Teodorico Garrido, Jorge Escalante y Rubén Oviedo.

Creativos • Música: Krzysztof Sz wajgier • Asistente de dirección: Luis Segundo • Asistente y traductor: Adam Komorowski • Arreglos musicales y realización: Alicia Urreta • Coreografía: Farnesio de Bernal.

Fotografías: 1 Mónica Serna (MS) • 2 José Alonso (LG) • 3 Krzysztof Jasinski, director de la obra (LG) • 4 Final de la obra (MS) • 5 Yolanda Mérida y Mónica Serna. Atrás: Germán Robles, Luis Gimeno, Mercedes Pascual y Octavio Galindo (MS) • 6 Luis Gimeno (LG).



La resistible ascensión de Arturo Ui

Autor: Bertolt Brecht

Dirección: Marta Luna

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 11 de octubre de 1978

Presentación

En *La resistible ascensión de Arturo Ui*, Brecht refleja la caricatura épica del encumbramiento de Adolfo Hitler al poder, con un paralelismo de los métodos gangsteriles de Al Capone, para exponer las causas por las cuales el nazismo pudo ser implantado.

Arturo Ui es un psicótico que se convierte en el flagelo de la comunidad, mediante la ferocidad de su estéril cautividad, el salvajismo de sus secuaces, la corrupción de quienes gobiernan o tienen algún poder, el miedo de los ciudadanos y, fundamentalmente, los intereses económicos de la burguesía, logrando con esto mantener ciertos privilegios económicos, mediante el establecimiento de un régimen de terror.

Fue escrita por Brecht, en colaboración de M. Steffin, durante el periodo de su exilio finlandés. Aunque se hallaba terminada el 29 de abril de 1941 no fue publicada ni representada en vida del autor. La obra, concebida como una tentativa de explicar la ascensión de Hitler al poder, trasladando la acción a un medio de gánsters en Chicago, contiene frecuentes alusiones al teatro clásico alemán, en particular al *Fausto* de Goethe y a distintos dramas de Shakespeare. [...]

Brecht trabajó en la edición completa de sus obras. Con todo, la producción del periodo del destierro fue muy abundante, y en buena parte sigue todavía inédita; de ella se conocen sólo algunos títulos: *La resistible ascensión de Arturo Ui*, *El valiente soldado Schwijik en la segunda guerra mundial*, *Las visiones de Simone Marchand*. Brecht desarrolló la poética del teatro épico en numerosos escritos teóricos y comentarios sobre la representación de sus obras. El movimiento teatral por él personificado llegó a ser en esta última posguerra el más importante e interesante de toda la escena europea. Sus composiciones líricas se han hecho muy populares entre el pueblo alemán, como ocurriera antaño con las de Heine, y varios de sus dramas están sin duda destinados a pasar al repertorio del teatro dramático como los más representativos de nuestra época.

Reparto (por orden de aparición): Teo Tapia, Leandro Martínez, Enrique Ontiveros, Óscar Narváez, Octavio Galindo, Agustín Balvarena, Augusto Benedico, Raúl de María, Carlos Ancira, Jorge Mateos, Marco Zetina, Bárbara Gil, Mario García González, Renato de la Riva, Julio Urreta, Edmundo Barahona, Jorge Fink, Luis Gimeno, Germán Robles, Héctor Ávila, José Solís, Leandro Martínez, Agustín Balvanera, José Luis Yaber, Arturo Ríos, Roberto Rivero, Virginia Gutiérrez, Margarita Hermann, Roberto Comadurán, Arturo Ríos, José Solís y Pablo Arturo Torres.

Creativos • Escenografía y vestuario: Jarmila Masserova • Coreografía: Carlos Gaona • Dirección de solistas y coros: Hilario Sánchez y Eloísa Capilla • Música: Hilario Sánchez • Asistente de dirección: Rubén Herrera.



Fotografías: 1 Bárbara Gil, Carlos Ancira y Jorge Mateos (Cont) • 2 Bárbara Gil, Augusto Benedico y Roberto Comadurán (Cont) • 3 Germán Robles y Bárbara Gil (Cont) • 4 Virginia Gutiérrez, Carlos Ancira y Roberto Rivero (Edelmira Zúñiga)(BA) • 5 Carlos Ancira y Augusto Benedico (LG)



El pagador de promesas

Autor: Díaz Gómez

Dirección: Lorenzo de Rodas

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 13 de octubre de 1978

Presentación por Lorenzo de Rodas

¿Por qué elegí *El pagador de promesas*? Podría contestarme a mí mismo que tal vez por tratarse de una obra maestra de la literatura teatral, ganadora de 17 premios internacionales, que incluyen la Palma de Oro del Festival de Cannes (1962) para la versión cinematográfica.

Pero mi verdad es más profunda que todo ello. Pienso que como *Zé del Burro*, todos los seres humanos tenemos una promesa que pagar. En esta época es generalmente una idea. A nuestra propia necesidad de entrega. Y cada uno de nosotros encuentra por delante a un Padre Olavo.

Zé del Burro es un ser que lucha desesperadamente por su libertad individual en un sistema que tiende a convertirnos en números, en fichas, en piezas de un magistral engranaje. El Padre Olavo es el símbolo de la intransigencia universal. Y el autor de la obra concibió el final de ésta como una victoria popular.

México y Brasil se unen dentro de la pieza en un problema común: el sincretismo religioso, que en el primer caso tiene sus raíces en nuestras antiguas culturas y en el segundo, en los cultos africanos que en tiempos de la esclavitud marcaron su influencia.

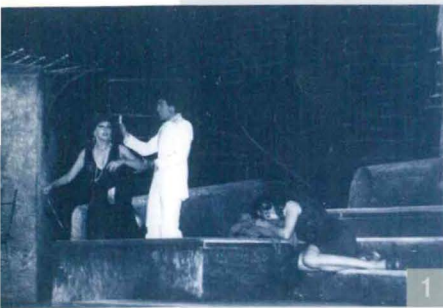
Unos y otros fingían venerar a santos católicos, cuando en realidad adoraban a sus dioses. *Zé del Burro*, por su parte, no finge. Está convencido de que Santa Bárbara e Isam son una misma persona.

Pero lo verdaderamente importante de *El pagador de promesas* no es el dogmatismo cristiano, sino la crueldad de un engranaje social basado en un falso concepto de libertad. Por eso resulta interesante consignar lo que el propio Díaz Gómez, autor internacionalmente laureado, dice de su obra: *Zé del Burro* por definición es un hombre libre. Por definición solamente. Lo que nos importa es la explotación de que él es víctima; explotación que constituye también una de las bases de la sociedad en que vivimos. *El pagador de promesas* nació, principalmente, de esa conciencia que tengo de ser explotado o impotente para hacer uso de la libertad que, en principio, me es concedida. De la lucha que entablo por seguir mi propio camino, y no aquel que ella me impone. Del conflicto interior en que me debato permanentemente, sabiendo que el precio de mi supervivencia es la prostitución total o parcial...

Zé del Burro hace aquello que yo desearía hacer –muere para no conceder– no se prostituye... y su muerte no es inútil, no es un gesto de afirmación individualista, porque da conciencia al pueblo que carga su cadáver como una bandera.

Estoy convencido de que el magnífico grupo de actores que me tocó la suerte de dirigir, y yo mismo, también quisiéramos –como Díaz Gómez– no tener que prostituirnos.

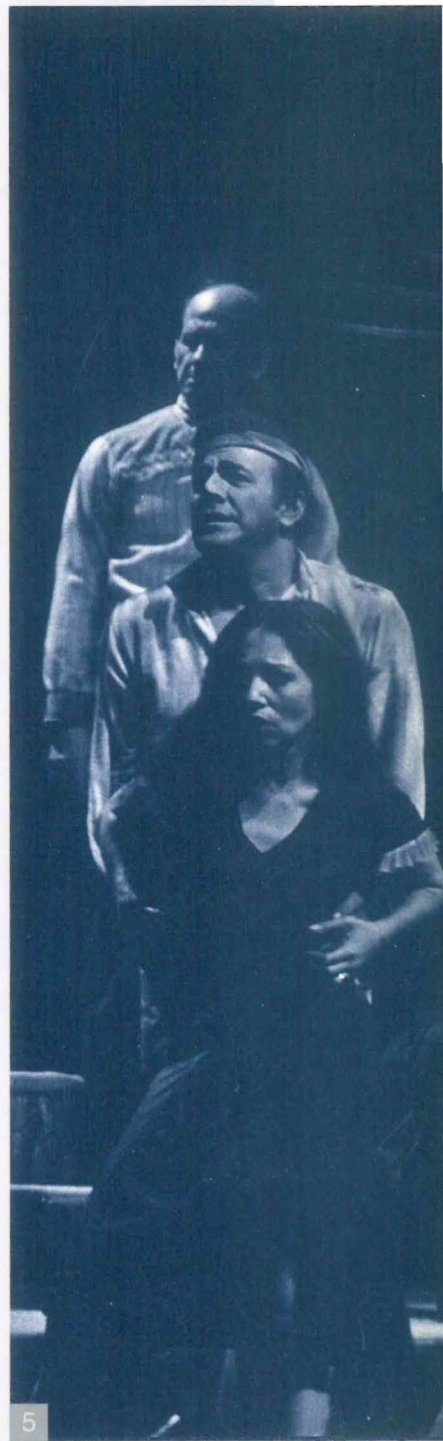
Reparto (por orden de aparición): Miguel Córcega, Mónica Serna, Otto Sirgo, Mercedes Pascual, Carmen Sagredo, Ángel Casarín, Fernando Mendoza, Blanca Torres, Miguel Maciá, Farnesio de Bernal, Alberto Gavira, Jorge del Campo, Juan Olmeda, Ra-



fael Cortés, Carlos Bribiesca, Tomás Bárcenas, Teodorico Garrido, Luis Segundo, Luz Adriana, Alma Levy, Yolanda Vidal, Beatriz Moreno, Socorro Godínez, Raquel Pankowsky, Ma. del Carmen Farías, Gabriel Jotar, Evaristo Valverde, Jesús García Ramón, Ricardo García González, Jorge Aguilar, Ricardo García, Jorge Escalante, Rodolfo Téllez y Rubén Oviedo.

Creativos • Traducción: Mayde Rego Grill • Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera • Asesora de costumbres: Ananías D'Alcántara • Música, arreglos musicales y coreografía: Ananías D'Alcántara • Peluquería: Miguel Horcasitas • Asistente de dirección: Luis Vázquez.

Fotografías: 1 Mercedes Pascual, Otto Sirgo y Mónica Serna (MS) • 2 Miguel Córcega y Mónica Serna (MS) • 3 Final de la obra (MS) • 4 Jorge del Campo, Mónica Serna y Miguel Córcega (MS) • 5 Farnesio de Bernal, Miguel Córcega y Mónica Serna (MS).



El día que se soltaron los leones

Autor: Emilio Carballido

Dirección, coreografía, escenografía y vestuario: Abraham Oceransky

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 17 de noviembre de 1978

Presentación por Abraham Oceransky

En la preparación del montaje para *El día que se soltaron los leones*, Emilio Carballido tiene sus propios caminos para penetrar en la naturaleza del mexicano.

En esta obra el autor aprovecha los hechos de un acontecimiento plausible para llevar al espectador hacia un camino hasta hoy completamente desapercibido. ¿Qué pasaría si se suelta a los leones? Es como si al abrir una puerta cerrada un torrente de nuevas experiencias brotara bruscamente.

Leones furiosos, reales y tangibles; personajes oníricos, poéticos, políticos, desafortadamente ingenuos o crueles, o reprimidos, todos tratando de ser, de fugarse de la oscuridad de la jaula, hambrientos de vida y libertad.

Leones míticos fuera de la jaula, jaula hecha bosque, bosque hecho rejas, rejas que porta uno mismo ya olvidadas por su eterna presencia en nuestro derredor, pero que uno puede abrir cuando en el zoológico alguien descubre el mecanismo para romper las puertas y lo activa. Una por una, las celdas dejan escapar su contenido: fieras o pasiones. Aunque sea sólo por unos momentos el rugido de la esclavitud personal y el cautiverio se escuchará por los confines del bosque.

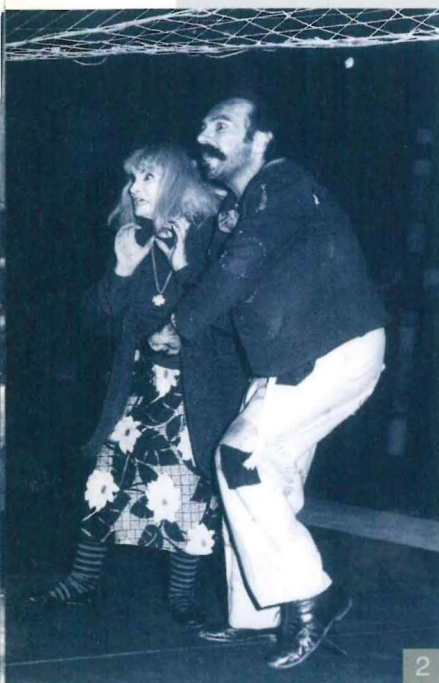
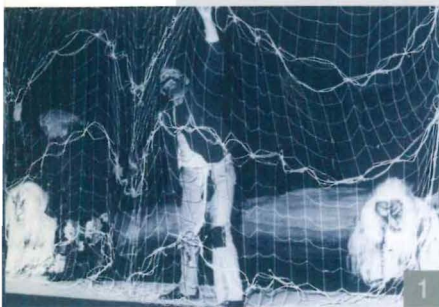
Los ejemplos empleados por Emilio Carballido en *El día que se soltaron los leones* son ricos dentro de su simplicidad. Los personajes tienen la oportunidad de existir y relacionarse con una emoción que libera al público de sus convenciones mundanas y de creencias ajenas a su pureza intuitiva natural, emocional o política.

Chang Sen-yen, artista del siglo VI, luego de pintar unos dragones les "abrió" los ojos. Los dragones adquirieron vida, escaparon de la pintura y volaron al cielo. Yo, en lo personal, deseo que la concepción de esta obra abra los ojos a los leones que esperan pacientemente el momento de escapar y encontrar salida para siempre.

Reparto (por orden de aparición): Bárbara Gil, Virginia Gutiérrez, Virginia Manzano, Raúl de María, Carlos Ancira, Rodolfo Gómez Lora, Teo Tapia, José Luis Yaber, Socorro Carbajal, Roberto Comadurán, Edmundo Barahona, Agustín Balvarena, Enrique Ontiveros, Jorge del Campo, Sergio Gómez Lora, Tony Tapia, Guadalupe Cázares, Raquel Pankowsky, Yolanda Mérida y Leandro Martínez.

Creativos • Música y dirección de coros: Rafael Elizondo • Asistente de dirección: Sabina Berman.

Fotografías: 1 Virginia Manzano y Carlos Ancira (Cont) • 2 Virginia Manzano y Carlos Ancira (Cont) • 3 Rodolfo y Sergio Gómez Lora, Toni Tapia y Abraham Oceransky (Cont) • 4 Personaje de la obra (Cont).





4

Qué formidable burdel

Autor: Eugène Ionesco

Dirección: Julio Castillo

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 30 de noviembre de 1978

Presentación (Eugène Ionesco, *Diario*)



Cuando un fulano me muestra, en el teatro, a unos policías que tiran sobre obreros explotados, lo hace para que yo me convierta, mágicamente, en el obrero, para que participe de su dolor; uno se identifica con la mujer del marido tirano cuando se nos muestra a un marido tirano; uno se identifica con el marido cuando se nos muestra cómo la mujer tiene todos los defectos, pero cuando, detrás de todo eso, hablo de lo que es íntimamente mío, en mi miedo, en mis deseos, en mi angustia, en mi alegría de existir; o cuando doy libre curso a la imaginación desencadenada, a la construcción imaginativa, no soy solamente yo, no soy un partisano, no estoy ya con éste contra aquél, no soy ya aquél contra éste, no soy solamente yo, sino que soy todos los demás en lo que tienen de humano, no soy ya el malo, no soy ya el bueno, no soy ya burgués, no pertenezco ya a tal clase, a tal raza, a este ejército o a aquel ejército... sino que soy ya el hombre desprovisto de todo lo que en él es mentalidad partidista, separación, deshumanización, hombre alienado por la elección o el partido, y no odio ya a los demás. Ése es el lugar de la identificación profunda, ése es el medio de llegar a ella.

Desde la edad de quince años, creo que es desde la edad de quince años, es decir, a partir del momento en que lo que me quedaba de infancia me ha abandonado, es decir también a partir del momento en que ya no existió presente, sino pasado precipitándose en el futuro, es decir, en el abismo, a partir del momento en que el presente fue muerto y fue sustituido por el tiempo, desde que tuve de repente conciencia del tiempo, me he sentido viejo y he querido vivir. He corrido tras la vida como para atrapar al tiempo, y he querido vivir. He corrido de tal forma tras la vida, que siempre se me ha escapado, he corrido, nunca fui retrasado, ni adelantado y, sin embargo, nunca la alcancé: es como si hubiese corrido a su lado.

¿Qué es la vida?, se me puede preguntar. Para mí no es el Tiempo: no es la existencia que huye, que [se] nos resbala entre los dedos, que se desvanece como un fantasma en cuanto uno quiere asirla. Para mí es, debe ser, presente, presencia, plenitud. He corrido de tal forma tras la vida, que la he perdido.

Estoy en la edad en que uno envejece diez años en un año, donde una hora no vale más que unos minutos, donde uno no puede ya registrar los cuartos de hora. Y, sin embargo, corro todavía tras la vida con la esperanza de alcanzarla en el último momento, como uno salta sobre las escalerillas de un vagón del tren que parte.

Me acuerdo del cuarto de hora del recreo en la escuela comunal. ¡Un cuarto de hora! Era largo, estaba lleno: se tenía el tiempo para tener la idea de un juego, para jugarlo, para acabarlo, para volver a empezar otro...

Es espacio, no es tiempo. Y, sin embargo, eso no es del todo verdad. Porque cuando supe lo que era la muerte, supe también que mi madre se iba a morir un día y que

llegaríamos con seguridad, irremisiblemente, a ese día. Fue, pues, el pensamiento de que mi madre se moriría, no hoy, sino un día, un día seguro, lo que me dio la idea del tiempo.

Yo no soy las pasiones, soy en mis pasiones.

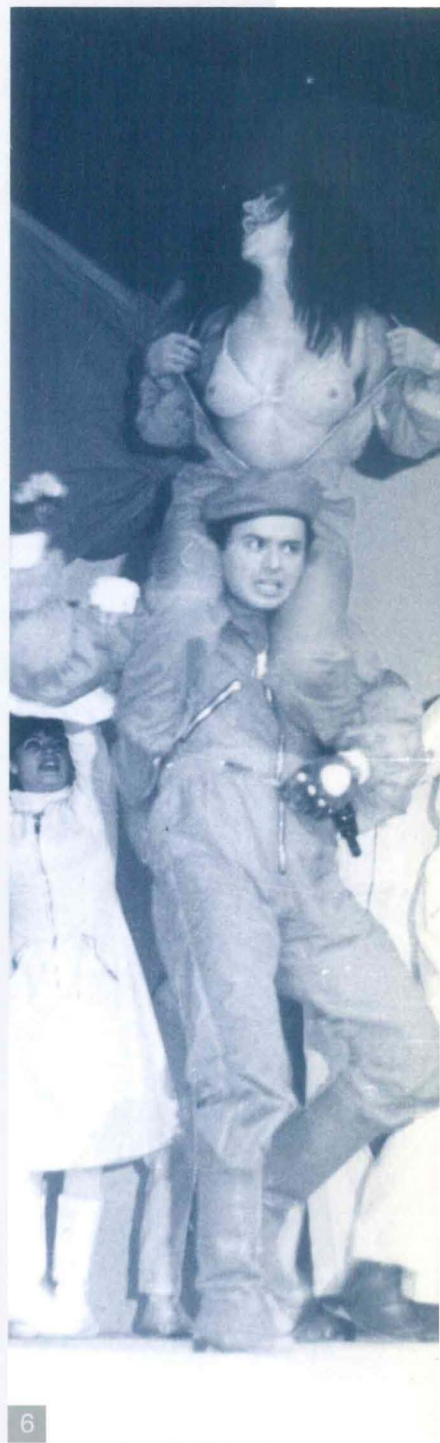
Reparto (por orden de aparición): Carlos Ancira, Jorge Mateos, Fernando Mendoza Enrique Ontiveros, Mónica Serna, Guadalupe Cázares, José Luis Yaber, Yolanda Mérida, Margarita Hermann, Mercedes Pascual, Farnesio de Bernal, Carlos Bribiesca, Blanca Torres, Virginia Gutiérrez, Concepción Jaramillo, Arturo Ríos, Marco Zetina, Renato de la Riva, Raúl de María, Carlos Bribiesca, Guadalupe Cázares, Blanca Torres, Héctor Ávila, Rafael Cortés, Yolanda Vidal, Jorge Escalante, Rodolfo Téllez, Jesús García Ramón, Socorro Godínez, Ricardo García González, Octavio Galindo, Mónica Serna, Ma. del Carmen Farías, Jorge Aguilar, Evaristo Valverde, Bárbara Gil, Edmundo Barahona y Rubén Herrera.

Creativos • Escenografía y vestuario: Jesusa • Música: Marcela Rodríguez • Coreografía: Farnesio de Bernal • Asistentes de dirección: Guadalupe Cázares y René Campero.

Fotografías: 1 José Luis Yaber, Carlos Ancira y Mónica Serna en un ensayo de la obra (Cont) • 2 Mónica Serna (MS) • 3 Escena de la obra. Destaca Mónica Serna (MS) • 4 Mónica Serna, Carlos Ancira y Jorge Mateos (MS) • 5 Carlos Ancira y Virginia Gutiérrez (Cont) • 6 Mónica Serna y Octavio Galindo (MS).



5



6

Heredarás el viento

Autor: Lawrence y Lee

Dirección: Dimitrios Sarrás

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 8 de diciembre de 1978

Presentación

El tema de *Heredarás el viento* se inspiró en un hecho real. En marzo de 1925, la legislatura de Tennessee aprobó una ley prohibiendo que se enseñase en las escuelas públicas del estado cualquier teoría que negase el origen divino del hombre tal como consta en la Biblia y que se dijese, en cambio, que el hombre deriva de cualquier forma inferior de animales. John T. Scopes, profesor de biología de la escuela secundaria de Dayton, fue acusado bajo imputación de haber faltado a esa ley, siendo sometido a juicio el 10 de julio.

La acusación fue conducida por el procurador general del estado, secundado por W. J. Bryan. Scopes fue defendido por Clarence W. Darrow, Dudley F. Malone y Arthur C. Hayes. Cuanto sucede en la obra son hechos reales que Lawrence y Lee vivieron en su escuela y trasladamos a la escena con ligeras modificaciones de estructuración dramática.

Reparto (por orden de aparición): Luz Adriana, Miguel Córcega, Otto Sirgo, Alma Levy, Angelines Santana, Pablo Arturo Torres, Germán Robles, José Solís, Gabriel Jotar, Roberto Rivero, Agustín Balvanera, Julio Alejandro Prieto, Julio Urreta, Raquel Pankowsky, Socorro Carbajal, Juan Olmeda, Beatriz Moreno, Teo Tapia, Flora Carreón, Jorge del Campo, Rodolfo Gómez Lora, Alberto Gavira, Luis Gimeno, Leandro Martínez, Carmen Sagredo, Óscar Narváez, Gabriel Jotar, Augusto Benedico, Miguel Maciá, Luis Vázquez, Tomás Bárcenas, Ángel Casarín, Rubén Velarde, María del Pilar Aguilar, Alejandro Keys, Alfredo Bonada, Jesús Coronado, Rubén Aguijosa, Cirenía Cruz, Mimí Escalante, Sergio Gómez Lora, Eduardo Fernández, Rubén Oviedo, Teodorico Garrido, Leonor Lora, Blanca Manzano, José Mena, Arturo Rosas, J. Antonio Sagredo, Julieta Prieto, Josefa Prieto y Isabel Ibarra.

Creativos • Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera • Dirección musical: Alicia Urreta • Asistente de dirección: Luis Segundo.

Fotografías: 1 Otto Sirgo, Luz Adriana y Augusto Benedico (LG) • 2 Germán Robles (LG) • 3 Luis Gimeno, Óscar Narváez y Alma Levy (LG) • 4 Luis Gimeno, Flora Carreón, Juan Olmeda, Carmen Sagredo, Roberto Rivero, Otto Sirgo y Raquel Pankowsky (Cont) • 5 Escena de la obra. Destaca Luis Gimeno (LG).





Ricardo III

Autor: William Shakespeare
Dirección: Clifford Williams
Teatro: Del Bosque
Fecha de estreno: 9 de agosto de 1979

Presentación

Shakespeare pertenece al grupo indivisible que forman Homero, Esquilo, Dante, esos primogénitos del espíritu humano, esos hombres que dominan a las generaciones terrestres, como Saúl se elevaba por encima del pueblo de Israel, "con todos sus hombres". Pero lo que [lo] distingue entre sus pares es la universalidad más extensa y más amplia, una semejanza más grande con la Naturaleza, una personificación más completa y más variada de la Humanidad. Entre los reyes de la inteligencia, Shakespeare ocupa el lugar aparte que ocupaba Pan entre los Olímpicos, el Pan adorado por la Antigüedad, aún más que Júpiter; el dios hirsuto y salvaje que tenía patas de macho cabrío, pero cuyo pecho azulado reflejaba las imágenes de la Tierra, todos los astros del firmamento. Así, el genio de Shakespeare encierra algo de infinito y de universal. Ejerce hoy sobre la literatura europea la influencia de un genio sobre el globo; sacia la sed de pueblos de inteligencia, fecunda mundos espirituales, literaturas enteras han salido de él. Formó a Alemania a su imagen; el renacimiento poético de Francia ha florecido bajo su aliento; el idioma inglés le ha conquistado la América del Norte y lo difundió Emerson. Puede decirse que, actualmente, el orbe todo se ha shakespearizado.

Reparto (por orden de aparición): Rafael Cortés, Yolanda Mérida, Blanca Torres, Miguel Gómez Checa, Óscar Narváez, Germán Robles, Virginia Gutiérrez, Demián Bichir, José Miguel, Rodolfo Gómez Lora, Angelines Santana, Leandro Martínez, Gustavo M. Zárate, Arturo Ríos, Agustín Balvanera, Joaquín Cordero, Miguel Córcega, Miguel Maciá, Fernando Mendoza, Enrique Ontiveros, Teo Tapia, Marco Zetina, Jorge Mateos, Héctor Ávila, Tomás Bárcenas, Alberto Gavira, Carlos Bribiesca, José Luis Yaber, Farnesio de Bernal, Miguel Gómez Checa, Alberto Gavira, Roberto Rivero, Juan Olmeda, Ángel Casarín, Rafael Cortés, Rubén Oviedo, Ricardo García González y Octavio Galindo.

Creativos • Traducción: Félix Cosío • Escenografía y vestuario: Abdelkader Farrah • Música: Alicia Urreta • Asistente de dirección: Guadalupe Cázares.

Fotografías: 1 Demián Bichir, Joaquín Cordero, José Luis Yaber y Miguel Maciá (BA) • 2 Germán Robles (BA) • 3 Jorge Mateos, Leandro Martínez, Arturo Ríos y Agustín Balvanera (BA) • 4 Manuel Guízar y Germán Robles (BA) • 5 Miguel Gómez Checa y Virginia Gutiérrez (LG).





4



5

El gesticulador

Autor: Rodolfo Usigli

Dirección: Rafael López Miarnau

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 4 de octubre de 1979

Presentación por Antonio Magaña Esquivel

Exégesis de Rodolfo Usigli

El tiempo da la dimensión auténtica no sólo del hombre sino de sus obras. No se trata solamente de que la obra refleje su tiempo y capte y proyecte su ambiente, recreándolos, sino que el tiempo mantenga viva la obra, la encumbre y la consagre por su íntima verdad imperecedera. Así ocurre con Rodolfo Usigli y su teatro, cuyo realismo no pretendió salvar al hombre ni a la sociedad sino solamente salvar al teatro mexicano, en la medida en que afirma su estrecha relación y la identidad de sus caracteres con el mundo y el tiempo de México y con sus figuras más representativas. *El gesticulador* es el ejemplo más relevante y efectivo, porque mediante la sátira que lo caracteriza el espectador podrá reconocer el orden concentrado, recreado, de un mundo social y político en el que lo individual resume lo colectivo y atribuye al azar lo que vive al azar en el ambiente mexicano. Por ello Rodolfo Usigli (1905-1979) es el caso más singular del moderno teatro mexicano, el ejemplo de una sostenida conciencia de su propio valer y de la permanencia de un espíritu cuya fuerza se enfrentó y supo resistir la prueba de la desatención y vencer el tiempo. No tuvo contacto con el grupo del Teatro Ulises, ni con el del Teatro Orientación, ni con ninguno de los otros grupos en los que la acción de aquéllos se prolongó. Fue Rodolfo Usigli un escritor aislado, solitario, que se ufano siempre de haber superado aquella atmósfera de insistente discolería de las compañías profesionales en que intervino. Imagino su desapego a sus primeras piezas, *El apóstol* (1930), *Noche de estío* (1933), *La última puerta* (1934), que según él corresponden a un tipo de teatro inmóvil en el que el supremo interés radica en el camino mental de los personajes.

Más tarde se afilia al realismo, y sin incómoda modestia, considera que con *El gesticulador* (1937) comienza México su teatro propio porque su obra es "instrumento preciso en la comedia humana". En realidad *El gesticulador* se ubica dentro de un realismo en el que el espectador puede reconocer la concentración de un mundo en el que el carácter y la realidad se expresan mediante la sátira. Es indudablemente la pieza teatral mejor trabajada y la más lograda de todas las suyas, la de más firme actualidad. Después de diez años de escrita logró estrenarla, el 16 de mayo de 1947, en el Palacio de Bellas Artes, en la primera temporada que organizó el INBA, con Alfredo Gómez de la Vega en el personaje de César Rubio, cuyo heroísmo mistificado muestra, individualizada, la hipocresía del político mexicano, con un tono de sátira que se acentúa en su contrincante, que no duda en asesinarlo para glorificarlo después. Usigli se propuso, sin que aquel suceso haya sido real, auténtico, en el desenvolvimiento político de la Revolución, plantear una verdad psicológica y principalmente una verdad teatral; si la Revolución es la mayor verdad en México, en *El gesticulador* lo teatralmente revolucionario es la verdad, una verdad que se cubre de ironía, de sátira, y lleva al autor al extremo de llamarla "pieza para demagogos", con la mejor intención de que



1



2



3



4

aun los opositores crean en ella, y se cumpla así la otra verdad acerca de que el mexicano se siente siempre personalmente aludido. Público y crítica han otorgado por ello su aplauso a Rodolfo Usigli y consideran que *El gesticulador* es la pieza que representa el punto culminante de su teatro y de la dramática mexicana.

Reperto (por orden de aparición): Carlos Ancira, José Alonso, Mónica Serna, Virginia Manzano, Augusto Benedico, Manuel Guízar, Javier Sije, Jorge Fink, Jorge Granados, Eduardo Ocaña, Pablo Arturo Torres, Mario García González, Renato de la Riva, Arturo Paulet y Rodolfo Téllez.

Creativos • Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera • Asistente de dirección: Susana Rodríguez Araujo.

Fotografías: 1 Carlos Ancira (BA) • 2 Mónica Serna y Virginia Manzano (MS) • 3 Mónica Serna, Virginia Manzano, Carlos Ancira y José Alonso (MS) • 4 Final de la obra (MS) • 5 Mónica Serna y José Alonso (MS) • 6 Teo Tapia (BA).



Las mujeres sabias

Autor: Jean-Baptiste Poquelin Molière

Dirección: Héctor Gómez

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 14 de noviembre de 1979

Presentación por Luis Gimeno

Criterio de Molière en relación con la comedia

No siento la comedia más que una ingeniosa composición poética, la cual satiriza de manera agradable los defectos de los hombres; no podría censurarse sin injusticia. Creo que es mucho mejor trabajar por el enderezamiento y ennoblecimiento de las pasiones de los hombres que pretender suprimirlas del todo. Reconozco que existen lugares cuya frecuentación es más meritoria que la del teatro, y si acaso se quiere condenar todo cuanto no concierne directamente a Dios y a la salvación del alma, no hay duda de que se deberá condenar la comedia, y yo me guardaré bien de oponerme a ello; pero si admitimos, como es en realidad, que los ejercicios espirituales pueden dejar intervalos, y que los hombres tienen a veces la necesidad de diversión, sostengo que no podremos encontrar otra tan inocente como la comedia.

Las mujeres sabias

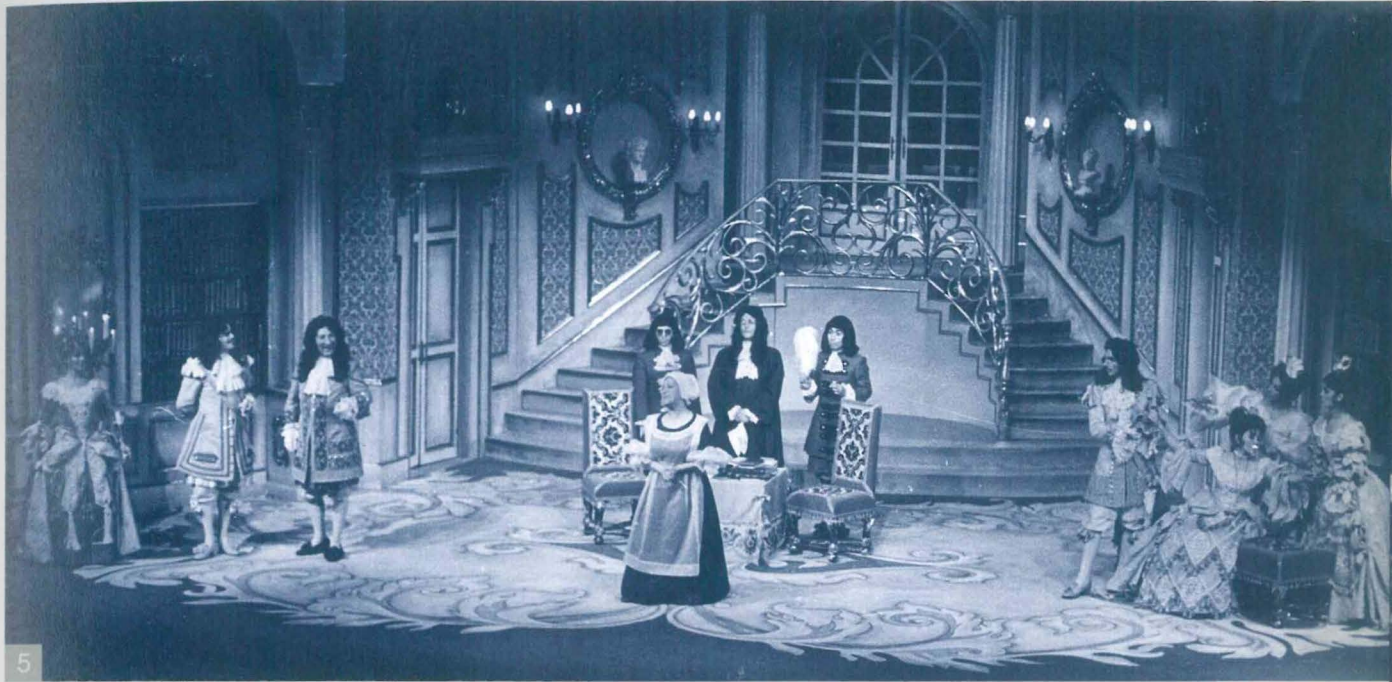
El autor recoge el tema de *Las preciosas ridículas*, adaptándolo a la nueva moda, a tenor de la cual las damas se dedicaban también a la ciencia. Aquella era una rápida y aguda farsa; ésta es una vasta comedia, en que la sátira literaria llega a ser sátira de las costumbres y apología de la mujer de su casa y de las sanas virtudes domésticas; es también la victoria de la naturaleza, que suscita los celos en la fría y orgullosa Armande, y de la razón, que se revela incluso a la obstinada Philaminte. La dulce gracia de Henriette, el padre lleno de sentido común pero débil frente a su mujer, y la chispeante Martine dan a la obra cierta ligereza y un sano humorismo. En esta obra, Molière reanuda la alianza de la verdad y del bien, de lo falso y del mal, alianza que le atraía pero que su lucidez y su cansancio siempre rompían o amenazaban con romper.

Reparto (por orden de aparición): Ángel Casarín, Nuria Bages, Mónica Serna, Octavio Galindo, Mercedes Pascual, Farnesio de Bernal, Luis Gimeno, Blanca Torres, Virginia Gutiérrez, Germán Robles, Marco Zetina, José Luis Yaber, Arturo Ríos, Pablo Arturo Torres y Renato de la Riva.

Creativos • Traducción: Julio Gómez de la Serna • Escenografía y vestuario: José Méndez • Música original y ejecución: Alicia Urreta • Apuntes coreográficos (ronda): Farnesio de Bernal • Asistente de dirección y apuntes pantomímicos: Renato de la Riva.

Fotografías: 1 Nuria Bages, Mercedes Pascual, Mónica Serna y Virginia Gutiérrez (MS) • 2 Blanca Torres, Mónica Serna y Octavio Galindo (MS) • 3 Blanca Torres y Luis Gimeno (LG) • 4 Ángel Casarín, Marco Zetina, Pablo Arturo Torres, Renato de la Riva y Mónica Serna (MS) • 5 Mónica Serna, Octavio Galindo, Luis Gimeno, Blanca Torres, Pablo Arturo Torres, Ángel Casarín, Renato de la Riva, Germán Robles, Virginia Gutiérrez, Mercedes Pascual y Nuria Bages (MS) • 6 Final de la obra (MS).





Así en la tierra como en el cielo

Autor: Fritz Hochwalder

Dirección: José Solé

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 16 de noviembre de 1979

Presentación

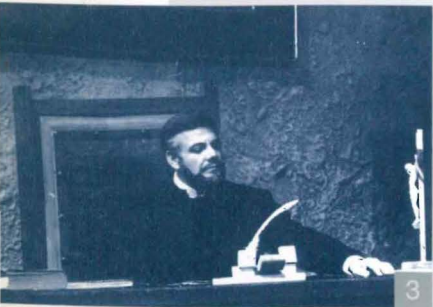
Dramaturgo austriaco nacido en 1911, ha sido uno de los grandes pilares de resistencia en favor de un teatro perfectamente estructurado. No por eso ha estado en contra de la nueva dramaturgia; ha defendido en repetidas ocasiones a los nuevos autores sean de la tendencia que sean, pero que se apoyen en un conocimiento técnico de la literatura dramática. Por otra parte, ha atacado sin piedad a los que él llama "pintores que no saben dibujar y cirujanos que no saben de anatomía".

Las obras de mayor éxito de Hochwalder han sido las de tema histórico como *El acusador público*, *Donadieu* y *El experimento celestial*. Esta última ha sido traducida a todos los idiomas europeos y es la más representada. Fuera de los escenarios alemanes se ha representado con el título puesto por Jean Mercure *Así en la tierra como en el cielo*, obra basada en un hecho real de la Compañía de Jesús en Paraguay, durante el siglo XVIII.

Reparto (por orden de aparición): Joaquín Cordero, José Alonso, Miguel Gómez Checa, Mario García González, Rafael Cortés, Héctor Ávila, Juan Francisco Arellano, Tomás Bárcenas, Leandro Martínez, Fernando Mendoza, Jorge Fink, Augusto Benedico, Jorge Mateos, Miguel Córcega, Carlos Ancira, Teo Tapia, Miguel Maciá, Manuel Guízar, Juan Olmeda, Jorge Escalante, Óscar Narváez, Jesús Coronado, Jorge Escalante, Roberto Rivero, Alberto Gavira, Enrique Ontiveros, Agustín Balvanera, Jorge Granados, Ignacio Gómez, Saúl Jerónimo, Ricardo García González, Rubén Oviedo, Luis Segundo, Rodolfo Téllez y Teodorico Garrido.

Creativos • Traducción: Juan Jorge Thomas • Escenografía: Humberto Figueroa • Vestuario (diseño): José Solé • Música: Alicia Urreta • Asistente de dirección: Guadalupe Cázares.

Fotografías: 1 Joaquín Cordero y Augusto Benedico (BA) • 2 Carlos Ancira y Miguel Córcega (BA) • 3 Miguel Córcega (Cont) • 4 Rafael Cortés y Miguel Maciá (Cont) • 5 Roberto Rivero, Óscar Narváez, Miguel Gómez Checa, Héctor Ávila y Mario García González (LG) • 6 Augusto Benedico, Fernando Mendoza, José Alonso y Jorge Fink (Cont).





¡Ah, soledad!

Autor: Eugene O'Neill

Dirección: José Quintero

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: primero de agosto de 1980

Presentación por José Quintero

He dirigido al menos diez obras de Eugene O'Neill; todas en inglés, la lengua en que fueron concebidas y escritas. Y claro que siendo obras de arte les apliqué el indiscutible concepto intelectual que es universal en sus ramificaciones. Pero cuando empecé a dirigir esta producción de *¡Ah, Soledad!* la universalidad del genio de O'Neill dejó de ser un concepto intelectual y empezó a adquirir matices de una realidad emocional, desnuda y profundamente íntima. Milagrosamente, la obra, enfrentándose a lo que parecían diferencias inconquistables, se desligó, sin comprometer ni alterar su forma original, sobre la cuna del alma mexicana. Los dotados actores de la Compañía Nacional de Teatro empezaron a extraer, sin esfuerzo alguno, emociones nacidas de sus propias y ricas experiencias y yo empecé a sentir que esta obra había sido escrita solamente para nosotros y para ustedes.

Reparto (por orden de aparición): Bruno Bichir, Odiseo Bichir, Magda Karina, Virginia Gutiérrez, Mercedes Pascual, Fernando Mendoza, Luis Gimeno, Demián Bichir, Roberto Rivero, Lizbeth Padilla, Marco Zetina, Elvira Monsell, Juan Olmeda, Manuel Guízar y Mercedes Flores.

Creativos • Traducción: Margarita González Arredondo • Escenografía, vestuario e iluminación: Antonio López Mancera • Música: Alicia Urreta • Asistente de dirección: Guadalupe Cázares • Producción: Producción Teatral y Apoyo Técnico de la Dirección de Teatro.

Fotografías: 1 Fernando Mendoza y Luis Gimeno (LG) • 2 Mercedes Pascual y Luis Gimeno (LG) • 3 Demián Bichir (LG) • 4 José Quintero, director de la obra (Cont) • 5 Luis Gimeno y Virginia Gutiérrez (LG) • 6 Luis Gimeno (LG).





Alicia, tal vez

Autor: Vicente Leñero
Dirección: Abraham Oceransky
Teatro: Jiménez Rueda
Fecha de estreno: 29 de agosto de 1980

Presentación por Abraham Oceransky



Alicia se desprende de los brazos de su marido durmiente y mientras él sigue soñando se rebela. Se desdice de sus votos de cónyuge y madre, abandona su casa, sale al mundo vasto y vario para buscarse un sitio donde volverse humana, digna, respetable, ¡Oh, sorpresa! Ese mundo es basto y tiene pocos sitios vacantes. ¡Oh, mayor desdicha! Esos pocos sitios están delimitados por los sitios ocupados ya, en su mayoría, por hombres a quienes las palabras “dignidad” y “respetabilidad” les hacen sonreír con sorna. ¿Qué hacer? Alicia discute sus alternativas, elige, experimenta, va y viene doliéndose pretendiendo no dolerse; enojándose, enfureciéndose finalmente, llena de resentimiento hacia esa sociedad que la educó para ser incapaz de escaparse de su estructura. Vuelve así al lecho, a los brazos de su amo, que en sueños la llama para fornicar.

Si la obra de Leñero fuera de tesis –si pretendiera una realidad y proponerle una solución–, *Alicia, tal vez* sería una obra reaccionaria, conservadora por lo menos. Pero se trata de una obra realista y le incumbe sólo mostrar una realidad. Y la muestra eficazmente, valiéndose de recursos simbólicos para expandir los tiempos y espacios que abarca y para concentrar en imágenes significadas. Revisa la condición de toda una clase de mujeres y los círculos excéntricos que las mantienen en sus casas como trabajadoras no asalariadas, amantes insatisfechas, nostálgicas señoras que, de poder, volverían al tiempo en que los cuentos de hadas eran verdad.

La aventura de Alicia es también, para el espectador, un recorrido por una sociedad de esclavos. Esclavos de una chamba, de un puesto de poder, de su miseria, de sus vínculos familiares. Seres ocupados en mantenerse, encumbrarse, o sencillamente en no perecer; muy distantes de la felicidad, de la libertad, de la autorrealización; deponga usted allí alguna condición trascendental. Un solo personaje, Marcos, se preocupa de su trascendencia, y con su diferencia señala un camino de liberación que nadie en la obra admite.

Silencio. Espero que la obra provoque silencios íntimos en los espectadores. Supongo que desencadenará enojos y tristezas, pero espero que más allá de esas reacciones pasionales, provoque cuestionamientos profundos acerca de nuestra sociedad. Quisiera que dejara una sospecha de que algo anda mal, en una realidad donde elegir ser fiel al propio corazón resulta heroico y, por desgracia, frecuentemente empresa de mártires.

Dado el texto de Vicente Leñero, el montaje de *Alicia, tal vez* requirió de una actriz principal vigorosa y sensible, capaz de permanecer en escena sin pausas y transitar de clímax emocional a clímax emocional. Una primera actriz, pues. Una actriz con experiencia y frescura. Dominio y entrega. Profesional pero sin acartonamientos. Mónica Serna me sorprendió porque en esta obra alcanzó estos niveles de armonía inusuales. Le felicito desde aquí, yo. Ya la premiará el público cada noche.

Reparto (por orden de aparición): Mónica Serna, Leandro Martínez, Augusto Benedico, Alberto Gavira, Flora Carreón, Teodorico Garrido, Rubén Oviedo, Pablo Arturo Torres, Eduardo Díaz, Miguel Ángel Infante, Jorge Fink, Ángel Casarín, Rocío Pacheco, Héctor Ávila, Miguel Córcega, Blanca Torres, Carlos Bribiesca, José Alonso, Octavio Galindo, Leandro Martínez, Nuria Bages, José Luis Yaber, Jorge Mateos, Silvia Osorio, Rubén Velarde, Óscar Narváez, Tomás Bárcenas, Teo Tapia, Enrique Ontiveros, Claudia Mandoki, Yolanda Mérida y Mario García González.

Creativos: • Asistente de dirección: Luis Segundo • Escenografía y vestuario: Abraham Oceransky.

Fotografías: 1 Al frente: Augusto Benedico y Mónica Serna. Atrás: Flora Carreón y Carlos Bribiesca (BA) • 2 Octavio Galindo y Mónica Serna (MS) • 3 Yolanda Mérida y Mónica Serna (MS) • 4 Mónica Serna y Óscar Narváez (MS) • 5 Final de la obra (MS) • 6 Mónica Serna, Jorge Mateos y Mario García González (MS).



La muralla china

Autor: Max Frisch

Dirección: José Solé

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 9 de octubre de 1980

Presentación por José Solé

Max Frisch, el escritor suizo autor de *La muralla china*, es hombre de letras y hombre de números; arquitecto y escritor, profesiones que ha compaginado durante muchos años. Tal vez esa dualidad ha influido poderosamente en su personalidad y en su obra.

Por otra parte, como contrapunto humano de su gran conocimiento de números, fórmulas y reglas, corre por toda la obra de Frisch el horror a las soluciones preconcebidas, a los métodos que ahogan con su aplastante exactitud la gran maravilla del libre albedrío del hombre y su derecho a elegir su propio destino. El ansia de libertad del ser humano es la tesis constante que el autor suizo vive y ensalza en toda su producción.

Sin embargo, la experiencia no sirve al hombre; cae en los mismos errores una y otra vez. La inutilidad del conocimiento de la historia es comentada en *La muralla china* durante la alucinante fiesta que da el emperador de la China el día del comienzo de la construcción de una muralla que no servirá, naturalmente, para detener el futuro. Muralla que ya está en ruinas antes de empezarse a levantar.

En la obra, la persecución por el Emperador, del poeta revolucionario Min Ko, parece desarrollarse en el plano aparente de la antigua China de la Gran Muralla, pero la presencia de personajes como Napoleón, Bruto, Felipe II, Poncio Pilato y Colón, vistos por la mente de un hombre actual con una perspectiva de dos mil años, plasma la obsesión del ser humano de repetir sus errores de siempre. La injusticia cometida por Poncio Pilato, cediendo a la presión de la plebe manipulada, se repite incesantemente. La tortura, la condenación del justo, es un acontecer diario, cualesquiera que sean las épocas, las civilizaciones, las religiones, los credos políticos o morales.

Pero si en el curso de los siglos cualquier tiranía era ejercida en límites reducidos, un tirano actual, poseedor de medios de destrucción que pueden aniquilar el planeta, tiraniza irremisiblemente a toda la humanidad. Los intelectuales no tratan de evitarlo; cuando lo hacen, su palabra es desoída.

Si el idealismo acusa a la inteligencia de pasividad, acaba por reconocer la inutilidad de los ideales. Y así es como todo –sorda la humanidad a la terrible advertencia-comienzo y se repite instante por instante.

Frisch no propone en esta obra una solución. *La muralla china* no tiene desenlace. Se desarrolla en un espacio mental, lo que la libera de la servidumbre del tiempo. Sólo señala lo grotesco y absurdo del comportamiento humano y cómo hoy el hombre sigue del mismo modo extravagante y suicida, condicionado por los mismos impulsos y ambiciones que sus antepasados.

La muralla china es un extraordinario documento escénico, modelo de virtuosismo teatral, de visión histórica y de rebelión.



Reparto (por orden de aparición): José Alonso, Yolanda Mérida, Marco Zetina, Juan Olmeda, Demián Bichir, Elvira Monsell, Teo Tapia, Jorge Mateos, Flora Carreón, Miguel Gómez Checa, Óscar Narváez, Tomás Bárcenas, Mario García González, Miguel Maciá, Nuria Bages, Guadalupe de los Ángeles, Juan Francisco Arellano, Federico Engels, Enrique Ontiveros, Héctor Ávila, Eduardo Ocaña, Carlos Bribiesca, Juan Olmeda, Manuel Guízar, Carlos Ancira, Virginia Gutiérrez, Octavio Galindo, Roberto Rivero, Jorge Fink, Saúl Jerónimo, Leopoldo Ylizaliturri, Fausto Benito Rocha, Luis de León, Rocío Pacheco, Montserrat García, Laura Teresa Guízar, Cecilia Lugo, Patricia Rentería y Ma. Cristina Mendoza.

Creativos • Traducción: Jaime Salom • Escenografía y vestuario: José Solé • Música china: Ignacio Pulido, Eric Cárdenas y Gonzalo Eguiluz • Coreografía pavana: Guillermina Peñalosa • Asistente de dirección: Guadalupe Cázares.

Fotografías: 1 José Alonso (BA) • 2 Miguel Maciá y José Alonso (LG) • 3 Escena de la obra (BA) • 4 José Alonso y Nuria Bages (LG) • 5 Mario García González (LG).



5

Los buenos manejos

Autor: Jorge Ibarguengoitia

Dirección: Marta Luna

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 17 de octubre de 1980

Presentación por Luis Gimeno

La comedia musical, como forma de "divertimento", parte en su desarrollo de la revista "ópera bufa" italiana, que originaron entre otros de su época, Logroscino, Cimarosa y Pergolesi. Las derivaciones y aceptación en el mundo occidental, así como su enraizamiento, se debió al espíritu jocoso y crítico que de manera revolucionaria rompió viejos moldes. Sus temas son variables y tan extensos como permitió la imaginación de sus creadores que, siguiendo la ruta que marcó Goldoni, utilizaron personajes cotidianos, de la vida real, con problemas vulgares y caseros, en oposición a la "ópera seria", donde los argumentos debían representar mitología o historia con temas de gran trascendencia. La ópera seria exaltaba el pasado; la ópera bufa satirizaba el presente. La Revolución Francesa estaba próxima y este nuevo género la presentía.

La similitud de forma en variantes posteriores dentro de sus estructuras, es mínima y la opereta, comedia musical y zarzuela, tienen muchas características afines. Sólo la nacionalidad podría establecer las diferencias, y así observamos que en Italia existe la ópera bufa, en Francia la ópera cómica, en Alemania la ópera sentimental u opereta vienesa, en España la zarzuela, en Rusia la ópera folklórica, en Inglaterra la ópera balada, y en la misma Inglaterra y posteriormente en Estados Unidos, reuniendo la experiencia, haciendo innovaciones y tomando un poco de todo, se ha popularizado el término de comedia musical, menos definido, pero tan popular como sus predecesores, que se extendió por todo el mundo. En México, esta influencia ha sido notable y varios autores tomaron esa senda. Jorge Ibarguengoitia toma la estafeta y crea en unión con Alicia Urreta algo que podríamos definir como "sátira musical de malas costumbres".

Reparto (por orden de aparición): Mercedes Pascual, Mónica Serna, Blanca Torres, Luis Gimeno, Fernando Mendoza, Miguel Córcega, Ángel Casarín, Pablo Arturo Torres, Leandro Martínez, José Luis Yaber, Rubén Velarde, Virginia Manzano, Alberto Gavira, Miguel Ángel Infante, Dora Montero, Silvia Osorio, Lizbeth Padilla, Guillermina Solé, Artemio Cruz, Jorge Escalante, Sergio Espinosa, Teodorico Garrido, Eduardo Díaz, Rubén Oviedo, Rodolfo Téllez, Luis Vázquez, Victoria Ornelas y Carlos Paullada.

Creativos • Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera • Música y texto de canciones: Alicia Urreta • Coreografía: Guillermina Peñalosa • Asistente de dirección: Luis Segundo.

Fotografías: 1 Luis Gimeno, Alfredo Barrera y Rubén Velarde (MS) • 2 Ángel Casarín y Pablo Arturo Torres (MS) • 3 Blanca Torres, Mónica Serna y Mercedes Pascual (MS) • 4 Final de la obra. Destacan: Blanca Torres, Mónica Serna, Mercedes Pascual, Miguel Córcega, Luis Gimeno y Miguel Ángel Infante (MS) • 5 Escena de la obra. Destacan Mercedes Pascual y Miguel Córcega (MS) • 6 Mónica Serna (MS).

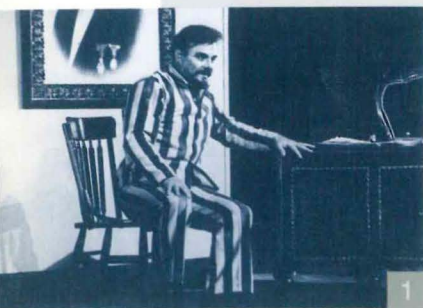




5



6



El último preso o los policías

Autor: Slawomir Mrozek

Dirección: Alejandro Bichir

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 10 de diciembre de 1980



Presentación por Alejandro Bichir

"...y de pronto me encontré con la puerta cerrada. ¿Pero la puerta está afuera o adentro?" (Ionesco). ¿Nuestra cárcel dónde está?, cuando se rompa el orden estará en el exterior o acaso en nosotros mismos, ¿dónde está ahora? ¿En nuestra mente?

El hombre creador de sistemas de vida que sirven de vehículo a sus inquietudes humanas es también creador de sistemas de muerte, que son variados y de matices sorprendentes.

La represión del pensamiento, si bien no significa exterminación física, sí representa la manifestación más patética de la muerte. En el país donde se sitúa esta obra el pueblo goza de la más absoluta libertad... física. ¿Han perdido la capacidad de pensar?, ¿la ocultan? Ceden el paso a una fuerza aparentemente ajena, aparentemente autónoma, todos somos responsables de las dimensiones que alcance el monstruo que hemos creado, por permitir su desarrollo, por la incapacidad de frenarlo, de oponerse, de protestar. ¿Es acaso necesario aceptar el terror para tratar de escapar a su furia?, ¿no sería mejor negarle su existencia, oponiéndose con antelación?



"Nos hemos vuelto ferozmente, cruelmente, bestialmente... fieles a esta condición de animales, que parece gustarnos. El autor nos alerta con su fino y delicado humorismo para que no caigamos presa ante la triste condición de que lleguemos a enajenarnos, para que el ser humano rechace la sumisión y el conformismo. Dice el "Preso"... "Desde algún tiempo ha sido obvio para cualquier persona que tenemos el mejor sistema político del mundo. Mis antiguos camaradas confesaron sus culpas, obtuvieron su perdón y regresaron a sus casas. Ahora no queda nadie en el país al que se le pueda detener. Soy el último revolucionario sobrante; ¿pero qué clase de revolucionario?, en el fondo de mi corazón me gusta coleccionar timbres postales"...

Más adelante Mrozek nos dice que sólo tenemos una palabra y hay que gritarla, aunque sea enterrada en millones de palabras más, pero en un primer momento haremos oír nuestra voz.



Reparto (por orden de aparición): Carlos Ancira, Augusto Benedico, Miguel Córcega, José Luis Yaber, Blanca Torres y Jorge Mateos.

Creativos • Traducción: Humberto Proaño • Escenografía y vestuario: Jarmila Masserova • Música: Miguel Ángel Infante • Iluminación: Elena Marsans • Asistente de dirección: Luis Segundo.

Fotografías: 1 Miguel Córcega (Cont) • 2 Jorge Mateos y Augusto Benedico (Cont) • 3 Miguel Córcega y Augusto Benedico (Cont) • 4 Augusto Benedico y Carlos Ancira (Cont) • 5 Augusto Benedico (Cont) • 6 (detalle) Miguel Córcega y Carlos Ancira (Cont).



Las alas sin sombra o La historia de Víctor Rey

Autor: Héctor Azar

Dirección y escenografía: Héctor Azar

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 12 de diciembre de 1980

Presentación por Héctor Azar

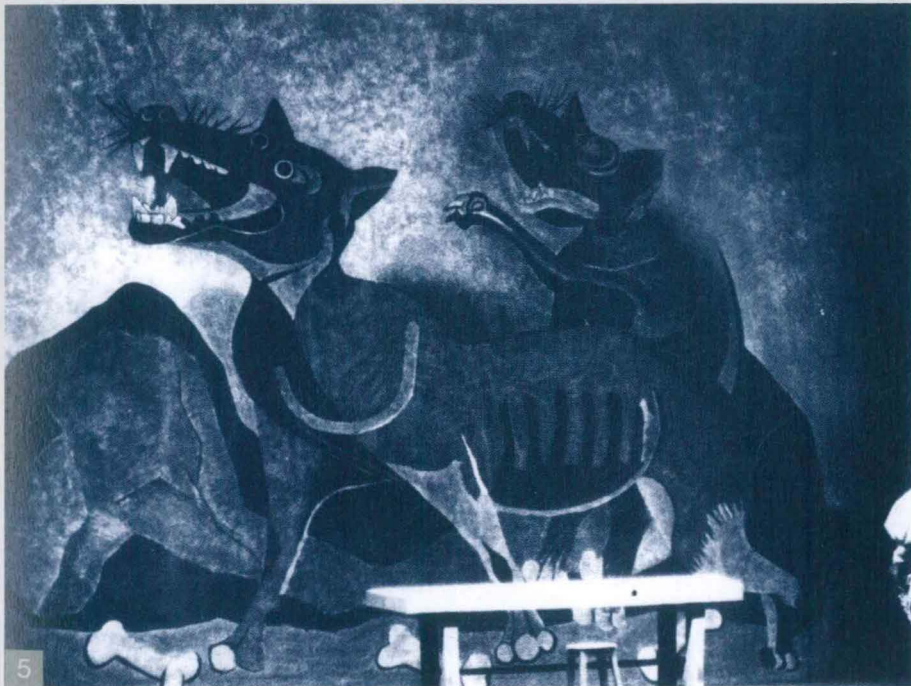
El nacimiento de Víctor Rey está envuelto en el misterio; eso no importa puesto que el nacimiento de todos los seres vivos –como el nacimiento de Adán y Eva– sigue envuelto en el misterio. Por eso la presencia de Víctor Rey en la vida no se justifica claramente, quiero decir que en su familia primero y en el grupo de sus semejantes después, esa presencia no llega a justificarse. Sus padres y todos sus numerosos hermanos nunca pudieron explicarse si Víctor Rey pertenecía a esa familia humana en calidad de hijo natural, de hijo pródigo o de hijo único; si era deudo de alguna otra familia anterior recién desaparecida o aislada en algún campo de concentración con distintas características del que Víctor habitaba. O si a la manera de un espíritu extraño a los demás se refugiaba bajo el ala generosa de la tradición para quedar cimbrándose de melancolía, igual que las estatuas mutiladas junto a las fuentes secas de olvido. En fin, Víctor Rey, a pesar de estos cerrados misterios acerca de su origen, llegó a ser un buen padre de familia, un ciudadano ejemplar, un líder de las mayorías que dio lugar a historias, novelas, discursos funerales y a dos o tres obras de teatro. Esta pretende ser una de ellas.

Reperto (por orden de aparición): Odiseo Bichir, Alberto Gavira, Virginia Manzano, Carlos Bribiesca, Luis Vázquez, Jorge Escalante, Marco Zetina, Rodolfo Téllez, Rubén Oviedo, Tomás Bárcenas, Teodorico Garrido, Benito Fausto, Dora Montero, Sergio Espinosa, Pedro Ibarra, Luis de León, Artemio Cruz, Alejandro Velázquez, Luis Chípres, Enrique Ontiveros, Bruno Bichir, José Alonso, Rubén Velarde, Leandro Martínez, Manuel Guízar, Teo Tapia, Miguel Gómez Checa, Flora Carreón, Federico Engels, Octavio Galindo, Carmen Sagredo, Óscar Narváez, Nuria Bages, Mercedes Pascual, Guadalupe Cázares, Flora Carreón, Elvira Monsell, Marco Zetina, Luis Gimeno, Héctor Ávila, Miguel Ángel Infante, Yolanda Mérida, Guadalupe Cázares, Federico Engels, Miguel Maciá, Federico Engels, Roberto Rivero, Mario García González, Ángel Casarín, Jorge Fink y Juan Olmeda.

Creativos • Vestuario: Carmen Parra • Musicalización: Miguel Ángel Infante • Supervisión plástica: Carlos Pellicer López • Asistente de dirección: Pablo Arturo Torres.

Fotografías: 1 José Alonso (BA) • 2 (detalle) Flora Carreón, Elvira Monsell, Nuria Bages, Guadalupe Cázares, Alma Levy y Mercedes Pascual (LG) • 3 Final de la obra (LG) • 4 • Carlos Bribiesca, Jorge Escalante, Marco Zetina y Luis Vázquez (LG) 5 Escenografía de Felipe Pons (reproducción de la obra original de Rufino Tamayo) (LG) • 6 Enrique Ontiveros (LG).







Las columnas de la sociedad

Autor: Henrik Ibsen

Dirección: Rafael López Miarnau

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 9 de octubre de 1981

Presentación por Rafael López Miarnau

El clima espiritual prevaleciente en Noruega en la segunda mitad del siglo XIX, facilitó la revisión de los valores sociales, políticos y morales de la época; revisión a la que Henrik Ibsen contribuyó vigorosamente.

En *Las columnas de la sociedad*, escrita en 1877, el autor ataca al orden social que se apoya en la mentira y la hipocresía, y propone la destrucción de esa sociedad a través de un hombre nuevo que, a riesgo de quedarse solo, será el hombre fuerte capaz de enfrentar su pasado y comprender que la verdad es fundamental para su existencia como ser humano.

La obra señala la voracidad del capital, la lucha de clases, la crisis de la familia, y reivindica a la mujer, dándole el valor y la posición que le corresponde al lado del hombre.

El ejemplo más acabado de esta mujer libre es Lona Hessel, cuyo desafío a los cánones sociales existentes y a los prejuicios imperantes, la llevan a decir al final del primer acto:

Vicario: ¿Qué pretende hacer en nuestra sociedad?

Srita. Hessel: ¡Ventilarla, señor pastor!



Reperto (por orden de aparición): Mario García González, Antonio Rangel, Óscar Narváez, Carmen Sagredo, Virginia Manzano, Virginia Gutiérrez, Martha Papadimitriou, Yolanda Mérida, Miguel Córcega, Bruno Bichir, Blanca Torres, Silvia Osorio, Lourdes Pastora, Julio Alemán, Alberto Gavira, Miguel Gómez Checa, Manuel Guízar, Francisco Javier Athié, Ángel Casarín, Mercedes Pascual, Octavio Galindo, Lizbeth Padilla y Carlos Guízar.

Creativos • Traducción: Else Wasteson • Escenografía: Antonio López Mancera
Vestuario: René Durón • Iluminación: Elena Marsans • Asistente de dirección: Francisco Javier Athié.

Fotografías: 1 Mercedes Pascual, Julio Alemán y Octavio Galindo (BA) • 2 Miguel Córcega y Julio Alemán (BA) • 3 Julio Alemán (BA) • 4 Mercedes Pascual (BA).





4



El alcalde de Zalamea o El garrote más bien dado

Autor: Pedro Calderón de la Barca

Dirección: José Solé

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 14 de octubre de 1981

Presentación por Luis Gimeno

Don Pedro Calderón de la Barca, figura cumbre del teatro barroco español, alcanza la expresión indiscutible del genio por dos caminos, que lejos de contraponerse se complementan: el realismo y el simbolismo. Es el más grande y típico representante de la dramaturgia intelectual y simbólica, da forma a los autos sacramentales con la grandeza de temas y espléndidas alegorías, profundiza y depura temas y técnica del teatro de Lope de Vega creando un teatro nuevo en cuanto a técnica y enfoque que se caracteriza por la reflexión, la fusión de drama y poesía y la perfección estructural.

Calderón aborda todos los temas con singular ingenio, creando obras maestras de cada uno de ellos. Así *El alcalde de Zalamea*, obra que por la naturaleza del conflicto y tratamiento acredita a Calderón como el más eminente de los trágicos españoles y lo sitúa junto a Shakespeare.

El eje del drama es el honor; la pugna entre la justicia popular y los privilegios de la milicia, sentido auténtico de la monarquía española. Calderón conduce la "trama" de la más noble sencillez de expresión a un lógico y tremendo desenlace.

Reparto (por orden de aparición): Marco Zetina, Teo Tapia, Enrique Ontiveros, Mónica Serna, José Alonso, Leandro Martínez, Jorge Fink, Jorge Mateos, Augusto Benedico, José Elías Moreno, Nuria Bages, Angelina Moreno, Luis Gimeno, Roberto Rivero, Tomás Bárcenas, Carlos Bribiesca, Patricia Zepeda, Alfredo Barrera, Luis Chiprés, Luis de León, Eduardo Díaz, Jorge Escalante, Eduardo Fernández, Teodorico Garrido, Rubén Oviedo, Rodolfo Téllez, Alejandro Toriz, Héctor Ávila, Alberto Moro, Eduardo Ocaña y Sergio Espinosa.

Creativos • Escenografía: Humberto Figueroa • Vestuario (diseño): José Solé • Música: Luis Gimeno • Iluminación: Antonio López Mancera • Coreografía: Guillermina Peñalosa • Asistente de Dirección: Roberto Rivero y Leopoldo Ylizaliturri.

Fotografías: 1 Escena de la obra (MS) • 2 Mónica Serna y Marco Zetina (MS) • 3 José Alonso y Leandro Martínez (BA) • 4 José Alonso (BA) • 5 Mónica Serna (MS) • 6 Luis Gimeno y José Elías Moreno (LG).





Pudo haber sucedido en Verona

Autor: Rafael Solana

Dirección: Ignacio Sotelo

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 10 de febrero de 1982

Presentación por Rafael Solana

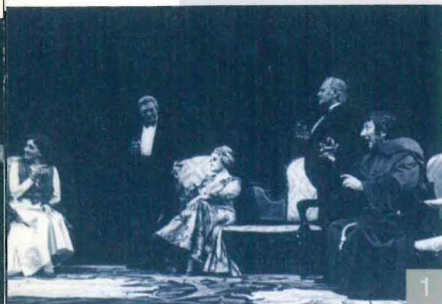
Cuando era yo veinticinco años más joven, en Florencia, frente a las estatuas en que Miguel Ángel representó al día y a la noche, a la tarde y a la mañana, para adornar la tumba de los Médicis, escribí el siguiente soneto:

La noches es tan hermosa como el día;
tan bello como el alba es el ocaso;
no dan las horas de la vida un paso
que no tenga su propia poesía.

No hay a quién preferir: el mediodía
es claro y luminoso; pero ¿acaso
en la negrura de una noche al raso
no brilla deslumbrante pedrería?

Es jovial y es alegre la mañana;
pero la tarde es plácida y serena
y las horas nocturnas son sabrosas;
juventud, madurez, edad anciana:
cada cual sus placeres y su pena,
lo mismo los botones que las rosas.

Dos decenios más tarde, en Verona, también frente a un sepulcro, el de Julieta, me vino a la mente componer una comedia, que no resultase demasiado melancólica, para ilustrar la idea de que no todo en nosotros envejece al mismo tiempo sino hay individuos que conservan una mente, o llámela usted un alma, más fresca que sus escleróticas arterias, y un corazón más joven que los huesos que lo enjaulan. Una obra sin tiempo ni espacio, que no tratara de los problemas de un siglo o de una nación, sino de los de la especie; porque viejos que conservan el espíritu joven y capaz de vivencias que se suponen sólo propias de los cortos años, los hay, los ha habido y los habrá siempre en todas partes de todas las razas; también niños que se adelantan a su edad y maduran temprano, precoces, pues ni el amanecer ni el ocaso se dan en diversos climas a la misma hora. No quisiera hacer reír con esto, pero tampoco llorar, ya que no es ni una burla ni un drama, sino hechos de la vida que hemos de aceptar sin jocosidad y sin tristeza. Niños hemos sido todos, y a viejos llegaremos muchos.



Reperto (por orden de aparición): Augusto Benedico, Miguel Maciá, Roberto Rivero, Jorge Mateos, Virginia Manzano, Blanca Torres, Carlos Bribiesca, Demián Bichir, Magda Karina, José Elías Moreno, Marcela Gómez Torres, Luis Gimeno, Yolanda Mérida, Alfredo Barrera, Luis Chipres, Eduardo Fernández, Agustín Herrera, José Miguel Gómez, Lizbeth Padilla, Silvia Osorio, Ana María Gimeno, Ofelia Núñez y Victoria Planas. **Creativos** • Escenografía y vestuario: Marcela Zorrilla • Asistente de dirección: Leopoldo Ylizaliturri.

Fotografías: 1 Yolanda Mérida, Miguel Maciá, Virginia Manzano, Jorge Mateos y Luis Gimeno (BA) • 2 Luis Gimeno y Virginia Manzano (LG) • 3 Augusto Benedico y Virginia Manzano (BA) • 4 Virginia Manzano y Augusto Benedico (LG) • 5 Final de la obra (LG).



El cocodrilo solitario del panteón Rococó

Autor: Hugo Argüelles

Dirección: Julio Castillo

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 18 de febrero de 1982

Presentación por Luis Gimeno

Esta obra de Hugo Argüelles es una tragicomedia en la que a través de dos fracasos paralelos que configuran un clima realista y simbólico, el dramaturgo explora las variantes existenciales (psicológicas y sociales) e incluso mágicas, que van revelando la trayectoria interna de un personaje dentro de un medio rural y mexicano, pero con características universales, para que estos dos fracasos (el de "Librado Tecpan" y el de su "alter ego": "El cocodrilo") hagan aflorar ante el espectador todas las manifestaciones del tema, mediante un tratamiento que, a través del enfoque fársico –y con el característico "humor negro" del autor– se manifieste lo trágico inmerso en ese carácter tan de nuestro pueblo.

Por esta incisiva exploración en los elementos autodestructivos y burlescos de la conducta del protagonista, Rodolfo Usigli, al leer la obra, consideró que: "Además de la brillantez de un estilo muy *sui generis* y su indudable modernidad de factura, *El cocodrilo solitario del panteón rococó* desarrolla los temas constantes de la mexicanidad en un sentido plural contemporáneo, como un paso más de una preocupación que se inicia en nuestra cultura simultáneamente con *El gesticulador* y los ensayos de Samuel Ramos sobre *El perfil del mexicano*.

Obra compleja –y dolorosa a pesar de su apariencia festiva– *El cocodrilo...* nos enfrenta a cuestionar nuestras secretas (o reprimidas) maneras de... "no ser".

Y en esto radican su fuerza, su poder de provocación y su esencial valor dramático.

Reparto (por orden de aparición): Miguel Córcega, Mercedes Pascual, Mónica Serna, Zaide Silvia, Patricia Zepeda, Ángel Casarín, Miguel Gómez Checa, Antonio Rangel, Teo Tapia, Artemio Cruz, Héctor Ávila, Enrique Ontiveros, Leandro Martínez, Angelina Moreno, Carlos Guízar, Tomás Bárcenas, Mario García González, Marco Zetina, Octavio Galindo, Martha Papadimitriou, Teodorico Garrido, Alberto Moro, Manuel Guízar, Jorge Fink, Ignacio Medel Bolaños, Enrique Medel Bolaños, Rubén Oviedo, María Belzars, Manuel Guízar, Óscar Narváez, Alejandro Toriz, Jorge Escalante, Gregorio Sánchez, Policarpo Carrillo, Rodolfo Téllez, Sergio Espinosa, Rubén Velarde, Eduardo Ocaña, Luis de León Jiménez y Ignacio Gómez

Creativos • Escenografía y vestuario: Alejandro Luna • Música: Alicia Urreta • Vestuario: Fiona Alexander • Coreografía: Guillermina Peñalosa • Asistente de dirección: Francisco Javier Athié • Productor ejecutivo: Julio Urreta

Fotografías: 1 Miguel Córcega, Zaide Silvia Gutiérrez y Mercedes Pascual (Cont) • 2 Mónica Serna y Miguel Córcega (MS) • 3 Escena de la obra (MS) • 4 Escena de la obra (MS) • 5 Mónica Serna y Mercedes Pascual (Cont) • 6 Miguel Córcega (Cont).





5



6

Crimen y castigo

Autor: Fiodor Mijailovich Dostoievski

Dirección: Julián Guajardo

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 11 de junio de 1982

Presentación por Selma Ancira



“Dostoievski parece haber sido escogido por el destino de las letras rusas para llegar a ser el más grande dramaturgo de Rusia... Pero tomó el camino equivocado y escribió novelas.” Vladimir Nabokov.

De enero de 1850 a enero de 1854 Dostoievski estuvo preso en la fortaleza de Omsk. Durante todo ese tiempo el único libro que lo acompañó fue la Biblia. En Siberia, Dostoievski sufrió una profunda crisis religiosa. *Crimen y castigo* es resultado de esta experiencia espiritual del autor. Fue en Siberia donde Dostoievski se enfrentó por primera vez a las “personalidades fuertes”, aquellas que están fuera de la ley moral. Fue allí donde comenzó la revisión de sus antiguos valores. La idea de *Crimen y castigo* surgió “durante mis años de trabajos forzados, en un terrible momento de tristeza y desmoralización”.

Crimen y castigo resucita en forma de novela contemporánea el arte de la tragedia antigua. La historia de Raskólnikov es una nueva encarnación del mito sobre la rebelión de Prometeo y su muerte en la lucha contra el destino.

Dostoievski conserva en sus novelas las tres unidades de la tragedia clásica. La historia de Raskólnikov sucede en San Petersburgo: la ciudad más fantástica del mundo va a parir a un héroe asimismo fantástico. En el mundo de Dostoievski el lugar y el ambiente están místicamente relacionados con los personajes. El lugar no es únicamente espacio, es toda una gama de símbolos espirituales.

La unidad de tiempo se conserva en la novela-tragedia tan estrictamente como la “unidad de lugar”. En el mundo de Dostoievski la medida del tiempo no es la misma que en la realidad. Sus héroes no viven en tiempo matemático sino en “duración real”. El tiempo puede alargarse ilimitadamente, o reducirse e incluso desaparecer.

El espacio y el tiempo en Dostoievski han sido “humanizados” ya que se ven convertidos en funciones de la conciencia humana.

La tercera unidad de la tragedia clásica, la unidad de acción, define la composición de la novela-tragedia. *Crimen y castigo* es la historia de una idea, de un hombre, de un destino. Todas las personas y los sucesos se encuentran reunidos alrededor de Raskólnikov: él es el centro dinámico del que parten los rayos y al que regresan los reflejos.

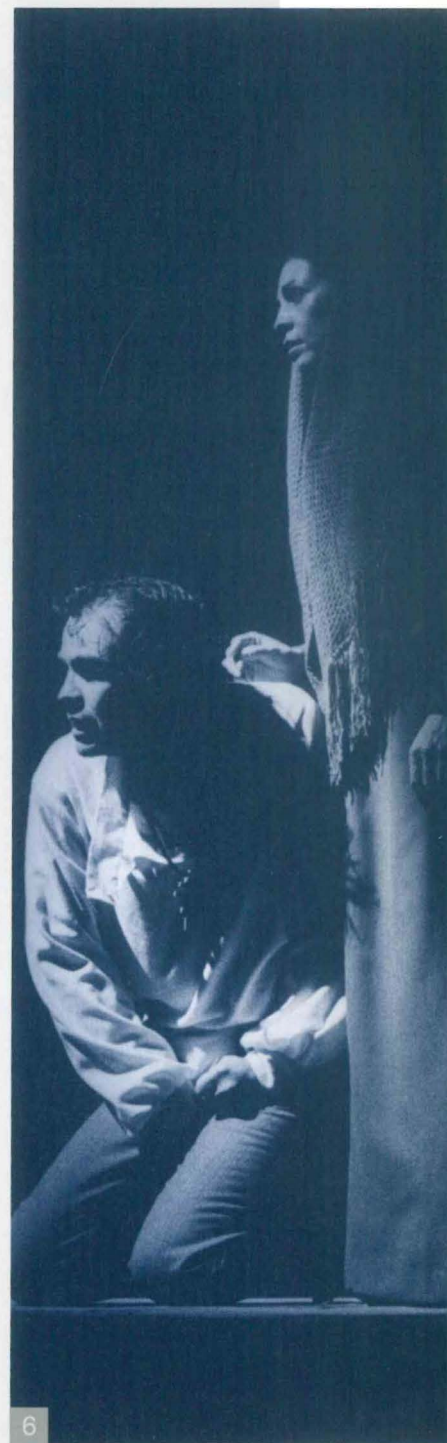
En el centro de todas las novelas de Dostoievski está el Hombre resolviendo el enigma de su personalidad. En este sentido, la creación artística del escritor es un proceso único de autognosis. El conocimiento de sí mismo es la aceptación de la lucha, el agotamiento vital del bien y del mal. Es por esto que las novelas de Dostoievski son en esencia “novelas-tragedias”.

Seguei Radzinsky en su adaptación teatral de la novela-tragedia de Dostoievski, no solamente transporta en forma magistral a la escena el argumento, sino que conserva el “pathos” de la novela, respetando los cánones artísticos de Dostoievski.

Reparto (por orden de aparición): José Alonso, Óscar Narváez, Miguel Maciá, Demián Bichir, Rubén Oviedo, Yolanda Mérida, Teo Tapia, Esteban Zavala, Patricia Pascual, Enrique Ontiveros, Elisa Aragonés, Carmen del Castillo, Carlos Bribiesca, Eduardo Díaz, Óscar Narváez, Odiseo Bichir, Ángeles Marín, Marco Zetina, Antonio Rangel, Leandro Martínez, Mercedes Pascual, Magda Karina, Guillermina Solé, Mónica Serna, Luis Gimeno, Jorge Fink, Raúl Bóxer, Fabiola Tapia, Gustavo Martínez, Ana María Pecannins, Jesús Coronado, Ricardo García, Yolanda Reyes, María Belzares, Alberto Moro y Alma Oropeza.

Creativos • Composición escénica de Seguei Radzinsky • Traducción: Selma Ancira • Escenografía y vestuario: Jarmila Masserova • Música: Alicia Urreta • Iluminación: Elena Marsans • Asistentes de dirección: Humberto Suárez, Francisco Athié.

Fotografías: 1 Luis Gimeno y José Alonso (Julio Rochón) (LG) • 2 Antonio Rangel, Marco Zetina y Leandro Martínez (BA) • 3 Miguel Maciá, José Alonso, Demián Bichir y Rubén Oviedo (BA) • 4 Escena de la obra (MS) • 5 José Alonso y Mónica Serna (MS) • 6 (detalle) José Alonso y María Clara Zurita (LG).



El tuerto es rey

Autor: Carlos Fuentes

Dirección: Jorge Esma

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 20 de octubre de 1982

Presentación

Una señora y su criado habitan una casa abandonada. Los dos están ciegos pero cada uno cree que el otro ve. Cada uno cree que el otro es su guardián, su lazarillo. La señora espera la protección de su criado. El criado espera la protección de su señora. Ambos esperan el regreso del señor. El señor es el esposo de la señora. El señor se marchó hace seis días. ¿Quién es este señor ausente que fija tan severas reglas de conducta a los dos ciegos que habitan su casa y luego los abandona a las tentaciones de la libertad? La acción transcurre en la vigilia del séptimo día.

La criatura quisiera asesinar al creador, si no para usurpar su indeseable puesto, por lo menos para liberarse de su mirada; pero al hacerlo iguala su propia concepción con la muerte; entonces mima al creador, y convierte la vida en teatro.

Los personajes de mi obra son viajeros inmóviles, la señora y el criado son personajes latinoamericanos que transitan de la nostalgia a la esperanza, del recuerdo a la premonición, de una América hispana de lodo a una Europa de polvo.

Carlos Fuentes

El tuerto es rey se despliega en varios niveles: psicológico, teológico, social, político y literario.

El personaje femenino sufre varias metamorfosis: Donata-mujer-de mundo; Donata-Bovary; Donata-Carlota; Donata-Electra; Donata-niña; Donata-prisionera; Donata-Eva, etc.

Metamorfosis a las que corresponden otras tantas del personaje masculino: Duque-esclavo; Duque-santo; Duque-hermano; Duque-bufón; Duque-amante; Duque-tirano; Duque-Adán; etc.

Donata y Duque son hijos del Señor; por lo que todo podría verse en el nivel teológico como una nueva versión de la caída; pero aquí el Señor es también culpable del pecado.

Octavio Paz

Reparto (por orden de aparición): Salvador Pineda y Mercedes Pascual.

Creativos • Escenografía y vestuario: David Antón • Dirección musical: Manuel Henríquez • Musicalización y temas originales: Aurelio Calvario • Iluminación: Antonio Cava • Asesoría de pantomima: Rafael Pimentel • Asesoría de coreografía: Lucero Binguist • Asistentes de dirección: Francisco Athié, Carlos Saib.

Fotografías: 1, 2 y 3 (detalle) Mercedes Pascual (BA) • 4 Mercedes Pascual (BA).



4

Moctezuma II

Autor: Sergio Magaña

Dirección: José Solé

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 22 de octubre de 1982

Presentación

Sergio Magaña con su obra, nos presenta la tragedia íntima de un monarca en las últimas horas de su poder. "... un hombre poderoso que sabe que la aurora borraré su mundo y convertirá su reino libre en un pueblo de esclavos crucificados. Éste es concretamente el problema de la obra, y para enfrentarlo y padecerlo, no es necesario ser Moctezuma, simplemente podríamos parangonarlo con un vulgar golpe de Estado." *Moctezuma II* es una protesta contra los regímenes militaristas, contra el sectarismo, la superstición, la histeria colectiva y la ferocidad.

La primera representación de esta obra tuvo lugar en el Auditorio Reforma del IMSS, el 25 de febrero de 1954, y la crítica la calificó como una extraordinaria obra teatral, con todos los elementos de una auténtica tragedia, ponderándola al grado de considerarla como la primera obra mexicana que logró niveles universales. Sopesando sus cualidades con espíritu crítico y midiendo sus lícitos recursos, existe un justo equilibrio y una intensa emoción, para culminar en un acto final lleno de sorpresas y angustias que redondean y culminan una gran tragedia. La crítica de su tiempo destacó también el diálogo que surge ágil, moderno, rico en sutileza y agudo en la intención; cada palabra, cada escena lleva su propio contenido. Acción y palabra se unen para juntarse en un nudo dramático que, al resolverse más adelante, esparce los gritos, los ayes y la imagen catastrófica de un gran imperio condenado a muerte.

Los hechos históricos de la humanidad están repletos de elementos teatrales y golpes efectistas, pero ¿qué difícil es para cualquier dramaturgo llevar a escena determinado episodio sin caer en acciones melodramáticas aunque el mismo desarrollo histórico así lo requiera!

Sergio Magaña se enfrenta a lo casi imposible, y su intención, sincera y honesta, lo lleva a tomar la problemática histórica con valentía e inteligencia, limpia la poco heroica figura de Moctezuma y endereza la tradicional y torcida imagen del último poderoso emperador de México.

Sergio Magaña nos recuerda que la historia la escribe el vencedor y la nuestra fue impresa con la sangre de los mexicanos bajo la mirada petulante de los conquistadores. Más tarde se requirió ensalzar un héroe nacional como Cuauhtémoc, que tradicionalmente superará con hechos brillantes la deteriorada imagen de Moctezuma, extraordinario rey, cuya gran personalidad no fue capaz de opacar Bernal Díaz del Castillo con pobres e ingenuos adjetivos.

El valor intrínseco de *Moctezuma II*, su fuerza dramática, no sólo la encierra el acontecer histórico, puesto que nada puede refutarse, dado que se trata de una página que nunca fue escrita. Sergio Magaña logra su propósito con el apoyo de documentación verídica hábilmente analizada; el valor humanista lo encierra el espíritu profundo de sus personajes teatrales, que bien pudiéramos prescindir de nombres o cambiarlos por otros producto de la fantasía o de otra época, siempre quedará plan-



teado el problema de un "líder" que viera sus dominios desquiciados por la traición, la superstición, la necesidad de los suyos y la invasión agresiva y violenta de extraños.

Otra acción acertada y que exime cierta responsabilidad histórica al autor es que, en esta tragedia auténtica mexicana, no aparece Hernán Cortés. Cuando su bota asoma en el escenario se apagan las luces, viene la oscuridad y cae el telón final.

Reparto (por orden de aparición): Yolanda Mérida, Blanca Torres, Carmen Sagredo, Virginia Gimeno, Angelina Moreno, Dora Montero, Guillermina Solé, Silvia Osorio, Ofelia Núñez, Salvador Sánchez, Óscar Narváez, Mónica Serna, Miguel Ángel Gómez Lora, Bárbara Córcega, Miguel Córcega, Virginia Gutiérrez, Héctor Ávila, Ángel Casarín, Octavio Galindo, Eduardo Ocaña, Rafael Cortés, Leandro Martínez, Manuel Guízar, Tomás Bárcenas, Roberto Rivero, Marco Zetina, Mario García González, Rubén Velarde, Enrique Ontiveros, Dora Montero, Ofelia Núñez, Odiseo Bichir, Carlos Guízar, Teodorico Garrido, Artemio Cruz, Luis de León, Jorge Escalante, Rubén Oviedo, Antonio Escobar, Mariano Escalante, Ignacio Gómez, Miguel Rosas, Agustín Herrera, Luis Chiprés, Mauricio Sánchez, Manuel Villalpando, Luis Licon, Alejandro Toriz, Heriberto del Castillo, Policarpo Carrillo y Alfredo Barrera.

Creativos • Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera • Iluminación: Elena Marsans • Música original y ejecución: Luis Pérez • Asistentes de dirección: Roberto Rivero y Leopoldo Ylizaliturri.

Fotografías: 1 Salvador Sánchez (BA) • 2 Mónica Serna (MS) • 3 Boceto escenográfico de Antonio López Mancera (GR) • 4 Escena de la obra. Destacan: Blanca Torres, Salvador Sánchez, Virginia Gimeno, Tomás Bárcenas, Yolanda Mérida y Miguel Córcega (BA).



Los buenos manejos (reestreno)

Autor: Jorge Ibarguengoitia
Dirección: Marta Luna
Teatro: Del Bosque
Fecha de estreno: 9 de junio de 1983

Presentación por Luis Gimeno

La comedia musical, como forma de "divertimento", parte en su desarrollo de la vetusta "ópera bufa" italiana, que originaron entre otros de su época, Logroscino Cimarosa y Pergolesi. Las derivaciones y aceptación en el mundo occidental, así como su enraizamiento, se debió al espíritu jocosos y crítico que de manera revolucionaria rompió viejos moldes. Sus temas son variables y tan extensos como permitió la imaginación de sus creadores que, siguiendo la ruta que marcó Goldoni, utilizaron personajes cotidianos, de la vida real, con problemas vulgares y caseros, en oposición a la "ópera seria" donde los argumentos debían representar mitología o historia con temas de gran trascendencia. La ópera seria exaltaba el pasado; la ópera bufa satirizaba el presente. La Revolución Francesa estaba próxima y este nuevo género la presentaba.

La similitud de forma, en variantes posteriores dentro de sus estructuras, es mínima y la opereta, comedia musical y zarzuela, tienen muchas características afines. Sólo la nacionalidad podría establecer las diferencias, y así observamos que en Italia existe la ópera bufa, en Francia la ópera cómica, en Alemania la ópera sentimental o vienesa, en España la zarzuela, en Rusia la ópera folklórica, en Inglaterra la ópera balada, y en la misma Inglaterra, y posteriormente en Estados Unidos, reuniendo la experiencia, haciendo innovaciones y tomando un poco de todo, se ha popularizado la comedia musical, menos definido, pero tan popular como sus predecesores, que se extendió por todo el mundo. En México, esta influencia ha sido notable y varios autores tomaron esa senda. Jorge Ibarguengoitia toma la estafeta y crea en unión con Alicia Urreta algo que podríamos definir como "sátira musical de malas costumbres".

Reparto (por orden de aparición): Mercedes Pascual, Virginia Gimeno, Mónica Serna, Blanca Torres, Luis Gimeno, Rubén Velarde, Miguel Córcega, Ángel Casarín, Heriberto del Castillo, Leandro Martínez, Luis Vázquez, Enrique Ontiveros, Carmen Sagredo, Pablo Arturo Torres, Marco Zetina, Angelina Moreno, Guillermina Solé, Silvia Osorio, Ofelia Núñez, Dora Montero, Carlos Guízar, Agustín Herrera, Eduardo Díaz, Alfredo Barrera, Eduardo Fernández, Alejandro Toriz, Rubén Oviedo, Patricia Zepeda, Mauricio Sánchez, Leopoldo Ylizaliturri, Enrique Licon y Ángeles Marín.

Creativos • Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera • Música, letras y dirección musical: Alicia Urreta • Asistente de dirección: Leopoldo Ylizaliturri.

Fotografías: 1 Luis Vázquez, Enrique Ontiveros, Leandro Martínez y Heriberto del Castillo (LG) • 2 Heriberto del Castillo, Carmen Sagredo, Luis Gimeno, Rubén Velarde y Ángel Casarín (LG) • 3 Escena de la obra. Destacan en primer plano: Guillermina Solé, Mónica Serna, Blanca Torres, Ángel Casarín y Heriberto del Castillo (LG) • 4 Luis Gimeno, Blanca Torres y Ángel Casarín (LG) • 5 Marco Zetina, Luis Gimeno y Miguel Córcega (LG) • 6 Guillermina Solé, Virginia Gimeno, Rubén Velarde, Mónica Serna, Blanca Torres, Silvia Osorio y Dora Montero (LG).





El gesticulador (reestreno)

Autor: Rodolfo Usigli

Dirección: Rafael López Miarnau

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: agosto de 1983

Presentación por Antonio Magaña Esquivel

Exégesis de Rodolfo Usigli

El tiempo da la dimensión auténtica no sólo del hombre sino de sus obras. No se trata solamente de que la obra refleje su tiempo y capte y proyecte su ambiente recreándolos, sino de que el tiempo mantenga viva la obra, la encumbre y la consagre por su íntima verdad imperecedera. Así ocurre con Rodolfo Usigli y su teatro, cuyo realismo no pretendió salvar al hombre ni a la sociedad sino salvar al teatro mexicano, en la medida en que afirma su estrecha relación con la identidad de sus caracteres con el mundo y el tiempo de México con sus figuras más representativas. *El gesticulador* es el ejemplo más relevante y efectivo, porque mediante la sátira que lo caracteriza, el espectador podrá reconocer el orden recreado de un mundo social y político en el que lo individual resume lo colectivo y atribuye al azar lo que vive al azar en el ambiente mexicano.

Por ello Rodolfo Usigli (1905-1979) es el caso más singular del moderno teatro mexicano, el ejemplo de una sostenida conciencia de su propio valer y de la permanencia de un espíritu cuya fuerza se enfrentó y supo resistir la prueba de la desatención y vencer el tiempo. No tuvo contacto con el grupo del Teatro Ulises, ni con el Teatro Orientación, ni con ninguno de los otros grupos en los que la acción de aquellos se prolongó. Fue él un escritor aislado, solitario, que se ufano siempre de haber superado aquella atmósfera de insistente discolería de las compañías profesionales en que intervino. Imagino su desapego a sus primeras piezas, *El apóstol* (1930), *Noche de estío* (1933), *La última puerta* (1934), que según él corresponden a un tipo de teatro inmóvil en el que el supremo interés radica en el camino mental de los personales.

Más tarde se afilia al realismo, y sin incómoda modestia considera que con *El gesticulador* (1937) comienza México su teatro propio porque su obra es "instrumento preciso en la medida humana". En realidad *El gesticulador* se ubica dentro de un realismo en el que el espectador puede reconocer la concentración de un mundo en el que el carácter y la realidad se expresan mediante la sátira. Es indudablemente la pieza teatral mejor trabajada y la más lograda de todas las suyas, la de más firme actualidad. Después de diez años de escrita logró estrenarla, el 16 de mayo de 1947, en el Palacio de Bellas Artes, en la primera temporada que organizó el INBA, con Alfredo Gómez de la Vega en el personaje de César Rubio, cuyo heroísmo mistificado muestra, individualizada y en tono de sátira, la hipocresía del político mexicano.

Usigli se propuso, sin que aquel suceso haya sido real, auténtico, en el desenvolvimiento político de la Revolución, plantear una verdad psicológica y principalmente una verdad teatral; si la Revolución es la mayor verdad en México, en *El gesticulador* lo teatralmente revolucionario es la verdad, una verdad que se cubre de ironía, de sátira, y lleva al autor al extremo de llamarla "pieza para demagogos", con la mejor intención de que aun los opositores crean en ella, y se cumpla así la otra verdad acerca de que el mexicano se siente siempre personalmente aludido.

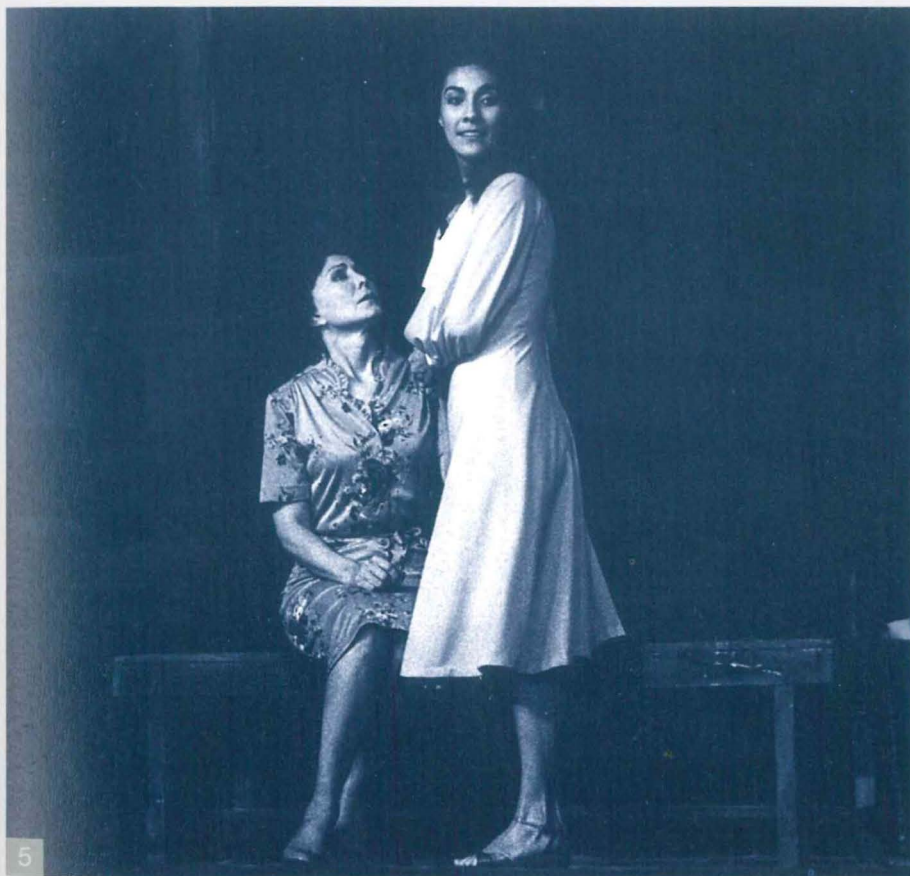


Público y crítica han otorgado por ello su aplauso a Rodolfo Usigli y consideran que *El gesticulador* es la pieza que representa el punto culminante de su teatro y de la dramática mexicana.

Reparto (por orden de aparición): Salvador Sánchez, Odiseo Bichir, Óscar Narváez, Bárbara Córcega, Virginia Gutiérrez, Yolanda Mérida, Miguel Maciá, Antonio Rangel, Octavio Galindo, Jorge Fink, Tomás Bárcenas, Eduardo Ocaña, Carlos Bribiesca, Mario García González, Alberto Moro, Teo Tapia, Héctor Ávila, Gustavo Martínez, Luis de León, María Belzares, Raúl Bóxer, Policarpo Carrillo, Luis Chiprés, Ignacio Gómez, Ana María Pecannins, Alma Oropeza Alcocer, Alberto Moro, Miguel Rosas, Silvia Tapia, Jesús Coronado y Ricardo García.

Creativos • Escenografía y vestuario: Antonio López Mancera • Asistente de dirección: Francisco Athié y Humberto Suárez.

Fotografías: 1 Miguel Maciá y Salvador Sánchez (Cont) • 2 Antonio Rangel, Salvador Sánchez y Carlos Bribiesca (Cont) • 3 Escena de la obra (Cont) • 4 Virginia Gutiérrez, Salvador Sánchez, Jorge Fink y Antonio Rangel (Cont) • 5 Virginia Gutiérrez y Bárbara Córcega (Cont) • 6 Virginia Gutiérrez (Cont).



5



6

Las adoraciones

Autor: Juan Tovar

Dirección: José Caballero

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 3 de noviembre de 1983

Presentación por Juan Tovar

La historia de don Carlos Mendoza, por nombre indio Ometochtzin, consta en actas; fue publicada en 1910, y reimpressa en 1968, con el título *Proceso inquisitorial del cacique de Tezcoco: México, 1539*.

Caso de excepción –único en que la Inquisición de la Nueva España condenó a muerte a un natural-, el de don Carlos es, a la vez, ejemplar en más de un sentido, y sus implicaciones trascienden la circunstancia específica para calar en lo vivo, lo presente. De allí su sustancia dramática o, al menos, la que esta obra y esta escenificación han querido poner de manifiesto.

“Todo pasó hace mucho: todo tiene lugar ahora”; el antiguo destino de ese nieto de Nezahualcōyotl, ahijado de Hernán Cortés, refleja aún, como un negro espejo, nuestra manera de ser.

Recordemos cómo la fascinación ante la muerte no es tanto un rasgo de madurez o de vejez como de juventud. Mediodía y medianoche son horas de suicidio ritual. Al mediodía, durante un instante, todo se detiene y vacila; la vida, como el sol, se pregunta a sí misma si vale la pena seguir. En ese momento de inmovilidad, que es también de vértigo, a la mitad de su carrera, el pueblo azteca alza la cara; los signos celestes le son adversos. Y siente la atracción de la muerte.

Octavio Paz

El laberinto de la soledad

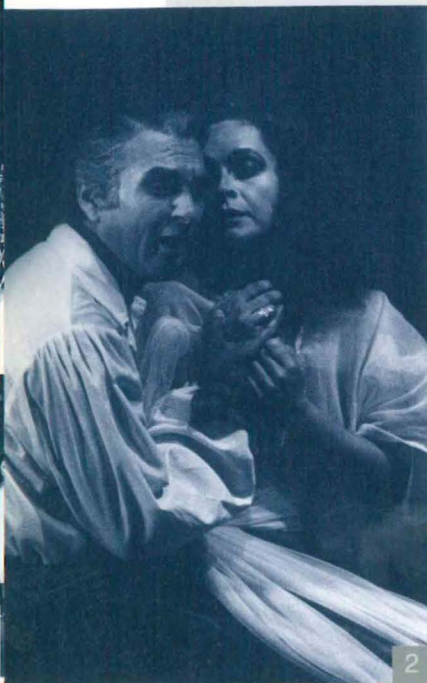
Reperto (por orden de aparición): Mario García González, Antonio Medellín, Luisa Huertas, Jorge Fink, Eduardo Ocaña, Miguel Córcega, Carlos Guízar, Marco Zetina, Óscar Narváez, Pablo Arturo Torres, Ángel Casarín, Silvia Mariscal, Erando González, Agustín Herrera, Odiseo Bichir, Rubén Velarde, Rocío Cházaro, Heriberto del Castillo, Tomás Bárcenas, Luis de León, Policarpo Carrillo, Ignacio Gómez, Agustín Herrera, Rubén Oviedo, Luis Vázquez, Blanca Torres, Silvia Osorio, Dora Montero, Ofelia Núñez, Miguel Córcega, Carlos Hugo Pérez Murphy, José Luis Ángeles, Irma Montero, Enriqueta Aragón, Fernando Guajardo, Alejandra Hernández, Antonio Martín, Erika Mues, Leopoldo Novoa, Omar Ortiz y Ina Velasco.

Creativos • Escenografía y vestuario: José Cuervo • Música: Erando González • Arreglos y dirección musical: Fernando Guajardo • Estructuras coreográficas: Tulio de la Rosa • Asistente de dirección: Francisco Athié.

Fotografías: 1 Escena de la obra. Destacan Blanca Torres, Silvia Mariscal, Luisa Huertas, Rocío Cházaro, Antonio Medellín y Carlos Guízar (BA) • 2 José Antonio Ferral y Silvia Mariscal (BA) • 3 Miguel Córcega y Antonio Medellín (BA) • 4 Marco Zetina, Miguel Córcega, Carlos Guízar y Antonio Medellín (BA) • 5 Jorge Fink y Silvia Mariscal (BA).



1



2



3



Sueño de una noche de verano

Autor: William Shakespeare

Dirección: José Solé

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 9 de abril de 1984

Presentación por Luis Astrana María

En tiempos de Shakespeare y aun en siglos anteriores, el *Midsummer* era una fiesta especial mágica, durante la cual el pueblo se entregaba a ritos de hechicería y singulares diversiones para conquistar ciertas plantas, como el mirto, el laurel y la verbena, a las que tradicionalmente se atribuían virtudes misteriosas; eran restos de vetustas costumbres que, originadas en la mitología pagana, con el sacrificio en piras propiciatorias y solemnidades para impetrar la protección de los dioses, se continuaron en épocas cristianas, al entroncar con la mitología gótica. Son frecuentes las alusiones a estas festividades en libros y romances de antaño, en que a ciertas horas se esperaban apariciones de amantes, santos, espíritus, hadas, trasgos, duendes o silfos y demás personajes del mundo de la fantasía y el ensueño. En gran parte de la literatura de la Edad Media abundan leyendas misteriosas de esta clase, en las cuales se confunden y entrelazan lo real con lo ficticio, la conseja con la historia, el mito con la religión. Todo ello dimana, sin duda, del culto ibérico al Sol.

¿Qué es *El sueño de una noche de verano*? Arabescos, juegos de imaginación, travesura y alegría de alma, con la bellísima música de Félix Mendelssohn.

Reparto (por orden de aparición): Eduardo Díaz, Juan Carlos Barreto, Marfa Martín, Angelina Moreno, Agustín Herrera, Fernando Rubio, Guillermina Soler, Carlos Enrique Torres, Juan Ignacio Aranda, Silvia Osorio, René Gatica, Marco Zetina, Xavier Jiménez, Arturo Ríos, Carlos Guízar, Luis Vázquez, Gerardo Páez, Paloma Woolrich, Andrea Seidel, Óscar Narváez, Bárbara Córcega, Martha Galván, Ana Berumen, Cindy Ricaldi, Marcela Corona, Patricia Gómez, Claudia Casillas, María Eugenia Sánchez, Elena Estrada, Araceli Guízar, Humberto Suárez, Alejandro Toriz, Miguel Rosas, Mauricio Sánchez, Alfredo Barrera, Alberto Moro, Enrique Julien, Ofelia Núñez y Luis Enrique Licona.

Creativos • Escenografía: Jesús Píndaro Pérez • Vestuario: Antonio López Mancera • Música: Félix Mendelssohn • Coreografía: Guillermina Peñalosa • Asistente de dirección: Fernando Rubio.

Fotografías: 1 Paloma Woolrich y Óscar Narváez (ON) • 2 Estudiantes de la Escuela de Arte Teatral en una escena (BA) • 3 Paloma Woolrich y Óscar Narváez (ON) • 4 • Paloma Woolrich, Óscar Narváez y José Solé en un ensayo de la obra (ON) 5 Paloma Woolrich y Óscar Narváez (BA).





Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte

Autor: Héctor Mendoza
Dirección: Luis de Tavira
Teatro: Del Bosque
Fecha de estreno: 29 de mayo de 1984

Presentación por Héctor Mendoza

Muy frecuentemente carecemos de razones para hacer lo que hacemos. Las decisiones más importantes de nuestra vida carecen por regla general de una base lógica, coherente, bien fundada. Si se nos pregunta por qué hicimos esto o aquello, inventamos una razón, la improvisamos; sólo en casos de inusitada honestidad contestamos **no lo sé**. Sin embargo, parecemos seguros, perfectamente seguros de lo que hacemos; como si nos asistieran las razones más poderosas del mundo.

En esta obra he querido analizar, disecar, la cantidad de imágenes emotivosensoriales que empujan a la protagonista a decidir que quiere separarse de su marido. Podríamos decir que el tiempo real que Eva Iriarte emplea para estar segura de que ya no quiere vivir con su marido no sobrepasa los quince o veinte minutos. Tiempo que es el que su mismo marido tarda en hacerle un amor del que ella se mantiene ausente. Pero por efecto de tal disección, las imágenes que atraviesan su mente –deseos, frustraciones, desilusiones, rencores mal enterrados– ocupan el cuerpo fundamental de la obra, es decir aproximadamente una hora cuarenta minutos.

Al final de la obra he querido representar parte del asombro y del dolor que sentirá el marido al conocer la decisión de Eva. El marido necesitará razones, porque al haber vivido la misma realidad de otra manera, no entiende nada. Porque no entendemos en realidad nada de lo que los demás hacen a nuestro alrededor. La vivencia que el otro tiene del mundo, en su enorme y creciente complejidad, nos resulta cada vez más ajena.

Reperto (por orden de aparición): Rosa María Bianchi, Luis Rábago, Marco de Zetina, Mario García González, Silvia Mariscal, Miguel Córcega, Yolanda Mérida y Graciela Torres.

Creativos • Escenografía: José de Santiago • Vestuario: Francesca Saldívar • Sonorización: Rodolfo Sánchez Alvarado • Montaje fílmico: Julio Pliego • Asistente de dirección: Laura Aragón.

Fotografías: 1 Silvia Mariscal y Rosa María Bianchi (BA) • 2 Rosa María Bianchi (BA) • (detalle) Mario García González, Silvia Mariscal y Marco Zetina (BA) 3 Mario García González, Silvia Mariscal y Marco Zetina (BA).





4

Andrómaca

Autor: Jean Racine

Dirección: José Solé

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 31 de mayo de 1984

Presentación por José Solé

La Compañía Nacional de Teatro se propone, a partir de la presente temporada, estrenar seis obras anualmente; tres nacionales y tres extranjeras, en sus dos salas: Teatro del Bosque y Teatro Jiménez Rueda.

Respecto a las nacionales, se proyecta poner en escena una o dos cuyo estreno sea mundial y el resto obras que la crítica ya haya consagrado. En cuanto a las extranjeras, se ha pensado escoger tres de un mismo país, distinto cada año, y que en conjunto den una visión general de su producción teatral.

Para la presente temporada se ha decidido empezar por el teatro francés con la tragedia de Racine *Andrómaca*, obra que valió al autor ser considerado en su tiempo como «el primer poeta de Francia».

La tragedia neoclásica es lo menos representado del teatro francés fuera de su país. En México se han puesto en español sólo dos títulos: *Británico*, por televisión, y recientemente *Fedra*, en una espléndida traducción en verso.

La elección de *Andrómaca* es debida a la gran belleza de la obra, a su estupenda estructura dramática y al interés que logra a través de sus entretajadas pasiones, esta última es una característica de la tragedia neoclásica que es, en su temática, la contraposición entre el deber y la pasión.

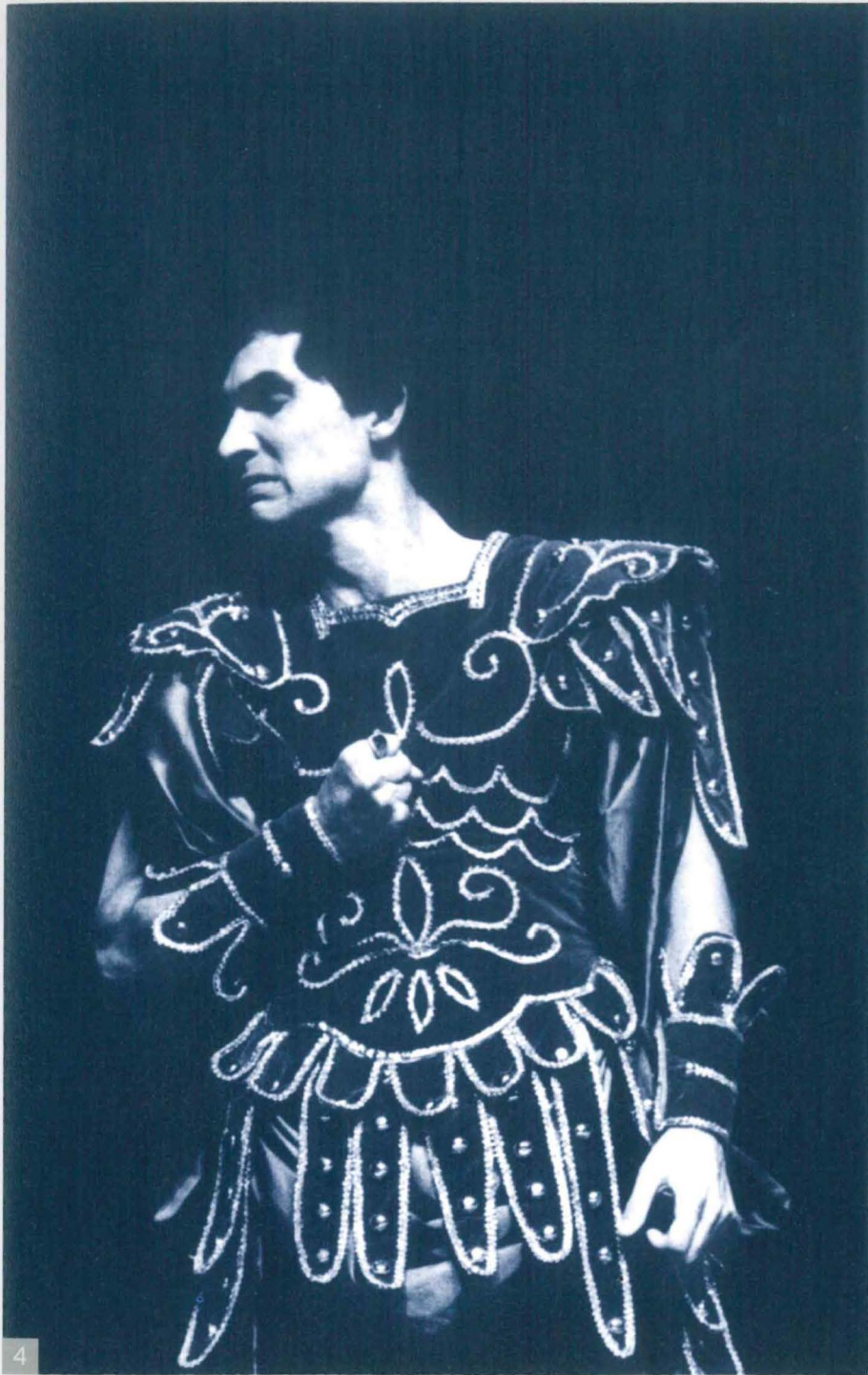
Por las razones propias del barroco francés, se decidió situar la puesta en escena justamente en la época de Luis XIV y en un teatro que representara un palacio neoclásico, con un vestuario «Grec Maintenon» y una música a lo Lully, en vez del ambiente micénico que exigiría la tragedia clásica.

Reparto (por orden de aparición): Arturo Beristáin, Óscar Bonfiglio, Óscar Narváez, Jorge Fink, Laura Zapata, Carmen Delgado, Blanca Torres, Tara Parra, Alfredo Barra, Aureliano Cantú, Luis de León, Jorge Escalante, Carlos Guízar, Luis Enrique Licona, Juan Tomás Piedras y Enrique Vargas.

Creativos • Traducción: Guillermo Luna • Escenografía y vestuario: José Solé • Música: J. B. Lully • Danzas: Guillermina Peñalosa • Asistentes de dirección: Humberto Suárez y Enrique Julián.

Fotografías: 1 Laura Zapata (BA) • 2 Carmen Delgado (Cont) • 3 Escena de la obra (BA) • 4 (detalle) Óscar Narváez y Roberto Rivero (Ramón Jiménez) (BA) • 5 Carmen Delgado (Ramón Jiménez) (BA).





Tiempo de ladrones

(La historia de Chucho el Roto)

Autor: Emilio Carballido
Dirección: Marta Luna
Teatro: Jiménez Rueda
Fecha de estreno: noviembre de 1984

Presentación por Emilio Carballido

¿Era Jesús Arriaga una figura de significación política? Su muerte parece demostrarlo. Francotirador arbitrario contra las lacras de un sistema, ideólogo muy personal de la tradición llamada socialista. ¿Peligrosidad política de Chucho? Podemos deducir que su primer arresto y su fuga de Belém fueron los de un ladrón insignificante, al principio de su carrera, material nulo para los periódicos de entonces. ¿Y los archivos penales? ¿Y los expedientes? Incinerados. Perdidos. No existen éstos ni ningunos otros de épocas posteriores. ¿Qué me quedó entre las manos del Jesús Arriaga histórico? No mucho. Una figura ambigua, en cuyos propósitos justicieros toda tradición coincide, una historia de amor muy desfigurada por las concesiones que el primer artista hace de los prejuicios y estilos literarios de la época, una hija, y algunos rasgos de conducta de la pandilla. Caí pues en situación idéntica a la de mis antecesores: retomé una tradición, que es mezcla de tradiciones orales con tradiciones literarias, de fantasías colectivas e individuales. Deduje lo que me pareció sensato, lo que mi intuición de los caracteres me hizo ver como evidente; usé libremente el material creado por mis antecesores, interpretándolo. Añadí material de mi invención, mezclé ambos. Situé la trama en contacto directo con sus momentos históricos, le di la cronología precisa que no tenía, y se la di conforme aconseja ese buen cocinero, Aristóteles: de acuerdo con mis fines artísticos.

Reparto (por orden de aparición) • Heriberto del Castillo, Óscar Narváez, Luis Cárdenas, Raúl Farías, Eduardo Fernández, Teodorico Garrido, Carlos Guízar, Sergio Lasso, Eduardo Ocaña, Enrique Ontiveros, Marcial Salinas, José Solís, Luis Vázquez, Rubén Velarde, Gustavo M. Zárate, Carlos Bribiesca, Carmen Delgado, Adriana Lafan, Eduardo Ocaña, Policarpo Carrillo, Juan Manuel Ramos, Mónica Serna, Blanca Torres, Bárbara Córcega, Virginia Gimeno, Cristina Pimentel, Claudia Ríos, Guillermina Solé, Dora Montero, Miguel Córcega, Carmen del Castillo, Mario García González, Diana Reséndiz y Heriberto del Castillo (niño).

Creativos • Escenografía e iluminación: Humberto Figueroa • Vestuario: Lucille Donay • Música original: Guillermo Noriega • Música original de los corridos: Rafael Elizondo • Coreografía: Aurora Agüeria y Guillermo Serret • Director musical: Guillermo Noriega • Asistente de dirección: Esteban Zavala.

Fotografías: 1 Dora Montero, Blanca Torres, Mónica Serna y Guillermina Solé (MS) • 2 Mónica Serna y Óscar Narváez (BA) • 3 Rubén Velarde y Mónica Serna (MS) • 4 Mónica Serna, Óscar Narváez, Guillermina Solé y Dora Montero (MS) • 5 Virginia Gimeno y Mónica Serna (MS) • 6 (detalle) Óscar Narváez y José Solís (BA).





Hotel Paradiso

Autor: George Feydeau con la colaboración de Mauricio Desvallieres

Dirección: Lorenzo de Rodas

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: diciembre de 1984

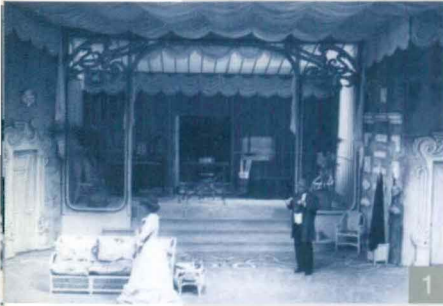
Presentación por Marcel Achard

Hotel Paradiso (L'hôtel du libre échange) es un muy divertido ejemplo del teatro "atrevido" de principios de siglo, realizado por un maestro en el manejo de las situaciones teatrales, donde se mezcla lo absurdo y casual con la más ingenua lógica; nada delimita el extraordinario ingenio de George Feydeau, quien demuestra con absoluta destreza y maestría que todo estaba absolutamente planeado. Justifica hasta la más extravagante bufonada; no existe un movimiento escénico que no esté perfectamente calculado, ni un detalle chusco, ni una palabra que no tenga relación directa con el desarrollo de la acción de la comedia. Una simple palabra, en un determinado momento, produce una repercusión en cadena hasta arrojar luz sobre el importante incidente que no habíamos descubierto por su naturalidad. Nos agrada, divierte y sorprende a la vez. Nada detiene a Feydeau, su técnica en la comicidad no tiene límites, sí, Feydeau es un gran comediógrafo, el más grande después de Molière.

Reparto (por orden de aparición): Luis Gimeno, Yolanda Mérida, Maleni Morales, Jorge Fink, Graciela Torres, Demián Bichir, Óscar Servín, Georgette Terrazas, Jeanette Terrazas, Eduardo Linaje, León de Luis, Ricardo Deloera, Marco Zetina, Jorge Escalante, Leandro Martínez, Bárbara Benedetti, Patricia Alejandra y Gustavo Cosain.

Creativos • Traducción: Mercedes Cabrera • Escenografía, vestuario e iluminación: David Antón • Asistente de dirección: Abraham Quintero.

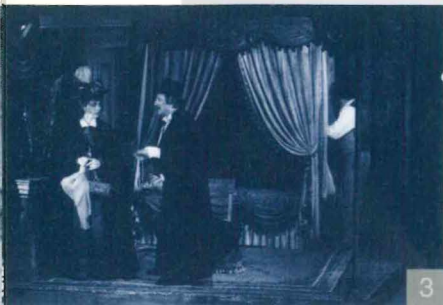
Fotografías: 1 Maleni Morales y Luis Gimeno(LG) • 2 (detalle) Maleni Morales y Luis Gimeno (BA) • 3 Maleni Morales y Luis Gimeno (BA) • 4 Maleni Morales y Luis Gimeno (LG).



1



2



3



4

Y, el milagro

Autor: Felipe Santander

Dirección: Felipe Santander

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 12 de julio de 1985



1

Presentación por Carlos Martínez Moreno

A propósito del teatro de Santander. Ya ha pasado la moda de hablar de “literatura comprometida”, término sartriano que ha ido decayendo hasta convertirse en moneda de los coloquios de café. Sin embargo, esta vez hay que recurrir a la noción de “compromiso” en función de su justeza. Porque toda literatura de Felipe Santander es una literatura comprometida. Comprometida con su oficio agrónomo, comprometida con sus observaciones, comprometida con la vida. Comprometida, en definitiva, con lo que el autor siente como la realidad, como el contenido veraz último de las materias que le interesan y han sido, hasta ahora, las únicas que trata.

Suelen ser –casi siempre son aspectos de su entorno más conocido– detalles del mundo de la existencia que él conoce de un modo fehaciente y directo. Cuando vi por primera vez *El extensionista*, lo que primero me conmovió fue esa suma de compromiso, inmediatez, conocimiento concreto y veracidad. Felipe Santander sabía lo que sus personajes estaban haciendo, era un conocedor consumado de la realidad sobre la cual, como escritor, estaba creando. *Y, el milagro* lleva el conflicto hasta sus últimos fondos y lo asume afrontando todos los riesgos. Aquí tanto las cuotas de fantasía como las del realismo se vuelven más aventuradas, contribuyen a un tejido más polémico, a la urdimbre de una visión más intensa y bordean, en los rigores de exposición más escueta, los consabidos maniqueísmos del realismo socialista, en los que afortunadamente no sucumbe. El curso de la acción es aquí más abigarrado y rico que nunca. Atiborrado de incidencias, el transcurso dramático de la obra narra episodios que tienen que ver con hechos tan puestos sobre el tapete de la actualidad en América Latina como los de la guerrilla y la teología de la liberación. En *Y, el milagro* ese tema aparece entremezclado, imbricado a otros, como el del papel de la Iglesia en medio de la sociedad en la que ella alienta, asunto que está a la más flagrante orden del día en la controversia entre la revolución sandinista y sus enemigos del imperio. En *Y, el milagro* se intercambian valencias que, por más que Santander no se lo haya propuesto como un resultado en sí (artísticamente es demasiado honesto para habérselo planteado como objetivo de éxito) van a provocar seguramente escándalo, en el buen sentido de la palabra, en el único fecundo y valiente.



2



3



4

Reparto (por orden de aparición): Miguel Córcega, Eduardo Ocaña, José Solís, Rubén Islas, Carlos Guízar, Raúl Farías, Teodorico Garrido, Rubén Velarde, Luis Vázquez, Abraham Quintero, Farnesio de Bernal, Blanca Torres, Cristina Pimentel, Carmen Delgado, Heriberto del Castillo, Dora Montero, Jorge Fink, Carmen del Castillo, Luis Cárdenas, Patricia Alejandra, Mónica Serna, Enrique Ontiveros, Óscar Narváez, Carmen Sagredo, Miguel Maciá, José Ortiz, Carlos Camarillo, Simón Rodríguez, Juan Manuel Ramos, Adolfo Ceballos, León de Luis y Policarpo Carrillo.

Creativos • Escenografía e iluminación: Alejandro Luna • Asistente de dirección: Abraham Quintero.
Fotografías: 1 Farnesio de Bernal, Mónica Serna y Blanca Torres (MS) • 2 Carmen Sagredo, Blanca Torres y Farnesio de Bernal (BA) • 3 Jorge Fink y Miguel Córcega (BA) • 4 • Farnesio de Bernal, Miguel Córcega, Patricia Alejandro, Cristina Pimentel y Carmen del Castillo (BA) 5 Eduardo Ocaña y Farnesio de Bernal (Cont) • 6 Final de la obra (MS).



La loca de Chaillot

Autor: Jean Giraudoux
Dirección: Rafael López Miarnau
Teatro: Del Bosque
Fecha de estreno: 2 de agosto de 1985

Presentación por Gabriel Marcel

Giraudoux es el único escritor optimista de este tiempo. Sus personajes se agitan, se precipitan en una alegría insólita que les ofrece el hecho de estar vivos; de esta manera, exaltando ese impulso vital, formulan nuevas leyes o viven ajenos a los órdenes establecidos. Destruyen todo tipo de ligaduras, de prisión impuesta. Las leyes como tales no pueden ser admitidas por ninguno de ellos. En *La loca de Chaillot* hacen desaparecer a los que enturbian el mundo. Todos ellos viven una vida propia, lúcida, cerrada a la enajenación de los demás; poseen en sí una inocencia casi primitiva. El sentimiento religioso no está excluido; son religiosamente humanos, ardientes, vivos; creen en ellos como fuerza y estímulo, como necesidad. Aspiran a una plenitud, quieren ser hombres como la suprema y única aspiración que se mueve entre el cielo y la tierra. Son lo que quieren ser. La capacidad que tienen sus personajes de crear y creer en nuevas posibilidades, en la existencia, los hace, al mismo tiempo, símbolos enigmáticos de la imaginación. Una imaginación auténtica, rebelde, que pide furiosamente que cada hombre tenga un código propio, donde la libertad, la belleza y el amor ofrezcan variantes siempre nuevas e infinitas. Esta concepción choca, en principio, con la concepción burguesa del hombre que niega toda posibilidad de rebeldía, aunque se obtenga el más ostentoso fracaso y aniquilamiento. El teatro de Giraudoux fue calificado para minorías y quisieron ver en él al estilista antibélico e inconforme con el mundo que lo rodea. Otro rasgo característico del teatro de Giraudoux es cómo utiliza los elementos de la fantasía, lo fantástico en el ámbito escénico, impone a la realidad una ambigüedad desconcertante a la vez que muestra un rostro grotesco e irónico. Su teatro evidencia el inalterable amor al prójimo y la fe en su transformación. En el segundo acto podemos escuchar las palabras de la loca de Chaillot: "¿Ven cómo era sencillo? Basta una mujer con sentido común para desbaratar la locura del mundo".

Reparto (por orden de aparición): Óscar Morelli, Leandro Martínez, Carlos Bribiesca, Eduardo Fernández, Bárbara Benedetti, Mario García González, Germán Robles, Laura Aragón, Amada Mosqueda, Gustavo Cosain, Arturo Cisneros, Eloy Rojas, Alfredo Barrera, Guillermina Solé, Fernando Rubio, Arturo Paulet, Gustavo M. Zárate, Salvador Delgado, Eduardo Linaje, Yolanda Mérida, Óscar Cossío, Marco Zetina, Jorge Escalante, Rubén Oviedo, Silvia Osorio, José Magdaleno, Jorge Roldán, Rosa María Moreno, Graciela Nájera, Águeda Incháustegui, Javier Abarca, Jesús Luna, Bernabé Alegría, Agustín Herrera, Jesús Coronado, Ángel Pérez y Alberto Moro.

Creativos • Traducción: Guillermo Luna • Escenografía e iluminación: Antonio López Mancera • Vestuario: Graciela Castillo del Valle • Música: Jorge Ruiz Juvera • Asistentes de dirección: Bárbara Benedetti, Eduardo Fernández.

Fotografías: 1 Yolanda Mérida, Rosa Ma. Moreno y Graciela Nájera (BA) • 2 Yolanda Mérida y Guillermina Solé (Cont) • 3 Escenografía (Cont) • 4 Rosa Ma. Moreno, Graciela Nájera y Yolanda Mérida (Cont) • 5 Yolanda Mérida (Cont) • 6 Germán Robles (Cont).





Seis personajes en busca de autor

Autor: Luigi Pirandello
Dirección: Germán Castillo
Teatro: Del Bosque
Fecha de estreno: 15 de agosto de 1986

Presentación por Luis Gimeno

A cincuenta años de la muerte de Luigi Pirandello

La Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes conmemora los cincuenta años de la muerte de Luigi Pirandello (1867-1936), figura clave en la historia de la escena moderna. Su análisis de la personalidad humana es agudo, manifiesta un brillante dominio de su oficio, posee el poder de dar connotaciones emocionales a los conceptos que al principio parecen completamente intelectuales.

Esencialmente, Pirandello es un realista cuyo realismo pone en cuestión el hecho mismo de la realidad. (Para Ibsen un personaje podía ser complejo, pero el personaje era siempre uno a despecho de la complejidad). Pirandello rompe el átomo que el hombre es, con resultados explosivos. "Cada uno de nosotros –dice– cree que es uno solo, pero eso es una asunción falsa; cada uno de nosotros es tantos, tantos, cuantas son todas las potencialidades del ser que hay en nosotros... Conocemos únicamente una parte de nosotros mismos, y con toda probabilidad, la menos significativa". El concepto de la máscara y el rostro da aquí un paso más hacia adelante.

Pero la máscara tiene otro aspecto. Hay, por así decir, una máscara interna vista solamente por la persona que la usa; hay también la máscara o las máscaras externas, por las cuales es conocida de sus compañeros. Esta máscara exterior puede ser algo que ella misma ha creado, o, por otro lado, puede ser una cosa impuesta por la sociedad, que quizá se quitaría de buen grado, pero que la imposición de la opinión pública insiste en que debe llevar. ¿Dónde –pregunta Pirandello– encontraremos en este laberinto una verdad o realidad objetiva? Si todo es relativo, no sólo con respecto a un individuo sino también con respecto a las diferentes partes o aspectos de un individuo, ¿puede hallarse la certidumbre en alguna parte?

De tales pensamientos pasa a otros, concernientes a la relación entre el arte y la naturaleza. Un autor, decimos, crea un personaje; ¿en qué sentido empleamos esta palabra? ¿Qué esperanza hay para cualquier escritor de describir las arenas movedizas del personaje? ¿Qué conexión tienen estas ficciones de la imaginación, las personas que actúan y hablan en el escenario, con los individuos reales que se suponen que representan? Hablamos de naturalismo teatral, pero si la escena es manifiestamente falsa y si en ningún caso cabe sondear la esencia de la natural, sin duda el teatro apenas puede atreverse a mencionar el realismo.

Contrastando lo real y lo imaginado, la pasión genuina y su contraparte teatralmente simulada, Pirandello dirige nuestra mirada sobre la insuficiencia del supuesto realismo que durante mucho tiempo ha dominado en nuestra escena. En el fantástico esbozo de la trama en que seis personajes están envueltos, muestra la total



imposibilidad de adscribir netamente emotivos a sus acciones y de esperar que sus vidas puedan ser adecuadamente traducidas en términos teatrales.

En esta ocasión, la CNT del INBA ha invitado a uno de los directores jóvenes más destacados de nuestra medio teatral, quien en su original versión ha traspuesto los ensayos de una compañía teatral de los años veinte a nuestra época, donde la terminología y humor rebasan formulismos inoperantes. Usando la frase "A ver qué sale", del propio Pirandello, en relación con *Seis personajes en busca de autor*, Germán Castillo realiza una divertida aunque profunda y personal puesta en escena.

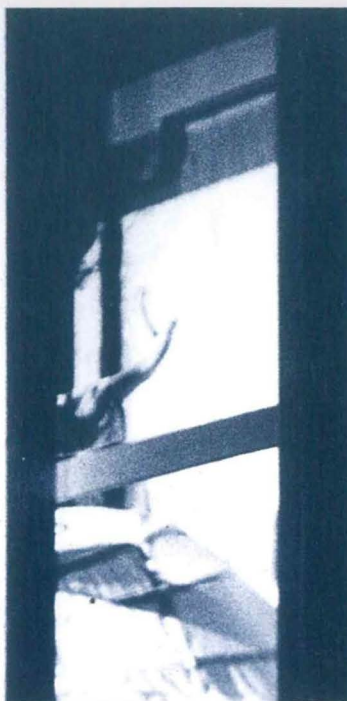
Reparto (por orden de aparición): Carlos Guízar, Socorro Meza, Virginia Gimeno, Enrique Ontiveros, Rubén Islas, Heriberto del Castillo, Talía Marcela, Carmen Sagredo, Marco Zetina, Rubén Velarde, Eduardo Fernández, Dora Montero, Miguel Maciá, Miguel Córcega, Mónica Serna, Juan Felipe Preciado, Mercedes Pascual, Gabriela Villegas, Óscar Narváez, Heriberto del Castillo (hijo), Berenice Domínguez, Minerva Pegueros y Blanca Torres.

Creativos • Versión: Germán Castillo • Escenografía y vestuario: Humberto Figueroa • Iluminación: Germán Castillo • Coreografía: Rossana Filomarino • Música: José Antonio Alcaraz y Enrique Carreón • Asistente de dirección: Abraham Quintero • Pintura: Sergio Mandujano • Peluquería: Luis Horcasitas • Producción teatral y apoyo técnico: Alejandro Camarena y Teresa Cardona.

Fotografías: 1 Mónica Serna y Carmen Sagredo (MS) • 2 Marco Zetina y Mónica Serna (MS) • 3 Óscar Narváez y Miguel Córcega (ON) • 4 Mónica Serna (MS) • 5 Óscar Narváez (ON).



4



5



La casa de Bernarda Alba

Autor: Federico García Lorca

Dirección: José Solé

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 26 de noviembre de 1986

Presentación por Luis Gimeno

Federico García Lorca (1898-1936) fue uno de los más grandes poetas de todos los tiempos que encontró en el teatro "un medio privilegiado para manifestar su mundo y su conciencia, una escuela de llanto y risa; tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas y equívocas, y explicar, con ejemplos vivos, las normas eternas del corazón y del sentimiento".

Con *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* se forma una trilogía aunque independientes y unilaterales en forma y estilo. La última obra está basada en un hecho real, con personajes vivos; existió la casa de Bernarda, viuda dominante sobre sus hijas, así como Pepe El Romano sólo mencionado en la obra. El apego a estos sucesos de la juventud de García Lorca lo hizo colocar debajo del título de la obra la siguiente aclaración: "Los tres actos tienen la intención de un documental fotográfico".

García Lorca veía en el teatro una posibilidad de profundización y extensión de lo poético, no sólo en la forma sino en lo conceptual. De esa manera, al evitar en lo posible la poesía consideraba a *La casa de Bernarda Alba* como un poema en sí mismo. Su entusiasmo lo llevó a exclamar durante una lectura después de cada escena: "Ni una gota de poesía. ¡Realidad! ¡Realismo!". Decía también: "El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Es necesario que los personajes que aparecen en escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día, con una fuerza tal, que muestren sus tradiciones, que aprecien sus valores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras, llenas de amor o de asco".

García Lorca logra que esta madre –autoritaria e impositiva– no provoque odio, sino un singular deslumbramiento por la forma de llevar hasta sus últimas consecuencias la defensa de una moral opresiva y brutal. Bernarda no aparece como un verdugo, no es más que otra víctima del arraigado y vetusto "sentido ibérico del honor".

Hoy la Compañía Nacional de Teatro del INBA quiere recordar con esta *Casa de Bernarda Alba*, que hace cincuenta años dejó de existir una gloria de la literatura universal que no logró ver sobre un escenario su obra más realista.

Reparto (por orden de aparición): Virginia Gimeno, Blanca Torres, Dora Montero, Berenice Domínguez, Nati Mistral, Mónica Serna, Ángeles Marín, Talía Marcela, Bárbara Córcega, Magda Karina, Carmen del Castillo, María Belzares, Dolores Oliva, Cristina Pimentel, Claudia Gálvez, Perla de la Rosa, Socorro Meza, Patricia Alejandra, Blanca Estrada, Ada Carrasco y Carmen Sagredo.

Creativos • Coproducción: Fernando de Prado • Escenografía y vestuario: David Antón • Musicalización: Luis Gimeno • Asistente de dirección: Abraham Quintero.

Fotografías: 1 Mónica Serna, Magda Karina y Nati Mistral • 2 y 5 Mónica Serna y Nati Mistral • 3 y 4 Escenas de la obra.





5

Juegos profanos

Autor: Carlos Olmos

Dirección e iluminación: Eduardo Ruiz Saviñón

Teatro: Reforma del IMSS

Fecha de estreno: 3 de julio de 1987

Presentación

Juegos profanos fue escrita en 1970 durante la primera permanencia del autor en el Centro Mexicano de Escritores, como becario de teatro. Se publicó en 1975 en el volumen uno, Colección teatro, del Instituto Nacional de Bellas Artes, como parte de una trilogía de farsas titulada "Tríptico de juegos": *Juegos profanos*, *Juegos impuros* y *Juegos fatuos*.

Reparto (por orden de aparición): Elena de Haro, Luis Miguel Lombana o Sergio Cataño.

Creativos • Escenografía y vestuario: Fernando Llerandi • Música: Pedro Wood y Omar Jasso • Grabación: Francisco Téllez • Asistentes de dirección: Sergio García

Aguilar, Manuel Muñoz Nava • Asistente de producción: Alejandro Juárez Carrejo.

Fotografías: 1 Elena de Haro (ERS) • 2 Escena de la obra (ERS) • 3 (detalle) Elena de Haro (ERS) • 4 (detalle) Escena de la obra (ERS).





4

De la calle

Autor: Jesús González Dávila

Dirección: Julio Castillo

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 17 de julio de 1988

Presentación por Vicente Leñero

Después de su multipremiada y aplaudida trilogía (*Pastel de zarzamoras*, *Muchacha del alma* y *El jardín de las delicias*), Jesús González Dávila ha escrito esta cuarta pieza. *De la calle*, para insistir obsesivamente en el único tema que parece interesarle por el momento: el retrato de los personajes moralmente marginados; los perdedores que habitan –se diría que en mayoría– nuestra ciudad capital también perdedora, derrotada, irremediablemente vencida. Otra vez sin concesiones ni mensajes, de nuevo implacable en el trazo negro de los seres que asoman en sus obras sólo para hundirse, González Dávila nos da con su Rufino una lección de realismo que empieza a dolernos y termina –ya avanzada la obra– por asustarnos. Clara demostración de que lo más hermoso del teatro suele ser lo más amargo de la vida. *De la calle* reitera las virtudes literarias del autor y exhibe sobre todo, la gran paradoja de un pesimismo redentor engarzado en el infierno; no hay salida, no hay futuro, no hay esperanza.

Con *De la calle* Jesús González Dávila obtuvo, en 1984, el premio de dramaturgia Rodolfo Usigli convocado por el Departamento de Actividades Teatrales de la UNAM.

Reparto (por orden de aparición): Roberto Sosa Martínez, Martha Papadimitriou, Ana Mathilde, Alfredo Escobar, Luis de Icaza, Adalberto Parra, Gabriel Pingarrón, Macrosfilio Amílcar, Norma Angélica, Adalberto Parra, Surya Macgregor, Pilar Bolívar, Leticia Huijara, Juan Ibarra, Javier Escobar, Héctor Cárdenas, Jorge Saviñón, Juan Ibarra, Mario León, Raúl Zúñiga, Ernesto Marbán, Roberto Ríos Leal, Nadina Illescas, Roberto Rodríguez, Lidya Jiménez y María Gelia Crespo.

Creativos • Escenografía e iluminación: Gabriel Pascal • Vestuario: Ángela Dodson • Movimiento escénico: Marco Antonio Silva • Productor ejecutivo: Jose Antulio Ávalos • Asistente de dirección: Philippe Amand • Maquillaje y peluquería: Carlos Guízar.

Fotografías: 1 Roberto Sosa y Norma Angélica (BA) • 2 Roberto Sosa y Luis de Icaza (Cont) • 3 Ana Matilde (Cont) • 4 Norma Angélica y Roberto Sosa (Cont) • 5 Escenografía diseñada por Gabriel Pascal (Cont) • 6 Elenco de la obra (Cont).



1



2



3



4



Bill

Autor: Sabina Berman

Dirección: Mercedes de la Cruz

Teatro: Reforma

Fecha de estreno: 24 de julio de 1987

Presentación

Y nos dejaron como herencia una red de agujeros.

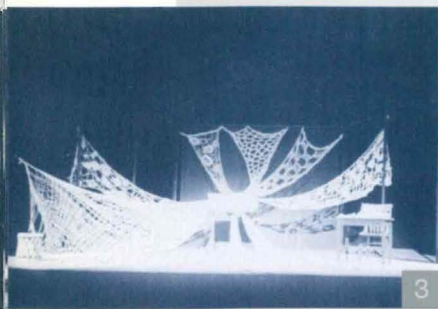
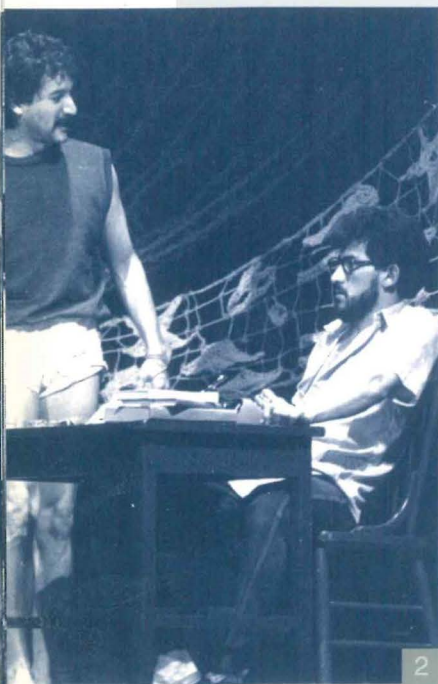
Y no hay donde guardarnos de nuestra soledad

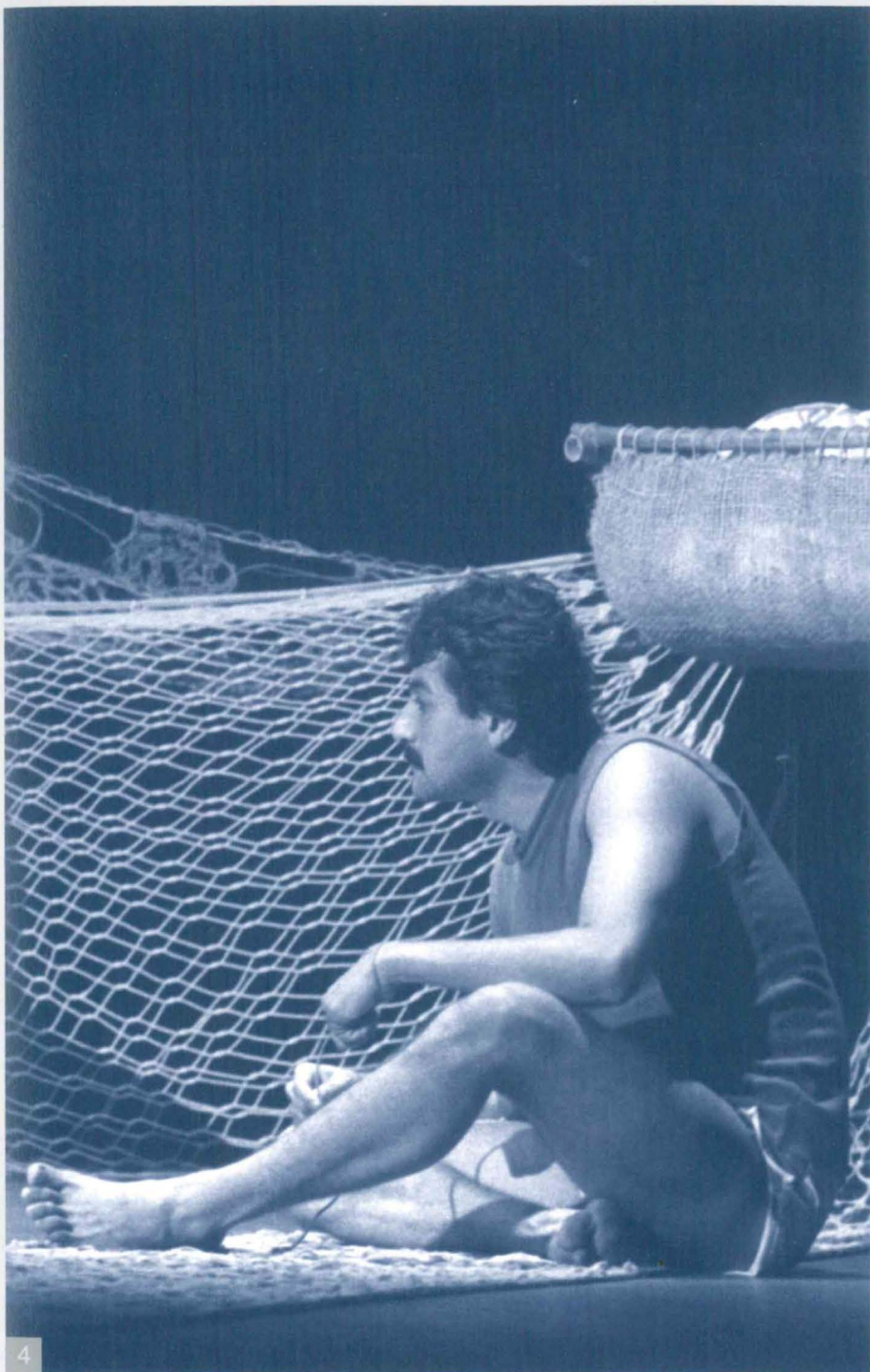
Poema azteca

Reparto (por orden de aparición): Alfredo Alfonso, Cynthia Rubio, Roberto Madrigal y Arturo Romero.

Creativos • Escenografía, vestuario e iluminación: Jarmila Masserova • Asesoría en el inglés: Katherine Davies Hale • Ingeniero de sonido: Rodolfo Sánchez Alvarado • Productor ejecutivo: Esteban Zavala • Asistente de dirección: Arturo Romero.

Fotografías: 1 Alfredo Alfonso y Cynthia Rubio (BA) • 2 Alfredo Alfonso y Roberto Madrigal (BA) • 3 Escenografía diseñada por Jarmila Masserova (GR) • 4 Alfredo Alfonso • 5 Cynthia Rubio (BA).





4



5

Principio y fin

Autor: Eugene Labiche y Georges Feydeau

Dirección: Héctor Mendoza

Teatro: La Gabarra. Sala teatral del NET

Fecha de estreno: 15 de agosto de 1987

Presentación

Principio y fin de una bella época

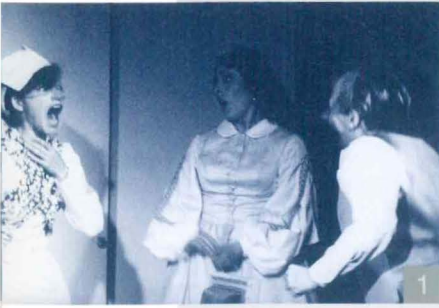
Dentro de lo que fue París a mediados del siglo pasado hasta principios de éste –periodo al que pone fin la primera guerra mundial-, el llamado *teatro de boulevard* ocupa una buena parte de los escenarios y un lugar privilegiado en el interés de aquella burguesía próspera y sedienta de diversión. La popularidad avasalladora de un subgénero dependiente de la farsa, el *vaudeville*, nace, se desarrolla y muere en esta época.

El espectáculo que ofrecemos ahora contiene dos muestras de este teatro. Labiche y Feydeau marcan el principio y el fin más brillante del subgénero: *Los dos tímidos*, 1860, y *¡Pero no te andes paseando desnuda!*, 1911. El ingenio de Labiche formula una crítica amable al comportamiento de sus coetáneos; es la crítica de un buen amigo, juguetona que no quiere ofender, un tanto ingenua, pero decididamente divertida. Feydeau, en cambio, se ríe de sus contemporáneos en sus narices, encontrándolos tontos, ridículos, vanidosos; la moral establecida y la política son objeto, en la obra que de él presentamos, de las diatribas más mordaces.

Reparto (por orden de aparición): Dora Cordero, Laura Padilla, Rodolfo Moreno, Jesús Reyes, Ulises Basurto, Jorge Antolín y Alejandro Montes.

Creativos • Escenografía e iluminación: José Luis Aguilar • Vestuario: Héctor Mendoza • Asistentes de dirección: Flora Dantus y Gabriel Labastida.

Fotografías: 1 Dora Cordero, Laura Padilla y Rodolfo Moreno (DC) • 2 Dora Cordero y Alejandro Montes (DC) • 3 Dora Cordero, Jorge Antolín y Jesús Reyes (DC) • 4 Dora Cordero y Jorge Antolín (DC) • 5 Dora Cordero (DC).



1



2



3



El Payo contra todos y todos contra el Payo

Autor: José Joaquín Fernández de Lizardi

Dirección: Ricardo Ramírez Carnero

Teatro: Reforma

Fecha de estreno: 21 de agosto de 1987

Presentación por Emilio Carballido

Un manuscrito con “desordenada redacción” y “abundancia de errores ortográficos y de metrificación” nos entrega esta curiosa obra de avanzada, fruto del siglo XVIII. En la edición de Joaquín Fernández de Lizardi, se nos da como inequívoca la atribución a él. Confieso que siempre me ha parecido injustificada por razones más bien sencillas: de Lizardi se pronuncia contra la vulgaridad escénica, y lo que él juzga vulgar incluye cosas que se permite como novelista pero no como dramaturgo. Ya lo ha expresado, en un comentario a su pastorela y en el estilo, didáctico y pudoroso, de su teatro.

¿Por qué don Ubaldo Vargas Martínez encuentra moralista *Todos contra el Payo*...? Obviamente, no hay un juego de vicios y virtudes en oposición, no hay la recomendación de lo que debe hacerse, no hay una visión de conductas recomendables o reproables: sí la de equiparar vicios y virtudes como rasgos de carácter.

Ante la demencia, pesan igual la sabiduría, el amor, la avaricia, el poder. No es una crítica social inmediata: es la naturaleza humana la que está siendo comentada.

Quizá lo más sorprendente de la obra sea esa profunda observación (muy siglo XIX) de que la locura es un acto de voluntad al que se entregan libremente los locos. La locura como tentación, la sociedad como un manicomio total, y el Teatro dentro del Teatro... temas muy de su época pero que nos traen con facilidad a Pirandello, sobre todo, y a las preocupaciones del siglo XX.

En esa “desordenada redacción” de la obra pareciera que más de una mano intervino en el texto: hay contradicciones de tratamiento y de conducta, muy notablemente en el Enamorado. Y hay repeticiones que parecen agregados, a demás de una desproporción en lo que tarda en aparecer el personaje titular, como si una mano inepa hubiera estado alargando innecesariamente las primeras escenas.

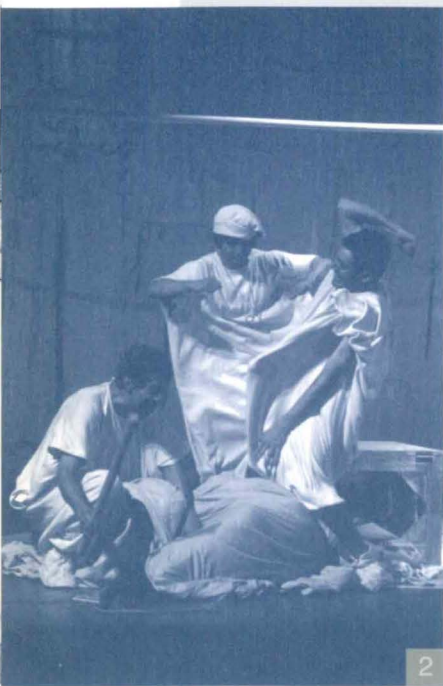
La intervención de una segunda mano autoral (en este caso ¿tal vez tercera?) se ha reducido a los cortes necesarios, a escoger entre versiones casi idénticas de la misma parrafada o escena, o a decidir una organización más clara de las líneas de conflicto y también a agregar en parlamento lo que resultaría ser una nota erudita al pie de una página. También se ha añadido texto para subrayar o destacar los temas principales adonde la acción apunta.

Colaborar con un clásico es un acto de audacia, pero también de respeto y ciertamente de más amor que el abandono y el olvido.

Un amor común a nuestra tradición teatral nos ha unido al director y a quien esto escribe, y ambos hemos tratado al evasivo autor como a un amigo y contemporáneo nuestro, que mucho nos ha dicho. Y es por esta actualidad, por esta vida que llega hasta nosotros, por lo que franca y repetidamente se le debe otorgar su condición de clásico.



1



2



3

Reparto (por orden de aparición): Froylán Cuenca, Óscar Arzamendi, Ramón Talavera, Erick Walner, Néstor Galván y Nora Paulina del Águila.

Creativos • Versión escénica: Emilio Carballido • Escenografía, vestuario e iluminación: Jarmila Masserova • Realización cinematográfica: Alejandro Licona • Asistente de dirección: Nora Paulina del Águila • Productor ejecutivo: César Pérez Soto • Ingeniero de sonido: Rodolfo Sánchez Alvarado.

Fotografías: 1 Escenografía de Jarmila Masserova (GR) • 2 a 6 Escenas de la obra (RRC).





Una pareja abierta... muy abierta

Autor: Darío Fo y Franca Rame
Dirección: Benjamín Cann
Teatro: Del Granero
Fecha de estreno: 3 de junio de 1987

Presentación

Reglas para que un matrimonio abierto funcione

- (1) Tener nociones sobre democracia (aunque no sirvan).
- (2) No sentirse atrapado por el complejo de culpa.
- (3) Se le puede echar la culpa... a la política.
- (4) Sólo una parte debe ser abierta.
- (5) Recordar qué tiene uno... entrepiernas.
- (6) Entrenamiento sexual (aunque sea un pasatiempo tonto).
- (7) Relajarse... sobre todo cuando se está tenso y deprimido.
- (8) Autogratificarse... o tomar un sauna.
- (9) Deshacerse del estúpido bloqueo moral y correr el riesgo... de que no sirva para nada.
- (10) Sólo se puede salvar el matrimonio cambiando actitudes...
 - ...culturales
 - ...morales
 - ...burguesas



Reparto (por orden de aparición): Margarita Sanz, Salvador Sánchez y Alejandro Bracho.
Creativos • Traducción: Benjamín Cann • Escenografía: Teresa Cornejo • Música original: Enrique Díaz • Coreografía: Emma Pulido • Atrezzo: Fernando Llerandi • Asistente de dirección: Alejandro Bracho • Productora asociada: Teresa Cornejo • Asistente de producción: Juan Cornejo.

Fotografías: 1 Margarita Sanz y Salvador Sánchez (Citru) • 2 Margarita Sanz (Citru) • 3 Salvador Sánchez (Citru) • 4 Margarita Sanz y Salvador Sánchez (Citru).





4

El camino rojo a Sabaiba

Autor: Óscar Liera

Dirección y escenografía: Adam Guevara

Teatro: Pablo de Villavicencia de Culiacán, Sinaloa

Fecha de estreno: 10 de julio de 1987

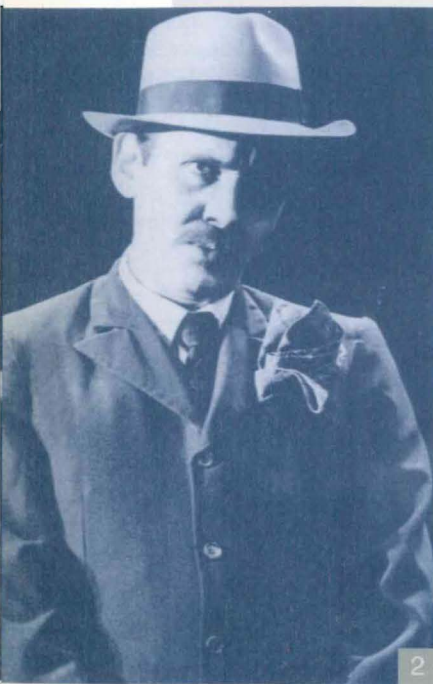
Presentación por Alejandra Gutiérrez

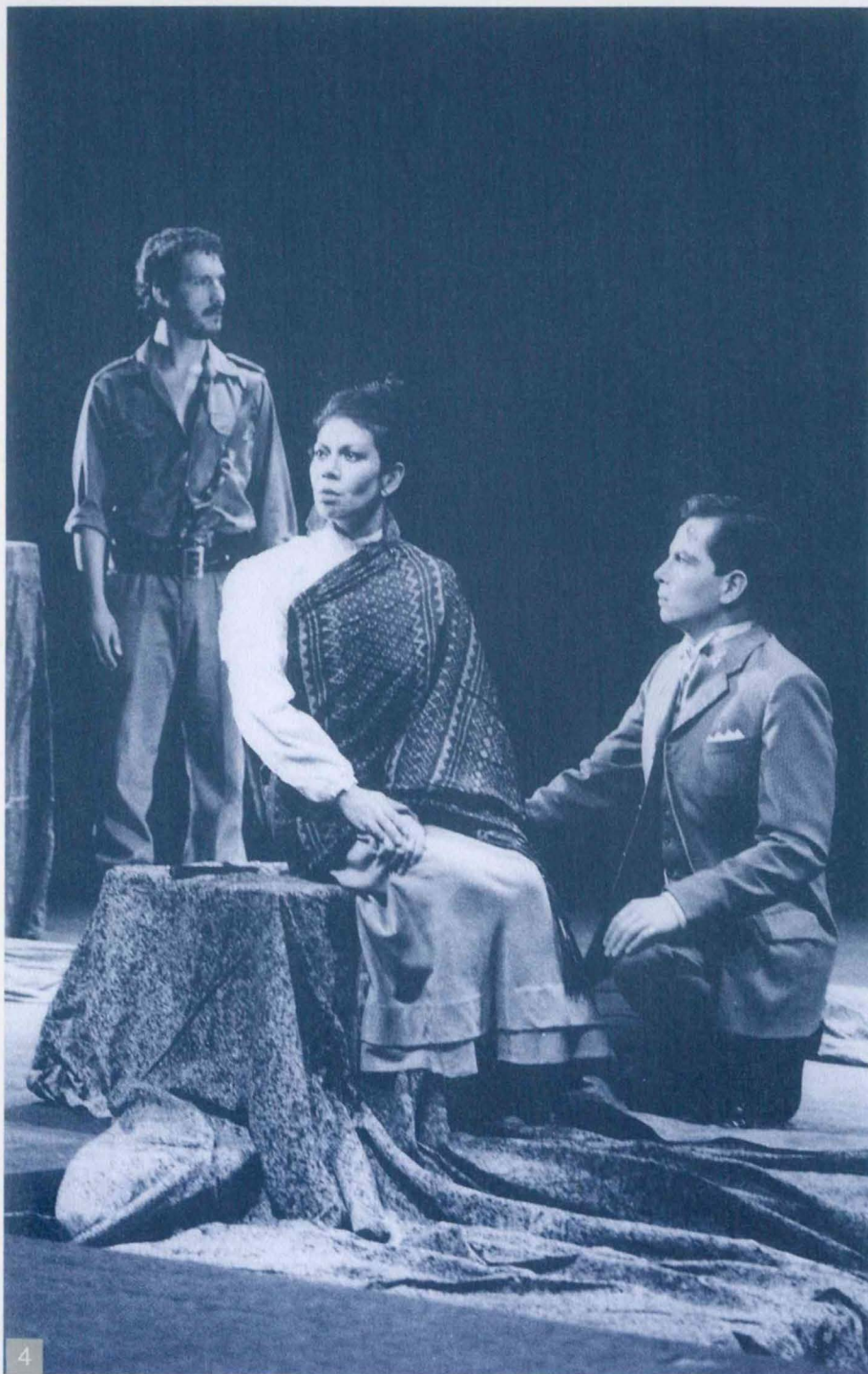
El camino rojo a Sabaiba, de Óscar Liera, se inserta en la corriente literaria del “realismo mágico”. Es un intento de apresar nuestra circunstancia histórica asumiendo los mitos colectivos, los sueños ancestrales, la conciencia muda de los pueblos. Cuento maravilloso en su inocencia y terrible en su crueldad, plantea una reflexión sobre la vida a orillas de la muerte, sobre despojos y afrentas, amores desvirtuados, voces febriles de una naturaleza cómplice que recoge el eco de un mundo habitado por espectros.

Reperto (por orden de aparición): Juan Sahagún, Humberto Yáñez, Perla de la Rosa, Ramón Barragán, Silvia Mariscal, Raúl Bretón, Sergio Lasso, Patricia Arredondo, Ana María Jacobo, Tomás Mendoza, Lourdes Villarreal, José Antonio Ferral, Carlos Guízar, Luisa Huertas, Álvaro Guerrero, Joaquín Vargas, Carlos Aguilar, Roberto Columba, Tomás Mendoza, Alejandro Duarte, Álvaro Guerrero, Joaquín Vargas,

Creativos • Vestuario: Cristina Sauza • Música original basada en dos temas populares: Omar Ortiz • Diseño y realización de máscaras: Anna Irene Meneses • Iluminación: Mario Mendoza • Productor ejecutivo: Jorge Campuzano • Asistente de dirección: Aarón Fitch

Fotografías: 1 Carlos Guízar y Luisa Huertas (Teresa y Javier Lefarga) (LH) • 2 Sergio Lasso (Teresa y Javier Lefarga) (LH) • 3 Escena de la obra (Teresa y Javier Lefarga) (LH) • 4 Juan Sahún, Luisa Huertas y Carlos Guízar (Teresa y Javier Lefarga) (LH) • 5 Alejandro Duarte y Luisa Huertas (Teresa y Javier Lefarga) (LH).





4



5

Historia de un anillo

Autor: Luisa Josefina Hernández

Dirección: Raúl Zermeño

Teatro: Universidad de Querétaro

Fecha de estreno: 1º de septiembre de 1987

Presentación

Francisca: "Que esas injusticias ya no se hacían desde la revolución y que mucha gente había muerto para que ya no pasaran esas cosas.

Entonces, fueron a apedrear la casa de don Mariano. Salió su hijo y les echó una piedra que le dio en la cabeza a uno de los niños. Los padres se enojaron y quisieron linchar al hijo de don Mariano, pero los espantaron a balazos y mataron a dos. Esto está que arde, nunca los van a perdonar."

L. J.

Historia de un anillo

Reparto (por orden de aparición): Dulce María Ugalde, Román García, Dagoberto Gama, Socorro Miranda y Rodolfo Obregón.

Creativos • Escenografía, vestuario e iluminación: Javier Villegas • Música: Rafael Elizondo • Orquestación y dirección musical: Higinio Velázquez • Correpetición vocal: Arnulfo Benítez • Producción ejecutiva: Verónica Herrera por la UAQ • Asistente de dirección: Mario Vázquez.

Fotografías: 1 Rodolfo Obregón y Román García (RZ) • 2 Socorro Miranda (RZ) • 3 Raúl Zermeño con el elenco (RZ) • 4 Socorro Miranda y Dulce María Ugalde (RZ) • 5 Dulce María Ugalde y Román García (RZ).





Los ojos de la tierra

Autora: Elena Garro

Dirección: Roberto Carbajal

Teatro: De la Ciudadela

Fecha de estreno: 5 de noviembre de 1987

Presentación por Armando Partida Tayzán

La dramaturgia mexicana contemporánea surge de aquella que irrumpiera sobre los escenarios al iniciarse los años cincuenta. El desarrollo del arte dramático de las décadas anteriores permitiría la aparición de una demostración escénica vigorosísima, paralela a las manifestaciones de la danza, la pintura, la música, la arquitectura y la literatura; que al igual que el teatro lograrían simultáneamente su cúspide.

Este fenómeno no había sido meramente fortuito, pues los acontecimientos mundiales habían permitido un desarrollo económico y una estabilidad política, conocidos como "el milagro mexicano", que inscribiría al país dentro del concierto de las naciones.

Por otra parte, debido a la conflagración mundial, se había encontrado la coyuntura para el afianzamiento de las culturas nacionales latinoamericanas, que ante la amenaza de la penetración cultural, y ante el hecho de haber encontrado su lugar internacional, se habían visto en la necesidad de reforzar su espíritu, al igual que su identidad nacional y latinoamericana; sobre todo en el terreno de las ideas y de las artes.

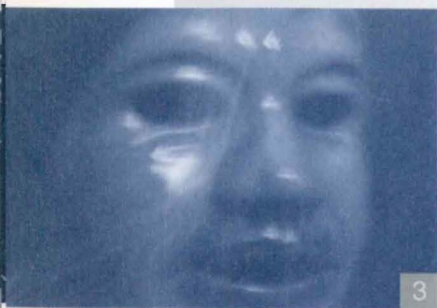
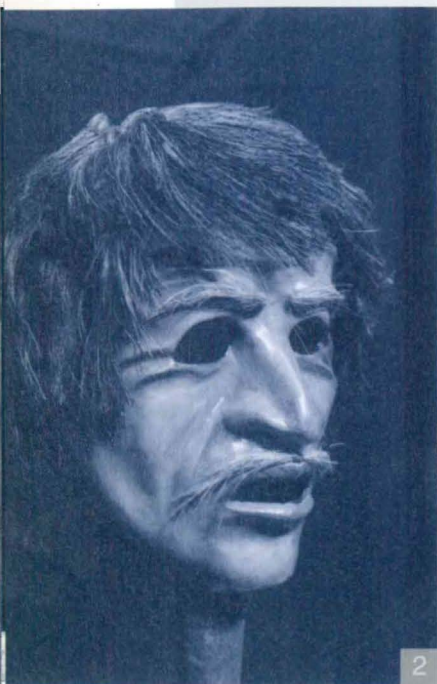
Esta sería precisamente la situación que permitiría que brillara el arte escénico nacional.

De esta manera se plantearía frente al público un amplio espectro de formas dramáticas, que irían desde la expresión costumbrista, hasta la introspección filosófica, la denuncia social y la comedia de costumbres.

Entre todas estas tendencias genéricas y estilísticas, el teatro de Elena Garro ocuparía un lugar muy especial, en particular por sus obras breves, por la manera extraordinaria con que lograría unir dos vertientes culturales distintas: las nuevas formas teatrales europeas y las tradiciones orales mexicanas. Mediante nuevas formas de construcción dramática de obras y personajes, y un tratamiento culto de lo vernáculo, de lo patrimonial de una cultura plena de dichos y refranes, de relatos fantásticos; mediante la utilización de la fantasía popular y el uso de los giros del habla popular, sobre todo campesina, Elena Garro plantearía lo real maravilloso que Rulfo a su vez recuperaría para la narrativa.

En 1956 se estrenarían de ella *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas*, *Los pilares de Doña Blanca*, que la U. V. publicaría en 1958, junto con *El rey Mago*, *Ventura Allende* y *El Encanto, tendajón mixto*; en tanto que otras le serían publicadas en revistas, sobre todo en *La Palabra y el Hombre*, también de la U. V., como *La mudanza*, *La señora en su balcón*, *El árbol* y *Los perros*.

De un tiempo acá, Elena Garro ha sido redescubierta; sin embargo, hasta el momento sus obras siguen escénicamente inéditas en este redescubrimiento, pues casi siempre se les rebaja al costumbrismo más elemental y pedestre, o se les vuelve melodrama "mexicano"; en tanto que en los mejores casos se le ha adjudicado una atmósfera equivocada, que contradice o nulifica su lirismo, fantasía y magia populares.



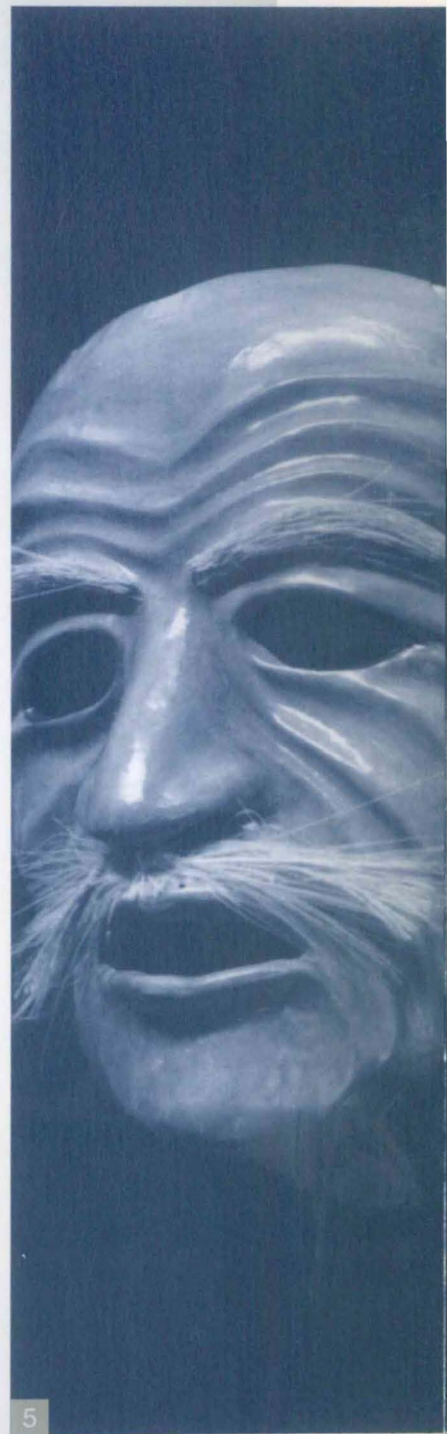
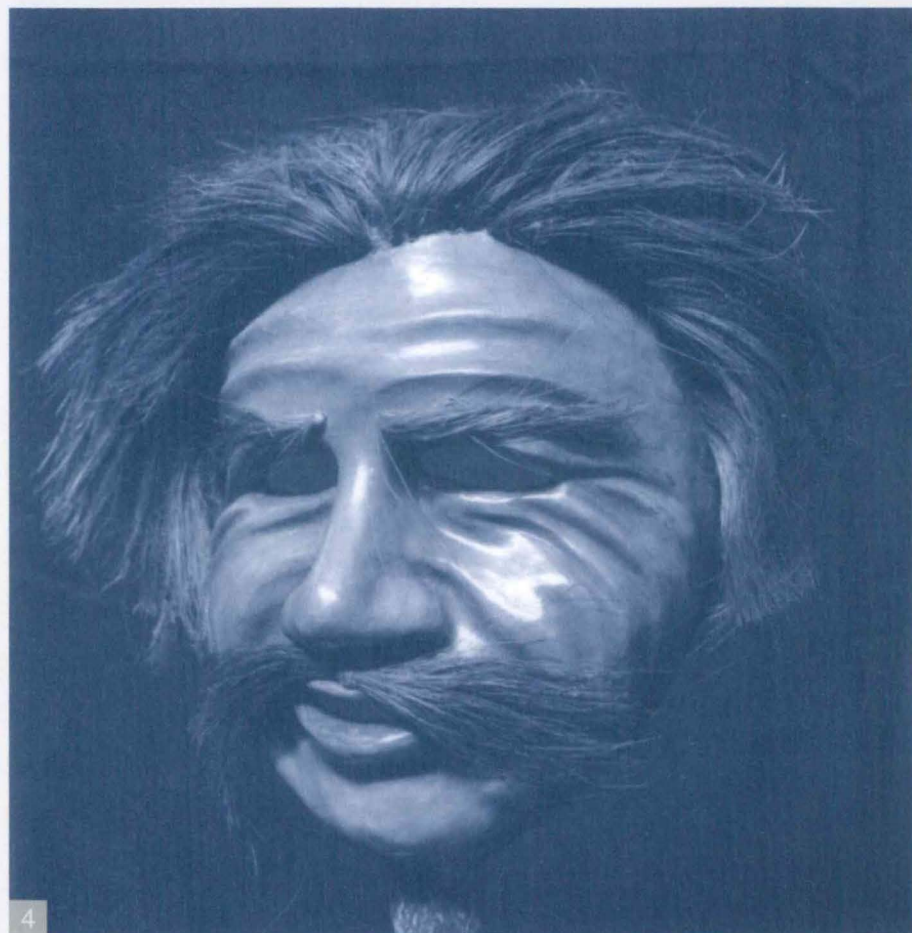
Roberto Carbajal en este montaje ha partido de una concepción, de un acercamiento a la autora, provenientes de Bataille; de los dos principios antagónicos propuestos por este pensador: la lucha entre Eros y Thanatos, la lucha de dos principios: el del amor y el de la muerte, que Carbajal ha encontrado en la lectura de estos dos textos dramáticos: *El rastro* y *El Encanto, tendajón mixto*.

Su concepción resulta teóricamente muy atractiva; esperamos que el público encuentre escénicamente esta perspectiva, desde la cual el director ha partido.

Reparto (por orden de aparición): Laura Azpeitia, Javier Rivas, Tomás Macías y Marcos Patiño.

Creativos • Escenografía e iluminación: José Luis Aguilar • Vestuario: Cristina Sauza • Música original: Bernardo Ezeta • Coreografía: Lorena Glintz • Grabación: Ernesto Martínez • Realización de máscaras: Javier Rivas, Tomás Macías, Virginia Vázquez • Asistente de dirección: Olga Natalia.

Fotografías: 1 a 6 Máscaras de Javier Rivas utilizadas para la obra (Eduardo Camacho).



Intimidad

Autor: Hugo Hiriart

Dirección: Hugo Hiriart

Teatro: El Granero

Fecha de estreno: 15 de abril de 1988

Presentación por Hugo Hiriart

Esta es una obra acerca del amor tal como cristaliza en la más ilustre y canónica de sus instituciones: la pareja humana. El teatro, espejo de la vida, abre la puerta de la alcoba conyugal, afora y enciende ahí sus luces.

Estamos en el corazón de los que nos dicen que es la célula de la sociedad. A juzgar por los fracasos (¿quién en nuestros tiempos no ha vivido más de un intento de amar para siempre?), no hay empresa más difícil ni más heroica que la vida en pareja. Y sin embargo, como dice el salmo, "tú caminas más aprisa solo, pero si caes, ¿quién te levantará?". Soledad o campo de batalla; hay menos cosas bajo el cielo y la tierra que las que sueña tu filosofía.

La forma dramática que refleja la intimidad erótica ha de ser tan extraña y repetitiva como la forma turbulenta o remansada de la intimidad erótica, y por eso esta obra no tiene ni el argumento ni los personajes, ni los diálogos habituales y consabidos del teatro rutinario. O podríamos decir que sí los tiene, pero en gran multitud; los personajes somos todos nosotros, los hombres y mujeres de hoy, y nuestros son los diálogos, y nuestro el repetitivo argumento del profundo lecho marital.

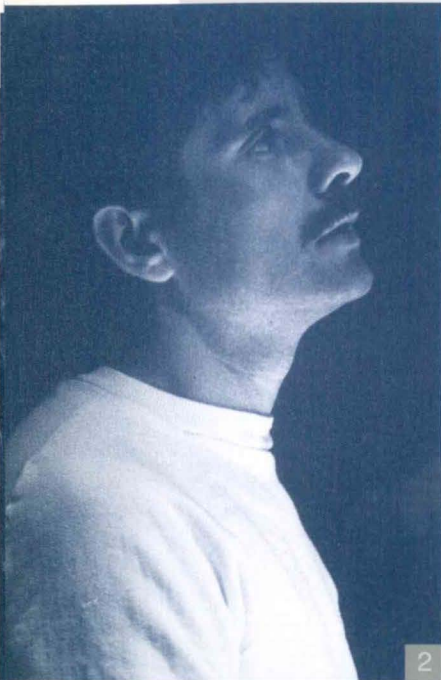
Estamos, señoras y señores, en el lugar donde es imposible hacer la paz por separado, en el callejón de doble sentido de la locura compartida, en el molino que muele tan fino la minucia de todos los días, estamos en la intimidad.

Y vivieron muy felices... ¿De veras? Tercera llamada: ya se enciende, junto a la cama, la lamparita del buró.

Reparto (por orden de aparición): Marta Verduzco, Mario Casillas, Patricia Bernal y Álvaro Guerrero.

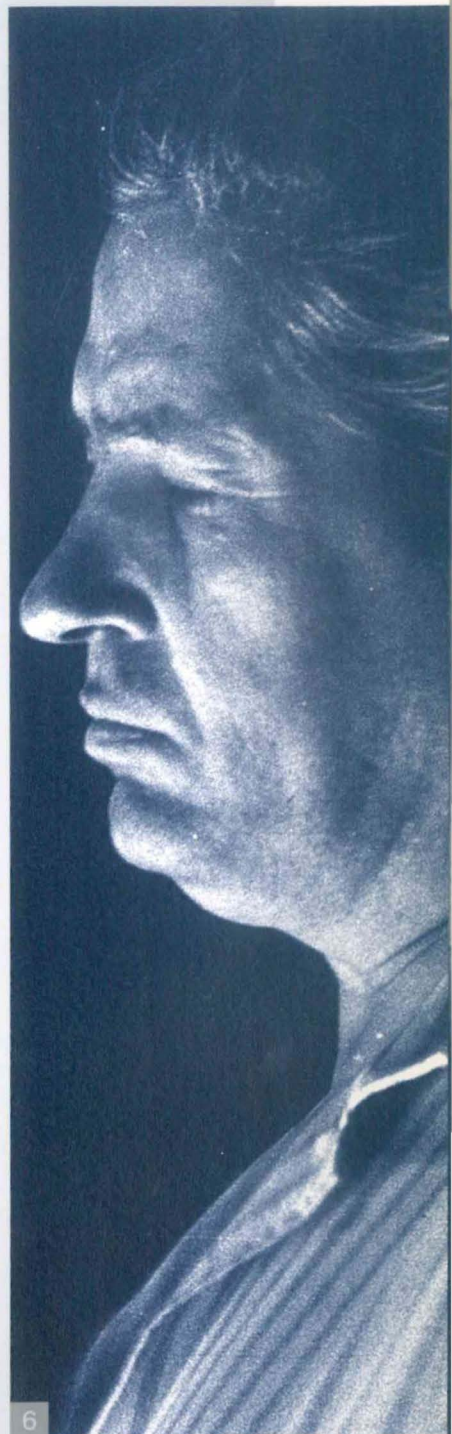
Creativos • Escenografía e iluminación: Alejandro Luna • Vestuario: Carlos Roces • Música: Joaquín Gutiérrez Heras • Productor ejecutivo: Rodolfo Velasco • Asistente de dirección: Eduardo Fernández.

Fotografías: 1 Patricia Bernal y Álvaro Guerrero (Cont) • 2 Álvaro Guerrero (Cont) • 3 Mario Casillas y Martha Verduzco (Cont) • 4 Martha Verduzco (Cont) • 5 Martha Verduzco y Álvaro Guerrero (Cont) • 6 Mario Casillas (Cont).





4



6



5

Lenguas muertas

Autor: Carlos Olmos

Dirección: Germán Castillo

Teatro: Del Bosque

Fecha de estreno: 16 de junio de 1988

Presentación por Carlos Olmos

Escribí *Lenguas muertas* en 1970 durante mi primera permanencia como becario de teatro en el Centro Mexicano de Escritores.

Tenía entonces veintitrés años y había elaborado un plan de trabajo para concluir tres obras en el lapso de la beca pero confieso que ante la diversidad de opiniones, gustos y criterios que privaban por entonces, decidí encerrarme en el frasco de aspirinas con las que Rulfo combatía sus jaquecas y don Panchito Monterde su aburrimiento, provocado, sin duda, por mi edad y mi inexperiencia.

En 1971 terminó el martirio de padecer las críticas literarias y se inició otro que, al parecer, culmina hoy: la puesta en escena.

En el camino quedaron escándalos y arbitrariedades junto con la espléndida publicación que la Universidad Veracruzana hizo de la obra, y el obstinado interés de Germán Castillo por dirigirla. Así que dejó al director teatral cerrar el círculo propuesto por el dramaturgo confiando en que la verdad del texto sea tan múltiple como la verdad escénica.

Es el público, finalmente, quien juzgará esta farsa sobre el poder y los sueños y es él quien también derivará sus trágicas resonancias en nuestra vida colectiva. Si mis *Lenguas muertas* comienzan a hablar hoy, sé que siempre estarán en buena compañía... nacional.

Reperto (por orden de aparición): Cristina Michaus, Alonso Echánove, Fernando Bercerril, Mario García González, Ángel Casarín, Marta Aura, Rubén Cristiany, Claudia Gidi, Gabriela Reynoso, Rossana Filomarino, Rebeca Patiño, Carmina Estrada, Mariana Guevara, Mario Ramírez, Armando de la Vega, Ramiro García, Salvador Murrieta y Joaquín Chable.

Creativos • Escenografía y vestuario: Humberto Figueroa, Germán Castillo • Musicalización y grabación: Rafael Castanedo • Coreografía: Rossana Filomarino • Productor ejecutivo: Rodolfo Velasco • Asistentes de dirección: Juan José Sánchez Vega, Eduardo Leaman.

Fotografías: 1 Carmina Estrada, Rebeca Patiño, Cristina Michaus, Mario Ramírez, Ramiro García, Salvador Murrieta, Gabriela Reynoso y Rossana Filomarino (CM) • 2 Alonso Echánove (CM) • 3 Escena de la obra • 4 Cristina Michaus (CM).





4

Muerte súbita

Autora: Sabina Berman

Dirección: Héctor Mendoza

Teatro: El Granero

Fecha de estreno: 25 de octubre de 1988

Presentación por Sabina Berman

Queremos dedicar esta puesta en escena a la memoria de Julio Castillo y Gustavo Torres Cuesta, inolvidables hacedores de teatro.

Hablan. Dicen. No saben. Saben lo que dicen pero lo que viven mientras hablan se les escapa. Están ciegos, horrendamente ciegos cuando se trata de ver la historia de la cual son personajes. Y continuamente quieren abrir los ojos. Capturar el significado de su ser en el mundo. Para entonces irse a otra historia.

He intentado serles fiel, ser fiel a su incomodidad e incertidumbre. Desaparecer como autora para mostrarlos.

Me avergüenzan. Me inquietan. Me gustaría que fueran radicales en su ser, buenos o malos. Que se comprometieran con algún grupo político o religioso. Me dan risa. Y miedo. La última vez que cenamos juntos les conté que los había "hecho teatro". Miraron las fotografías de los actores que ensayaban sus papeles y asintieron. Luego nos sentamos frente a la ventana a ver la luna llena.

Somos la generación que vio en la infancia al primer hombre pisar la luna. Que se enteró de los sucesos sangrientos de 1968 a través de sus hermanos mayores. Llegamos a la edad de filosofar cuando los filósofos se empeñan en una crítica de las ideas de la racionalidad misma. Por fin estamos en posiciones de ejercer autoridad pero detestamos la autoridad por principio.

Mirábamos por la ventana la luna llena, esa luminosa pelota de ping-pong suspendida en la distancia, y alguien dijo: "Lo que no entiendo es por qué no vivimos allá".

Reperto (por orden de aparición) • Patricia Bernal, Miguel Ángel Ferriz y Alejandro Camacho.

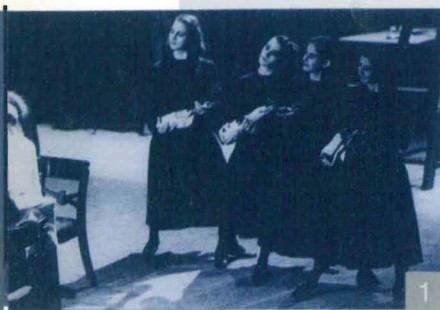
Creativos • Escenografía: Humberto Figueroa • Iluminación: Gabriel Pascal.

Fotografías: 1 Alejandro Camacho y Patricia Bernal (Cont) • 2 Patricia Bernal y Alejandro Camacho (Cont) • 3 y 4 Alejandro Camacho y Patricia Bernal (Cont).





4



La conspiración de la Cucaña

Homenaje teatral a Alfonso Reyes

Autores: Alfonso de María y Campos y Luis de Tavira

Puesta en escena: Luis de Tavira

Teatro: Del Galeón

Fecha de estreno: 22 de septiembre de 1989

Presentación por José Luis Martínez

La obra de Reyes fue una constante incitación a abrir nuestras puertas interiores, que de manera tan persistente nos impiden a los mexicanos la comunicación de nuestra intimidad, a la que sólo consentimos que se manifieste en explosiones. Como el creador de los ensayos, Reyes se explicaba a sí mismo para entender al hombre: registraba las aventuras de su espíritu y las de sus pasiones, narraba sus experiencias cotidianas, nos hacía partícipes de su curiosidad y de cuanto grande o pequeño observaba en el mundo. Escribía poemas para fijar los desasosiegos y la angustia de su alma, para escudriñar el misterio de otras vidas y para ordenar el deslumbramiento de ciudades y paisajes, lo mismo que para cumplimentar la fiesta de un amigo, para jugar con el ingenio o para cantar la alegría de una muchacha. Sabía que para acercarnos a la comprensión del hombre hay que explorar todos los caminos. Y había aprendido que sólo podemos limpiarnos las escorias del alma y curar sus desgarrones transformándolos en testimonio humano o en creación artística. Al depurarlos o pulirlos, sólo queda del gran dolor y de los cuidados pequeños lo que era susceptible de transmutarse en cristal.

Con excepción de algunos de sus informes diplomáticos y oficiales, cuanto escribió está lleno de sus marcas personales. Aun las investigaciones eruditas o las exposiciones históricas, filosóficas o teóricas se interrumpen de pronto para ilustrar la aridez de un concepto con una anécdota, un refrán popular o alguna peculiaridad de la naturaleza. El calor humano que era el primer saludo de su persona trascendía también a sus obras, como inteligencia o tolerancia, como sonrisa o alegría, como ironía o malicia, como ternura o como perdón. Contra la vanidad y el engreimiento, y para evitarnos el tomar por lo trágico cuestiones triviales, aconsejaba mantener alerta el humor —única actitud respetable ante la vida.

Y junto a esta múltiple sonrisa, todo lo ordenaba su claridad. Era la luz en el aire traslúcido que solía iluminar la meseta mexicana “por donde los ojos yerran con discernimiento, la mente descifra cada línea y acaricia cada ondulación” y era también la luz de la primavera griega que adivinó sin haberla visto y que es “deleite y es premio”, “que temple la razón y endurece el ánimo”, y que “limita, mide, ordena”.

Hizo de su lenguaje un instrumento dócil y transparente para expresarse y para comunicar, y nunca se sirvió de él como ruido verbal que disimula la confusión. Dueño de mil recursos, según fuese la naturaleza de sus temas, los aborda de frente y con un estilo despojado, o bien los iba cercando y enlazando con alusiones y correspondencias de toda índole, con tal que facilitasen la transmisión de la idea que buscaba. Tensía

el don de la forma, el arte de presentar los asuntos conocidos en síntesis afortunadas o a través de un nuevo sesgo, o bien de hacer accesibles y claros los conceptos más arduos y de darles encanto e interés. Cuidaba más la vitalidad que la pureza del lenguaje, y sabía enriquecerlo lo mismo de expresiones cultas, arcaicas o técnicas que de vulgarismos o giros populares. Si luchó contra las sombras, contra el olvido y lo ininteligible, antes de llegar a la claridad de su pensamiento, cuanto nos legó tiene la maestría de la naturalidad, la gracia sonriente y la apariencia de la facilidad. Su prosa es todavía la más flexible y rica en lengua española, en una modalidad inconfundiblemente mexicana. Su obra nos aclara y nos ilumina porque es la expresión de un hombre y un espíritu armoniosos.

Reperto (por orden de aparición): Ofelia Medina, Jorge Martínez de Hoyos, Luis Gimeno, Blas Braidot (de *Contigo América*), Gastón Tuset, Juan Carlos Colombo, Juan Felipe Preciado, José Antonio Alcaraz, *Metrópolis-Utopía*: Judith Camero, Evelia Kochen, Martha Castillo, Rodolfo Maya, Emma Cecilia Delgado, José René Mendoza, Érica Carlsson, Mónica Guillén, Leonardo Domínguez, Karina Luna, Víctor Felipe Estrada, Roberto Santos, Leonila Santiago, Ricardo Ríos y Julián Bucio.

Creativos • Escenografía e iluminación: Alejandro Luna • Vestuario: María Figueroa Coreografía: Marco Antonio Silva • Música original: Luis Rivero • Asistente de dirección: Fernando Rubio • Asistente musical: Verónica Ituarte • Producción ejecutiva: Humberto Suárez • Producción técnica: Genoveva Petitpierre • Efectos especiales: Alejandro Jara • Coordinador de vestuario: Horacio Martínez • Escultura en cera: Javier Sánchez Escalera • Sonorización: Rodolfo Sánchez Alvarado • Orquestación y dirección musical: Higinio Velázquez.

Fotografías: 1 Escena de la obra (Cont) • 2 Juan Carlos Clombo, Juan Felipe Preciado, Blas Braidot, Ofelia Medina, Jorge Martínez de Hoyos, José Antonio Alcaraz, Gastón Tuset y Luis Gimeno en un ensayo • 3 Luis Gimeno (Cont) • 4 Final de la obra. Destacan: Gastón Tuset, Luis Gimeno, Luis Rivero, Ofelia Medina, Jorge Martínez de Hoyos, Blas Braidot y Alfonso de María y Campos (Cont).



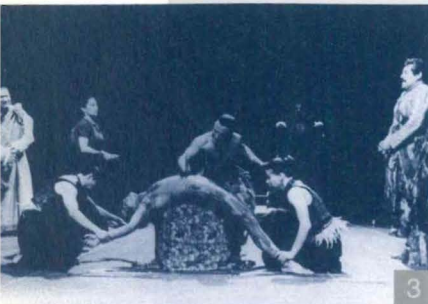
Los enemigos

Autor: Sergio Magaña

Dirección: Lorena Maza

Teatro: Julio Castillo

Fecha de estreno: 5 de octubre de 1989



Reparto (por orden de aparición): Angelina Peláez, Farnesio de Bernal, Edgar Alexen, Rosario Zúñiga, Daniel Giménez Cacho, Eduardo Palomo, Mario García González, Eduardo Alcántara, Luis de Icaza, Guillermo Gil, Alfonso Bravo, Omar Moreno, Eduardo Fernández, Luis G. Padilla, Román Gama, Jorge Saviñón, Benjamín Gavarre, Armando de la Vega, Álvaro Hernández e Israel Villa.

Creativos • Dramaturgia: Luis de Tavira, David Olguín, Tolita Figueroa y Lorena Maza • Asesoría histórica: René Acuña • Escenografía y vestuario: Tolita Figueroa • Coreografía: Lydia Romero • Iluminación: Alejandro Luna • Música original: Federico Ibarra • Grabación y sonorización: Xavier Villalpando • Percusiones: Orquesta de Percusiones de la Ciudad de México dirigida por Julio Vigueras • Órgano tubular: Raúl de Zaldo • Montaje de coros: Leopoldo Novoa • Coro: Ana Gloria Bastida, Manuel Beltrán, Patricia Cartagena, Ramón Farías, Ivette González, Enrique Gordillo, Felipe Limón, Patricia Sosa • Producción ejecutiva: Genoveva Petitpierre • Coordinación de vestuario: Horacio Martínez • Asistente de dirección: Marissa Iglesias y Nina Serratos.

Fotografías: 1 Escena de la obra (Óscar Pugliese) (Cont) • 2 Eduardo Palomo y Guillermo Gil (Cont) • 3 Escena de la obra (Cont) • 4 Rosario Zúñiga y Eduardo Palomo (Óscar Pugliese) (Cont) • 5 Eduardo Palomo (Óscar Pugliese) (Cont).





1

El eclipse

Autor: Carlos Olmos

Dirección: Xavier Rojas

Teatro: El Granero

Fecha de estreno: 24 de mayo de 1990

Presentación por Carlos Olmos

A Sergio Magaña, en el teatro y en la amistad

El eclipse, la más reciente y quizá la más personal de mis obras, fue inspirada por el paisaje, la música y los mitos de mi niñez, pero su tema y su atmósfera moral corresponden a mis inquietudes actuales.

En ella, seis personajes enfrentados a la aterradora noche cósmica que titula la pieza, tratan de reflexionar sobre el futuro a la luz y a la sombra de sus íntimas contradicciones.

Si el olvido y la desolación parecen aislarlos en un mundo cerrado, la pobreza y la incertidumbre ensanchan los confines del drama. Un espectador sensible encontrará en él los elementos de una tragedia colectiva.

Para estos seres marginados lo único nuevo bajo el sol es la repentina oscuridad en cuyo núcleo estallan los viejos conflictos familiares y sociales que han marcado su destino.

Reparto (por orden de aparición): Beatriz Aguirre, Marta Aura, Gastón Tuset, Betzabeth Sarai, Lilia Aragón y Armando Palomo.

Creativos • Producción y asistencia de dirección: Xavier Piastro • Escenografía: David Antón • Escenografía en gira: Humberto Figueroa • Selección musical: Carlos Olmos • Realización: Xavier Piastro.

Fotografías: 1 Betzabeth Sarai, Beatriz Aguirre y Martha Aura (Óscar Pugliese) (Cont) • 2 Armando Palomo (Óscar Pugliese) (BA) • 3 Martha Aura y Beatriz Aguirre (Óscar Pugliese) (BA) • 4 Armando Palomo y Gastón Tuset (Óscar Pugliese) (Cont).



2



3



4

Clotilde en su casa

Autor: Jorge Ibargüengoitia
Dirección: Luis de Tavira
Teatro: Julio Castillo
Fecha de estreno: 6 de septiembre de 1990

Presentación por Vicente Leñero

Clotilde en su casa fue la segunda obra teatral escrita por Jorge Ibargüengoitia, el dramaturgo y novelista guanajuatense nacido el 22 de enero de 1928 y muerto en un accidente en Barajas, el aeropuerto de Madrid, el 27 de noviembre de 1983.

Como alumno predilecto de Rodolfo Usigli, Ibargüengoitia empezó su carrera de escritor dedicado exclusivamente a la dramaturgia. Su primera obra, *Susana y los jóvenes*, encomiada y promovida por Usigli, se estrenó bajo la dirección de Luis G. Basurto en septiembre de 1954. Luego vino el estreno de *Clotilde...* que antes de subir al escenario fue sometida a un par de transformaciones para satisfacer los requerimientos comerciales de la compañía productora. La primera, en relación con el título: en lugar de *Cotilde en su casa* se llamó *Adulterio exquisito*. La segunda tuvo que ver con el tono: en lugar de ser dirigida por Álvaro Custodio como una comedia de sutilezas y despropósitos, el mismo Custodio se vio obligado –por los requerimientos comerciales mencionados– a permitir que la Clotilde interpretada por Manolita Saval y el Roberto por Óscar Ortiz de Pinedo dieran rienda suelta a un desparpajo carpero. “Maestros del astracán y la morcilla” los calificó Antonio Magaña Esquivel por ese trabajo malestrenado en el Teatro Rotonda en octubre de 1955.

El exquisito adulterio que en *Clotilde en su casa* involucra al triángulo formado por Clotilde, Roberto y Antonio, es tema obsesivo en la dramaturgia de Ibargüengoitia. Su antecedente es el trío, todavía ingenuo, de *Susana y los jóvenes* formado por Susana (la chica deseada castamente), Alfredo (el estudiante decente) y Tacubaya (el pseudoartista irresponsable). Luego el juego de “una mujer entre dos hombres” aparecerá de manera contundente, en *La lucha con el ángel*, con Carmen (la recién casada), Alberto (el marido casi idéntico al Antonio de Clotilde...) y Pepe (el ex seminarista a punto de ser amante); en un episodio de *Ante varias esfinges*, con Teresa (la esposa infiel semejante a Clotilde, y a Carmen), Carlos (el marido burlado, semejante a Alberto y a Antonio) e Isidro (cuñado amante), y en *Loco amor*, con María (la mujer multideseada), Pedro el Gigante (el opresor de María) y Juan (el héroe amante, vencedor del gigante).

Estas ruinas que ves no parece ser otra cosa que el desarrollo en complejidad, escrito veinte años después, del mundo interior y exterior de *Clotilde en su casa*. El Guanajuato que en *Clotilde...* no quiere decir su nombre (lo acota únicamente como “una ciudad del centro de la República”) es sin duda el inconfundible Cuévano de *Estas ruinas que ves*, capital del estado Plan de Abajo, que después transitaremos en las novelas *Las muertas*, *Dos crímenes*, *Los pasos de López*.

Estas ruinas que ves retoma a la Clotilde de la comedia teatral que toda la ciudad desea pellizcar (“Salgo a la calle y desde los albañiles hasta el doctor Méndez quieren pellizcarme”, dice Clotilde) para desdoblarse en las dos maravillosas mujeres que son Sarita (la cónyuge de Espinoza, el cornudo profesor de filosofía) y Gloria (la soltera codiciada que todos quisieran poseer). Con la frivolidad de Sarita y la inocencia aparente de Gloria se conforma muy bien, esa imagen de Clotilde que obsesionaba a Ibargüengoitia desde 1955.



No es sólo la Clotilde desdoblada lo que se ve en repetición en el Cuévano de *Estas ruinas que ves*. También, el mundo que envuelve a los demás personajes: el mundo del flojonazo Roberto, el marido; el del periodismo pueblerino, de la cátedra dizque universitaria, de la epidérmica cultura provinciana; constantes todas de los prototipos que son el doctor Malagón, los Enrique Espinoza, los Rocafuerte, los Sebastián Montaña, los Pascualito.

También Nicolasa y Berta, las dos tías de Clotilde (reflejos directísimos de la madre y de la tía de Ibargüengoitia, hijas del general don Florecillo Antillón, gobernador de Guanajuato en los años liberales y que en 1872, ¡quién lo diría!, ordenó construir el famosísimo Teatro Juárez), también ellas, se repiten en las Bertila y Leonila de *Estas ruinas que ves* y en todo el coro de chismes, rumores, maledicencias que pueblan esta ciudad apenas transparentada por Ibargüengoitia a través de los visillos de la casa de *Clotilde en su casa*.

Ese tema dicho y redicho del adulterio, ese paisaje provinciano reflejado como obsesión, esa imagen insistente del propio Jorge Ibargüengoitia, angustiado por un quehacer teatral que el teatro de su tiempo no alcanzó a comprender, impulsaron y decidieron a Luis de Tavira (con la colaboración y la complicidad dramaturgica de quien escribe esta nota) a proponer un montaje de *Clotilde en su casa* que incorporara tales elementos a la historia misma del exquisito adulterio.

Sin variar un ápice el texto original, con riguroso respeto a esa obra de Ibargüengoitia malestrenada treinta y cinco años antes, nos pusimos a abrir las ventanas de la casona de Clotilde y de sus tías (obvio retrato de la casona de infancia de Ibargüengoitia) para que el espectador observara, como desde las páginas de *Estas ruinas que ves* o desde sus indiscretísimos cuentos o sus personalísimos artículos, el Guanajuato que se encontraba alrededor, enfrente, a la vuelta de la casa, allí en la esquina por donde se va a la presa...

El Hotel Padilla, la imprenta donde Roberto edita *La tumba de Juárez*, la cantina "El cañón del Colorado", el templo donde se confiesan a diario Berta y todas las Antillones de la historia, la calle por donde cruza el fantasma del general, el parque donde se celebra mañana y hoy la fiesta de San Juan, la terraza desde donde espía la mayor de las Gutiérrez... Todo ese paisaje inacabable de decir, pero también, sobre todo, la figura del propio Ibargüengoitia en el momento de escribir desde una mesa del "Cañón", impulsado o desanimado por el maestro Usigli de piochita y bastón, acosado por sus personajes que conforma y deforma al compás de sus personales obsesiones, una pieza teatral que los escenarios mexicanos han desconocido inexplicable, impúdicamente.

Clotilde en su casa no es, por tanto, sólo Clotilde en su casa. Es Clotilde en su casa, pero también, además: en su Guanajuato visto por Jorge Ibargüengoitia, el dramaturgo que se cansó de escribir teatro a contrapelo de sus contemporáneos y al que ahora esta puesta en escena pretende, de algún modo, homenajear, es decir, conocer, reconocer, desentrañar.

Reparto (por orden de aparición): Julieta Egurrola, Adrián Joskowicz, Guillermo Gil, Mercedes Pascual, Eva Calvo, Josefo Rodríguez, Miguel Flores, Enrique Ontiveros, Óscar Puente, Luis de Icaza, Rubén Oviedo, Carmen del Castillo, Jesús Angulo, Jorge Escalante, Antúa Terrazas, Mayté Martínez, Samuel Fraustro, José María de Tavira, Julián de Tavira, Heriberto del Castillo Jr., Israel Antonio Rojas, Alberto Ontiveros, Natalia Beristáin y Pamela Brook, Selene Fraustro y Lizethe Morales, y Heriberto del Castillo.

Creativos • Dramaturgia: Vicente Leñero • Escenografía, vestuario e iluminación: Gloria Carrasco y Ana García • Asesoría: Alejandro Luna • Movimiento escénico: Marco Antonio Silva • Efectos especiales: Alejandro Aguirre • Asistente de dirección: Estela Leñero • Banda sonora: Rodolfo Sánchez Alvarado • Piano: Luis Rivero • Locutor: Juan Stack

Fotografías: 1 Julieta Egurrola, Guillermo Gil, Carmen del Castillo y Mercedes Pascual (BA) • 2 Adrián Joskowicz (Cont) • 3 y 4 Adrián Joskowicz y Julieta Egurrola (BA).



El viaje de los cantores

Autor: Hugo Salcedo

Dirección: Ángel Norzagaray

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 7 de septiembre de 1990

Presentación

Con 25 años de edad Hugo Salcedo es ya una presencia fuerte en la dramaturgia mexicana.

Ha obtenido en 1986, 1987 y 1989, el premio de la revista *Punto de Partida* por las obras *San Juan de Dios*, *Dos a una* y *El viaje de los cantores*, respectivamente; en dos ocasiones el Premio Nacional del INBA por *Cumbia (hasta las tres de la mañana)* y *Juanete y Picadillo*; el premio de Teatro Infantil por *Si escuchas a una rana croar*; el premio Expresión Escénica que otorga el estado de Jalisco por *Misericordia* y el premio Estatal de Baja California por *Arde el desierto con los vientos que llegan del sur*.

En 1990, después de ser galardonado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana con el premio Tirso de Molina, inicia el camino que le corresponde a todo dramaturgo cuyas obras cumplen con el rigor estructural; la creación de personajes y la síntesis de realidad y lenguaje teatral mediante la puesta en escena.

El viaje de los cantores parte de una nota periodística que informa acerca de un suceso doloroso: un vagón de ferrocarril herméticamente cerrado, bajo temperatura ambiente de 40°C, se convirtió en una trampa mortal para 18 mexicanos que intentaban ingresar ilegalmente a Estados Unidos. Sólo sobrevivió Miguel Tostado Rodríguez, un joven de 24 años que logró abrir un agujero por donde respirar. El compartimiento había sido sellado por fuera por un contrabandista de inmigrantes, quien al parecer no se percató de que el vehículo quedaba así herméticamente cerrado.

Con variantes, la noticia aparece cotidianamente en los diarios: "ilegal menor de edad balaceado en San Diego", "muertos en el bordo dos indocumentados; otro, gravemente herido", "ahogado al intentar pasar la frontera", "en dos meses diez muertos por la policía fronteriza norteamericana", "indocumentados sometidos a esclavitud".

Teatro documental en cuanto al rigor en la investigación de nombres, hechos y lugares, la obra narra cronológicamente el viaje de estos "cantores fracasados"; la despedida de sus familias, el trato con los "polleros" y las vejaciones a que son sometidos por éstos, el ascenso al tren sin ninguna medida de seguridad, el paraíso norteamericano de las "beautiful ladies", la muerte por asfixia, la llegada al pueblo de los cadáveres, la misa y el desamparo. De la esperanza al vacío. Quizá en nadie como en ese grupo de hombres se cumpla tan cabalmente la sentencia de Ciorán: el progreso es un ímpetu hacia lo peor.

La puesta en escena ha decidido alejarse del recuento cronológico de los hechos a partir de algo que, por obvio, resulta fundamental; esos hombres están muertos, estaban condenados de antemano. El escenario es un limbo, ahí los veremos deambular en un entrecruzamiento de tiempos, ahí los veremos dudar de su propia existencia e intuirse cadáveres: "A lo mejor ya hasta me enterraron allá en Aguascalientes y yo aquí, creyéndome que todavía estoy vivo". Ese viaje del hombre hacia su destino, esa intuición de lo irremediable será la constante de los personajes. Su espacio es la desolación, o lo más cercano a ella: el desierto o el hacinamiento.



1



2



3



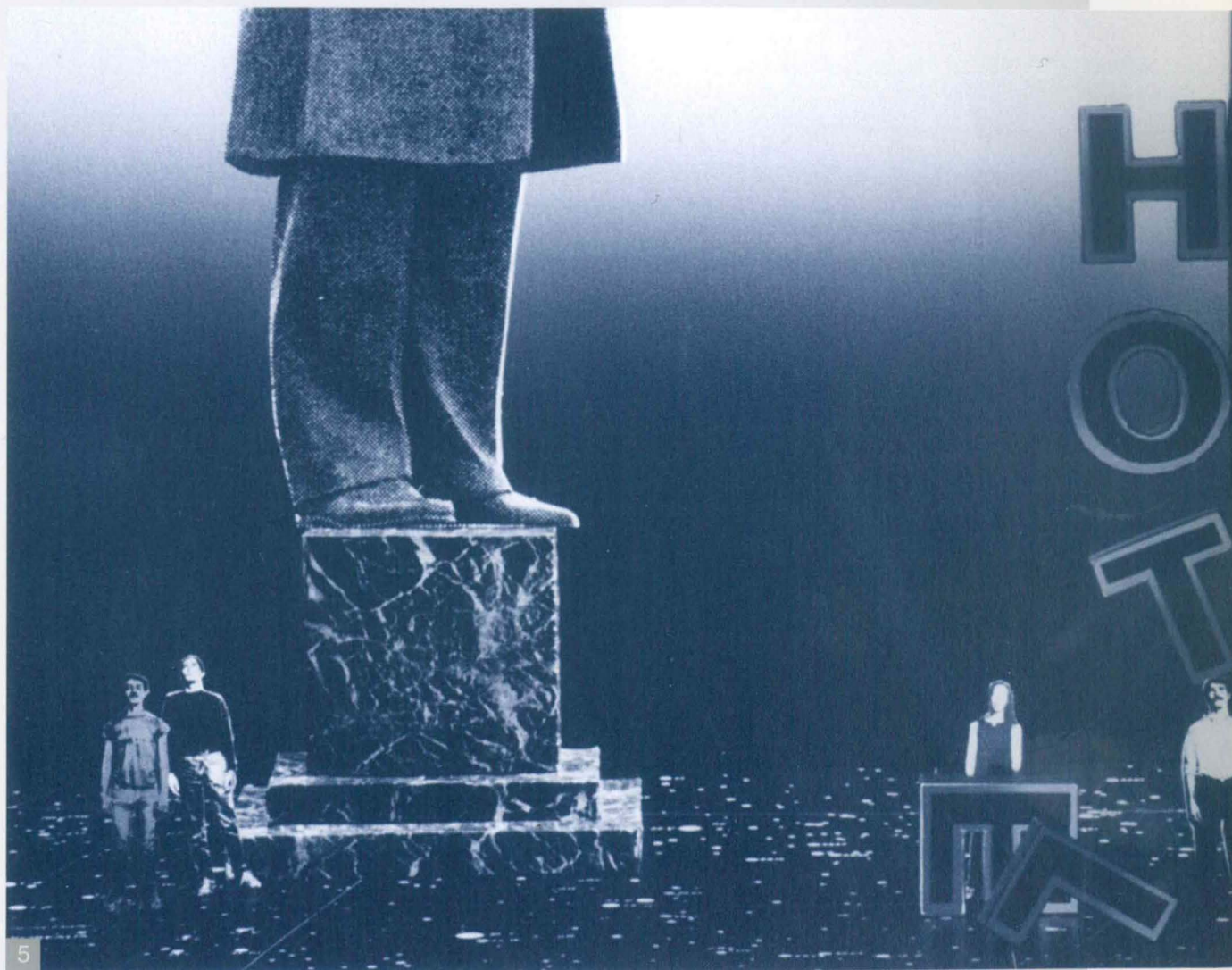
4

Reparto (por orden de aparición): Dagoberto Gama, Tomás Mendoza, José Avilez, Virginia Vázquez, Socorro Miranda, Miriam Cházaro, Claudia Gidi, Dolores Heredia, Francisco Cházaro, Raúl Farías, Rubén Enrique Vega, Gonzalo Deschamps, Socorro Avelar, Alfredo Alfonso, Roberto Ríos, Joaquín Chable, Miguel Galván, Alberto Solián, Alberto Castillo, Guillermo Ríos, Tomás Bárcenas, Francisco Haros y Cuitláhuac Pascual.

Creativos • Escenografía: Jan Hendrix • Iluminación: Alejandro Luna • Vestuario: Tolita Figueroa • Música: Raúl Farías • Asesoría corporal: Marco Antonio Silva • Producción ejecutiva: Genoveva Petitpierre • Asistente de dirección: Adria Peña.

Fotografías: 1 Escena de la obra. Destaca al centro Dagoberto Gama (Juan Coria) (BA)

• 2 a 5 Escenografía de Jan Hendrix (GR).



Los negros pájaros del adiós

Autor: Óscar Liera

Dirección: Raúl Quintanilla

Teatro: Principal de Guanajuato, Gto.

Fecha de estreno: 23 de octubre de 1990

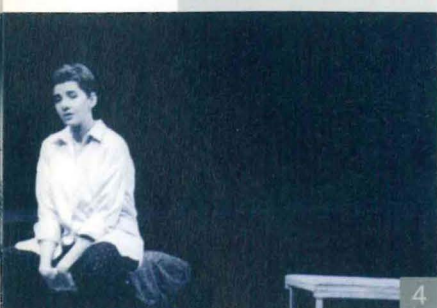
Presentación por Óscar Liera

Un árbol abandonado por todos los demás árboles y por todas las plantas del universo. Tiene unas hojas largas, desordenadas, quizá estériles, como si hubieran sido desparrramadas por el viento. En el tronco hay muchos pedazos de tallos de otras hojas que ya se cayeron y quedaron unos... una especie de triángulos secos. Y allí acomodados unos sobre otros, y luego trepados sobre las hojas estaban miles de horrendos pájaros negros. No se veía para nada el tronco; todo era un hervidero de cabezas, de picos, de alas y plumas negras, como gusanos sobre un animal muerto, y como si el único lugar en que pudieran acomodarse de todos los árboles del puerto fuera esa palmera, esa especie de adefesio. Los vi y me quedé petrificado. Sentí que me miraban todos; aullaban, aleteaban, y me vi precipitado al miedo; no osaba moverme nada. Luego, tal parece que una voz que venía del mar los llamó y se fueron todos volando. Tuve la impresión de que era una columna de humo; parecía que el árbol se estuviera quemando.

Reparto (por orden de aparición): Laura Almela, Zaide Silvia Gutiérrez, Diana Bracho y Luis Mario Moncada.

Creativos • Escenografía e iluminación: Germán Castillo • Diseño de vestuario: Patricia Eguía • Musicalización: Leopoldo Novoa • Asistencia de dirección: Héctor Garay • Asistencia técnica: Mauricio Elorriaga • Producción ejecutiva: Altagracia Fraustro y Pedro Sáenz.

Fotografías: 1 Luis Mario Moncada, Zaide Silvia Gutiérrez y Diana Bracho (Fernando Moguel) (Cont) • 2 Zaide Silvia Gutiérrez, Luis Mario Moncada, Laura Almela y Diana Bracho (Fernando Moguel) (Cont) • 3 Zaide Silvia Gutiérrez y Diana Bracho (Fernando Moguel) (Cont) • 4 Laura Almela (José Luis Domínguez) (BA) • 5 Laura Almela y Zaide Silvia Gutiérrez (Fernando Moguel) (Cont) • 6 Diana Bracho (Fernando Moguel) (Cont).





Los esclavos de Estambul

Autor: Emilio Carballido
Dirección: Ricardo Ramírez Carnero
Teatro: Julio Castillo
Fecha de estreno: 3 de agosto de 1991

Presentación por Tomás Espinosa

Los esclavos de Estambul, escrita en 1980, es, entre otras cosas, un ajuste de cuentas con el porfiriato –tan arraigado en algunos especímenes, todavía– y, sobre todo, con la Educación con mayúscula: con todos sus matices sentimentales, eróticos, políticos, culturales, sociales...

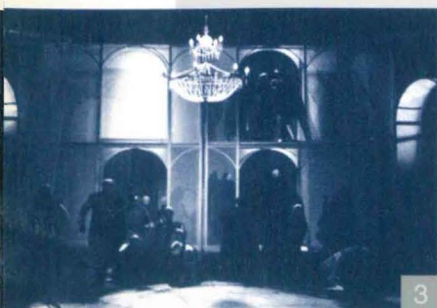
Emilio Carballido cultiva en esta obra, y en muchas otras suyas, un temapreciado por todos: la libertad y el derecho de ejercerla. Las cárceles, jaulas y mazmorras pueden ser sociales o individuales, íntimas, y están constituidas por todos aquellos barrotes que son óbice para la plena realización de la vida humana.

En esta obra se enfrentan dos mundos –como en *El relojero de Córdoba*, como en *El día que se soltaron los leones*–: el de la cotidianidad plúmbeo o plúmbea y el del romanticismo donde convergen todos los fuegos y todos los juegos. El protagonista, Eustasio, un *quídám*, por un golpe de suerte, azar o teatro, se ve envuelto en gasas, oropes, oriflamas e iridiscencias de otro mundo, otra realidad, otra vida. Sin embargo, él elige con plena conciencia los caminos grises de lo cotidiano, de una vida roma, de las aguas estancas. Pero, al final... todavía quedan la luz y el fuego y las opciones incandescentes, antes de que caiga el telón, y él maldice todos los engranajes que lo han hecho esclavo de sí mismo.

Los dos esclavitos, Azael y Amina, soliviantan el orden y transgreden las buenas costumbres. Son personajes deliciosos y perversos que a muchos les despertarán sus anhelos y sueños de ser como esclavizador, cacique o mandamás, o señora que habla todo el día de las sirvientas, o el “mero-mero”, aunque sea de una oficina. Cuidado, ellos son símbolos, entre otras hedonistas cosas. Y esta obra no es una apología de la esclavitud. Temáticamente pone el dedo en la llaga y nos enfrenta a una realidad donde, a pesar de todas las aboliciones y luchas por los derechos humanos, la esclavitud se viste y traviste de muchas formas, desde las más brutales hasta las conyugales o de parejas-pares. Y por si fuera poco, otra de las libertades que nos plasma Carballido es la de la imaginación, el imago, la imaginaria: Turquía es parte de los sueños y del inconsciente colectivo... aun después de la guerra contra Bagdad.

Estructuralmente, *Los esclavos de Estambul* es complicada, igual que todas las otras obras del autor. El humor altísimo, corrosivo, lleno de ternura campea en muchas escenas. Podemos decir que esta obra es de estructura de “broche”: la escena inicial será casi la misma al final, pero en medio, en ese gran paréntesis o “collar” pasan muchas, muchísimas cosas. Es teatro *total*, muy parecido a la ópera, pero sin los vicios de ésta: hieratismo de cantantes de papel maché. La palabra mágica no es ¡ábrete Sé-samo!, sino ¡Chac!, y el poder de la imaginación hará irrupción en escena.

Esta obra no puede estar en mejores manos que en las de Ricardo Ramírez Carnero. Asimismo me da gusto ver en el reparto a varios monstruos sagrados de nuestro teatro y a otros que son cachorros *de...* y a la escenógrafa Jarmila Masserova, que



tuvo que diseñar millones de trajes y millones de países. Después de esta línea empieza el viaje, la caja de sorpresas y la maestría de un dramaturgo: Emilio Carballido.

Reparto (por orden de aparición): Antonio Algarra, Luis Cárdenas, José Ángel, Felio Eliel, Ángeles Marín, Tara Parra, Pilar Souza, Blanca Torres, Héctor Ávila, Froylán Cuenca, Cheryl Mackey, Nieves Marcos, Felipe Nájera, Ezequiel Ojeda, Rubén Óviedo, Consuelo Rodríguez, Rodolfo Vélez, Carmen Vera, Raúl Barrón, Víctor Belmont, Ricardo Camacho, Benito Cañada, Carolina Cortés Z., Luis Cravioto, Ernesto de Villa, Ana Espíritu, Josefina Félix, Mario Motta, Ezequiel Ojeda, Claudia Osorio, Wenceslao Rangel, Adriana Rovira, Guillermo Servín y Alejandra Souza.

Creativos • Escenografía, vestuario, utilería y viñeta: Jarmila Masserova • Música original: Federico Ibarra • Iluminación: Arturo Nava • Coreografía: Silvia Unzueta
Producción ejecutiva: Rocío Rojano • Coordinador de la producción: Enrique Singer
• Asesoría en turco: Ogut Erkmén • Pista sonora: Rodolfo Sánchez Alvarado • Apoyo al director en movimiento escénico: Inés López de Arriaga • Asistentes de dirección: Alejandro Velis y Josefina Félix.

Fotografías: 1 José Ángel Domínguez y Ángeles Marín (GR) • 2 Ángeles Marín, Blanca Torres y José Ángel Domínguez (José Coria León) (Cont) • 3 Escena de la obra (GR) • 4 Escenografía de Jarmila Masserova (GR) • 5 Elenco de la obra (Cont).



La noche de Hernán Cortés

Autor: Vicente Leñero
Dirección: Luis de Tavira
Teatro: Julio Castillo
Fecha de estreno: 22 de mayo de 1992

Presentación por Vicente Leñero

Primeras imágenes de la obra

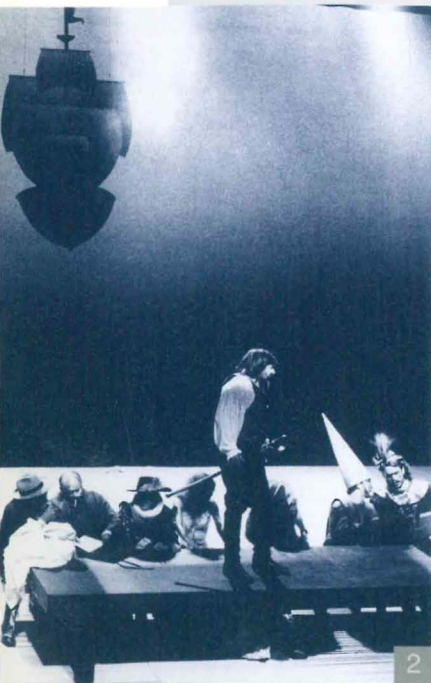
Pienso en un Hernán Cortés viejo; mucho más viejo del que según la historia sobrevivió hasta los sesenta y dos años. Un anciano impaciente y cascarrabias, contemporáneo nuestro quizá, fuera del tiempo seguramente. De golpe este Hernán Cortés podría confundirse con Don Quijote, pero desde luego está muy lejos de serlo, por ambicioso, por carnal, por mala entraña, por plantado en la tierra, aunque como aquél aprovecha los servicios de un escudero, escribano, sirviente, secretario o colaborador al que a veces llama Bernal, otras López de Gómara o Pancho o Tentil, o como se le ocurra en el momento mismo de darle una orden. El Cortés anciano vive en una buhardilla-estudio en Castilleja de la Cuesta, muy cerca de Sevilla, en lo que históricamente es el piso alto de la casa de su amigo Alonso Rodríguez de Medina. Ahí sobrevive y desde ahí lanza anhelos por regresar a esa queridísima Nueva España a la que alude de continuo con el nombre de México.

Veo al Cortés anciano llegar a su buharda una tarde cualquiera del terrible verano, harto de escribir misivas a la Corte del Rey y de hacer antesala en las oficinas del Consejo de Indias y no avizorar aún la ansiada solución a ese maldito juicio de residencia. Está de mal humor, sofocado, enfermo a causa de ese calor de 42 grados centígrados en la plaza. Cortés quisiera regresar a la tibieza del altiplano o, en el peor de los casos, al calor de Cozumel soplado por la brisa. Sobre todo recordar, porque día con día la memoria se le patina como un resbalón en la escalera y el pasado se le está derritiendo. Quiere regresar a la Nueva España, como si regresando a la tierra conquistada regresara también a su tiempo de gobernador o Capitán General y Justicia Mayor. Pero no puede. No consigue siquiera reconstruir con precisión sus momentos de mayor gloria; cuando encontró al señor Moctezuma y caminó con él por la larga calzada de Iztapalapa, o cuando al fin cayó Tenochtitlán; ¿en qué momento justo ocurrió la victoria?, se pregunta. No puede precisar. No puede recordar. Está anclado a su patria española, a su cuarto de asilo, a su escudero a quien dicta mensajes y cartas de relación y testamentos en vistas a un libro que bien podría convertirse en *best seller* internacional. Dicta para recordar, y su secretario le va leyendo, noche a noche, el interminable discurso que centellea en la pantalla de un procesador de palabras.

Veo al Hernán Cortés anciano tratando de reconstruir al Hernán Cortés hombre maduro durante su parpadeo de exaltación como gobernador de la Nueva España. Veo al Hernán Cortés gobernador en su casona de Coyoacán.

También este Cortés gobernador, o por un momento estatua congelada en el inmovilismo del triunfo hecho poder, de la política convertida en burocracia, intenta recordar al Cortés conquistador del día de ayer.

El Cortés gobernador no dicta libros ni pequeñas piezas teatrales; prefiere organizar reuniones nocturnas en la casona de Coyoacán. Acuden capitanes y funcionarios,



religiosos y guerreros, halagadores postizos, y sin chistar oyen repetir a su señor hazañas sabidas y resabidas de la Conquista reciente. Los episodios que Cortés gobernador cuenta esta noche son los mismos que contó la semana pasada; el otro día. Se empeña en repetirlos para ver si así, repitiéndolos, consigue fraguarlos para siempre como se fraguan las estatuas de bronce. Los comensales lo toleran, lo aplauden y hasta lo adulan. Así, contando y contando, el Cortés gobernador consigue de momento dar existencia tangible al monstruoso capitán que apenas llegando a tierras dominadas por Moctezuma se encuentra con el Cacique Gordo de Cempoala, recibe generosísimo trato y ahí, subido Cortés en lo más alto de la pirámide mayor del templerío de Cempoala, decide su gran acción que será definitiva hazaña; derribar escalinata abajo al gran ídolo dios del pueblo totonaca. Si lo hace, es decir, si derriba al gran dios –piensa el pueblo totonaca cuando ve al Cortés conquistador plantar sus manazas en la piedra sagrada– el sacrilegio arrancará fuego del cielo, sacudimientos de la tierra y desgracias inmensas a este pueblo cobarde que toleró el atrevimiento desmedido del teúl invasor. Los soldados piensan en la reacción violenta de los naturales y apuntan sus ballestas, preparan sus arcabuces, levantan sus espadas porque no tiene remedio; el pueblo les caerá encima apenas el Cortés conquistador se atreva a derribar al ídolo dios que corona la pirámide. El Cacique Gordo se pasma; detiene el temblor de su papada perruna. La Malintzin recién violada o a punto de entrepiernarse con el Capitán inclina la cabeza para esconder sus ojos de obsidiana. Los sacerdotes embarrados de sangre y de terror salen de lo profundo de las pirámides invadidos de moscas y en un gesto de dolor infinito se paralizan. Va a suceder... Pero de pronto, guerreros y soldados, sacerdotes y pueblo, ven entrar al escenario, no al templerío de Cempoala sino a la casona de Coyoacán donde el Cortés gobernador recuerda y narra... ven llegar de improviso a doña Catalina Suárez, la Marcaída, la esposa de Cortés, la muchacha a la que Cortés muchacho tuvo que cumplir antes de emprender la increíble aventura de los trece navíos, la mujer envalentonada que ahora llega a disfrutar de la gloria y del poder y de la cena de su marido en Coyoacán. Ella no sabe todavía que esa misma noche, en una casona vecina, la querida de su esposo, la gran puta indígena, la bellísima Malintzin está dando a luz al primer hijo varón de don Hernando de Cortés.

Veo al Cortés gobernador suspender el relato en el momento en que doña Catalina Suárez, la Marcaída, irrumpe en el salón. Y veo al Cortés conquistador suspender el empellón al ídolo dios de la pirámide en Cempoala. Y veo al Cortés anciano, desde su buharda, buscar los ojos obsidiana de la Malinche cuando ella los levanta apenas, estando ella abajo, junto al Cacique Gordo en prolongado azoro, para tratar de recordar en el cristal negro de esos ojos al otro Cortés, al Cortés muchacho que de la España saltaba a Cuba y enamoraba precisamente a una de las hermanitas Suárez que le presentó su jefe y amigo, el gobernador don Diego de Velázquez. Aquel Cortés muchacho que el Cortés anciano primero y luego el Cortés conquistador recupera en los ojos tímidos de la Malintzin está enamorando precisamente a la Catalina Suárez, que esta noche interrumpe la reunión del Cortés gobernador. Ya no es mujer sabrosa como la de aquella tarde de seducción en Cuba, bajo el dosel de la cama y entre los encajes de su corpiño, pero sí es la Catalina Suárez que ahora triza la conversación y empaña el recuerdo de un amor de solamente cuerpos que el Cortés muchacho se vio obligado a pagar con promesas y anillo de matrimonio luego que huyó con la Catalina sabrosa a la que sólo deseaba saborear, ni la quiere ver ahora, aquí en Coyoacán, esta noche en la que la Malintzin está dando a la luz al primogénito varón de don Hernando de Cortés.





Veo al Cortés gobernador prenderse de cólera. Lo veo discutir y estrangular finalmente a la Marcaida. Veo al Cortés guerrero impulsar al ídolo dios que rueda y rueda, escalinata abajo. Y veo al Cortés muchacho rodar de amor con la Catalina de los sueños que es de pronto la Malintzin dando a luz, entre alaridos.

La fiesta se derrite. Huyen los comensales para no dar fe del crimen. Salen corriendo el Cacique Gordo y sus sacerdotes y sus moscas. Cortés gobernador queda solo en el amplio salón de Coyoacán. Muerta la Marcaida, mueren también los recuerdos: la esperanza del Cortés anciano de regresar a su México de revoluciones y mariachis.

El Cortés anciano (que desde luego es el mismo que el Cortés gobernador, que el Cortés conquistador, que el Cortés muchacho en el despegue de su vida) no logra conciliar el sueño en esa calurosa noche de verano. Ya empieza a amanecer. Imposible dormir para tratar de recordar. Imposible recordar. Imposible saber. Imposible entender bien lo que ocurrió.

No son imágenes precisas ni definidas las que se presentan en el escenario. Los personajes se desdobl原因 o se multiplican, para luego reducirse, tal vez, a únicamente dos... No hay tesis histórica ni propuesta ideológica. Sólo un intento teatral para ilustrar ese esfuerzo que todos hacemos, desde la inmensidad de la historia misma igual que desde la pequeñez de nuestra biografía privada, para recordar y entender y ver un poco mejor lo que nos ocurre.

Reparto (por orden de aparición): Fernando Balzaretti, Guillermo Gil, Alfredo Sevilla, Marta Aura, Arcelia Ramírez, Genoveva Pérez, Damián Alcázar, Mario García González, Fernando Rubio, Jesús Angulo, Sergio Lagunas, Alfonso Bravo, Bárbara Eibenschutz, Érika Virginia, Xavier Estrada, Leopoldo Novoa y Javier Bolaños.

Creativos • Escenografía e iluminación: Alejandro Luna • Vestuario: Ángela Dodson Asistente de dirección: Estela Leñero Franco • Asistente de escenografía: Juan José Arias • Asistencia y producción de vestuario: Ángeles Moreno • Movimiento escénico: Marcela Aguilar • Música original y musicalización: Leopoldo Novoa • Coordinador general: Miguel Ángel Cárdenas • Producción: Carlos Mendoza • Producción: CNCA, INBA, CNT, IV Festival Ciudad de México y Casa del Teatro, A.C. • Efectos especiales: Alejandro Jara • Atrezzo: Miguel Álvarez • Video: Andrea Di Castro • Sonorización: Rodolfo Sánchez Alvarado • Maquillaje: Keis Maes • Promoción: Iván Guzmán.

Fotografías: 1 Guillermo Gil, Fernando Balzaretti y Xavier Estrada (BA) • 2 Escena de la obra. Destaca Fernando Balzaretti (Cont) • 3 Sergio Laguna, Mario García, Damián Alcázar, José Angulo y Xavier Estrada (BA) • 4 Escena de la obra (GR) • 5 (detalle) Guillermo Gil, Fernando Balzaretti y Xavier Estrada (BA) • 6 Escena de la obra. Destacan Fernando Rubio y Damián Alcázar (Cont) • 7 Arcelia Ramírez (Cont).



Escaramuzas

Autora: Catherine Hayes

Dirección (en orden alfabético): Mercedes Pascual y Adriana Roel

Teatro: El Granero

Fecha de estreno: 28 de mayo de 1992

Presentación

Una escaramuza es –según definieron los italianos en el medioevo– un pequeño enfrentamiento entre grupos de exploración o de avanzada de dos ejércitos enemigos. Pero los seres humanos también se exploran, avanzan y se enfrentan en pequeños combates cotidianos. Como escribió Jean-Paul Sartre, «el infierno está aquí, y son los otros».

Para Ana y Rita, frente a la agonía de su madre, el infierno son, precisamente, *las otras*. ¿Por qué están ahí, entonces? ¿Por solidaridad o resignación? A las dos hermanas las une un cordón umbilical que es raíz y es cadena. Y junto con su madre se mueven en un territorio cerrado, sin apoyos, árido.

Este es un choque de soledades. Son tres soledades que se miran, se miden y se atajan las salidas para no encontrarse con el vacío de su propio espacio. Y en ese enfrentamiento las palabras son utilizadas como armas: Ana las usa como espada y Rita como escudo.

Las *Escaramuzas* son un combate parejo y sin sentido, una batalla sin salida, un enfrentamiento sin avances, en el que no habrá vencedores ni vencidos. Es como si ambas estuvieran separadas por un grueso cristal que les permite verse pero no tocarse. No hay posibilidad, entonces, de romper las ataduras ni de unir las soledades.

Tres mujeres en escena... y la muerte entre ellas.

Reparto (por orden de aparición): Mercedes Olea, Luz María Meza y Lourdes Canale.

Creativos • Traducción y adaptación: Mercedes Olea • Escenografía: Félida Medina • Música original: Eduardo Gamboa • Asistente de dirección: Virginia Hernández Reta • Producción: CNCA, CNT, Estudio de Actores Dimitrios Sarrás, A.C., INBA • Producción ejecutiva: Altagracia Fraustro • Diseño gráfico: Luz María Meza • Asistencia general: Alejandra Cárdenas, Mariana Carreño y Verónica Meza • Publicidad: Amanda Martínez.

Fotografías: 1 Luz María Meza y Mercedes Olea (Fernando Moguel) (Cont) • 2 Mercedes Olea (Fernando Moguel) (Cont) • 3 Boceto escenográfico de Félida Medina (GR) • 4 Luz María Meza y Lourdes Canale (Fernando Moguel) (Cont) • 5 Mercedes Olea, Lourdes Canale y Luz María Meza (Fernando Moguel) (Cont) • 6 Mercedes Olea (Fernando Moguel) (Cont).



1



2



3



4



Los encuentros

Autor: Juan Tovar basado en la obra de Juan Rulfo

Dirección: Mauricio Jiménez

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 1° de agosto de 1992



Presentación

Esta obra es, en principio, un mosaico de escenas y personajes armado sobre una línea de desarrollo dramático basado en la narrativa de Juan Rulfo.

El viaje de Juan Preciado a Comala, y lo que allí acontece, proporciona el hilo central de una trama que va entretejiendo otros ires y venires, otras historias. La fragmentación anecdótica se ve compensada por la temática: todo trata, a fin de cuentas, de la acción de caminar y del acto de contar.

La puesta en escena intenta extraer las resonancias rulfianas; imágenes auditivas, olfativas y visuales llevan a la radicalidad de los encuentros hechos por los actores y los músicos, sujetándonos al poder de la palabra, pensamiento y esencia de lo rulfiano; música viva y ensoñación del quehacer actoral sustentan ese experimento de encuentros sobre la obra del máximo escritor de lo nuestro, es decir, de lo universal.

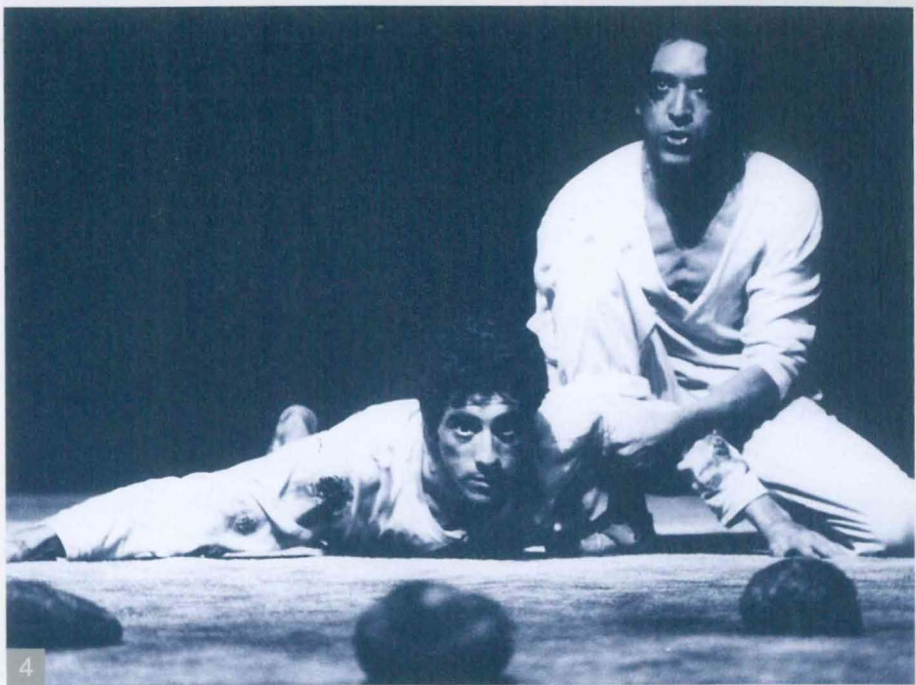


Reparto (por orden de aparición): Alejandro Reza, Mario Ramos, Armando García, Luis Felipe Tovar, Mario Ficachi, César Meneses, Salvador Sánchez, María del Carmen Farías, Claudia Ríos y Esther Orozco.

Creativos • Escenografía (asesoría): José de Santiago • Vestuario: Adriana Olivera • Iluminación: Elena Marsans • Música: Alejandra Hernández • Producción: Evelia Kochen • Patrocinadores: CNCA, INBA, CNT, CELOT, ICI • Asistente de dirección: César Meneses • Asistente de producción: Ernesto de Villa.

Fotografías: 1 Mario Ficachi y Luis Felipe Tovar (Fernando Moguel) (Cont) • 2 Salvador Sánchez (José Luis Domínguez) (BA) • 3 Esther Orozco (José Luis Domínguez) (BA) • 4 Alejandro Reza y Luis Felipe Tovar (Fernando Moguel) (Cont) • 5 Claudia Ríos, Alejandro Reza y Luis Felipe Tovar (José Luis Domínguez) (BA) • 6 Luis Felipe Tovar, Claudia Ríos y Mario Ramos (Fernando Moguel) (Cont).





Los señores de la noche

Autor: espectáculo de José Luis Cruz basado en *Macbeth*, de William Shakespeare

Dirección: José Luis Cruz

Teatro: El Galeón

Fecha de estreno: 24 de septiembre de 1992



1

Presentación por José Luis Cruz

Don Gilberto Aceves Navarro

Querido Gilberto:

Cuando nos propusimos montar la obra *Macbeth*, tragedia fascinante y terrible, nos preguntamos cosas importantes, ¿recuerda? Leyendo y releendo infinidad de ensayos shakesperianos, llegamos a una definición muy sencilla y compleja al mismo tiempo: desechar el camino recorrido por otros en cuanto a la interpretación de *Macbeth* y caminar el nuestro, ya que Shakespeare es tan lejano y tan cercano a nosotros, tan claro y confuso que nos permitiría hacerlo propio, tomarlo de raíz, aprehenderlo y deconstruirlo.

Partir de *Macbeth* para abordar esta aventura creativa merecía insertar este mito en nuestra propia cultura y en nuestra historia, reflexionar respecto de nuestras profundas contradicciones que nos ubican como seres paridos por una naturaleza exuberante y cálida, y una historia furibunda e injusta, porque los dioses así lo dispusieron. Esa fue la predestinación que nos legaron nuestros antepasados.

Grandes pensadores y poetas del mundo prehispánico trataron el tema del destino en nuestras culturas: Nezahualcóyotl y Tlacaelel. Grandes pensadores y poetas contemporáneos han tratado los mitos de la antigüedad y sus consecuencias en nuestro mundo moderno: Miguel León Portilla y Octavio Paz.

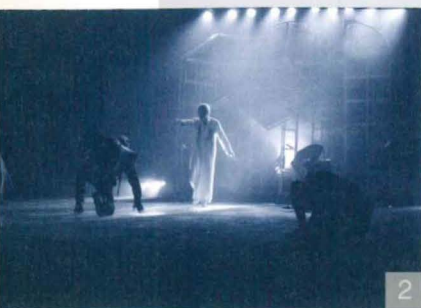
¿Por qué no compartir con nuestros pensadores y poetas la audacia de una interpretación que trastocara los mitos, que transgrediera el lenguaje, que le arrebatara su esencia y su fragancia a Shakespeare, es decir, asirmos a su alma?

A las preguntas lanzadas por nuestros pensadores y poetas hemos contestado con evasivas o, peor aún, con harta indiferencia. La soledad con que vagamos por el tiempo nos ha hecho resistentes y nos ha permitido convivir con nuestras profundas heridas aún no cicatrizadas. Esta dolorosa soledad nos protege de la estupidez contemporánea. Vivimos en la paradoja del llegar a ser *modernos* y la nostalgia de una grandeza perdida o, más bien dicho, mutilada.

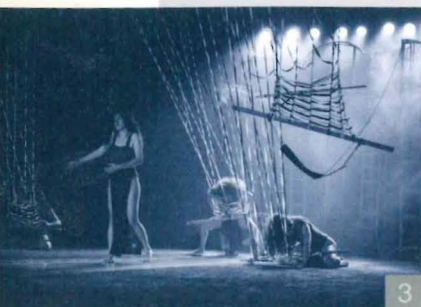
Es por esto, don Gilberto, que es válida nuestra aventura y nuestra interpretación, porque nos preguntamos, dudamos, porque no sabemos y queremos saber de nuestros mitos, de nuestras creencias, presagios, augurios, de nuestro mundo mágico.

1492-1992, quinientos años. ¿Qué celebramos? ¿Qué celebran? ¿Qué celebraron? ¿Por qué nos seguimos preguntando? ¿Continúa la infamia de la historia, continúa el presagio funesto devastando nuestras culturas más antiguas? Nuestras bellas lenguas siguen aplastadas, pero vivas, nuestras tradiciones indígenas son ahora nuestro orgullo, pero allá lejos, en el campo, arrinconadas, maltratadas, ninguneadas.

¡Ay, Don Gilberto, qué vergüenza, qué contradicción! Nuestros indígenas, los herederos de nuestros grandes señores están ahí olvidados en la miseria. ¡Imagínese cómo nos castigarán nuestros antiguos Señores cuando vuelvan!



2



3



4

Quinientos años y nos seguimos preguntando: ¿volverá el rey destronado a reclamar su reino? ¿Volverán los dioses masacrados? La leyenda asiente irónicamente.

El mito está más vivo que nunca, está en los ríos, en la selva, en los mares, en las montañas, como están vivas las lenguas. Lo cantan los pájaros, los sapos, lo llevan y lo traen los vientos. La furia del jaguar y del itzicauhtli, y la grandeza del quetzal no se han extinguido. Por eso *Macbeth* así: *Los señores de la noche* y no de otra manera. ¿Verdad don Gilberto?

Guadalajara, Jalisco, septiembre de 1992

Reparto (por orden de aparición): Matilde Kalfon, Andaluz Russell, Carmina Estrada, Leticia Huijara, Rafael Cortés, Eduardo Ocaña, Javier Escobar, Felipe Morales, Roberto Medina, Sergio Cassani, Rubén Rojo, Alejandro Aragón, Sergio Bustos, Guillermo Henry, Sergio Bonilla, Sergio de Bustamante y Lilia Aragón.

Creativos • Escenografía y vestuario: Gilberto Aceves Navarro • Música original: Antonio Russek • Iluminación: Aceves, Cruz y Cabello • Expresión corporal: Raúl Kaluriz • Asistentes de dirección: Matilde Kalfon, Guillermo Díaz y Eduardo Muñoz • Producción ejecutiva: Óscar Blanco • Músicos: Grupo Tribu • Maestro de náhuatl: Víctor Linares.

Fotografías: 1 Escenografía y vestuario diseñado por Gilberto Aceves Navarro (César Palomino) • 2 Rubén Rojo (César Palomino) • 3 a 5 Escenas de la obra (César Palomino) • 6 Lilia Aragón y Sergio de Bustamante (César Palomino).



Chin Chun Chan y Las musas del país

Autores: José F. Elizondo y Francisco J. Navarro

Dramaturgia: Vicente Leñero

Adaptación y dirección: Enrique Alonso

Teatro: Julio Castillo

Fecha de estreno: 25 de septiembre de 1992

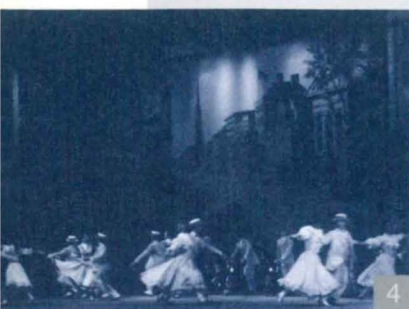
Presentación por Enrique Alonso

Mi querido amigo y algunas veces compañero en las lides teatrales, don Guillermo Bonfil Batalla, en un inteligente análisis del teatro mexicano de revista –el género chico– nos legó un magnífico estudio que viene como anillo al dedo en ocasión de la reposición escénica de dos obras musicales mexicanas: *Chin Chun Chan* y *Las musas del país*.

«El teatro mexicano de revista tuvo su auge a partir de la revolución de 1910 y hasta –por poner una fecha– 1940. Fue un espectáculo popular en el sentido más amplio del término: el público no sólo asistía y gozaba como espectador, sino que intervenía en múltiples formas. Las obras tenían éxito o fracasaban exclusivamente por la reacción del público, no por el arte de la publicidad; los temas, siempre actuales y con frecuencia candentes, eran tratados por los libretistas (periodistas casi siempre, metidos en la calle, en el café, en la cantina) con el lenguaje popular, alburero y desde el punto de vista irreverente de la burla y el chiste iconoclasta. El escenario estuvo poblado desde muy pronto y permanentemente por los tipos (¿estereotipos?) populares, que reflejan, como espejo siempre jocoso, al pueblo-pueblo, al que abarrotaba la gayola e increpaba a los actores en un diálogo constante, comprensible sólo por quien verdaderamente vivía, día tras día, la vida de la ciudad. Porque era, no debe olvidarse, un espectáculo definida y exclusivamente urbano, en el que las referencias provincianas servían para reafirmar el carácter nuevo, el proyecto de una sociedad que se quería a sí misma moderna, cosmopolita, vigente. De ahí que el foro del teatro también fuera un espacio para nuevas proposiciones de conducta y moda; no la moda impuesta, sino la deseada y necesaria, la que los hacía contemporáneos de París y Nueva York. Mágico espacio en el que nosotros (no los otros) somos capaces de realizar todos los sueños según nuestra propia temperancia. (Por eso) hay que recuperar, con un sentido actual, la conciencia de que hubo una época no muy lejana –apenas ayer– en que el teatro fue del pueblo».

De esos periodistas metidos a autores teatrales, destaca con brillo inusitado la no muy esbelta figura de don José F. Elizondo, autor de las dos obras que ahora nos ocupan: *Chin Chun Chan* (zarzuela) y *Las musas del país* (revista) estrenadas en el legendario Teatro Principal; una el 9 de abril de 1904, «años de paz» bajo el régimen de Porfirio Díaz, y la otra el 20 de septiembre de 1913, meses después de la decena trágica y bajo el gobierno usurpador de Victoriano Huerta. Dos momentos importantes de nuestra historia se ligan gracias a la magia del teatro con dos obras clave del género chico mexicano.

Chin Chun Chan tuvo un éxito que nunca había logrado una obra nacional, y si comparáramos la cantidad de habitantes de nuestra ciudad en aquella época con la actual, nos atreveríamos a afirmar que el éxito de la obra de Elizondo es el más gran-



de del teatro nacional. Por años llenó los teatros y marcó la desespañolización del género chico mexicano, rompiendo con la influencia del que fue su padre: el género chico español, que era el más representado. Al sustituir el dulce ceceo hispano por la fuerte voz de los personajes que hablaban «como mexicanos», y al desplazar de nuestros escenarios a gomosos, chulas y chisperos, e incorporar al peladito, al payo provinciano, al charamusquero y a los albureros chamacos que creían hablar inglés, el teatro cobra una fuerza mexicanista y popular enseñando a los autores a copiar de nuestras gentes –las que andan en la calle, con su peculiar acento– su forma de ser.

Con *Chin Chun Chan* el género chico encontró los elementos centrales de la revista teatral mexicana.

Por si esto fuera poco, de la misma pluma de Elizondo sale, nueve años más tarde, la primera revista «turística» en la que deja de lado los temas políticos de los que había salido bastante mal librado con *El país de la metralla*, obrita en que se ensañó con Venustiano Carranza al que llamó, entre otras lindezas, ladrón, robavacas y hijo de repambacera, para elogiar y enaltecer a Huerta, y se dedica a mostrarnos nuestra música y los bailes de la provincia mexicana.

Don José F. Elizondo fue, además de brillante autor teatral, un excelente poeta que nos legó una importante obra: *Crótales*, pieza ampliamente elogiada en su tiempo. También fue epigramista del *Excelsior* y tuvo a su cargo varias columnas de excelente y fino humor que firmaba con los seudónimos de *Kien* y *Pepe Nava*. El libreto de *Chin Chun Chan* lo escribió en colaboración con el también periodista Rafael Medina, director de la revista humorística *El burro*, y la inspirada y juguetona música es de la autoría del catalán Luis G. Jordá. En *Las musas del país* compartió créditos con Javier Navarro y con Fernando Méndez Velázquez, autor este último de la música.

Como era costumbre en esa época, durante las representaciones subsecuentes algunos números musicales fueron arreglados o sustituidos por otros, casi siempre para dar mayor lucimiento a alguna tiple famosa que así lo exigía a las empresas.

Preparémonos, pues, a ver dos obras de principios de siglo que, por su importancia, deben ser conocidas por el público de esta época para la mejor comprensión del teatro popular nacional.

Reparto (por orden de aparición): Enrique Alonso, Flora Marina, Dante Quiroga, Rosa Ventura, María Luisa Banquells, René García, Adolfo Ceballos, Héctor Ávila, José Azpeitia, Carmen del Castillo, Roberto Comadurán, María Luisa Banquells, Flora Medina, Gibrann, José Ángel Domínguez, Erick Frías, Paco Román, René Azcoitia, Angelita Castany, Doris, María Duclaud, Virginia Garay, Gerardina Martínez, Carmen Sagredo, Paco Román, Carlos Cobos, Luz Adriana, Antúa Terrazas, Jorge Calvo, Marco Antonio San Martín, Alberto Ontiveros, Heriberto del Castillo Jr., Claudia Patricia Eguiarte, Nina Duan, Carlos Ceja, Adrián Uribe, Alejandro Ayala, Salvador Egea, René García, Adolfo Ceballos, José Luis Magaña, Arturo Pliego, Miguel Hernández, Rubén Córdova, Heriberto del Castillo, José Vicente Mancilla, Margarita Bautista, Lupita del Castillo, Gonzalo Lorenz, Rocío Olalde y Jessica Garibaldi.

Creativos: • Escenografía y vestuario: David Antón • Dirección musical: Emilio Pérez Casas • Coreografía: Marko San Román • Iluminación: Luis Gimeno • Producción ejecutiva: Altigracia Fraustro • Asistente de dirección: Roberto Comadurán • Asistente de producción: Pedro Sáenz • Asistente de vestuario: Jorge Escalante • Asistente de coreógrafo: Jorge Calvo • Música de Fernando Méndez Velázquez.

Fotografías: 1 y 4 Escena de la obra (GR) • 2 René Azcoitia y Rosa Ventura(Cont) • 3 Arturo Pliego y Flora Marina (Edmundo López) (Cont) • 5 Roberto Comadurán (BA).



5



Spinas et tribulos... de lo que el corazón arde

Autor: dramaturgia de Iván Leroy y Norma Barroso

con base en textos de Sor Juana Inés de la Cruz

Dirección escénica: Norma Barroso

Teatro: Plaza San Roque Guanajuato

Fecha de estreno: 22 de octubre de 1992

Presentación

... *de lo que el corazón arde* es un espectáculo escénico concebido a partir del recurso de desdoblamiento de la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. Es también un pretexto para hablar del pensamiento y la cosmogonía colonial, quizá el periodo de la historia mexicana más mitificado y permeado de elementos mágicos, que explica en gran medida nuestra idiosincrasia actual.

Seis sor Juanas —una central, cada una caracterizada por ciertos rasgos acentuados de la polifacética musa— conviven en los espacios del mundo real e imaginario de la ciudad del siglo XVII. La razón y la pasión compiten y se unen, generando sus ángeles y monstruos. Una sociedad anquilosada por el despilfarro, el prejuicio y la comodidad.

Confundida, Sor Juana Inés observa el baile decadente de los hombres de la época. El enjuiciamiento del hombre ilustrado, el aviso del mercader, el reproche del caballero fanfarrón.

En mitad de la tormenta del siglo XVII, Sor Juana es querida, envidiada, odiada. Pero nadie puede tenerle indiferencia.

La santa y la hereje, entre la agonía y el éxtasis, es equilibrio, pasión por el conocimiento, arrogancia.

Una mujer muy responsable de su época, su género, su momento de vida, que trasciende y surge de la noche, en el sueño que contiene todos los sueños, las formas, los seres y espectros que asombran el alma.

Reperto (por orden de aparición): Natalia Guadarrama, Óscar Arzamendi, Jesús Cortez, Germán Blandó, Dora Montero, Sandra Luz Gómez, Valentina Tinel, Verónica Meza, Elizabeth Espíritu, Yuriria Rodríguez, Enrique González, Ricardo Valdivia, Cirilo Santiago, Salvador Álvarez y Joaquín Saucedo.

Creativos • Escenografía, vestuario e iluminación: María Dolores Sánchez Vicario • Asistente de escenografía: Paola Gámez • Coreografía: Raúl Parrao • Coreografía barroca: Alan Stark • Música original: Iván Leroy • Grupo de música: Johan Vega, Thor Jargen, Iván Leroy • Asistente de dirección: Juan Manuel Ramos • Producción ejecutiva: Altagracia Fraustro, Pedro Sáenz y Jorge Escalante.

Fotografías: 1 Dora Montero, Natalia Guadarrama y Verónica Meza (José Zepeda) (Cont) • 2 Natalia Guadarrama (Fernando Moguel) (Cont) • 3 Natalia Guadarrama (José Zepeda) (Cont) • 4 Óscar Arzamendi (José Zepeda) (Cont).



4

Parada San Ángel

Autora: Elena Garro

Dirección: Marta Luna

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 19 de agosto de 1993

Presentación por José Enrique Gorlero

Estación terminal, mundo feroz

Hay que permanecer en esta historia más allá de una primera lectura; deambulando por sus ruinas, entender a sus muertos, fabricarse un código cercano al entresueño, elaborado a base de tiempo y porvenir.

Elena Garro escribió la historia en París, entre gatos, quizá en la penumbra de un recuerdo vivo: de Mixcoac, San Ángel, México. En esa oscuridad incierta, los muertos tienen la palabra y sostienen las riendas del destino colectivo. Son los únicos lectores de un astrolabio que delimita estrellas y tragedias. El bien y el mal.

Todo cabe en este México perdido, reencontrado, absorto en la calamidad, efímero, torturado a golpes de demolición, entre largas noches redondas habitadas por fantasmas y un tranvía (Correo-Mixcoac, Villa-Obregón), un tranvía griego (una barca-tranvía) astillado en San Ángel.

Hay que permanecer aquí hasta descubrir el instante real de las pérdidas, el feroz propósito de los silencios, el valor perdido de las señales agitadas.

Aquí hay un mundo desmembrándose, una casa que es una familia; una familia que es como un país, dejando a su paso la cauda todavía caliente de un pasado. Descubriendo los orígenes de la modernidad.

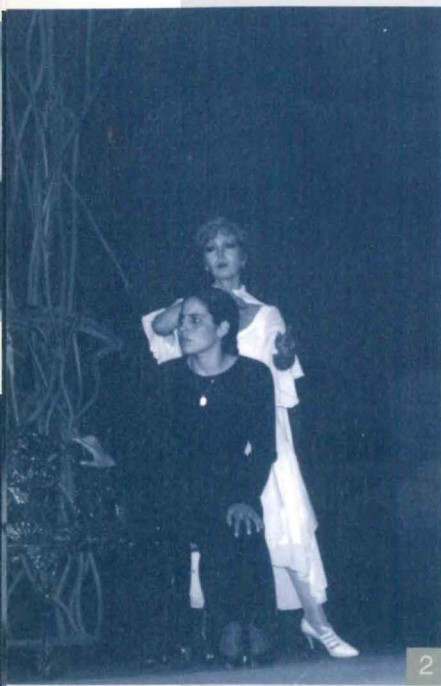
Ésta es una historia de suicidas, de héroes y laberintos, de sepulturas y villanos. Abarcando, en el gesto de la representación, un paisaje en movimiento; entre los muros de una vieja casona que desaparece y la fosa común. Entre un teorema y un epitafio.

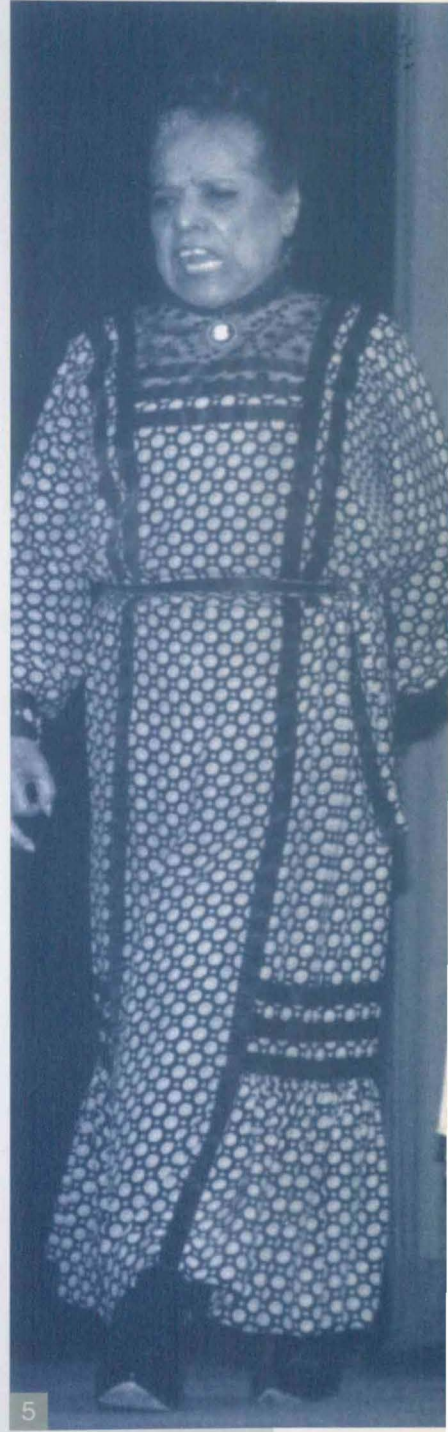
Parada San Ángel es teatro nacional en su punto más alto, extraño y fascinante mecanismo de relojería para la acción. Es también la última obra conocida de la gran Elena, autora luminosa que ha entendido la precaria e indispensable relación entre la realidad y el sueño, entre lo que existe y lo que es todavía más fuerte, lo que no se puede calificar.

Reparto (por orden de aparición): Ernesto Gómez Cruz, Socorro Avelar, Mónica Serna, Tiaré Scanda, Verónica Langer, Alberto Celarié, Hugo Diosdado o César Octavio Muñoz, Heriberto del Castillo, Brisa Rossell, Alma Raquel o Helga Viridiana.

Creativos • Escenografía e iluminación: Arturo Nava • Diseño de vestuario: Lucile Donay • Música original: Antonio Russek • Productora ejecutiva: Altagracia Fraustro • Asistente de dirección: Eduardo Fernández • Asistentes de producción: Pedro Sáenz y Jorge Escalante.

Fotografías: 1 Mónica Serna, Socorro Avelar, Hugo Diosdado y Alberto Celarié (MS) • 2 Tiaré Scanda y Mónica Serna (MS) • 3 Final de la obra. Humberto del Castillo, Verónica Langer, Tiaré Scanda, Socorro Avelar, Ernesto Gómez Cruz, Brisa Rossell y Alberto Celarié (MS) • 4 Hugo Diosdado, Mónica Serna y Alma Raquel (MS) • 4 (detalle) Socorro Avelar y Mónica Serna (MS).







Modigliani

Autor: Dennis McIntyre

Dirección: Víctor Weinstock

Teatro: El Granero

Fecha de estreno: 20 de agosto de 1993

Lugar/época: sección de Montparnasse de París. Otoño tardío. Aproximadamente 1916.

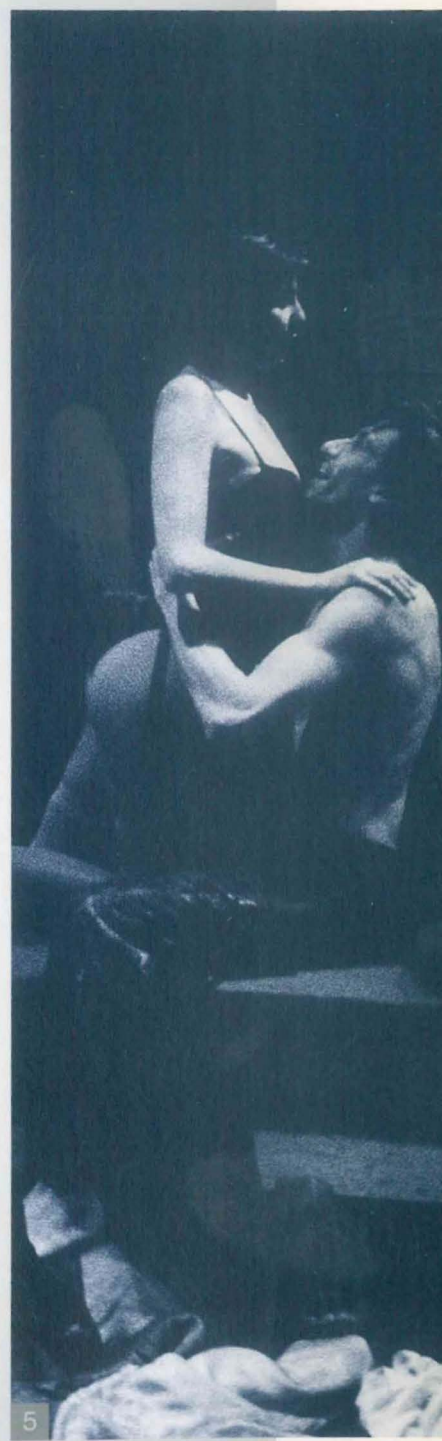


Reperto (por orden de aparición): Rafael Sánchez Navarro, Roberto Ríos, Francisco de la O, Samuel Escobar, Iñaki Carrión, Mónica Barragán, Diana Esmeralda y Ariadne Pellicer.

Creativos • Traducción: Víctor Weinstock • Escenografía (diseño plástico): Clara Konzevik y Ollín Díaz • Iluminación: Douglas Gessarman • Música original: Alejandro Giacoman • Producción ejecutiva: Altagracia Fraustro • Producción: Convocatoria Nacional de Teatro (INBA, DDF, IMSS, ISSSTE) • Fotografía: Jorge Lepez • Promocional: Santiago Martínez • Asistente de dirección: Samuel Escobar • Asistente de producción: Benjamín Briseño • Promoción gira: Enrique Vargas • Producción ejecutiva: Altagracia Fraustro.

Fotografías: 1 Escena de la obra (Fernando Moguel) (Cont) • 2 Roberto Ríos (Fernando Moguel) (Cont) • 3 Rafael Sánchez Navarro, Francisco de la O e Iñaki Carreón (Fernando Mciedad) • 4 Roberto Ríos (Fernando Moguel) (Cont) • 5 Ariadne Pellicer y Rafael Sánchez Navarro (Fernando Moguel) (Cont).





Homicidio calificado

(caso Santos)

Autor: Víctor Hugo Rascón Banda
Dirección: Enrique Pineda
Teatro: Julio Castillo
Fecha de estreno: 19 de mayo de 1994

Presentación por Víctor Hugo Rascón Banda

Antecedentes penales

Homicidio calificado es un caso de brutalidad policíaca, de racismo y de injusticia.

La historia real sucedió el 23 de julio de 1973 y la historia dramática se estrenó veinte años después en la capital de Texas, en el *Teatro Dallas*, institución que comisionó la obra para conmemorar el asesinato del niño Santos Rodríguez.

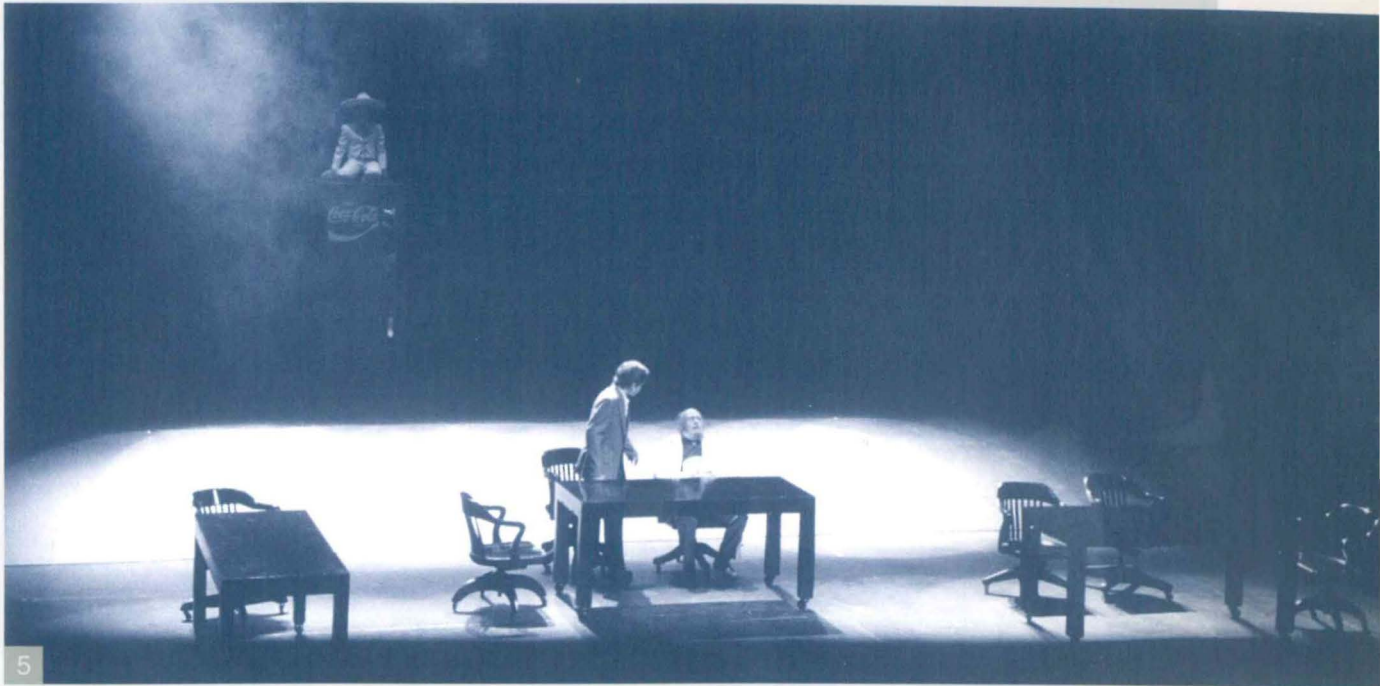
Jeff Hurst investigó el caso y proporcionó al dramaturgo videos, grabaciones y cientos de fotocopias de los diarios texanos. Rubén Sandoval, abogado defensor de la familia Rodríguez, le entregó las mil hojas del proceso celebrado en la Corte de Austin. El dramaturgo escribía en español de México, el dramaturgo chicano Carlos Morton traducía al inglés en Los Ángeles y la directora Cora Cardona adaptaba y montaba en Dallas un texto trilingüe. Al estreno asistieron la madre y los hermanos del niño asesinado y los policías, testigos y abogados que intervinieron en el proceso; y la obra sigue en cartelera allá, porque la gente de Dallas, negra y chicana principalmente, que conoció los hechos, quiere seguir viéndolos en el teatro, para no olvidar.

La obra que ahora se presenta es otra versión del asunto. El director Enrique Pineda, el escenógrafo Gabriel Pascal, acostumbrados a trabajar con el dramaturgo sobre el escenario confabulados con los actores, le pidieron al dramaturgo reescribir el texto para acercarlo a México y superar problemas de traducción, tecnicismos legales, idiosincrasia chicana y teatro documental. Usted decide, le dijo José Solé, funcionario del INBA y responsable de la Compañía Nacional de Teatro. O cambia su equipo o cambia su texto.

El dramaturgo decidió quedarse con el equipo y escribió una nueva versión. Misma historia real, pero otra visión, otro género, otro estilo. Todo es posible en el teatro, cuando se trabaja con un equipo creativo, con pasión y con compromiso.

Reparto (por orden de aparición): Alfredo Alfonso, Alejandro Tommasi, Luis Rábago, Alfredo Gutiérrez, Juan Felipe Preciado, Fernando Torre Lapham, Miguel Solórzano, José Luis Penagos, Angelina Peláez y Oswaldo Gutiérrez.

Creativos • Escenografía e iluminación: Gabriel Pascal • Asistente de escenografía e iluminación: Verónica Baena • Asistente de dirección: Eduardo Fernández • Diseño de vestuario: Juanjo Maspons • Producción ejecutiva: Altagracia Fraustro • Asistentes: Pedro Sáenz y Jorge Escalante • Investigación: Jeff Hurst • Musicalización: Enrique Pineda • Fotografía: Fernando Moguel • Diseño gráfico e imagen: Luz María Meza.
Fotografías: 1 Alejandro Tomassi y Luis Rábago (GR) • 2 Alejandro Tomassi (GR) • 3 y 5 Alejandro Tomassi y Fernando Torre Lapham (GR) • 4 Angelina Peláez y Alfredo Alfonso (GR) • 6 Juan Felipe Preciado, Alejandro Tomassi, Miguel Solórzano, Fernando Torre Lapham, Alfredo Alfonso y Luis Rábago (GR).



El viejo de la Condesa

Autor: Luis Eduardo Reyes

Dirección: Raúl Quintanilla

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 1° de julio de 1994

Presentación por Luis Eduardo Reyes

Es una historia contada a raíz de la nostalgia de quien no olvida lo que su cotidianeidad le veda. Prudencia así recuerda su niñez alterando todo a su manera. La obra transcurre en época actual —para el espectador— pero representa un pasado lejano para ella. Fantasea con su abuelo, haciéndolo pasar por un muchacho de 14 años, designa que la avenida Ámsterdam, en la Hipódromo, es mágica, y a su vez ella se autonombra “Condesa”. Sin embargo la fantasía no puede coexistir entre los deseos inmediatos de su madre y su tío, que dicho sea de paso, mucho tienen que ver con la situación actual del país. Pero también la obra roza el tema de los deseos heredados, que en última instancia son igual de válidos siempre y cuando sirvan para subyugar al cotidiano, claro está, con cierto patetismo que hace azaroso el propósito.

En la mente del dramaturgo se produce alquimia, y en el escenario, la aleación entre el texto, que es igual a un incendio en potencia; el director, quien es el ejecutante creativo, y el actor, el combustible, lo que se prende. Para ello se necesita la búsqueda de la teatralidad en el arte (que no el artificio en el teatro). Raúl Quintanilla, joven y talentoso director, ha reunido a un excelente cuadro de actores, algunos que empiezan, otros que se consolidan.

Mi gratitud a ellos, como también a las personas e instituciones que hicieron posible este montaje, que al finalizar su temporada regresará al terreno de la nostalgia (motor esencial de donde surgió la idea primaria). La obra se ubica en la colonia Hipódromo Condesa, y mi recuerdo se multiplica en infinidad de situaciones de mi vida personal, a pesar de que toda mi niñez, juventud y madurez la he pasado en el sur de la ciudad. De los primeros cines que conocí en mi infancia fue el Lido, hoy Bella Época. Vi la primera película porno en el Cine Plaza en la premier de *Calígula*.

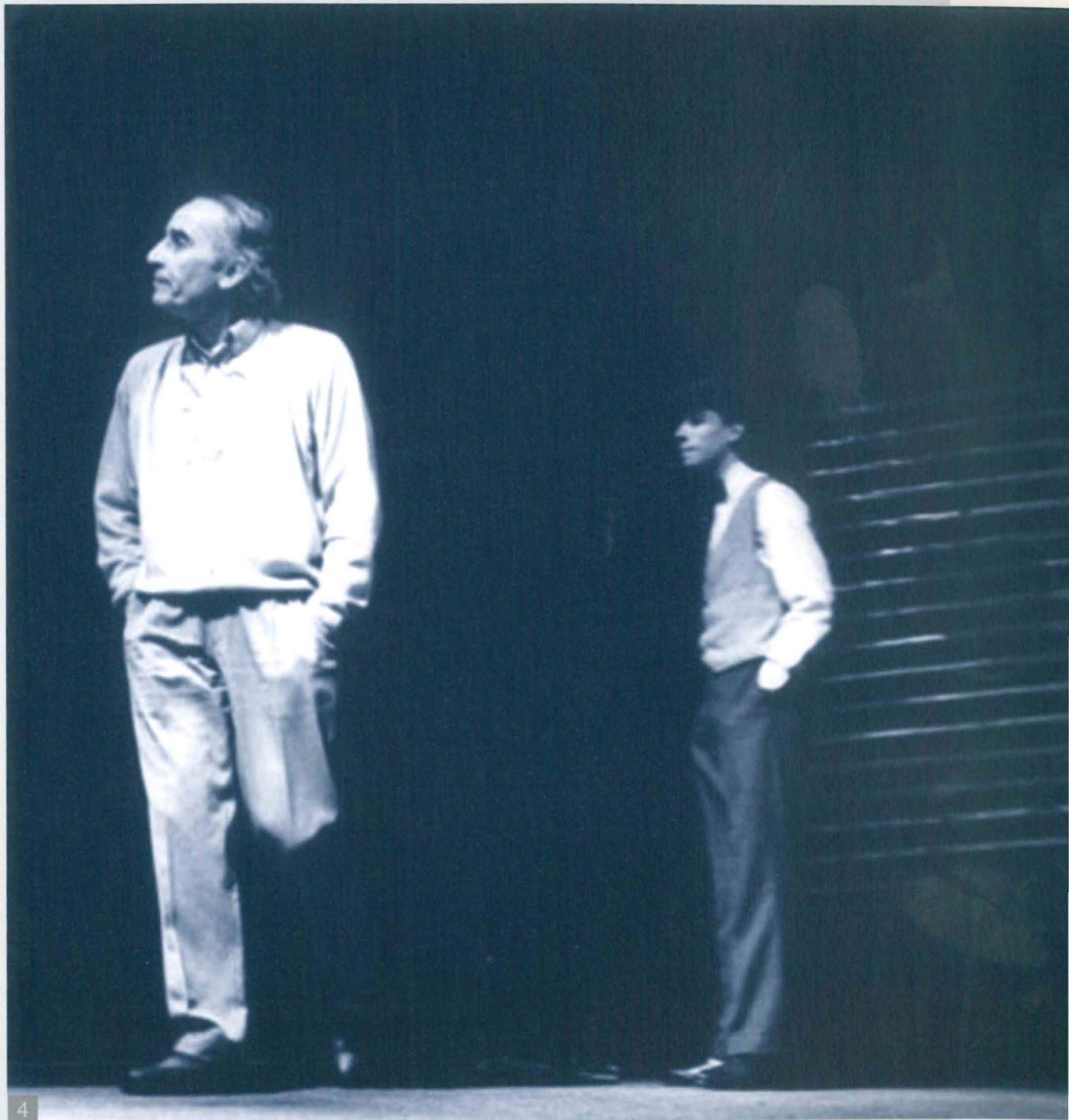
Mi primer trabajo lo tuve en la calle de Popocatepetl. Hasta el primer coche que me robaron fue en la plaza del mismo nombre. Dejé la burocracia para dedicarme al teatro al entrar al taller del maestro Hugo Argüelles en la calle de Cacahuamilpa. Monté mis primeras obras en el foro Eon, a un costado del Cine Plaza; hoy es un negocio de artículos de computación. Compartí la bohemia con los de mi generación todas las madrugadas en el Vips de Chilpancingo “la oficina”. Conocí a gente extraña, diferente, loca. Odié, reí y me enamoré de la Condesa. Me pregunto ¿qué demonios sigo haciendo en la colonia Guadalupe Inn?

Reperto (por orden de aparición): Nira Fevreski o Gaby Soriano, Patricio Castillo, Cynthia Klitbo, Darío T. Pie, Leonardo Mackey, Adolfo Ceballos y Héctor Ávila

Creativos • Asistente: Fernando Rello • Escenografía e iluminación: Carlos Trejo • Música original: Leopoldo Novoa • Diseño y realización de vestuario: Marisela Romero, Carmen Delfín y Marco Antonio Esquivel • Asistente de producción: Adolfo Ceballos • Productor ejecutivo y asistente de dirección: Mauricio Elorriaga

Fotografías: 1, 3 y 4 Patricio Castillo (Citru) • 2 Escena de la obra (Citru).





4

La amistad castigada

Autor: Juan Ruiz de Alarcón y Héctor Mendoza

Dirección: Héctor Mendoza

Teatro: Santa Catarina

Fecha de estreno: 22 de septiembre de 1994

Presentación por Héctor Mendoza

Antonio Castro Leal define *La amistad castigada* como comedia política. No la coloca dentro de las mejores de Juan Ruiz de Alarcón porque, a su entender, una buena comedia debe tener personajes ejemplares y ésta carece de ellos.

Aquí, me parece a mí, hay una contradicción; si se trata de una comedia política, ¿cómo puede tener personajes ejemplares?

En fin, lo que sucede con esta comedia es que es enormemente contemporánea, no sólo en lo que se refiere al tema, sino también –y primordialmente– en lo que se refiere a su tratamiento. En eso tiene razón Castro Leal: considerada como una obra de la época, no es una comedia típica; pero cuando hablamos de “grandes obras”, lo son porque trascienden la época en la que fueron creadas.

Estoy seguro de que *La amistad castigada* es una comedia que, por salirse del tiempo en que fue escrita, fue mal valorada y está pidiendo una nueva catalogación por parte de la crítica.

Pretendo que esta puesta en escena sea, al mismo tiempo, una propuesta crítica.

Reparto (por orden de aparición): Alejandro Tommasi, Hernán Mendoza, Ricardo Blume, Guillermo Larrea, Roberto Soto, Dora Cordero, Aurora Cano, Jorge Marín, Carmen Beatro, Nicky Mondellini y Óscar Ramírez.

Creativos • Música: Rodrigo Mendoza • Iluminación: Gabriel Pascal • Asistente de dirección: Alejandro Montes • Realización del vestuario: Keté Cebal.

Fotografías: 1 Carmen Beatro y Nicky Mondellini (Cont) • 2 Roberto Soto y Dora Cordero (Cont) • 3 Guillermo Larrea y Ricardo Blume (Cont) • 4 Hernán Mendoza y Jorge Marín (Cont) • 5 (detalle) Nicky Mondellini, Alejandro Tommasi, Jorge Marín, Óscar Ramírez, Hernán Mendoza, Roberto Soto, Aurora Cano, Ricardo Blume y Dora Cordero (Cont).





5

La guerra de las gordas

Autor: Salvador Novo

Dirección: Miguel Córcega

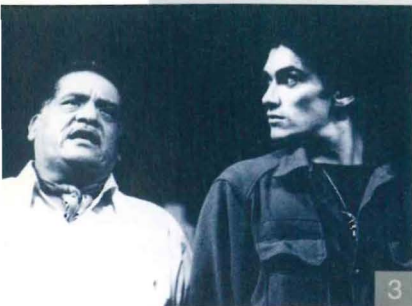
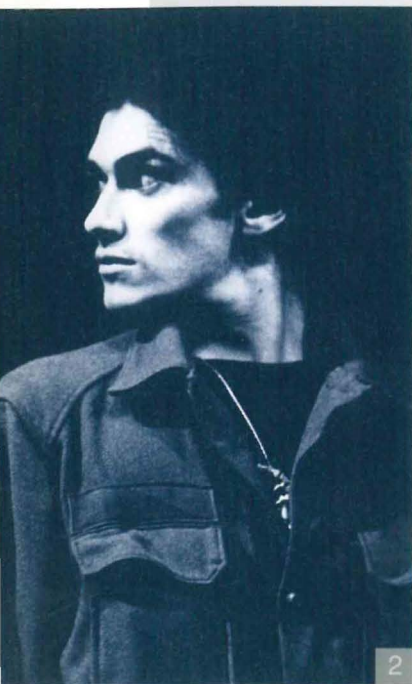
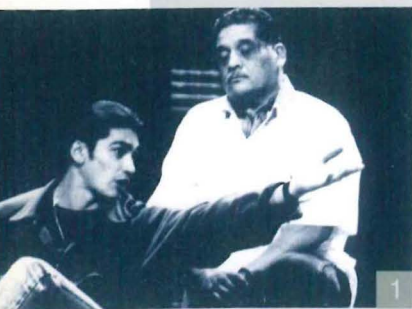
Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 30 de septiembre de 1994

Reperto (por orden de aparición): Eduardo López Rojas, Ramiro Huerta, Claudia Ferreira, Bárbara Córcega, Ángel Casarín G., Beatriz Moreno, Patricia Martínez, Lourdes Deschamps, Álvaro Carcaño, Juan Ignacio Aranda, Missael, Antonio Monroi, Carlos César Domínguez, Víctor Zeuz, César Villalobos, Luis Vázquez, Carlos Ceja, Carlos Rodríguez, Eduardo Fernández, Francisco López Jaimes, Elda Colmenarez, Agustín Pimentel, Alejandro Méndez, David Méndez, Ramiro Ramírez, Gilberto Chávez, Julieta Alcántar del, Marisol Arreola, Yatzaret Castillo, Élica Contreras, Margarita Bautista, Lupita del Castillo, Alma Rocío González, Virginia Orihuela y Diana Rodríguez.

Creativos • Diseño de vestuario y proyecto de escenografía: Máximo Tizoc • Codirector: Roberto Rivero • Coreografía: Lucero Binsquist • Música en vivo: Tribu • Productor ejecutivo: Mauricio Elorriaga • Asistente de producción: Daniel Hernández E.

Fotografías: 1 Ramiro Huerta y Eduardo López Rojas (Fernando Moguel) (Cont) • 2 Ramiro Huerta (Fernando Moguel) (Cont) • 3 Eduardo López Rojas y Ramiro Huerta (Fernando Moguel) (Cont) • 4 Beatriz Moreno (Fernando Moguel) (Cont) • 5 Ángel Casarín (Fernando Moguel) (Cont).





Otelo

Autor: William Shakespeare

Dirección: José Solé

Teatro: Julio Castillo

Fecha de estreno: 18 de agosto de 1995

Presentación por Luis Mario Moncada (CITRU)



Según crónicas teatrales de los siglos XVIII y XIX, aparecidas entrada nuestra centuria, no es sino hasta 1823 cuando se tiene noticia de alguna representación shakesperiana en México, sólo que en versión operística: *Otelo* de Rossini. Tres años después se estrena la tragedia del moro de Venecia en el Teatro Principal, con las actuaciones de Andrés Prieto y la señora Gamborino. La crónica de *El Iris* destaca que “nunca antes había visto México igual reunión de actores” y sólo considera “impropio que Otelo entrase al senado con la capa en la mano”. Con todo, siendo el nombre de Shakespeare muy citado son pocos los estrenos que se hacen de ellas, particularmente de *Otelo*, considerada una de las más perfectas por su estructura y la fuerza de sus personajes. Una de las causas de la escasez de sus representaciones es la poca difusión impresa que tienen sus obras, hecho que motiva en abril de 1835 el siguiente comentario periodístico: “siendo aplaudida en todos los teatros de las naciones cultas donde se ha puesto en escena, habiendo hecho brillar pocas veces su mérito en la de esta capital y careciendo el público de ejemplares donde al menos el público (*sic*) pudiera leerla, ya que no disfruta de su representación, se está imprimiendo y saldrá a la luz el 22 de este mes en un cuaderno de a octavo, buena letra y de las mejores impresiones que se han hecho de ella. Se venderá en la alacena de la esquina del Portal de Mercaderes y Agustinos, en la otra que se halla en la de Agustinos, y en la calle del Espíritu Santo número 8”.

No obstante su publicación, esperaremos 45 años para el siguiente estreno de *Otelo* en el Teatro Nacional a cargo de la compañía de Leopoldo Burón, actor español que fracasa y aburre al público que “entre bostezos aplaudieron poco el esfuerzo del actor”.

En ese mismo teatro, pero en 1887, tiene lugar el más singular acontecimiento oteliano del siglo XIX que, por ser de interés, reproducimos en palabras del cronista: “Sieni había asegurado a (el empresario Isidoro) Pastor que en el transcurso del primer abono se daría a conocer al público de México la más reciente producción de Verdi: *Otelo*, estrenada en Milán ese mismo año y aún no cantada en París. Al pedir la instrumentación a la Casa Ricordi, en Italia, Pastor recibió como contestación que no era posible vender los derechos de esa ópera a ningún país mientras no se estrenase en Francia. Esta noticia sublevó al empresario, quien ya había hecho anunciar la ópera como una de sus principales atracciones de la temporada. Volvió a escribir a Ricordi y la contestación fue la misma. Entonces Pastor se dirigió a un músico amigo suyo que vivía en Milán y le pidió que asistiese a varias de las funciones de *Otelo* y copiara la música, instrumentándola luego como él quisiese. Con la carta iba también la promesa de una buena suma si hacía lo pedido. El maestro italiano no lo pensó dos veces; fue al Scala y, con el papel pautado en mano, copió nota a nota la ópera íntegra, la instrumentó a su placer y la envió a México. Pastor confesó al público capitalino la verdad para que no se sintiera engañado si llegaba a conocerla más tarde. De este modo, con una instrumentación apócrifa, se estrenó en México, antes que en otra parte del mundo, a excepción de Italia, el *Otelo*, de Giuseppe Verdi”.

El siglo XX ha sido más generoso con el dramaturgo inglés al ocupar su nombre las más importantes marquesinas del mundo. En nuestro país fue el Teatro Arbeau el primero durante la presente centuria en anunciar la "sublime obra de gran aparato, lujoso vestuario y vistosas decoraciones"; *Otelo* o *El moro de Venecia*, con las actuaciones de don Felipe Montoya y Alarcón (padre de María Tereza) y Consuelo López como Desdémona. Es el año de 1902 y los precios de las entradas fluctúan entre cuatro pesos por una platea con seis lugares y seis centavos por un sitio en la galería.

Con todo, es hasta la segunda mitad del siglo que Shakespeare se vuelve autor obligado en el repertorio de compañías estudiantiles y profesionales. Por eso *Otelo* es una de las primeras producciones realizadas por el patronato de teatros del Seguro Social, en 1960, con dirección de Ignacio Retes y con las actuaciones de Ignacio López Tarso como el moro, Manola Saavedra como Desdémona y José Gálvez como Yago.

En esa puesta en escena todavía puede hablarse de una interpretación "clásica" de la obra; en los años siguientes *Otelo* es reivindicada bajo una perspectiva instrumental en montajes como el que la Compañía de la Universidad Veracruzana presentó en la Ciudad de México en 1984. En él, según afirma Malkah Rabell, la directora Marta Luna ha pretendido recrear un "zoológico shakesperiano" al dar a los personajes cualidades de diversos animales. Así se proponen contar la "ingenua desesperación amorosa del moro, más con los músculos, con los impulsos anímicos, glandulares, adrenálfnicos de los actores, que con el texto romántico de Shakespeare".

Con el mismo espíritu, aunque con distinta propuesta, el grupo Teatro en Vecindades hace suya la obra en 1988 y, mediante una paráfrasis titulada *Pareces un Otelo*, la presenta en innumerables vecindades y parques del D. F. y del interior de la República y Estados Unidos. La esencia de su propuesta consiste en transportar el conflicto veneciano al ambiente de vecindario ciudadano, en donde las intrigas y las pasiones surgen al ritmo de mambo y de danzón. El inusitado éxito de dicha propuesta corrobora la vigencia del drama shakesperiano, y obliga a relecturas del texto original.

Hoy, 172 años después de su arribo a nuestro territorio, *Otelo* cumple una nueva cita con el público mexicano y lo hace en un contexto particularmente complejo para el país. No es poca la expectación por conocer qué dice Shakespeare a este público finimilenario; sin embargo, para saberlo habrá que esperar a que baje el telón. El encuentro podrá ser venturoso o modesto, tendrá tintes clásicos o modernos, pero sin duda alimentará la memoria y escribirá una página más de la vida de *Otelo* en México.

Reparto (por orden de aparición): Óscar Flores, Mario Iván Martínez, Fernando Rubio, Salvador Sánchez, Víctor Hugo Martín, Héctor Ávila, Roberto Rivero, Tomás Bárcenas, Jorge Escalante, Eugenio Lobo, Anette Cuburu, Miguel Solórzano, Ángeles Marín, Jorge Roldán, Lourdes Deschamps, Luis Cárdenas, César Arias, Jorge Luis Robles, Manuel Grapain Zakelarez, Eduardo Fernández, Adolfo Alcántara, Rubén Oviedo, Alberto Ontiveros, Marco Antonio Novelo, Guillermo Alegre, Gerardo Bideau, Francisco Betancourt, Alfredo Vargas, Ulises David, Manuel Iturbe, Mercedes Cárdenas, Fabiola Rivera, Jessica Díaz, Patricia Zamores, Carmen Jiménez y Rossana Orle.

Creativos • Escenografía y vestuario: Mónica Raya • Iluminación: Gabriel Pascal • Musicalización: Magda Zalles y Antonio Corona • Danzas preclásicas: Guillermina Solé • Combate escénico: Daniel Martínez • Diseño y realización de utilería: Rodolfo Velasco • Asistente de dirección: Marco Zetina.

Fotografías: 1 Escena de la obra (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 José Solé dirige (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 y 4 Salvador Sánchez y Anette Cuburu (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Anette Cuburu (José Jorge Carreón) (Cont).



Roberto Zucco

Autor: Bernard-Marie Koltès
Dirección: Catherine Marnas
Teatro: De las Artes
Fecha de estreno: 7 de noviembre

Presentación

Bernard-Marie Koltès decidió escribir teatro al ver a María Casares interpretar a Medea en el Festival de Avignon, entonces ingresó en la escuela del Teatro Nacional de Estrasburgo.

En 1981 Patrice Chereau puso en escena *Combate de negro y de perros*, con Michel Piccoli y desde entonces cada año estrena una nueva obra de Koltès, entre ellas *Quai ouest* (*Muelle oeste*), *Dans la solitude des champs de coton* (*En la soledad de los campos de algodón*) y *Le retour au desert* (*El regreso al desierto*). Muy pronto las obras de Koltès se empezaron a presentar en el mundo entero.

B.-M. Koltès murió en 1989, a los 41 años, sin poder ver el estreno de su última obra: *Roberto Zucco*, montada en abril de 1990 por Peter Stein en la Schaubühne de Berlín y de la que Koltès decía: "una trayectoria inverosímil, un personaje mítico, un héroe como Sansón o Goliath; monstruos de fuerza finalmente derribados por un guijarro o por una mujer. Por primera vez me inspiro en material de nota roja; pero esto no es material de nota roja".

"Me gustaría nacer perro para ser menos desgraciado. Perro callejero, escarbador de basura. Nadie se fijaría en mí. Quisiera ser un perro amarillo, roído por la sarna, del que se apartaran sin mirarlo. Quisiera ser un escarbador de basura por la eternidad. Creo que no hay palabras, no hay nada que decir. Hay que dejar de enseñar las palabras. Hay que cerrar las escuelas y ampliar los cementerios. De cualquier modo, un año, cien años, da igual; tarde o temprano todos tenemos que morir. Todos. Y eso, eso hace cantar a los pájaros, hace reír a los pájaros."

Cuadro 8 de *Roberto Zucco*

"Cada vez más, de manera a la vez vaga y decisiva, divido a la gente en dos categorías: los que están condenados y los que no lo están."

B.-M. Koltès

Reperto (por orden de aparición): Daniel Giménez Cacho, Julieta Egurrola, Romina Pérez Garibay, Angelina Peláez, Alejandro Reyes, Juan Felipe Preciado, Lucía Paillés, Fernando Torre Laphan, Alejandro Calva, Plutarco Haza, Irela de Villers, Mara Hernández, Diego Luna, Osvaldo Benavides, Arturo Reyes, Enrique Arreola, Dora García, Martha Claudia Moreno Gastón y Roque Azcuaga

Creativos • Traducción: Mara Hernández • Escenografía e iluminación: Alejandro Luna • Vestuario: Dominique Fabrègue • Sonido: Mme. Miniature y Peter Warner • Fotografía: José Jorge Carreón • Gerencia de producción: Genoveva Petitpierre y Andrea del Moral • Asistente de dirección: Claude Poinas • Colaboración artística: Lorena Maza • Asistente de producción: Eamon O'Farrill • Asistentes de escenografía e iluminación: Hugo González y Jorge Ballina.

Fotografías: 1 Escena de la obra (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Daniel Giménez Cacho y Julieta Egurrola (GR) • 3 Daniel Giménez Cacho y Fernando Torre Laphan (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Angelina Peláez y Romina Pérez Garibay (GR) • 5 Daniel Giménez Cacho y Julieta Egurrola (José Jorge Carreón) (Cont) • 6 Daniel Giménez Cacho (José Jorge Carreón) (Cont).



Superhéroes de la aldea global

Autor: Luis Mario Moncada

Dirección: Martín Acosta

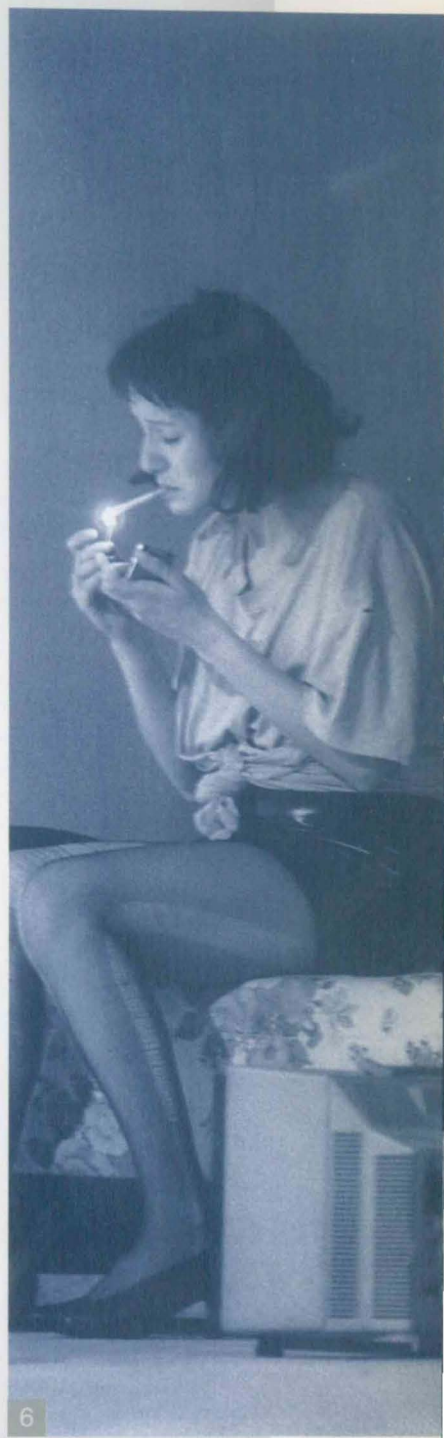
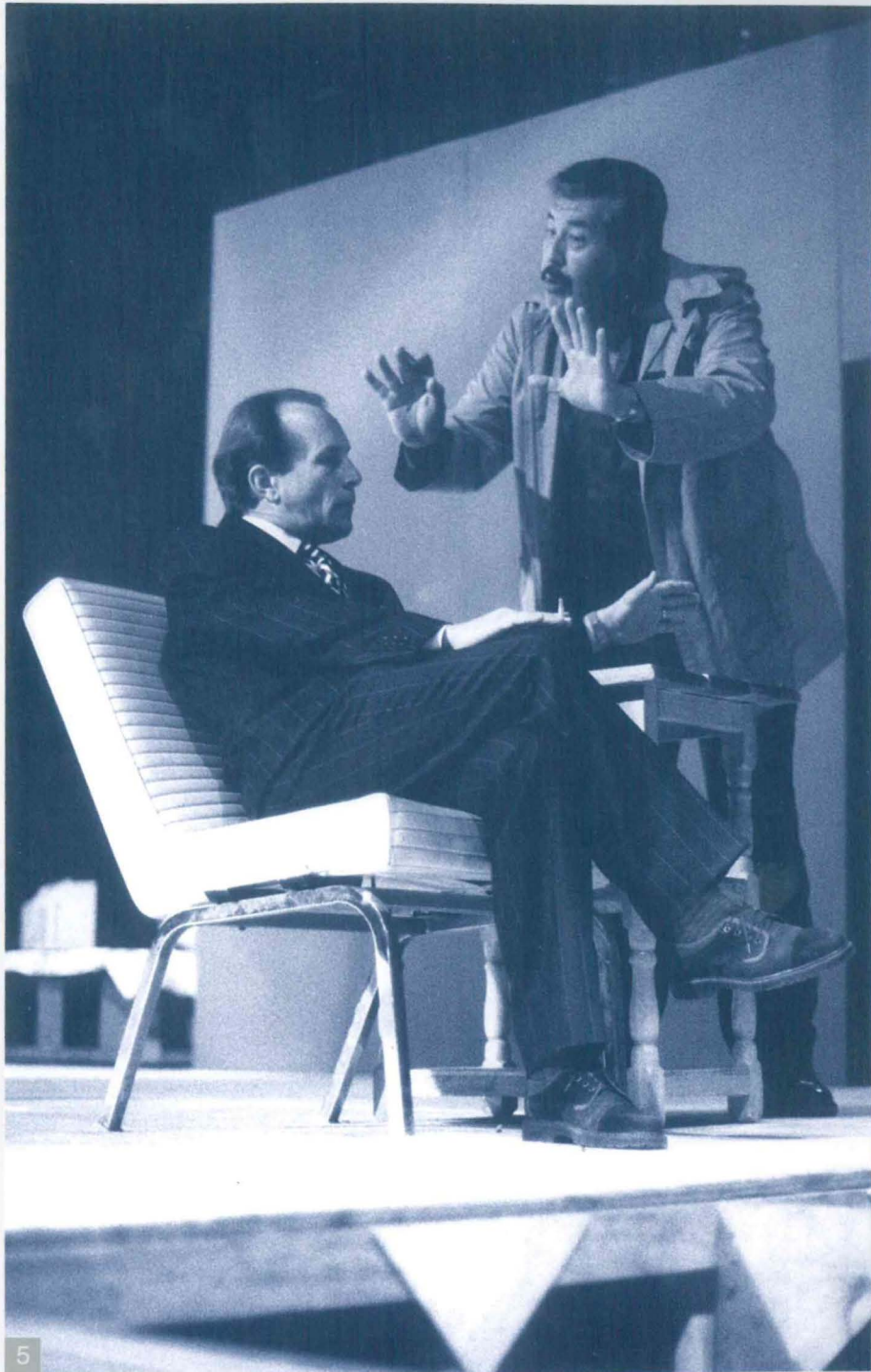
Teatro: Julio Castillo

Fecha de estreno: 11 de noviembre de 1995

Reparto (por orden de aparición): Ari Brickman, Lucas Ledo, Jorge Palomo, Gerardo Trejoluna, Esteban Soberanes, Luis Artagnan, Juan Carlos Vives, José Acosta, Juan Carlos Colombo, Muriel Foulliard, Guillermo Gil, Arturo Ríos, Mónica Dionne y Marco Vieyra.

Creativos • Escenografía e iluminación: Gabriel Pascal • Vestuario: Blanca Forzán • Música original y sonorización: Héctor González Barbone • Música en vivo: Niños Héroes • Maquillaje: Gilberto Pérez • Fotografía: José Jorge Carreón y Fernando Moguel • Entrenamiento de Actores Gerardo Trejoluna • Asistente de dirección: Matías Gorlero.
Fotografías: 1 Arturo Ríos y Guillermo Gil (Cont) • 2 Mónica Dione, Esteban Soberanes, Muriel Fouillard con Martín Acosta en un ensayo (Cont) • 3 Esteban Soberanes, Luis Artagnan, Juan Carlos Vives y José Acosta (Cont) • 4 Ari Brickman y Mónica Dione (Cont) • 5 Juan Carlos Colombo y Roberto Gil (Cont) • 6 Mónica Dione (Cont).





Cuarteto

Autor: Heiner Müller
Dirección: Ludwik Margules
Teatro: El Foro Teatro Contemporáneo
Fecha de estreno: 2 de mayo de 1996

Presentación por Juan Villoro



Creo en el conflicto. No creo en nada más.
Heiner Müller

El horror como esperanza

La vida de Heiner Müller (1929-1995) puede leerse como una macabra fábula histórica. El 30 de enero de 1933 Hitler subió al poder; a la noche siguiente, la policía nazi se presentó en casa de Müller para arrestar a su padre. ¿Qué hizo el niño de cuatro años ante su primer contacto con la represión? “Fingí que dormía. Ésa es mi culpa. Allí está la primera escena de mi teatro”. La anécdota sella su destino: del drama de saber lo que ocurre sin poder intervenir en forma directa surgiría un teatro poblado de refulgentes pesadillas.

Algunas escalas en el aprendizaje vital del dramaturgo: la guerra, la división de Alemania, el tributo al realismo socialista, la ruptura con la jerarquía de la RDA (y la consecuente prohibición de publicar), el exilio interior, el éxito paulatino en Alemania occidental, la renuencia a emigrar (“aquí es más fácil llenar la declaración de impuestos”), las paces con la burocracia socialista (a costa de ser informante ocasional de la Seguridad del Estado), la caída del muro de Berlín, la reunificación desigual (“los alemanes ricos compraron a los pobres”), la pesada herencia de Brecht al asumir la dirección del Berliner Ensemble, la heterodoxia como única regla (“es una traición usar a Brecht sin criticarlo”).

Defensor del teatro verbal (“me gustaría que una obra tuviera tantas palabras como el directorio telefónico”), Müller fue uno de los desafíos predilectos de directores como Peter Brook o Robert Wilson. *Cuarteto* fue escrita en 1981 y es una de sus piezas breves. Al igual que en *La máquina de Hamlet* o en *Cemento*, basada en Gladkov, Müller partió de un texto previo, en este caso *Las relaciones peligrosas*, de Laclos. Desde el título, la obra alude a la simulación; sólo dos actores intervienen en ella, pero asumen otras personalidades. En *Cuarteto*, el límite del deseo es el propio cuerpo, el rostro que mira, inalcanzable, al otro lado del espejo. En la vana tentativa de llegar a sí mismo, el hombre se busca en los demás, trata de ser ellos; no hay posesión mayor que encarnar al sexo opuesto. El erotismo conduce a la suplantación, al teatro.

El extremo más perverso de este juego es el asesinato: si la carne es una cárcel condenada a obedecer sus instintos, la muerte puede ser vista como una forma de liberación. De esta lógica enferma se desprende el “teatro de las bestias” escenificado en *Cuarteto*. Sólo el veneno o el cáncer pueden frenar al organismo, desafortada máquina de insatisfacción.

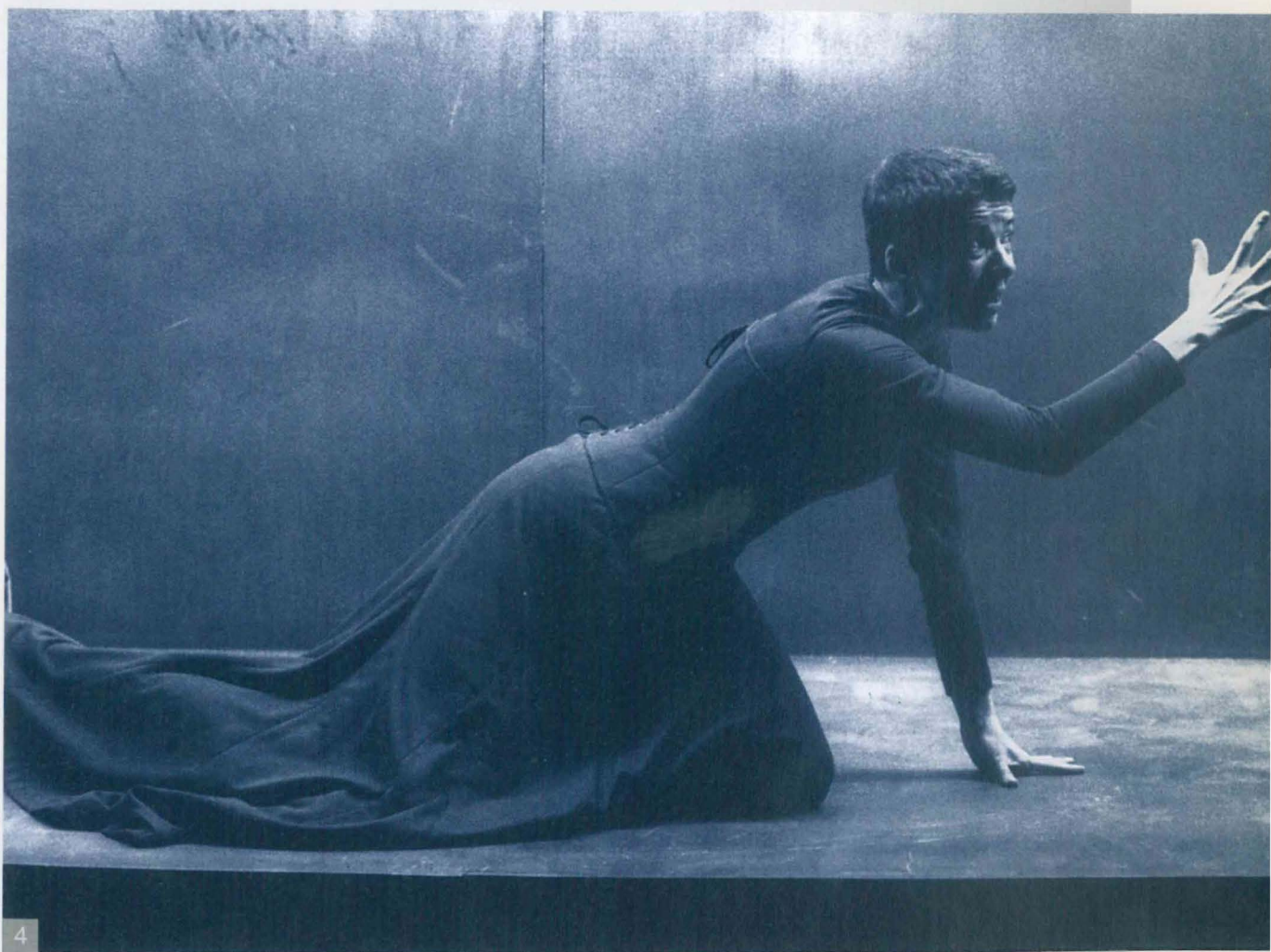
Müller rara vez ofrece acotaciones para los directores, y su prosa evita la puntuación y aun la gramática. En *Cuarteto* el idioma dispone de una enorme flexibilidad; pasa de la escatología prostibularia a disquisiciones con ecos de Nietzsche y Scho-

penhauer. La estética de Müller sólo puede describirse de modo contradictorio; estamos ante un caso de *belleza por error*, lograda con ingredientes que deberían rechazarla. De ahí el poderío de su invención y el temple moral de sus visiones: "La primera forma de la esperanza es el miedo; la primera manifestación de lo nuevo, el horror".

Reparto (por orden de aparición): Laura Almela y Álvaro Guerrero.

Creativos • Traducción: Juan Villoro • Escenografía, iluminación y vestuario: Mónica Raya • Producción ejecutiva: Dora García • Asistente de dirección: Rubén Ortiz.

Fotografías: 1 Laura Almela, Ludwik Margules (director de la obra) y Álvaro Guerrero (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Álvaro Guerrero (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Laura Almela y Álvaro Guerrero (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Laura Almela (José Jorge Carreón) (Cont).



Creator Principium

Autor: Héctor Mendoza
Dirección: Héctor Mendoza
Teatro: Santa Catarina
Fecha de estreno: 16 de mayo de 1996

Presentación

Los textos teóricos acerca de la actuación, que dan principio a la búsqueda sistemática de tal actividad de la creación artística son *La paradoja del comediante* de Denis Diderot y *Un actor se prepara* (o *El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, que parece ser la traducción literal del original en idioma ruso) de Constantin Stanislavski.

Estos dos libros extraordinarios sientan unas bases teóricas tan sólidas para el funcionamiento mental del actor en el momento de la creación artística, que ha sido imposible superarlas posteriormente. Hay investigadores que rebaten la posición de alguno de ambos, sólo para caer inevitablemente en la posición del otro. Hay quienes tratan de eludirlos a ambos al inventar un estilo "diferente", pero al fin, la base de tal estilo está apoyada en una u otra de las dos propuestas, por Diderot y Stanislavski. Y un tercer grupo, al que pertenezco, acepta de antemano ambas bases como inamovibles y sólo se ocupa de formular "rectificaciones".

Creator principium es una de estas "rectificaciones".

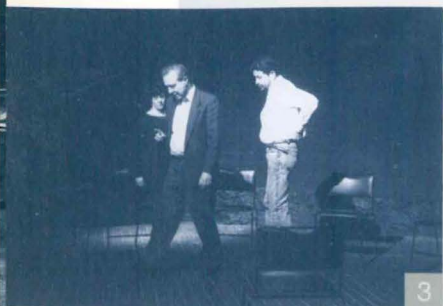
Reparto (por orden de aparición): Julieta Egurrola, Hernán Mendoza, Ricardo Blume, Angelina Peláez, Laura Padilla, Luis Rábago, Ana Celia Urquidi y Fernando Jaramillo.
Creativos • Iluminación: Gabriel Pascal • Música original: Rodrigo Mendoza • Coreografía: Marcela Aguilar • Asistente de dirección: Alejandro Montes.
Fotografías: 1 Escena de la obra (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Angelina Peláez y Fernando Jaramillo (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Héctor Mendoza en un ensayo (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Luis Rábago y Laura Padilla (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Ricardo Blume y Julieta Egurrola (José Jorge Carreón) (Cont) • 6 Sesión de ensayo (José Jorge Carreón) (Cont).



1



2



3



4



El mar y sus misterios

Autor: Emilio Carballido

Dirección: Ricardo Ramírez Carnero

Teatro: Julio Castillo

Fecha de estreno: 28 septiembre de 1996

Presentación por Luisa Josefina Hernández

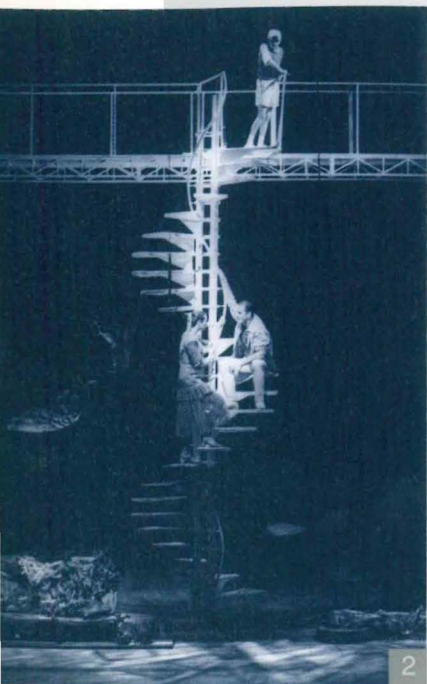
El mar y sus misterios es una obra reciente de Emilio Carballido, escrita con ánimo poético: las olas, las rocas, la luna... Pero la poesía de los elementos es prosaica, por ello su proposición cósmica disminuye cómicamente.

Todo con la intervención de incidentes humanos menores, bosquejados más cerca del concepto que de la realidad. Entre la pequeñez del cosmos y la abstracción de los personajes humanos se establece una relación complementaria, panteísta, de todo lo existente, para plasmar una especial unidad emocionante, sin duda, y jocosa.

Reperto (por orden de aparición): Carlos Cobos, Doménico Espinosa, José Juan de la O, Rubén Rojo, Antonio Algarra, Fernando Bersosa, Alfredo Cruz, Ángeles Cruz, Beatriz Durand, Jesús Estrada, Marco Vinicio Estrello, Héctor Herrera, Eduardo Menez, Heberto Silva, Patricia Gómez Barrera, Antonio Algarra, Julio César Camacho, Lázaro Patterson, Juan Carlos Remolina, Carlos Álvarez, David Trillo, Silvia Unzueta, Surya Macgrégor y Ángeles Marín.

Creativos • Escenografía e Iluminación: Arturo Nava • Coreografía: Silvia Unzueta
Vestuario: Jorge Reyna • Música: Lorena Orozco • Asistentes de dirección: Virginia Vázquez y Julio César Luna.

Fotografías: 1 Escena de la obra (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Rubén Rojo, Surya Macgrégor y Juan Carlos Colombo (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 David Trillo y Ángeles Marín (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Ángeles Marín (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Patricia González Barrera (José Jorge Carreón) (Cont) • 6 Carlos Álvarez (José Jorge Carreón) (Cont).





El caballero de Olmedo

Autor: versión libérrima de Luis de Tavira sobre la obra original de Lope de Vega

Dirección: Luis de Tavira

Teatro: El Galeón

Fecha de estreno: 9 de mayo de 1997

Presentación

Soneto CXXVI

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;

no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño:
esto es amor: quien lo probó lo sabe.

Lope de Vega, *Rimas*

Oye atento, y del arte no disputes;
que en la comedia se hallará de modo,
que oyéndola se pueda saber todo.

Preguntas por qué la comedia es espejo de la vida humana; qué ventajas reporta al joven y al viejo; qué cosas elevadas dice además de sus gracias y de sus bellas palabras; qué graves cuestiones se desarrollan entre sus bromas y qué asuntos serios se mezclan con sus juegos. Piensas hasta qué punto son mentirosos los criados, y qué perversa y artera es la mujer siempre; qué feliz, miserable y tonto es el pobre amante, y cómo se desarrollan de forma sorprendente los lances que empezaron bien.

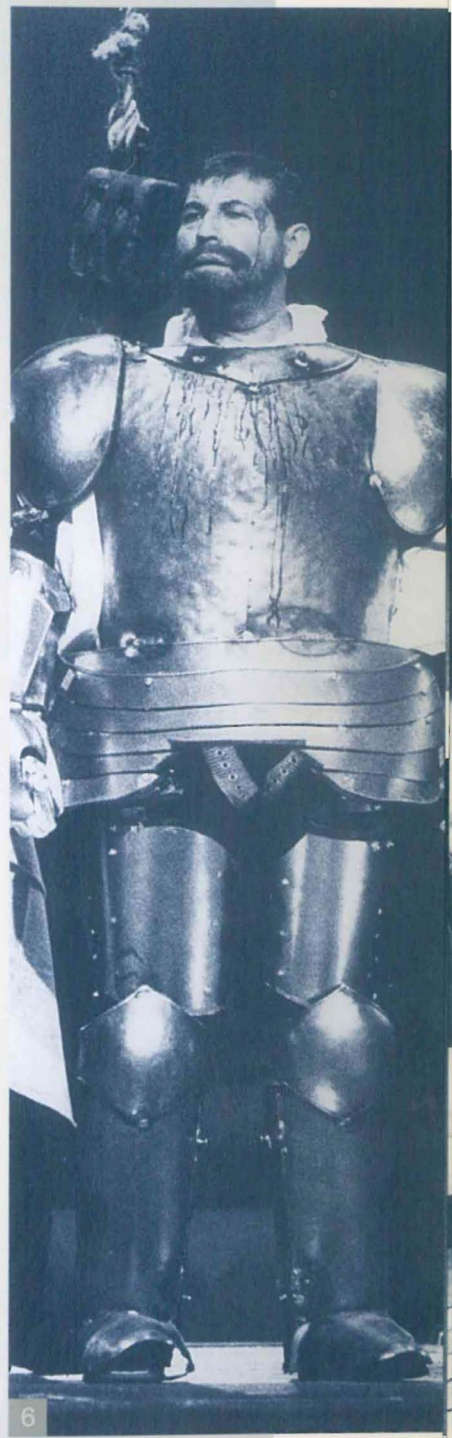
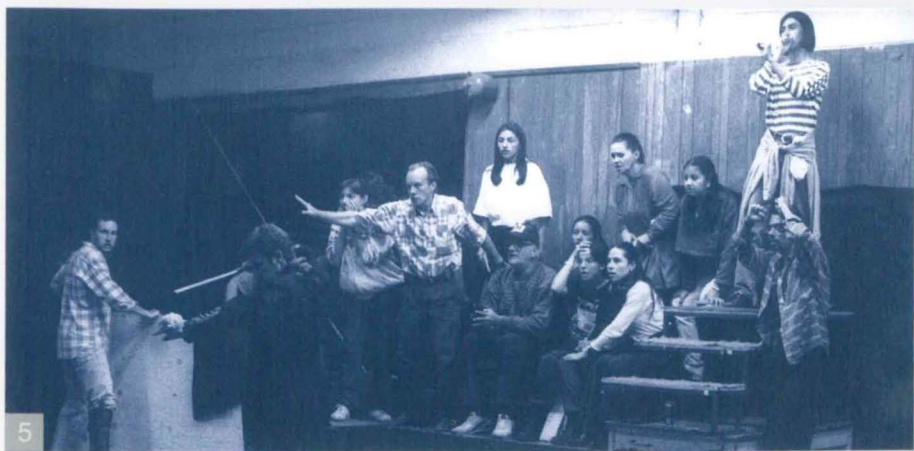
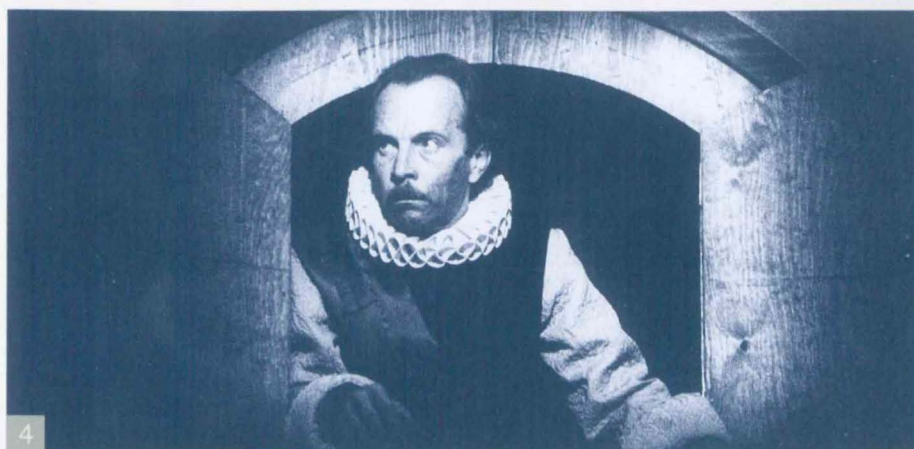
Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*

Reparto (por orden de aparición): Luisa Huertas, Camerino García, Luis Conchoso, Álvaro Guerrero, Arcelia Ramírez, Érika de la Llave, Juan Manuel Bernal, Guillermo Gil, Rodrigo Murray, Juan Carlos Colombo, Rogelio Lúevano, Ignacio Retes, Camerino

García, Concepción Márquez, Salomón Reyes, Javier Escobar, Utopía Danza-Teatro
Director: Marco Antonio Silva. Con Karen Ángel, Karla Calva, Cintya Contreras, Mitzi Contreras, Vivian Cruz, Mónica Galván, Manuel Márquez, Mauricio Nava y Carlos Peña.

Creativos • Escenografía e iluminación: Philippe Amand • Diseño de vestuario: Sergio Ruiz • Escenografía acústica: Rodolfo Sánchez Alvarado • Movimiento escénico: Marco Antonio Silva • Combate escénico: Daniel Martínez • Instructor de tauromaquia: Rafael de Alba • Producción ejecutiva: Dora García • Asistentes de producción: Leticia Cavazos y Marina Meza • Asistente de movimiento escénico: Gregorio Trejo • Asistente de escenografía: Carlos Calderón • Asistente de dirección: Alegría Martínez.

Fotografías: 1 Guillermo Gil (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Érika de la Llave y Arcelia Ramírez (José Jorge Carreón) (GR) • 3 Álvaro Guerrero (José Jorge Carreón) (GR) • 4 Juan Carlos Colombo (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Sesión de ensayo (José Jorge Carreón) (Cont) • 6 Guillermo Gil (José Jorge Carreón) (Cont).



El burlador de Tirso

Autor: comedia en dos partes de Héctor Mendoza con múltiples citas ligeramente alteradas de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, y el uso libérrimo de una idea de George Bernard Shaw.

Dirección: Héctor Mendoza

Teatro: El Granero

Fecha de estreno: 28 de agosto de 1997



Presentación

“... Pues bien, estas significaciones no podrán discrepar básicamente de las significaciones convenidas entre nosotros para el entendimiento del *mundo dado*, a riesgo de que tales significaciones nos sean absolutamente ininteligibles. En el acto creativo, pues, no inventamos ninguna de las significaciones elementales que conforman nuestra realidad, sino sólo las relaciones que es factible pudieran darse entre las significaciones ya existentes. No es posible crear un mundo que sea básicamente distinto al mundo dado. Tal mundo nos resulta inimaginable.

“Al hacer creación de relaciones sobre las relaciones dadas entre los elementos conocidos, no hacemos otra cosa que *interpretar* el posible sentido de la Creación Divina, o el *big bang* si ustedes lo prefieren. Se tratará siempre, y en todos los casos, de una creación de tipo *interpretativo* del sentido presupuesto de las cosas. Entonces, al empeñarnos en hacer una diferenciación válida entre la *creación* y la *interpretación* artísticas caemos automáticamente en un lamentable sinsentido.

“Tendríamos, pues, para ser coherentes, la creación artística, que es lo mismo que la interpretación, por un lado, y la repetición servil de un patrón dado, con mayor o menor fidelidad, de acuerdo a la destreza del copista, por el otro. Y nada más.”

Raúl, el director de la obra de Tirso

Reparto (por orden de aparición): Georgina Tábora, Esteban Soberanes, Omar Ramírez, Fernando Escalona, Luis Rábago, Laura Padilla, Roberto Soto, Hernán Mendoza, Hermes Damián, Jorge Marín, Dora Cordero, Fernando Jaramillo y Ricardo Blume.

Creativos • Diseño de vestuario: Sara Salomón • Diseño de iluminación: Ángel Ancona • Música original: Rodrigo Mendoza • Asistente de dirección: Alejandro Montes.

Fotografías: 1 Esteban Soberanes, Ricardo Blume y Hernán Mendoza (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Héctor Mendoza dirige a Hernán Mendoza, Fernando Jaramillo y Ricardo Blume (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Sesión de ensayo (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Escena de la obra. Destacan Luis Rábago y Ricardo Blume (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Elenco de la obra (José Jorge Carreón) (Cont) • 6 Esteban Soberanes y Dora Cordero (José Jorge Carreón) (Cont).



Don Juan

Autor: Molière

Dirección: Ludwik Margules

Teatro: Julio Castillo

Fecha de estreno: 25 de septiembre de 1997

Presentación por Ludwik Margules

Molière y nuestro tiempo

*Le tocó, como a todos los hombres,
malos tiempos en qué vivir*

J.L. Borges

De acuerdo a los cánones de la teoría dramática en boga, se acostumbra considerar la obra dramática de Molière como una crítica demoledora de los vicios de la sociedad y de sus hombres. Con insistencia se tiende a relacionar el desenmascaramiento de los vicios de carácter con la época del Rey Sol en la que vivió Molière.

Al aproximarse con mayor detenimiento a los textos del dramaturgo francés, nos damos cuenta que lo anterior fue apenas un punto de partida. Molière descubre la falla esencial en la organización del universo, y en consecuencia, la bancarrota de las relaciones humanas. De ahí su profundo pesimismo. Lo hierde profundamente, y sobre todo, la incompatibilidad, rasgo central del comportamiento humano.

La tragicomedia *Don Juan* de Molière, escrita después de *Tartufo*, encierra todos estos ingredientes que componen la visión trágica del hombre; paradójicamente descrita por quien es considerado uno de los más grandes comediógrafos de todos los tiempos.

La puesta en escena se hace cómplice de este espíritu poco optimista respecto al hombre, mas no se trata de esconderse en la historia y en una visión documental oscura del carácter humano. Se trata de explorar nuestra contemporaneidad y a la vez de no renunciar a las raíces de nuestro comportamiento y de nuestro teatro, de modo que la puesta en escena persigue nuestro tiempo y el tiempo de Molière.

Ésta transcurre en 1997 y en sus partes finales retoma al siglo de Molière. El espacio de la puesta es un aeropuerto de una gran urbe, metáfora de la transitoriedad de la identidad humana, para luego retornar a un escenario del siglo XVII.

A la puesta en escena le interesa, ante todo, nuestra época con su corrupción mental, banalidad y propensión a la ruina moral. La vuelta al teatro de nuestras raíces permite asir tanto las fuentes del teatro contemporáneo como la conducta del hombre de nuestros tiempos.

Es amargo el mundo en la percepción de Molière. No hay ningún personaje que se salve del flagelo, de su reflexión con respecto a la miseria humana. Don Juan es un trasgresor, reta a las leyes humanas y a las leyes divinas, tiene el desencanto con respecto al género humano y divino, sus propias armas le llevan a la destrucción. Tiene poder político y económico, es un ser que desafía, conquista a hombres y mujeres; subyuga, pulveriza, denigra, está enamorado del poder, pero también le cansa; conquista y después de la conquista desprecia; goza la vida en plenitud y sufre la soledad como un condenado, no tiene interlocutor; desprecia al género humano y a un orden



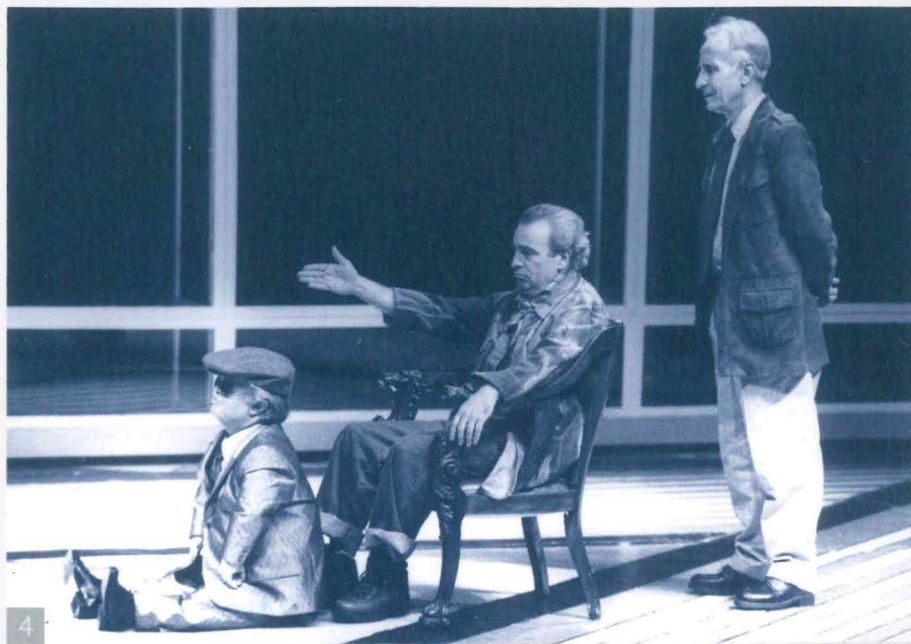
de cosas que eleva la insensibilidad al rango de omnipotencia. Arruina a la gente con sus propias armas; le place escandalizar y tienta a la gente a envilecerse. La moral existente lo irrita, la ve como hipocresía y cobardía. Hay un progresivo deterioro de sus relaciones hasta la decepción. Don Juan es un perturbador, y amenaza porque conoce el vacío del alma. Él toma el placer del honor y la vida de los otros, por eso deviene en un epicúreo feroz. Su ateísmo acentúa su carácter poderoso y crudo.

La medida de la trasgresión la establece la misma sociedad que está hecha a la manera de espejo de sus transgresores. Es una sociedad que por su ruindad merece ser trasgredida. Toda sociedad está hecha a la medida de sus Don Juanes, sus Casanovas, de sus misántropos y Tartufos que la usufructúan. El hecho teatral sintetiza este orden.

Reperto (por orden de aparición): Emilio Echevarría Patricio Castillo, Alejandro Calva, Gerardo Moscoso, Julieta Egurrola, Karina Gidi, Silverio Palacios, Juana María Garza, Claudia Apodaca, Jorge del Campo, Carlos Aragón, Néstor Galván, Luis Gimeno, Olga Martínez, Alejandro Calva, Mercedes Vaughan, Roger Arroyo, Fernando Banda, Miguel Bustos, Ernesto Carregha, Juan Carlos Escobar, Salvador Hurtado, Alejandro Morales, Gabriela Moreno, Leoncio Torres, Israel Torres, Luis Zúñiga, Dagoberdo Gama, Felipe Morales, Jorge Robles y Mercedes Vaughan.

Creativos • Traducción: Fabienne Bradu • Escenografía e iluminación: Carlos Trejo • Asistente: Valentín Orozco • Diseño de vestuario: María Esthela Fernández • Asistente: Gabriela Fernández • Asistente de dirección: Hilda Valencia Sánchez.

Fotografías: 1 Julieta Egurrola y Emilio Echeverría (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Julieta Egurrola (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Escena de la obra (GR) • 4 Leoncio Torres, Emilio Echevarría y Patricio Castillo (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Emilio Echeverría (José Jorge Carreón) (Cont).



4



5

El cántaro roto

Autor: Heinrich von Kleist

Dirección: Harald Clemen

Teatro: De las Artes

Fecha de estreno: 18 de octubre de 1997

Presentación por Michael Vetter y Teresa Solís

Según Thomas Bernhard "*El cántaro roto* es la mejor comedia de la literatura alemana". Ésta afirmación plantea en el fondo los porqués de tan tajante idea. Y en ella es donde convergen las características conceptuales de Kleist: universalidad, vigencia y extraterritorialidad.

Estos tres conceptos descritos en la obra del autor a través de sus personajes, diálogos y atmósferas, asoman como manifestaciones universales del género humano. Con lo cual logra cruzar los límites del tiempo, la nacionalidad y los estilos.

La extraterritorialidad -según el gran crítico anglosajón George Steiner- es el nuevo ingrediente de la modernidad literaria europea, que se da en el siglo XVIII a partir de que los autores rompen con el orden social y exponen su obra al libre juego de las fuerzas del mercado, instituido por la ascendente burguesía. Es así como los escritores, incluso los pertenecientes a la clase feudal, como Kleist, dejan de ser protegidos por la élite en el poder, buscando mayor libertad de expresión y con ello consiguiendo permear a las nacientes clases sociales.

En México la puesta en escena de *El cántaro roto* por Harald Clemen, director alemán, traspone del Viejo al Nuevo Mundo la vigencia del miedo y la mentira; de la confianza, el cinismo y la corrupción ejecutadas como abuso del poder, y también, la actualidad de la esperanza por encontrar una nueva puerta para redescubrir la inocencia perdida.

Reperto (por orden de aparición): Diego Jáuregui, Sergio de Bustamante, Miguel Solórzano, Norma Angélica, Iliana Guevara, Daniel Giménez Cacho, Armando Ramírez, Ofelia Medina, Eduardo Alcántara, Flor Edwarda Gurrola, Diego Luna y Pilar Souza.

Creativos • Traducción: Michael Vetter • Escenografía e iluminación: Alejandro Luna • Vestuario: Carlo Demichelis • Dramaturgia: Michael Vetter • Producción ejecutiva: Genoveva Petitpierre, Luis Enrique Grillo y Mauricio Romero • Asistentes de escenografía: Rocío Martínez y Hugo González • Asistentes de vestuario: Gabriela Gurrola y Florence Richaud • Sonido: Anette Fradera y Jacobo Lieberman • Música: Banda San José Quebrantadero • Asistente de dirección: Natalia Carriazo • Segunda asistente de dirección: Iliana Guevara.

Fotografías: 1 Flor Edwarda Gurrola, Diego Luna y Ofelia Medina (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Diego Luna, Daniel Giménez Cacho, Ofelia Medina y Flor Edwarda Gurrola (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Escena de la obra (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Daniel Giménez Cacho y Sergio Bustamante (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Ofelia Medina (Delphine Dunoyer) (Cont).



1



2



3



4



5

Don Juan en Chapultepec

Autor: Vicente Leñero

Dirección: Iona Weissberg

Teatro: El Granero

Fecha de estreno: 27 de noviembre de 1997



Presentación por Vicente Leñero

Advertencia a los espectadores

Esta pieza, con personajes históricos, es una obra de ficción. La vida y las situaciones íntimas son pura fantasía, pero la vida pública ha tratado de ajustarse a fuentes documentales.

Los datos involucrados en las conversaciones entre Maximiliano y José Zorrilla derivan, sobre todo en lo relacionado a la autocrítica de Zorrilla sobre su Don Juan Tenorio y a las actividades del mismo Zorrilla durante el imperio de Maximiliano, de las memorias del poeta publicadas bajo el título de *Recuerdos del tiempo viejo* (Madrid, Tipografía Gutenberg, 1882, tomos 1 y 2).

También se tomaron datos de otros libros:

Del acucioso ensayo de Aniano Peña sobre Zorrilla y su obra, que precede a la edición de *Don Juan Tenorio* (Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1985). Los fragmentos del *Don Juan*, proferidos por los personajes, provienen de esta misma edición que respeta el original de Zorrilla.

Del libro *El emperador y el poeta* de Armando de María y Campos (Colección Temas Teatrales, México, 1956).

De la novela de Fernando del Paso, *Noticias del imperio* (Editorial Diana, México, 1987) que a la reconstrucción del episodio trágico añade un abundante material recogido de los hechos y las especulaciones consignadas por los principales biógrafos de Maximiliano y Carlota.



Reparto (por orden de aparición): Damián Alcázar, Eugenia Leñero y Mauricio García Lozano.

Creativos • Diseño de vestuario, escenografía e iluminación: María Figueroa, Tolita Figueroa y Gabriel Pascal • Diseño de sonido: Anette Fradera • Coreografía: Ruby Tagle • Producción ejecutiva: Marina Meza • Asistente de dirección: Gabriela Lozano. **Fotografías:** 1 Eugenia Leñero y Damián Alcázar (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Mauricio García Lozano (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Gabriel Pascal, Vicente Leñero y Tolita Figueroa (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Damián Alcázar (GR) • 5 Eugenia Leñero (José Jorge Carreón) (Cont).





4



5

Fausto

Autor: John Jesurun
Dirección: Martín Acosta
Teatro: El Granero
Fecha de estreno: 25 de junio de 1998

Presentación por Luis Mario Moncada



Mientras
Fausto
sobrevuela en círculos sobre
la ciudad en llamas,
trata de reflexionar sobre las acciones del Diablo
y de Dios,
y piensa que,
aunque lo hagan en distintas direcciones,
Dios y el Diablo siempre se moverán juntos



Mefisto,
esa sombra de la noche, la más oscura sombra
de la más oscura sombra de la noche,
Mefisto podría tenerlos a todos,
pero no tiene a Fausto.
Por eso —aunque lo niegue—
sería capaz de elegir ser un hombre
para estrecharlo un minuto entre sus brazos.



Gretchen (¡por Dios!, Margarita)
Gretchen ha sido acusada por Mefisto
de asesinar al producto de sus entrañas,
pero, lejos de preocuparse
confía en que Fausto y cualquier jurado sensible
reivindicarán su honor.



Sí, todos esperan un veredicto,
pero «mientras crece la hierba...»
nada les impide pasear juntos
por las calles de Nueva York,
y ver pasar por la 5a. a John Lennon
y al mismísimo Marlowe;
y descubrir que, obviamente,
Nueva York estaba predestinada a ser sede de «La» noche de Walpurgis.

Fausto,
Fausto,
¿Cómo subir tan alto para caer tan bajo?

Mira la ciudad en llamas,
con todos sus hoteles destruidos; no más luz,
no más belleza, no más amanecer,
míralo bien porque el sueño terminó,
¿tú también te vendiste o es sólo una impresión?
Por eso te vas,
por eso nos miras desde el cielo,
sobrevolando nuestras cabezas,
sólo así puede entenderse,
sólo así.

Fausto se va,
se va cantando una canción que oyó cuando
era joven y pensaba en ser un héroe
de la clase trabajadora,
Fausto se va
se va cantando sin creer en lo que dice:

Nothing gonna change my world.
Nothing gonna change my world.
Jai guru deva, jai guru deva
Jai guru deva...

Reparto (por orden de aparición): Miguel Ángel Ferriz, Laura Almela, Georgina Tábor, Marco Pérez, Carmen Delgado y Arturo Reyes.

Creativos • Traducción: John Jesurun y Georgina Tábor • Escenografía: Philippe Amand • Iluminación: Matías Gorlero (dedicada a mi papá) • Diseño de vestuario: Sergio Ruiz • Diseño de sonido: Héctor González Barbone • Producción ejecutiva: Marina Meza y Leticia Cavazos • Producción ejecutiva y asistente de dirección: Blanca Forzán • Diseño de imagen: Sergio Carreón • Fotografía: José Jorge Carreón • Asistente de iluminación: Martín López.

Fotografías: 1 y 2 Escenas de la obra (GR) • 3 Martín Acosta y Carmen Delgado en un ensayo (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Georgina Tábor (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Laura Almela (José Jorge Carreón) (Cont) • 6 Carmen Delgado (José Jorge Carreón) (Cont).



5



6



Molière

Autora: Sabina Berman
Dirección: Antonio Serrano
Teatro: Julio Castillo
Fecha de estreno: 8 de octubre de 1998

Presentación por Sabina Berman

*Yo tomo mi placer
Donde se halle (y no donde no);
Y si tengo que luchar por él,
Mejor tomo otro placer.
Molière*



Creo que esta obra empezó a escribirse una mañana junto a una alberca. Antonio Serrano me platicaba de un director de teatro que regañaba a sus actores cuando el público se reía. Transitaba cabizbajo los pasillos de la butaquería mientras sucedía la función y si el público reía, sollozaba y luego apretaba rabioso los dientes. Y luego regañaba en camerinos. Lo raro es que el director había elegido la obra de un famoso humorista con la expresa intención de probar que en el fondo era un hombre muy serio. El humorista resultó tan bueno que ni siquiera la voluntad de sufrir del director lo venció. Y eso que el humorista llevaba diez años muerto.

Pensé: he aquí un tema interesante, ridículo y eterno, la enemistad entre la comedia y la tragedia.

Lo cómico y lo trágico son mucho más que dos géneros del drama. Son dos actitudes ante el mundo. Dos maneras de sentir y ver y pensar. Nadie hay que escape de estos polos: los puros viven en uno o en otro, los mixtos oscilan entre ambos, los hipócritas tienen dos caras severamente apartadas, una riente y otra solemne.

¿Pero cuál es la visión más verdadera?, me pregunté. No lo hubiera hecho. La pregunta me resultó enorme, enorme, enorme. Tanto que para olvidarla me puse a escribir otra cosa.

Seis años más tarde conversaba con una catedrática parisina sobre aquel tema del que tenía mi cuaderno de apuntes repleto.

—Su dificultad —me dijo ella— es que nunca encontrará dos ejemplares puros de la comedia y la tragedia que hayan convivido intensamente. Me lo dijo con una irri- tante sonrisa.

—Aristófanes y Eurípides —arriesgué yo— o Molière y Racine. Lo dije de golpe feliz; sentía que mi tema empezaba por fin a encarnar.

Estaba yo con los ánimos desatados y le hablé largamente de Molière, cuya obra y biografía conocía minuciosamente, y de su contemporáneo Racine, en el que el padecer había alcanzado extremos sublimes. Debe ser que no le gustó que me apropiara de sus coterráneos, el caso es que la doctora de la Sorbona resopló con desdén en francés (es decir, exhaló aire haciendo vibrar sus labios entrecerrados) y me acabó con un par de frases.

—Ahora sí ha acertado. Seguramente ha leído *El nacimiento de la tragedia*, el libro que Nietzsche dedica precisamente a Racine y Molière para tratar el asunto que a usted le inquieta.



Nunca he buscado un libro tan afanosamente. Estaba en París y conocía poco sus librerías. Después de cinco horas di con él. Cinco horas de taquicardia en que pensé en todo lo que habría escrito si el filósofo no se me hubiera adelantado un siglo.

La doctora había mentido vilmente. *El nacimiento de la tragedia* trata de otra cosa. Así escribí Molière.

Reparto (por orden de aparición): Mario Iván Martínez, Héctor Ortega, Hernán del Riego, Carlos Aragón, Cecilia Romo, Manuel Blejerman, Claudia Lobo, Patricia Llaca, Diego Luna, Jorge Levy, Juan Carlos Colombo, Concepción Márquez, Roberto Molina, Luis Ferrer, David Oribio, Juan Pablo Abitia, Luis Zúñiga, Azucena Fernández, María Luisa Orla, Carmen Mastache, Martha Amezcua y Diego Aragón Castaños.

Creativos • Diseño de escenografía e iluminación: Gabriel Pascal • Diseño de vestuario: Carlos Rocas • Música: Hernán del Riego • Coreografía: Alan Stark • Producción ejecutiva: Marina Meza y Leticia Cavazos • Diseño de imagen: Sergio Carreón • Fotografía: José Jorge Carreón • Asistente de dirección: Gabriela Lozano.

Fotografías: 1 Patricia Llaca (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Mario Iván Martínez y Héctor Ortega (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Juan Pablo Avitia (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Patricia Llaca y Héctor Ortega (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Mario Iván Martínez (José Jorge Carreón) (Cont).



La Malinche

Autor: Víctor Hugo Rascón Banda
Dirección y coreografía: Johann Kresnik
Teatro: Jiménez Rueda
Fecha de estreno: 29 de octubre de 1998

Presentación por Víctor Hugo Rascón Banda

Traidora o heroína, ramera o princesa. No. Mujer adelantada a su tiempo y puente entre dos mundos. Mintió a ambos creyendo construir un nuevo mundo y pereció en su intento. La lengua de Cortés. Fedataria de masacres, acuerdos, cercos y sitios. Testigo de la invasión y el aniquilamiento, del azoro y del miedo. Cronistas y vencidos se expresan de ella con admiración y reconocimiento. Usada, vejada, abandonada, la madre de la patria, aunque nos pese. Y no ha muerto. Vive por el rencor y el odio de una nación.

Esto no pretende ser historia, aunque detrás del material dramático haya habido una exhaustiva investigación documental. Es hecho artístico. No tendrá sentido ilustrar la historia. Pretendemos reflexionar sobre el tiempo de ahora, que se parece tanto al de entonces. Ahora, el imperio es otro y es otra la lengua impuesta. Los dioses no llegan del mar, sino de la frontera norte. La esclavitud ahora es financiera y la conquista es económica. Es otro el sistema que nos invade. TLC, neoliberalismo, niños de la calle, Acteal, desacuerdos de San Andrés, todo cabe en el palacio de San Lázaro sabiéndolo acomodar.

La Malinche propicia un encuentro de dos creadores de lenguas y naciones distintas, pero unidos por una misma preocupación, los estragos de los nuevos conquistadores y la indignación por la suerte de los nuevos vencidos. Teatro coreográfico llama Kresnik a su manera de crear. No es danza, ni teatro danza, sino palabras, música, movimiento, expresión corporal, discurso verbal. El teatro coreográfico de Johann Kresnik es violencia, contraste, poesía, pintura, perturbación, documento y leyenda. El riesgo es de todos, los actores, la escenógrafa, el compositor, el dramaturgo, el director. Ninguno de los participantes puede sentirse traicionado, porque todos apostamos en el mismo juego, con el mismo riesgo. Tratamos de ver la cara oculta de la Malinche, una Malinche contemporánea que nos permite reflexionar sobre la pesadilla que vivimos, una nueva Malinche que ilumine nuestro presente.

Reparto (por orden alfabético): Norma Angélica, Farnesio de Bernal, Víctor Carpinheiro, Alberto Estrella, Hugo Esquinca, Ana María González, Luisa Huertas, Laura de Ita, Rodolfo Jacuinde, Olga López, Cristina Michaus, Ángel Mondragón, Gustavo Muñoz, Silverio Palacios, Angelina Peláez, Luis Rábago, Arturo Ríos, Liliana Saldaña y Mario Zaragoza.

Creativos • Diseño de escenografía y vestuario: Mónica Raya • Música: Leopoldo Novoa • Director adjunto: Till Kuhnert • Diseño de iluminación: Mark Foster y Till Kuhnert • Diseño de audio: Ramón Valdés • Producción ejecutiva: Luis Grillo • Asistente de dirección: Eva Bondenstedt • Asistente de producción y escenografía: Alfonso Cárcamo • Asistente de producción y vestuario: Claudia Desimone • Asistente de producción: Aarón Fitch • Asistente de coreografía: Marcela Aguilar • Musicalización:



Johann Kresnik y Leopoldo Novoa • Asistente de sonido: Mario García • Fotografía: Obdulia Calderón • Diseño de imagen: Sergio Carreón • Ingeniero de grabación: Sergio San Miguel • Efectos especiales: Alejandro Jara y Grupo Profesional de México. **Fotografías:** 1 Víctor Carpinteiro, Fanesio de Bernal, Gustavo Muñoz, Norma Angélica, Silverio Palacios, Laura de Ita, Angelina Peláez, Luisa Huertas, Arturo Ríos y Hugo Esquinca (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 (detalle) Mario Zaragoza, Arturo Ríos, Gustavo Muñoz y Rodolfo Jacuinde (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Mario Zaragoza, Alberto Estrella, Ángel Mondragón y Fanesio de Bernal (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Laura de Ita (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Cristina Michaus y Luisa Huertas (José Jorge Carreón) (Cont) • 6 Cristina Michaus (José Jorge Carreón) (Cont).



De la naturaleza de los espíritus

Autor: Héctor Mendoza

Dirección: Héctor Mendoza

Teatro: El Granero

Fecha de estreno: 2 de septiembre de 1999

Presentación por Héctor Mendoza

Tal parece que estamos abandonando este siglo con la idea de que la realidad es algo mucho menos aprehensible de lo que habíamos querido suponer en el pasado inmediato. Hasta aquí hemos sido educados en la esperanza de que la realidad es una y que mediante nuestro esfuerzo se habría de tornar, progresivamente, en algo más definido y previsible; es decir, controlable. Pero tanto los constantes avances científicos como nuestra más crítica experiencia personal sobre lo que nos rodea, parecen revelarnos que esto difícilmente es así. Nuestro concepto de lo que es «realidad» está a punto de sufrir un tremendo colapso y con ello toda la civilización que lo ha sustentado. Habrá que estar atentos, ¿no es cierto?

Reparto (por orden de aparición): Hernán Mendoza, Ana Ofelia Murguía, Esteban Soberanes, Gabriel Porras, Beatriz Luna, Laura Padilla y Fernando Escalona.

Creativos • Diseño de iluminación y espacio escénico: Ángel Ancona • Diseño de vestuario: Sara Salomón • Coreografía: Joan Mondellini • Música: Rodrigo Mendoza
Producción ejecutiva: Leticia Cavazos y Gilberto Soberanes • **Asistente de dirección:** Luis Ramírez • **Asistente de iluminación y espacio escénico:** Octavio Trejo • **Diseño de imagen:** Sergio Carreón • **Fotografía:** José Jorge Carreón.

Fotografías: 1 Hernán Mendoza y Fernando Escalona (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Hernán Mendoza y Laura Padilla (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Ana Ofelia Murguía (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Beatriz Luna (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Laura Padilla, Beatriz Luna y Fernando Escalona (José Jorge Carreón) (Cont).





5

Las cuatro muertes de María

Autora: Carole Fréchette
Dirección: Mauricio García Lozano
Teatro: El Galeón
Fecha de estreno: 28 de octubre de 1999

Presentación

«Avant, il y a l'eau,
Après, il y a l'eau;
durant, toujours durant.

-L'eau du lac?
-L'eau de la rivière?
-L'eau de la mer?

Jamais l'eau sur l'eau.
Jamais l'eau pour l'eau;
mais l'eau où il n'y a plus d'eau;
mais l'eau dans la mémoire

morte de l'eau.»

Edmond Jabès

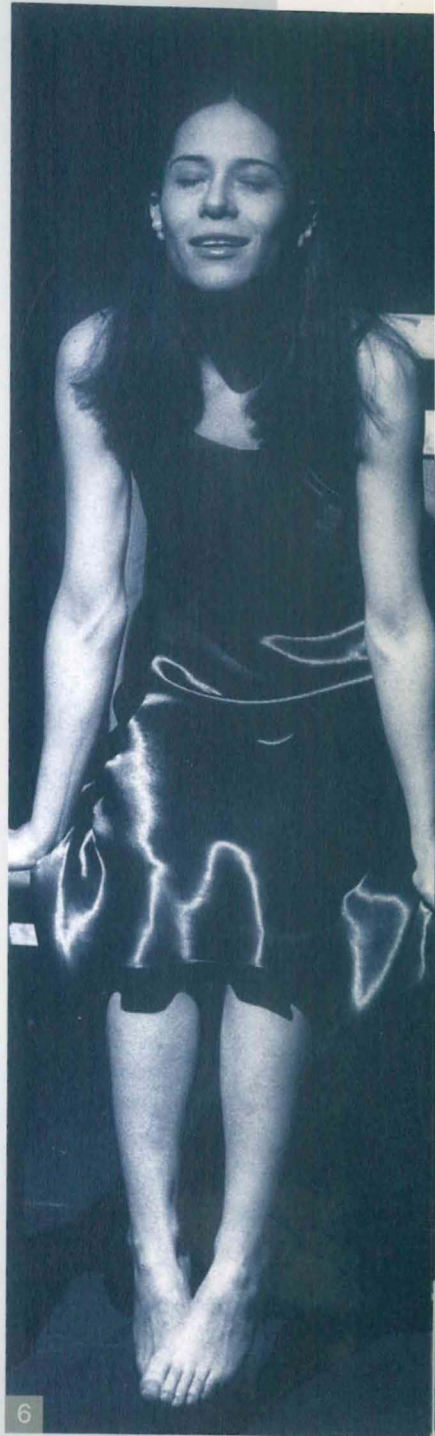
«Antes, está el agua.
Después, está el agua;
durante, siempre durante.

-¿El agua del lago?
-¿El agua del arroyo?
-¿El agua del mar?

Jamás el agua sobre el agua.
Jamás el agua por el agua;
sino el agua donde ya no queda agua;
sino el agua en la memoria

muerta del agua.»

Reperto (por orden de aparición): Érika de la Llave, Emma Dib, Juan Carlos Vives, Jorge Ávalos, Guillermo Larrea. Voces en off: Aída López, Miguel Flores y Arturo Ríos.
Creativos • Traducción: Mauricio García Lozano • Escenografía: Philippe Amand • Iluminación: Víctor Zapatero • Música original: Mauricio Cortés • Vestuario: Martín López y Marina Meza • Sonido: Rodolfo Sánchez Alvarado • Pianista: Irma Enríquez • Fotografía: José Jorge Carreón • Diseño gráfico: Alex Santander • Producción ejecutiva: Ana Francis Mor • Asistentes de producción: Angélica Lara y Cecilia Sotres • Asistente de iluminación: Rafael Mendoza • Asistente de dirección: Fabiola Rivera.
Fotografías: 1 Érika de la Llave (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Érika de la Llave y Emma Dib (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Juan Carlos Vives, Guillermo Larrea y Emma Dib (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Érika de la Llave y Jorge Ávalos (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Jorge Ávalos (José Jorge Carreón) (Cont) • 6 Érika de la Llave (José Jorge Carreón) (Cont).



Noche de estío

Autor: Rodolfo Usigli

Dirección: Germán Castillo

Teatro: De las Artes

Fecha de estreno: 3 de noviembre de 1999

Presentación por Germán Castillo

La sucesión presidencial de 1934 que relevó a Abelardo Rodríguez por el general Lázaro Cárdenas, ha sido estudiada con el rigor propio de la historia; sin embargo, las zonas oscuras de las cuales no hay testimonios ni documentos válidos para el historiador, permanecen como misterios difíciles de soportar.

La ficción que crea Rodolfo Usigli en base a personajes y sucesos reales en *Noche de estío*, es la verdad artística que la imaginación construye tan legítima y útil como la verdad histórica.

Aquí, los actos se explican y se hacen comprensibles a través de la interrelación que se da entre caracteres que obedecen a las necesidades propias del drama, sin desatender su origen real. Usigli, en esta ocasión, eligió el humor propio de la comedia para obligarnos a la antioleminidad frente a los sucesos de trascendencia nacional, logrando, desde mi punto de vista, una energía propiciatoria de la urgentemente requerida salud civil que en aquellos años, como hoy, necesitamos para enfrentarnos con inteligencia crítica a la vida pública de nuestro país.

Creo que Usigli como escritor es absolutamente vigente, nosotros nos hemos aliado con él con los mejores elementos que poseemos de nuestro oficio; con gran entusiasmo ante la expectativa de que el público de hoy halle entretenimiento, sonrisas y tal vez luces para ver mejor nuestro tiempo.

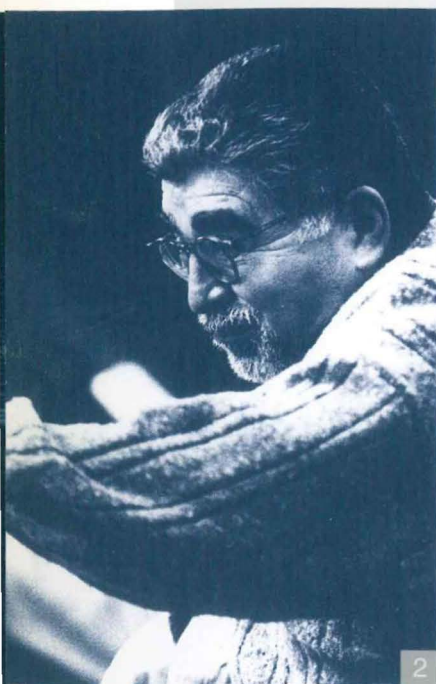
Reperto (por orden de aparición): Luis Rábago, Fernando Becerril, Karla Constantini, Bárbara Eibenschutz, Rubén Cristiany, Alejandro Calva, Esteban Castellanos, Carlos Corona, Laura Aréchiga, Rodrigo Vázquez, Jaime Estrada, Felipe Morales, Alberto Acosta, Álvaro Hernández, Luis Cravioto, Luis Raúl Sánchez, Jaime Estrada, Alejandro Calva y Fernando Becerril.

Creativos • Diseño de escenografía e iluminación: Gabriel Pascal • Diseño de vestuario: Carlos Rocas, Martín López y Marina Meza • Musicalización y pistas: Rodrigo Castillo • Asistente de dirección: Etienne Fajardo • Segundo asistente de dirección: Laura Rivas • Producción ejecutiva: Marina Meza • Asistente de iluminación: Mirna Martínez Rivera • Fotografía: José Jorge Carreón • Diseño de imagen: Sergio Carreón • Maquillaje y peinado: Pilar Boliver.

Fotografías: 1, 4, 5 y 6 Escena de la obra (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Germán Castillo, director de la obra (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Sesión de ensayo (José Jorge Carreón) (Cont).



1



2



3



Felipe Ángeles

Autora: Elena Garro, versión de Luis de Tavira

Dirección: Luis de Tavira

Teatro: Julio Castillo

Fecha de estreno: 17 de noviembre de 1999

Texto de Felipe Ángeles

En la revolución de 1913 peleamos contra la reacción dictatorial, peleamos por reafirmar el triunfo de la revolución de 1910, ilusoriamente destruido por la traición de Huerta. Desde el principio muchos descubrimos que Carranza nos llevaba a una dictadura. Estar desde luego contra Carranza hubiera sido fortalecer a Huerta, hubiera sido un crimen. Divididos ya en espíritu, continuamos la guerra contra Huerta. Cuando Carranza vio rota la fuerza moral huertista, provocó el rompimiento con Villa, prohibiéndole que obtuviera la victoria de Zacatecas. Todos los generales de la División del Norte hablaron de dispersarse y, algunos, de ir sobre Carranza o a las montañas. Eso habría encendido de nuevo la moral en el alma de los huertistas y yo me opuse a ello. Yo redacté el telegrama que cruzó el rostro de Carranza como un fuetazo; por mí fuimos a Zacatecas y vencimos finalmente a Huerta. Yo soy el culpable de que, desoyendo los despóticos mandatos de Carranza, hayamos ido a dar el último golpe de muerte a los huertistas; yo soy el culpable de haberle dicho a Carranza su miseria moral, su envidia, su falta de patriotismo, su ambición, su despotismo. Después de Zacatecas la División del Norte se volvió a subordinar a Carranza para facilitar a la Revolución el triunfo completo. Ahí, propiamente terminó la lucha contra la reacción dictatorial y empezó la lucha contra la nueva dictadura.

Estamos satisfechos de la obra: entre Huerta y Carranza preferimos a Carranza.

Con esa conducta me hice reo de dos enormes delitos: haber sido factor implacable contra el huertismo y haber arrancado la careta democrática de Carranza.

Carranza dijo, desde luego, que mi acción era igual a la traición de Huerta; los carrancistas dijeron por la prensa de la República y por la de Estados Unidos que yo estaba en convivencia con los porfiristas y con los huertistas; inventaron una carta del señor general Díaz y otra del señor Limantour, en las que se me encargaba tornar la Revolución a favor de ellos, y desde luego me acusaron de venir a Estados Unidos a vender mi espada a la reacción.

Los huertistas dicen ahora en *La Prensa* de San Antonio, Texas, que deseo la amnistía de Carranza, que pretendo venderle mi espada a Carranza.

No hay duda que carrancistas y huertistas son del mismo nivel moral y son igualmente inescrupulosos.

Los carrancistas, cuando hablan de mí, dicen que estuve con Huerta porque quieren herirme en el corazón; los huertistas me llaman general ex villista, porque piensan que me humilla haber militado a las órdenes del general Villa.

Pues sepan carrancistas y huertistas que no me humilla el haber servido a las órdenes de Villa, que al contrario me enorgullece. Me enorgullece haber sentido por largos meses el afecto y estimación de un hombre como Villa, y me entristece el pensar que entre todo el montón de intelectuales del país no hay un hombre de las energías de Villa que, a diferencia de Villa que no puede entender la democracia por insu-



ficiente cultura, sea capaz de salvarlos del pertinaz azote de la dictadura que tiene encorvadas las espaldas de los mexicanos.

Pues sepan carrancistas y huertistas, que estoy con Villa, y con Zapata y con Genovevo de la O, y con todos los pobres que no se someten a la injusticia y que no presentan las espaldas al látigo de los dictadores, que me enorgullezco de ello; que me entristece que mis inescrupulosos enemigos, siendo mexicanos, no aborrezcan el látigo del amo y vayan, poco a poco, mendigando, como Bolaños Cacho, Urbina y Tablada, el arrimo y el derecho de lamer las botas del dictador.

Sepan que en el destierro pasaré mi vida entera antes que inclinar la frente o que moriré ahorcado de un árbol a manos de un huertista o de un carrancista, por el delito capital de odiar las dictaduras; o que algún día colaboraré con éxito en conquistar la libertad y la justicia para todos, aun para ellos.

Reparto (por orden alfabético): Yolanda Abbud, Marina Acosta, Gilberto Barraza, Joaquín Cossío, Gracia Pasquel de Chávez Calderón, Manuel Chávez, Donia Cristofari, Andrés Daniel Duarte, Alejandro García, Camerino García, Marco A. García, Juan Manuel González, Rodolfo Guerrero, Carlos Hernández, Salvador Hernández Laguna, Rocío Linares, Gustavo Emilio Linares, Sergio López, Guadalupe de la Mora, Moisés Manzano Macedo, Horacio Ortega, Javier Robles, Verónica Roco, Raúl Rodríguez, Perla de la Rosa, Mauricio Ugalde, Antonio Zúñiga.

Creativos • Escenografía e iluminación: Phillipe Amand • Diseño de vestuario: Sergio Ruiz • Escenofonía: Rodolfo Sánchez Alvarado • Dramaturgia: Antonio Zúñiga, Saúl Meléndez, Sandra Félix y Luis de Tavira • Producción ejecutiva: Aarón Fitch • Efectos especiales: Alejandro Jara • Diseño de maquillaje y peluquería: Carlos Guízar • Diseño de imagen gráfica: Sergio Carreón Ireta • Fotografía: José Jorge Carreón • Asistente de dirección: Saúl Meléndez.

Fotografías: 1 Rodolfo Guerrero y Antonio Zúñiga (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Rodolfo Guerrero (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Escena de la obra (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Sesión de ensayo (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 (detalle) Juan Manuel González, Perla de la Rosa y Guadalupe de la Mora (José Jorge Carreón) (Cont).



Edipo rey

Autor: Sófocles

Dirección: José Solé

Teatro: Jiménez Rueda

Fecha de estreno: 26 de mayo de 2000

Presentación por José Solé

Por la tensión sostenida a lo largo del drama, por la dinámica actividad que resulta de la acción recíproca de los caracteres, por la fuerza dramática de las odas corales y por lo vívido y sutil del lenguaje, *Edipo rey* se considera la más lograda y perfecta obra de Sófocles.

Aristóteles, quien no gustaba especialmente del teatro, alaba el *Edipo* al diseccionarlo y analizarlo, ponderando su estructura, sus puntos climáticos y balance; también le resulta útil en su *Poética* para exponer sus famosas "unidades".

Tycho von Wilamowitz, en su profundo trabajo sobre Sófocles, critica al poeta en su aspecto como literato pero no deja de alabar el crecimiento que logra al ser representado. Sófocles considera la presentación sobre el escenario como único objetivo.

La traducción del humanista mexicano Ángel María Garibay resulta de una gran belleza y teatralidad. Es un texto de difícil memorización, enunciación y comprensión en la primera lectura; una vez digerido se agiganta y da a la escena la fuerza y grandiosidad de la tragedia clásica.

Los antecedentes históricos de las tramas y personajes de Sófocles eran bien conocidos para su público contemporáneo, no había sorpresas y el espectador asistía para ver cómo estaba representada la obra. No así en la actualidad, que aunque no existen sorpresas con relación a lo que sucede, sí existe desinformación en lo que se refiere al porqué de las cosas. Es por esto que he escrito un prólogo aclaratorio representado por medio de la danza y la pantomima. Este prólogo termina con una acción drástica para aislarlo de la tragedia y así no interferir en sus "unidades".

Reparto: Leandro Martínez, Cristina Michaus, Óscar Narváez, Patricio Castillo, Marco Zetina, César Arias, Roberto Rivero, Roberto Rivero Barquín, Fernando Rubio, Jorge Roldán, Guillermo Alegre, Héctor Ávila, Fernando Banda, Miguel Bustos, Carlos Domínguez, Rodolfo Guerrero, Víctor Iturbe, Alejandro Linares, Gustavo Linares, Omar Ramírez, Jorge Robles, Juan Carlos Tolentino y Mauricio Ugalde, Doris Bressant, Cristal Estrella, Conrada González, Magdalena González, Glendelia Hernández, María Hernández, Rebeca Morales y Andrea Peláez, Fernando Piña, Sergio Rey, Raúl Rodríguez, Santiago Torres, Guillermo Uribe, José Antonio Valencia y Marco Antonio Vázquez, Gabriela Tavera, Víctor Iturbe, Glendelia Hernández, Conrada González, Cristal Estrella, Citlali Rodríguez, Meraqui Rodríguez y Rodrigo Santoyo. Músicos: Rodrigo Santoyo, laúd; Ernesto Romero, percusiones; Ofelia Reyes, oboe y corno inglés.

Creativos • Diseño de escenografía y vestuario: José Solé • Diseño de iluminación: Ángel Ancona • Música original: Rodrigo Santoyo • Diseño de maquillaje y peluquería: Carlos Guízar • Diseño de imagen: Sergio Carreón • Fotografía: José Jorge Carreón • Asesoría en danza: Gabriela Tavera • Combate escénico: Jorge Robles • Asistente de escenografía e iluminación: Jorge Kuri N. • Asistente de dirección: Marco Zetina • Asistente de producción: Marco Antonio de Jesús • Producción ejecutiva: Aarón Fitch y Leticia Cavazos.

Fotografías: 1 Cristina Michaus y Leandro Martínez (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Gabriela Tavera, Miguel Bustos, Alejandro Linares, Carlos Domínguez, Jorge Roldán, Guillermo Uribe, Santiago Torres, Roberto Rivero, Rodolfo Guerrero, Andrea Peláez, Juan Carlos Tolentino, José Antonio Valencia y Fernando Rubio (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Jorge Robles, Héctor Ávila, Omar Ramírez, Carlos Domínguez, Óscar Narváez y Leandro Martínez (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 (detalle) Leandro Martínez, Citlali Rodríguez, Meraqui Rodríguez, Rebeca Morales, Jorge Robles, Miguel Bustos y José Antonio Valencia (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Cristina Michaus (CM) • 6 Patricio Castillo y Fernando Banda (José Jorge Carreón) (Cont).



4



5



6



El atentado

Autor: Jorge Ibargüengoitia

Dirección y adaptación: David Olguín

Teatro: De las Artes

Fecha de estreno: 7 de septiembre de 2000

Presentación por David Olguín

El atentado está escrita sin corsé. Lo distingue su apertura, su capacidad "incitadora" al suceso teatral. Su irreverencia implica riesgos pero también nos permite acercarnos al arrebato; nos arranca de nuestra vida diaria con el fin de recuperar el misterio: la risa que, en sí, es uno de nuestros máximos misterios.

Libertad, humor y juego son palabras claves en *El atentado*, pero la historia también "es una pesadilla de la que uno quisiera despertar". Ibargüengoitia construye su farsa a partir del despiadado México bronco de 1928 y sus purgas de generales, su cristiada: "una guerra sangrienta como pocas, el mayor sacrificio humano colectivo en toda la historia de México" –según Luis González y González–, bombas, agitación social, Iglesia contra Estado y un candidato a la Presidencia en peligro de muerte. Todo amenaza con desestabilizar al país tras 15 años de guerra.

Aunque los personajes históricos están enmascarados y obedecen ante todo a su consistencia de ficción, en estas tablas rondan los fantasmas de Obregón, Calles, Toral, Serrano, Gómez, Cruz, Trejo, la madre Conchita y otros. Pero aquí se hace historia para desacralizar y tender lazos con el presente. Como dice nuestro mordaz autor de Guanajuato: "si alguna semejanza hay entre esta obra y algún hecho de nuestra historia, no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional".



Reparto (por orden de aparición): Arturo Ríos, Manuel Poncelis, Alejandro Calva, Ramón Barragán, Silverio Palacios, J. Concepción Macías, Joaquín Cossío, Moisés Arizmendi, Rodrigo Vázquez, Luis de Icaza, Eugenia Leñero, Norma Angélica, Lourdes Echeverría, Pedro Rodríguez, Verónica Quezada y Marco Antonio Aguirre.

Creativos • Adaptación: David Olguín • Escenografía e iluminación: Gabriel Pascal • Vestuario: Carlos Rocas • Música: Rodrigo Mendoza • Coreografía: Marco Antonio Silva • Maquillaje y peinados: Carlos Guízar • Producción ejecutiva: Aarón Fitch • Diseño de imagen: Sergio Carreón • Fotografía: José Jorge Carreón • Efectos especiales: Alejandro Jara • Asistente de dirección: José Concepción Macías • Asistente de vestuario: Marina Meza • Asistente de escenografía e iluminación: Vanessa Hernández Farfán • Asistente de producción: Marco Antonio de Jesús • Producción de vestuario: Leticia Cavazos.

Fotografías: 1 Eugenia Leñero y Rodrigo Vázquez (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Norma Angélica, Rodrigo Vázquez y Joaquín Cossío (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Manuel Poncelis, Silverio Palacios, Marco Antonio Aguirre, Alejandro Clava, Ramón Barragán, Concepción Macías y Arturo Ríos (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Arturo Ríos y Alejandro Calva (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Rodrigo Vázquez, Lourdes Echeverría y Alejandro Calva (José Jorge Carreón) (Cont).



LA REVOLUCIÓN EN CUERPO

LA FERIA DE LOS BUQUES EN HONOR DE BORGES

La estación Colonia se cubrió con el aroma de la gloria pues el generalísimo Ignacio Borges, leyenda mitológica, caudillo de caudillos, hombre probo y honesto, ha vuelto a pisar el suelo de esta capital. Su mirada franca y serena puso el ánimo de fiesta y a partir de hoy asistirá a numerosos banquetes que le ofrecen sus seguidores en los restaurantes más distinguidos de esta capital. General invencible, gobernante probo y honesto, Ignacio Borges, ha regresado. El pueblo que te quiere y te respeta, a través de estas líneas democráticas, te da la más cordial bienvenida. Esta tarde, el presidente virtual se encontrará con el presidente real en el Chapultepec. Será un momento importante para el Agravista y el Ochofista. El presidente virtual asistirá a un ágape, dada la importancia de las preparaciones que le ofrece la Diputación Guanajuatense.



BORGES ELECTO. Todo México y el mundo civilizado festejan.

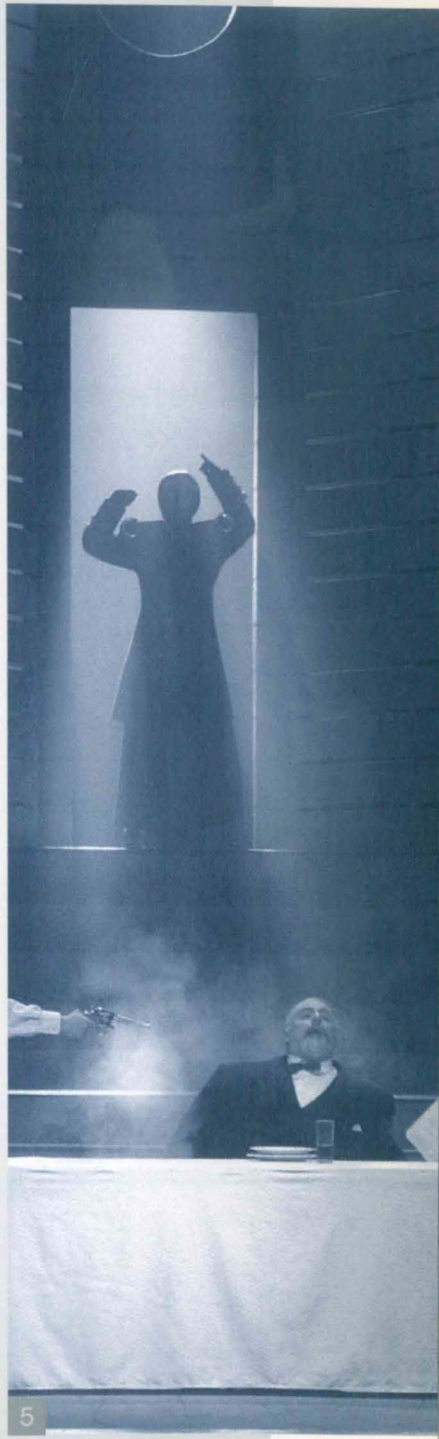
La estación Colonia se cubrió con el aroma de la gloria pues el generalísimo Ignacio Borges, leyenda mitológica, caudillo de caudillos, hombre probo y honesto, ha vuelto a pisar el suelo de esta capital. Su mirada franca y serena puso el ánimo de fiesta y a partir de hoy asistirá a numerosos banquetes que le ofrecen sus seguidores en los restaurantes más distinguidos de esta capital. General invencible, gobernante probo y honesto, Ignacio Borges, ha regresado. El pueblo que te quiere y te respeta, a través de estas líneas democráticas, te da la más cordial bienvenida. Esta tarde, el presidente virtual se encontrará con el presidente real en el Chapultepec. Será un momento importante para el Agravista y el Ochofista. El presidente virtual asistirá a un ágape, dada la importancia de las preparaciones que le ofrece la Diputación Guanajuatense.



esta tarde, el presidente virtual se encontrará con el presidente real en el Chapultepec. Será un momento importante para el Agravista y el Ochofista. El presidente virtual asistirá a un ágape, dada la importancia de las preparaciones que le ofrece la Diputación Guanajuatense.



Uscá Cobarrón



De monstruos y prodigios

La historia de los *castrati*

Autor: Jorge Kuri

Director: Claudio Valdés Kuri

Teatro: El Galeón

Fecha de estreno: 25 de noviembre de 2000

"Mi querido niño:

No me asombra que hasta ahora hayáis sentido una invencible aversión por lo que más os importa en el mundo. Personas rudas y groseras os han hablado brutalmente de hacerlos castrar, expresión tan torpe y odiosa que habrfa asqueado a un espíritu menos delicado que el vuestro.

En cuanto a mí, trataré de lograr vuestro bien con modales menos desagradables, y os diré con términos más insinuantes que debéis hacerlos pulir mediante una ligera operación, que os asegurará por mucho tiempo la delicadeza de vuestro cutis y la belleza de vuestra voz para toda la vida. Hoy podéis hablar al rey con familiaridad, sois mimado por las duquesas, alabado por todas las personas de calidad. Cuando el encanto de vuestra voz haya pasado, no seréis más que camarada de Pompeyo y mereceréis tal vez el desprecio de Stourton (respectivamente el negro y el paje de la duquesa Mazarino). Habéis dicho que teméis ser menos amado por las damas. Perded esa aprensión pues ya no estamos en tiempos de los imbéciles. Hoy es muy apreciado el beneficio que se logra con la operación y, por una amante que podría tener Dery en su estado natural, tendréis cien Dery, una vez pulido. Podéis estar seguro de que tendréis amantes, lo que es una gran suerte; no tendréis mujer, lo que significa estar exento de una gran desgracia. ¡Feliz de no tener mujer! ¡Mucho más feliz de no tener hijos! Una hija de Dery se dejaría embarazar, un hijo se haría colgar de la horca, y lo más seguro, su mujer lo haría cornudo. Poneos a cubierto de todos estos males con una pronta operación.

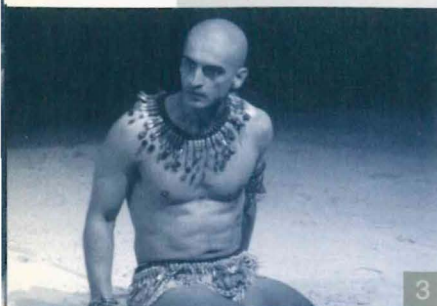
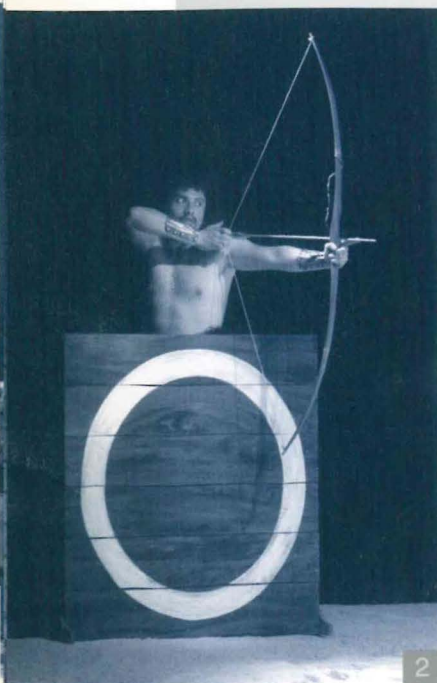
Estaréis atado únicamente a vos mismo, glorioso de un pequeño sacrificio que hará vuestra fortuna y os dará la amistad de todo el mundo. Si vivo lo suficiente para ver que vuestra voz haya mudado y crecido vuestra barba, tendréis que soportar mis reproches. Prevenidlos y creedme el más sincero de vuestros amigos."

Charles de Saint-Evremond, 1685

Reaprtto (por orden de aparición): Mario Iván Martínez, Hernán del Riego, Javier Medina, Luis F. Villegas, Kaveh Parmas, Antonio Duque y Miguel Á. López.

Creativos • Dirección musical: Magda Zalles • Producción asociada: Grupo Strategos • Productor ejecutivo: Igor Lozada • Diseño de vestuario: Mario Iván Martínez • Diseño de iluminación: Víctor Zapatero • Danzas barrocas: Alan Stark • Diseño gráfico de imagen: Alejandro Valdés Kuri/Carlos Clí.

Fotografías: 1 Hernán del Riego, Mario Iván Martínez y Luis Fernando Villegas (José Jorge Carreón, JJC) (Cont) • 2 Miguel Ángel López (JJC) (Cont) • 3 (detalle) Kaveh Parmas (JJC) (Cont) • 4 y 6 Javier Medina(JJC) (Cont) • 5 Miguel Ángel López, Hernán del Riego, Mario Iván Martínez, Javier Medina y Kaveh Parmas (JJC) (Cont).





Strindberg.com / gurrola.

Variaciones en torno a La más fuerte



Autor: espectáculo de Juan José Gurrola
(textos de August Strindberg y Juan José Gurrola)
Dirección: Juan José Gurrola
Teatro: Del Granero
Fecha de estreno: 30 de noviembre de 2000

Presentación por Raúl Falcó

En música, la posibilidad de elaborar variaciones supone necesariamente la rectoría de un tema, a partir del cual el compositor o los intérpretes lucen la versatilidad de su talento e imaginación al inventar desarrollos múltiples, respetando la duración y la secuencia interválica y armónica del tema.

Semejante definición se aplica igualmente a las formas variadas más antiguas que a las improvisaciones jazzísticas: el límite consiste acaso en crear la ilusión de que se puede salir del tema sin que, sin embargo, su estructura pueda ser abandonada del todo, ya que la regla del juego lo excluye. Lo artístico consiste en todo caso en disimular al máximo la evidencia explícita del tema tras la seducción cambiante de cada elaboración sucesiva. Un paso más allá, se encuentra el procedimiento de sir Edward Elgar en sus *Variaciones enigma*, en las que el victoriano compositor no expone nunca el tema que rige su obra y sigue, hasta la fecha, desafiando a músicos y musicólogos que, en vano, han tratado de desentrañarlo.

Algunos opinan que es necesario más análisis, otros que se trata de un engaño magníficamente urdido para disimular, no la presencia subyacente de un tema oculto, sino, simplemente, su calculada ausencia. Algo de ambas actitudes se encuentra en las *variaciones* que el espectador está a punto de presenciar.

Hay absoluta claridad respecto del tema de la emulación y del combate entre mujeres por llegar a ser (o sentirse) la *más fuerte*. Pero, ¿cuáles son las armas?, ¿cuál es el terreno?, ¿cuál es el trofeo? El propio Strindberg cifró estas preguntas y sus posibles respuestas en su falso monólogo. Del mismo modo, están mezclados los textos del autor escandinavo que brinda el tema y las variaciones que éste ha suscitado en las escenas que los comentan, amplían y reducen.

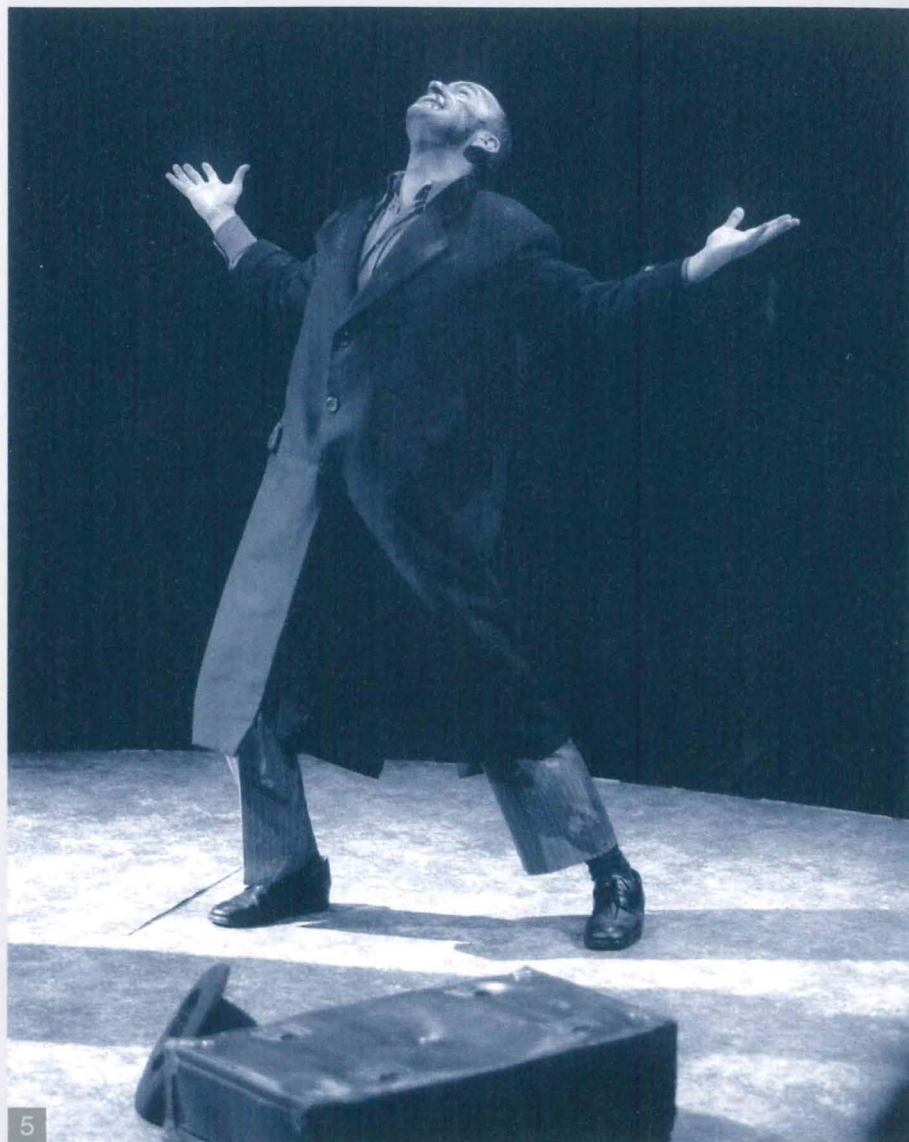
El caso es que, aun teniendo como base un texto que sirve de tema a las presentes variaciones, otras posibilidades temáticas aparecerán y desaparecerán según sea captada cada imagen surgida en escena, al grado de que todas las implicaciones que el espectador podría suponer en el texto de Strindberg ya habrán sido escenificadas y formarán parte, no de su imaginación, sino de su memoria, del mismo modo que tema y variación habrán estado intercambiando sutilmente sus máscaras, mientras los vericuetos del deseo y los manejos de poder fingen adueñarse descaradamente de las apariencias.

Reperto: Surya Macgrégor, Rocío Boliver, Claudia Cabrera y Alejandro Reza.
Creativos • Escenografía: Juan José Gurrola y Manuel Larrosa • Iluminación: Xóchitl González • Vestuario: Adriana Olivera • Coreografía: Lydia Romero • Música: Juan José Gurrola • Maquillaje: Rafael Shepard • Dramaturgia: Raúl Falcó • Diseño de



imagen: Arístides Cohen • Fotografía: José Jorge Carreón • Asistente de dirección: Angélica García y Antonio Gurrola • Asistente de producción: Ana María González
Producción ejecutiva: Aarón Fitch

Fotografías: 1 Alejandro Reza y Surya Macgrégor (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Surya Macgrégor y Juan José Gurrola. Atrás: Rocío Bolivier y Angélica García (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Rocío Bolivier y Surya Macgrégor (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 y 6 Claudia Cabrera (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Alejandro Reza (José Jorge Carreón) (Cont).



Palabras. Homenaje a Xavier Villaurrutia

Autor: espectáculo de Germán Castillo

Dirección: Germán Castillo

Teatro: Sala Xavier Villaurrutia

Fecha de estreno: 6 de octubre de 2001

Presentación por Germán Castillo

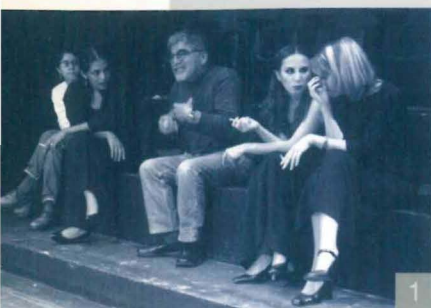
Amo la palabra.
Dadme otra forma mejor
para decir que amo la palabra
sin repetir otra vez
que amo la palabra,
y guardaré silencio.

Sin embargo, aun sin aire
y sin sonido,
el orden se constituye
porque las cosas y sucesos
tienen nombre.
Y lo sabemos
y esos nombres se dibujan
en la sangre,
y con ese lúcido torrente
avanzan los minutos de milenios,
erosionando, levemente,
el misterio.

Reparto: Juan Carlos Barrero, Pilar Boliver, Ángeles y Bárbara Eibenschutz.

Creativos • Escenografía e iluminación: Gabriel Pascal • Asistente de escenografía e iluminación: Vanessa Farfán • Diseño de vestuario: Carlos Rocas • Maquillaje y peinados: Pilar Boliver • Musicalización: Rodrigo Castillo • Producción ejecutiva: Maricarmen Miranda • Asistente de dirección: Ángeles Cruz • Coordinación de producción: Leticia Cavazos.

Fotografías: 1 Germán Castillo y el elenco en un ensayo (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Pilar Boliver, Bárbara Eibenschutz y Ángeles Cruz (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Pilar Boliver (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Juan Carlos Barrero (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Ángeles Cruz (José Jorge Carreón) (Cont) • 6 Bárbara Eibenschutz (José Jorge Carreón) (Cont).





Zorros chinos

Autor: Emilio Carballido

Dirección: Carlos Corona

Teatro: Sala X. Villaurrutia

Fecha de estreno: 28 de octubre de 2001

Presentación por Luis Mario Moncada



Amigo, preocúpese: está usted a punto de dormir y su mujer hace rato que cerró los ojos, a su lado. En un gesto de ternura, tal vez inusual en usted, sobre todo últimamente, se acerca a darle un beso en la mejilla y la observa un momento, sólo un momento, tal vez el suficiente para apreciar la sonrisa que brota de su rostro adormilado. "¿En qué piensas?", pregunta usted suavemente, extrañado de encontrar ese rostro placentero. Entonces ella respira muy hondo y, sin abrir los ojos, responde: "Zorros chinos". Usted no sigue preguntando, acaso por miedo o indiferencia, pero en sus labios se repiten esas extrañas palabras que no lo dejarán dormir. Amigo, preocúpese, pero preocúpese de verdad; ¡han vuelto a casa los zorros chinos!

¿Cómo identificar a esos extraños seres si una noche se atraviesan en su camino? Borges ha intentado describirlos con las siguientes palabras: "Para la zoología común, el zorro chino no difiere muchísimo de los otros; no así para la zoología fantástica. Las estadísticas le dan un promedio de vida que oscila entre ochocientos y mil años. Se le considera de mal agüero y cada parte de su cuerpo goza de una virtud especial. Le basta golpear con la cola para causar incendios, pueden prever el futuro y asumir muchas formas, preferentemente ancianos, de jóvenes doncellas y eruditos..."

Otras fuentes, como aquella en la que se basa esta obra, le atribuyen características divergentes. Emilio Carballido —aquí entre nos, un magnífico viejo enamorado de la vida— ha tomado a Pu como punto de partida, pero revistiéndolo con sus propias connotaciones simbólicas. En la puesta en escena que tiene ante usted los zorros chinos podrían suponerse una materialización del deseo femenino, si bien la situación no se reduce a esta ilustración. En el contexto se aprecia, además, el retrato de una comunidad en la que cada miembro del clan vive su propio drama existencial; la abuela, que ya no tiene ojos más que para espiar lo que hacen las otras mujeres; el marido, incapaz de entender lo que está pasando por la mente de su esposa; el hijo, que sigue al pie de la letra los pasos de su progenitor; el clérigo, único ser que en estas circunstancias muestra autoridad para intervenir; y las propias mujeres, Yuriria y Uarhriari, que tienen ante sí la disyuntiva de vivir en el sueño o en la vigilia.

Sencillo en su complejidad, o viceversa, estos *Zorros chinos* están aquí para tocar una fibra sensible. Así lo expresa cada palabra puesta ahí por el autor; así lo deja ver el gesto y el movimiento de los actores, las notas y la instrumentación musical; pero sobre todo, la emoción que se ha vertido en cada uno de los elementos de la obra.

Después de todo, preocúpese por lo que pueda significar esa extraña emoción, pero no pierda la oportunidad de conocer un poco más de esos zorros chinos. Pregunte, acérquese y, si puede, ¡total!, usted también váyase con ellos.

Presentación por Carlos Corona

Esta obra plantea un mundo mágico donde los personajes femeninos se cuestionan lo que hasta ese momento les había parecido que era la vida; encuentran una puerta que las lleva a conocer todas esas pequeñas cosas que nos llevan a decir: "esto es la felicidad o por lo menos lo que más se le parece". La felicidad no está en otra parte más que en el camino hacia ella. La obra es una invitación a que busquemos la libertad por medio de la imaginación; la libertad de buscar vivir la vida que queremos, amando a quien deseamos, no a quien debemos.

Reparto (por orden de aparición): Julieta Ortiz, Ricardo Ezquerro, Carlos Aragón, Juan de la Loza, Claudia Ríos, Micaela Gramajo, Haydée Boetto, Gabriel Porras y Amanda Farah. Músicos: Mariano Cossa, guitarra, percusiones y flauta; Leonel Pérez, cello y criado.

Creativos • Música original: Mariano Cossa • Coreografía y movimiento escénico: Ruby Tagle • Escenografía e iluminación: Juliana Faesler • Vestuario: María y Tolita Figueroa • Diseño y construcción de títeres y máscaras: Guillermo Méndez y Haydée Boetto • Coordinación de producción: Leticia Cavazos • Asesoría en el uso de la máscara: Julieta Ortiz • Producción ejecutiva: Mireille Bartilotti • Asistente de producción: Mariana Giménez • Asistente de dirección: Amanda Farah • Asistente técnica: Lizbeth Rondero. **Fotografías:** 1, 2, 5 y 6 Escenas de la obra (José Jorge Carreón) • 3 Sesión de ensayo (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Prueba de vestuario diseñado por Juliana Faesler (José Jorge Carreón) (Cont).



Santa Juana de los mataderos *

Autor: Bertolt Brecht

Dirección: Luis de Tavira (* segunda puesta de la Compañía Nacional de Teatro)

Teatro: Julio Castillo

Fecha de estreno: 22 de noviembre de 2001

Presentación

Cómo ver *Santa Juana de los mataderos*

Santa Juana de los mataderos es una pieza de dramaturgia no-aristotélica. Es una dramaturgia que demanda una aproximación específica de parte del espectador. Debe estar en posición de adoptar una actitud definida para el aprendizaje, interesándose en los eventos sobre el escenario y captándolos en sus múltiples interrelaciones y su completa progresión. Esto con la intención de una revisión radical de su propia conducta. No le está permitido identificarse espontáneamente con personajes meramente con el objeto de compartir sus experiencias. De modo que no se aparte de su intuitiva apropiación sino usando sus acciones y enunciados con el objeto de poner en orden el proceso total. (No siempre el espectador es llevado sugestivamente a esta aproximación por la obra de arte misma; puede obtenerla por algún otro camino, por experiencia propia o por estudio o alguna otra forma.)

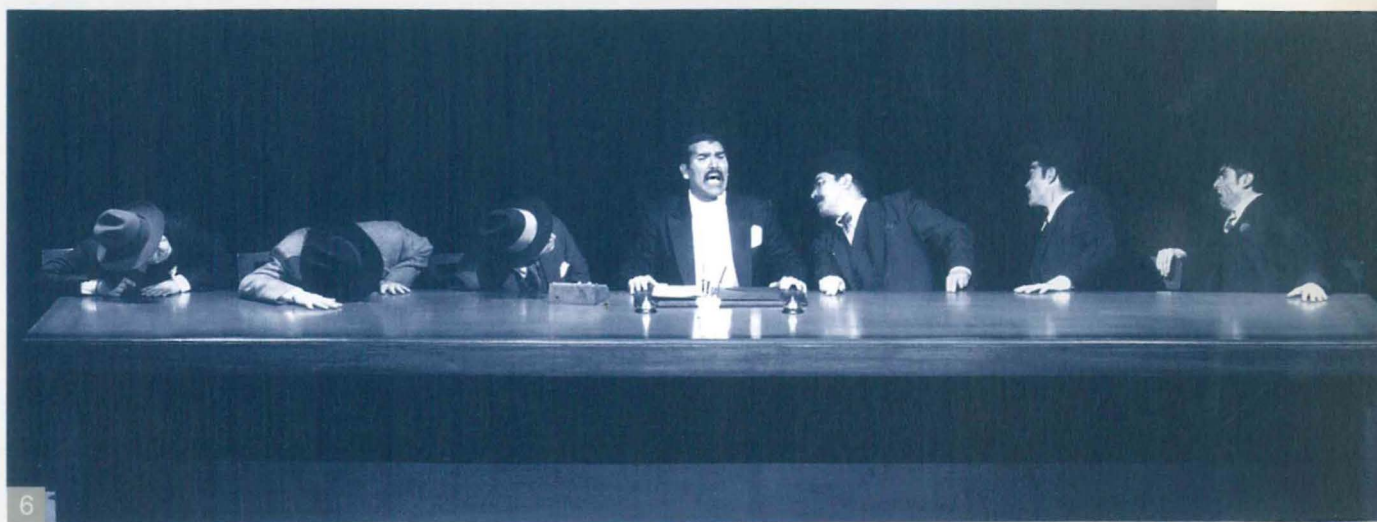
Bertolt Brecht

Reparto (por orden alfabético): Yolanda Abbud, Everardo Arzate, Gilberto Barraza, Blas Braidot, Marina de Tavira, Daniel Duarte, Ligia García, Marco A. García, Milleth Gómez, Javier Guardado, Rodolfo Guerrero, Héctor Holten, Mónica Jiménez, Ana Elena Mora, Pablo Jaime, Raymundo Pastor, Mauricio Pimentel, Carolina Politti, Daniel Rivera, Tomás Rojas, Sandra Rosales, Carmen Trejo, Raquel Seoane, Stefanie Weiss y Antonio Zúñiga.

Creativos Versión libre: Eduardo Weiss, Stefanie Weiss, Antonio Zúñiga y Luis de Tavira • Música original: Luis Rivero • Escenografía: Philippe Amand • Asistente de dirección: Julián de Tavira • Coreografía: Marco Antonio Silva • Diseño de vestuario: Sergio Ruíz • Director musical: Alberto Rosas • Escenofonía: Rodolfo Sánchez Alvarado • Orquestación: Higinio Velázquez • Coordinación de producción: Leticia Cavazos Aguirre • Producción ejecutiva: Marco Antonio de Jesús • Director adjunto: Saúl Meléndez • Diseño de maquillaje y peluquería: Carlos Guízar • Efectos especiales: Alejandro Jara • Imágenes en video: Sergio Carreón • Realización en video: Alicia Violante • Fotografía videoclip: Ricardo Téllez • Fotografía: José Jorge Carreón • Director técnico Meinlof Koessmeier • Primer asistente de producción ejecutiva: Arturo Hernández Rojas • Asistentes de producción: Laura Vega, David de la Garza, Natalia Beristáin • Asistentes de efectos especiales: Edgar Alvarado, Miguel Ángel Castro • Asesoría en el manejo de títeres: Dora Kroskova • Asistentes de maquillaje y peluquería: Marcela Silis y Liliana Mendoza • Casa del Teatro: María Inés Cárdenas y Miguel Ángel Cárdenas • Músicos de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina.



Fotografías: 1 Abajo: Daniel Rivera, Tomás Rojas, Javier Guardado, Raymundo Pastor, Gilberto Barraza, Rodolfo Guerrero. Arriba: Ana Elena Mora, Ligia García, Sandra Rosales, Carmen Trejo, Antonio Zúñiga y Mauricio Pimentel (José Jorge Carreón) (Cont) • 2 Luis de Tavira observa un ensayo (José Jorge Carreón) (Cont) • 3 Mauricio Pimentel, Héctor Holten, Marco A. García, Javier Guardado y Raymundo Pastor (José Jorge Carreón) (Cont) • 4 Marina de Tavira en el final de la obra (José Jorge Carreón) (Cont) • 5 Escenografía diseñada por Philippe Amand (José Jorge Carreón) (Cont) • 6 Antonio Zúñiga, Javier Guardado, Daniel Rivera, Rodolfo Guerrero, Marco A. García, Tomás Rojas y Everardo Arzate (José Jorge Carreón) (Cont).



Fedra y otras griegas

Autora: Ximena Escalante
Dirección: José Caballero
Teatro: El Granero
Fecha de estreno: 3 de junio de 2002

Presentación por David Olguín

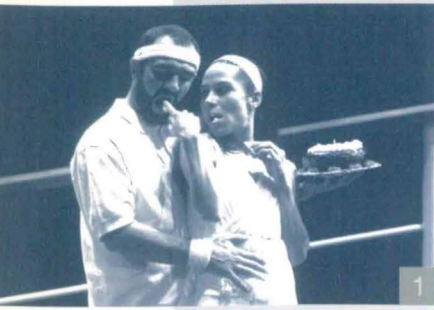
Una de griegas

A los dramaturgos mexicanos ya nada les es ajeno: lo visible y lo invisible, lo propio y lo "foráneo", la tradición con su carga de siglos y la vida contemporánea con su infinita variedad de registros, la realidad y sus transfiguraciones, los estilos que heredamos y la experimentación que renueva hablas y maneras de narrar en escena. Hay señales de cambio en nuestra escritura teatral y un ancho mundo que ya no se vive como algo rara vez frecuentado.

Fedra y otras griegas es un buen ejemplo de esta actitud. Podría dar la impresión de que estamos frente a una ópera prima, pues Ximena Escalante ha podido mostrar poco. Sin embargo, la madurez de su estilo habla de ensayos previos que de seguro aguardan la tercera llamada en el cajón. En todo caso, *Fedra...* es un hallazgo. El diálogo escueto, elíptico, minimalista, da cuenta de una dramaturga con plena conciencia de que las palabras no caen al vacío. También el tema y su diálogo con la tradición han sido meditados: lecturas y experiencia de vida forman un todo que encuentra su reflejo en nuestro tiempo y en nuestra obsesión por los amores imperfectos.

Al asimilar las referencias que le dieron origen, *Fedra y otras griegas* se llena de actualidad y reinventa, de manera fresca, historias que pertenecen a todos. Lo cult-rano queda accesible, sin pérdida, al común de los mortales; los personajes mitológicos –cuyos nombres "hoy sólo se les ponen a los perros"– encarnan nuevos conflictos que son entrañables por su verdad. No podía ser otro el punto de vista: una mujer explora, en esencia, los moldes de otras mujeres. Y como en las buenas ficciones, el punto de vista no traiciona la verdad humana, no la preña de ideología. Aquí Fedra es Ariadna. Los destinos se repiten. Al final de su ciclo, Fedra se tiende a morir como aquélla, la Ariadna triste, "figura divina, hecha por griegos" –según Vasari–, la Ariadna abandonada, "botada" en una isla por su amado Teseo, la misma que De Chirico pintara en la infinita soledad de sus plazas vacías y la misma Ariadna, enferma de melancolía, otoñal, adormilada por los venenos del amor, que Cavaceppi, en su gigantomaquia de mármol, un mausoleo con aires de erotismo, ubicara sobre un sarcófago en el Museo Clementino.

Hay que decirlo: ésta es una obra de mujeres apasionadas y de hombres que detonan los dispositivos del desconsuelo. Otra de griegas, pero estas mujeres ya no saben gritar ni aullar a la antigua. El sufrimiento se lleva en la conciencia y en la intimidad. El teatro, como instrumento de disección del alma humana, lo revela. La conciencia es el escenario de la nueva tragedia. Ya no hay anagnórisis –"el descubrimiento de la propia condición trágica"– porque desde el comienzo los personajes saben en qué están, a qué juegan, cómo se teje el entramado absurdo de los destinos humanos: "...sé que es un juego, pero estoy perdiendo. Perdiendo en un juego de un solo jugador, que soy yo. Así que me pierdo a mí mismo. Es como estar atrapado en mi molde. No puedo



salir. A donde miro es el mismo lugar: yo." No es sólo el carácter. La libertad sigue su curso, pero el destino opera bajo las máscaras de los otros, de las circunstancias que rodean la voluntad, del seno de equis familia donde inicia nuestro génesis, nuestra tragedia, farsa, melodrama o tragicomedia –según el caso, pues hay de todo.

En efecto, estamos ante otra de griegas enamoradas, pero esta historia trágico-cómica encierra una reflexión más sombría: el pasado nos persigue como un aullido interminable, trae consigo los moldes que heredamos, la repetición de los destinos, la sangre que circula en nuestras venas, roles y más roles, mitos y su tiempo circular, una cadena de cristal que no se rompe, el tedio de la misma acción enmascarada bajo nombres distintos. Esos griegos, siempre tan actuales, tenían conciencia de límites. He aquí su amarga heredad: saber que adentro crece un mecanismo de relojería que al paso de los años, cuando se van estrechando las posibilidades de los regalos gratuitos de la vida, de la gama que brinda el ancho mundo, suena puntual e implacable.

Y sin embargo se ríe; otra de griegas donde uno se ríe. Saber y entender abren las puertas del humor, estructura de aire, trampa de la inteligencia. Porque como decimos los griegos y griegas de México: "lo bailao, nadie nos lo quita".

Reparto • Érika de la Llave, Arcelia Ramírez, Ari Brickman, Arturo Reyes, Lucero Trejo, Patricia Marrero, Guillermo Iván, Aurora de la Lama, Eléa Bárcena, Andrés Weiss, Guillermina, Fabián Storniolo y Gerardo Trejo.

Creativos • Escenografía: Jorge Ballina • Vestuario: Tolita Figueroa y María Figueroa • Iluminación: Víctor Zapatero • Coreografía y diseño de movimiento: Ruby Tagle • Producción ejecutiva: Aarón Fitch • Fotografía: José Jorge Carreón • Diseño de imagen: Sergio Carreón • Asistente de dirección: Joaquín Israel Franco • Asistentes de vestuario: Angélica García y Jerildy Bosch • Asistente de escenografía e iluminación: Nicolás Peláez • Asistentes de producción ejecutiva: Raúl Medina y Marco Antonio Aguirre.

Fotografías: 1 Érika de la Llave y Gerardo Trejo • 2 Érika de la Llave y Arturo Reyes • 3 Arcelia Ramírez y Arturo Reyes • 4 Andrés Weiss, Guillermo Iván y Fabián Storniolo • 5 Lucero Trejo.



El ogrito

Autora: Suzanne Lebeau

Dirección: Martín Acosta

Teatro: El Galeón

Fecha de estreno: 23 de junio de 2002

Presentación por Luis Mario Moncada

¿Tu papá es un ogro?

Seguramente piensas que tu papá es un ogro porque se enoja y gruñe un poco. Pero si tu papá es un ogro es muy probable que de grande tú también lo seas. O qué. Hay cosas que no se pueden cambiar tan fácil. Yo tengo el pelo café porque mi papá lo tiene del mismo color. Y cuando hablo hay quien dice que muevo la mano igualito a él. Pues sí. Ni modo que qué. Sin embargo, ¿no te pasa a veces que tu propia familia trata de hacer que te comportes como si fueras otra persona y no tú? ¿A poco de verdad creen que por ocultar nuestros defectos o hábitos éstos van a desaparecer? Todo esto viene a cuento porque nuestra historia trata del niño Simón, que creció sin saber que su papá es un ogro y que algún día también él lo será. De hecho, nadie más lo sabe; sólo su mamá, que como lo quiere mucho le oculta su origen, pensando que así Simón se olvidará de ser como su papá. Pero tarde o temprano ocurre lo que tiene que ocurrir: Simón comienza a reaccionar de una forma muy rara; los demás niños lo miran como un bicho raro y a veces hasta miedo les da. Y a su mamá, imagínense, le da el soponcio al darse cuenta de que no sabe cómo ayudarlo. Y es triste, porque lo único que Simón quiere es ser como tú, como tu amiga, como cualquier niño. Pero para eso, primero tiene que saber exactamente quién es él. ¿Tú te pareces a tu papá o a tu mamá? ¿Y crees que cuando seas grande vas a ser como ellos? Incluso en aquellas cosas que no te gustan de uno y del otro? Porque, en ese caso, imagínate que tu papá es un ogro y que, de pronto, alguien te lo dice. ¿Qué haces? Por si las dudas, yo que tú se lo preguntaría. Porque cuando se enoja y gruñe seguro que piensas que algo de ogro tiene. Pero más vale saberlo, ¿no? ¿Lo tienes ahí al lado? Seguro que te va a decir que no, ni modo que qué; pero míralo bien, míralo bien... ¿Ya le preguntaste? ¿Qué tal que no te gusta lo que es?

Pues ya ni modo, ¿qué, no?

Reparto: Arcelia Ramírez y Alejandro Calva. Voz en off: Lisa Owen.

Creativos • Traducción: Cecilia Iris Fasola • Revisión final: Otto Minera • Dirección: Martín Acosta • Asesoría en francés: Ricardo Zárraga • Escenografía: Martín Acosta • Iluminación: Matías Gorlero • Música original: Joaquín López "Chas" • Vestuario: Martín López • Muñecos y atrezzo: Ana Luz González • Maquillaje: Carlos Guízar • Producción ejecutiva: Blanca Forzán • Fotografía: José Jorge Carreón • Asistente de dirección: Xicoténcatl Reyes • Asistente de producción: Elizabeth Reyes "Conejo" • Asistentes de escenografía: Auda Caraza y Atenea Chávez • Asesoría de manejo de títeres: Haydeé Boetto • Apoyo técnico: Diana Fidelia.

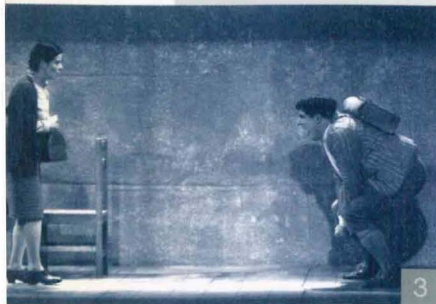
Fotografías: 1 y 6 Alejandro Calva • 2 Arcelia Ramírez • 3 a 5 Alejandro Calva y Arcelia Ramírez.



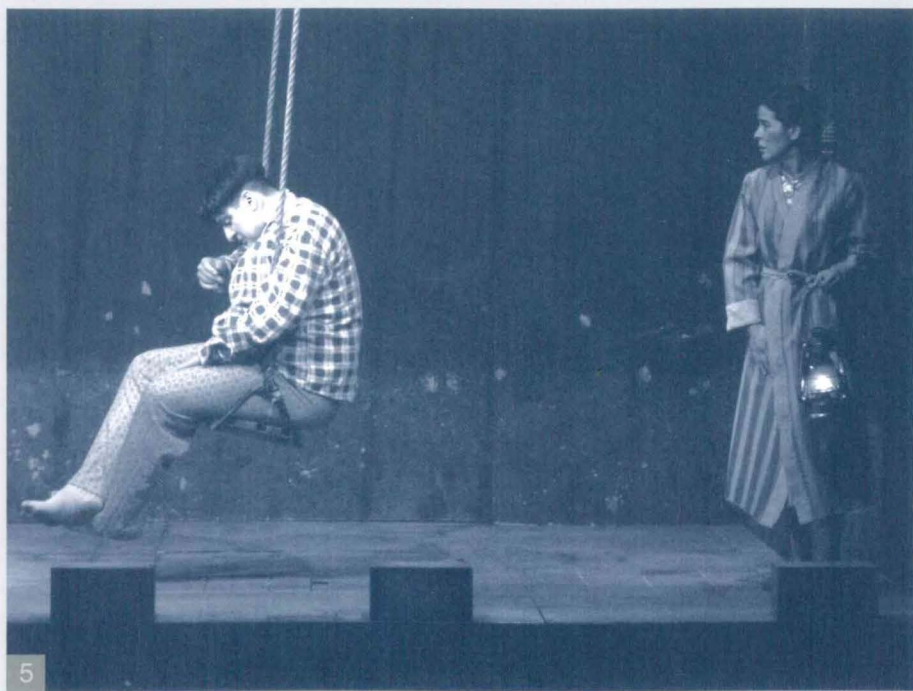
1



2



3



El automóvil gris

Autor y dirección: Claudio Valdés Kuri

Teatro: Cineteca Nacional

Fecha de estreno: 18 de julio de 2002

La historia aquí representada se desarrolla en los mismos sitios que fueron teatro de las hazañas que forman su argumento. Las escenas de los robos, las casas en que vivieron y los sitios en que fueron aprehendidos o expiaron sus crímenes los miembros de la funesta banda de El automóvil gris son rigurosamente auténticos. La acción se desarrolla en el año de 1915.

Presentación por Claudio Valdés Kuri

El Benshi de Japón a México

En el periodo del cine silente se dio un fenómeno particular, como muchos otros, en el país del sol naciente: el benshi, un narrador que explicaba el funcionamiento del proyector e introducía al público sobre el tema que trataba la película, además de hacer comentarios durante la proyección.

Desde su aparición, estos narradores se consolidaron como verdaderas estrellas, y, al estar en contacto directo con la audiencia, llegaron a tener un tremendo poder de penetración a través de los comentarios de los filmes. Más adelante, en los años veinte, cuando los intertítulos aparecen por vez primera en el cine japonés, los benshi se convirtieron en intérpretes de las imágenes y dieron vida a los personajes ante el público.

Sentados a un lado de la pantalla, los grandes narradores llevaron sus presentaciones a un alto nivel artístico. Otorgaron a cada personaje una voz y una personalidad distinta, convirtiéndose en parte mismo del filme. Se sabe que llegaron a existir miles de benshi activos en Japón. Además del benshi, las exhibiciones iban acompañadas de una orquesta en vivo, integrada por instrumentos tradicionales japoneses y occidentales.

La aparición del cine sonoro significó el fin de la época de oro del benshi; así, este arte, como muchos otros perdidos en el tiempo, cedió ante lo nuevo e innovador.

Al otro lado del mundo, desde 1897, comenzó la historia del cine mudo en México, el cual prosperó con apasionantes documentos de la Revolución, así como dramas y series, hasta que su producción decayó totalmente en 1925, bajo el control del mercado ejercido por Hollywood. México produjo aproximadamente 90 filmes mudos con un original carácter nacional, de los cuales sobreviven sólo algunos cuantos y son poco conocidos.

Reparto: Sofía González de León, Irene Akiko Iida y Ernesto Gómez Santana.

Creativos • Productor ejecutivo: Igor Lozada • Asistente de dirección: Enrique Arreola • Iluminación: Ángel Ancona • Vestuario: María Rosa Manzini • Maquillaje: Carlos Guízar • Asesoría fílmica: Ángeles Sánchez • Asesoría en improvisación: Claudia Mader y Kaveh Parmas • Coordinación: Fabrina Melón • Fotografía: José Jorge Carréon • Diseño de imagen: Alejandro Valdés Kuri • Diseño gráfico: Pablo Moya • Imagen de portada: Alejandro Valdés Kuri.

Fotografías: 1, 3 y 7 Irene Akiko Iida • 2, 4 y 5 Sofía González de León • 6 Ernesto Gómez Santana • 8 Imagen usada para el programa de mano y el cartel.



1



2



3



4



Belice

Autor: Tríptico de David Olgún
Dirección: David Olgún
Teatro: Orientación
Fecha de estreno: 17 de octubre de 2002

Presentación

Dijiste:

“Iré a otro país, veré otras playas;
buscaré una ciudad mejor que ésta.
Todos mis esfuerzos son fracasos
Y mi corazón, como muerto, está enterrado
¿Por cuánto tiempo más estaré contemplando
estos despojos?”

Adonde vuelvo la mirada
Veo sólo las negras ruinas de mi vida
Aquí, donde tantos años pasé, destruí y perdí”

No encontrarás otro país ni otras playas,
Llevarás por doquier y a cuestas tu ciudad;
Caminarás las mismas calles,
Envejecerás en los mismo suburbios,
Encanecerás en las mismas casas.
Siempre llegarás a esta ciudad:
No esperes otra,
No hay barco ni camino para ti.
Al arruinar tu vida en esta parte
De la tierra,
La has destrozado en todo
El universo.

Ítaca (fragmento)

Ruega que tu camino sea largo,
Que sean muchas las mañanas del verano
Cuando con placer llegues a puertos que descubras por primera vez.
Ancla en mercados fenicios y compra cosas bellas:
Madreperla, coral, ámbar, ébano
Y voluptuosos perfumes de todas clases.
Compra todos los aromas sensuales que puedas;
Ve las ciudades egipcias y aprende de los sabios.

Siempre ten a Ítaca en tu mente;
Llegar allí es tu meta, pero no apresures el viaje.

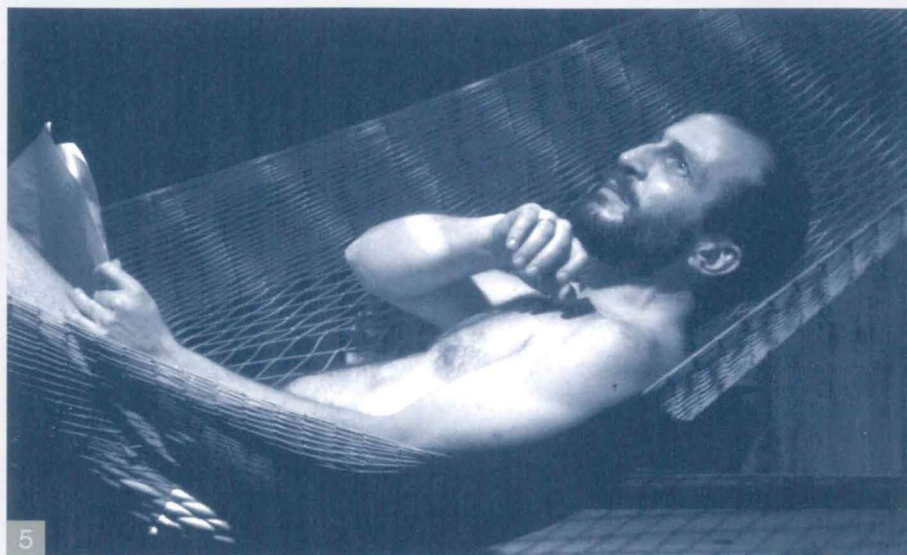
Es mejor que dure mucho,
Mejor anclar cuando estés viejo.
Pleno con la experiencia del viaje,
No esperes la riqueza de Ítaca.
Ítaca te ha dado un bello viaje.
Sin ella nunca los hubieras emprendido;
Pero no tiene más que ofrecerte,
y si la encuentras pobre, no fue Ítaca quien
te defraudó.
Con la sabiduría ganada, con
Tanta experiencia,
Habrás comprendido lo
Que las ítacas significan

Constantino Cavafis

Reparto • Laura Almela, Rodrigo Espinosa, Daniel Giménez Cacho, Roberto Soto y Joaquín Cossío.

Creativos • Escenografía e iluminación: Gabriel Pascal • Diseño sonoro: Gonzalo Macías • Vestuario: Adriana Olivera • Coreografía: Rafael Rosales • Producción: Marco Antonio de Jesús • Asistente de dirección: Verónica Quezada • Asesoría e imagen e actores: Carlos Roces • Diseño gráfico: Pablo Moya • Fotografía de portada y cartel: Carlos Somonte • Asistente de escenografía: Vanesa Hernández Farfán • Coordinadora de producción: Ana del Campo • Asistente de producción: Elizabeth Lizama.

Fotografías: 1 Laura Almela y Daniel Giménez Cacho • 2 Joaquín Cossío y Daniel Giménez Cacho • 3 Joaquín Cossío • 4 Laura Almela y Rodrigo Espinosa • 5 Daniel Giménez Cacho • 6 Rodrigo Espinosa.



Lista de archivos fotográficos consultados:

BA Biblioteca de las Artes

CM Cristina Michaus

Cont Coordinación Nacional de Teatro

CP César Palomino

DC Dora Cordero

ERS Eduardo Ruiz Saviñón

GR Giovanna Recchia

HA Héctor Azar

LG Luis Gimeno

LH Luisa Huertas

MS Mónica Serna

ON Óscar Narváez

RZ Raúl Zermeño

collage de imágenes

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Sari Bermúdez
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes

Saúl Juárez
Director general

Daniel Leyva
Subdirector general de Bellas Artes

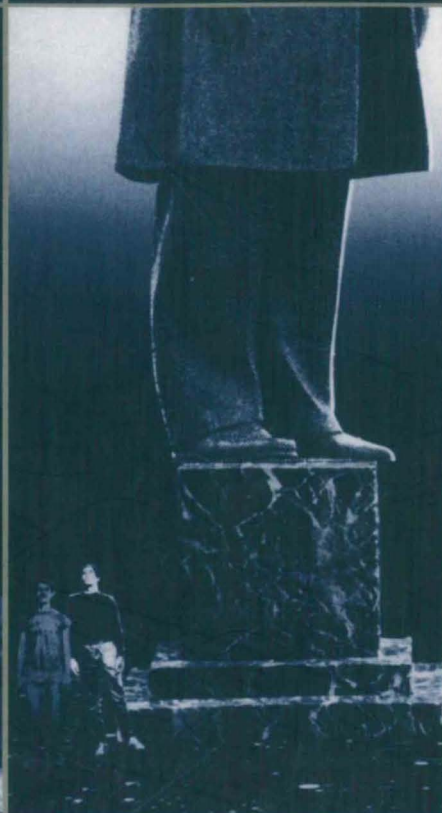
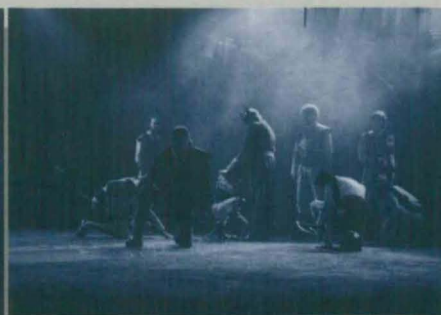
Omar Chanona
Subdirector general de Educación e Investigación Artística

Rodolfo Obregón
*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Teatral Rodolfo Usigli*

Enrique Singer
Coordinador Nacional de Teatro

Guillermina Ochoa
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Compañía Nacional de Teatro. Memoria Gráfica 1972-2002 terminó de imprimirse en diciembre de 2003 en los talleres de Ediciones Gráficas Zeta S.A. de C.V., México, D.F. Para su formación se usó la fuente Palatino en 30, 18 y 11 ptos. En los exteriores se usó cartulina sulfatada 12 puntos y en los interiores papel couche de 150 gramos. El tiraje consta de 1000 ejemplares.



Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social

CONACULTA · INBA



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS