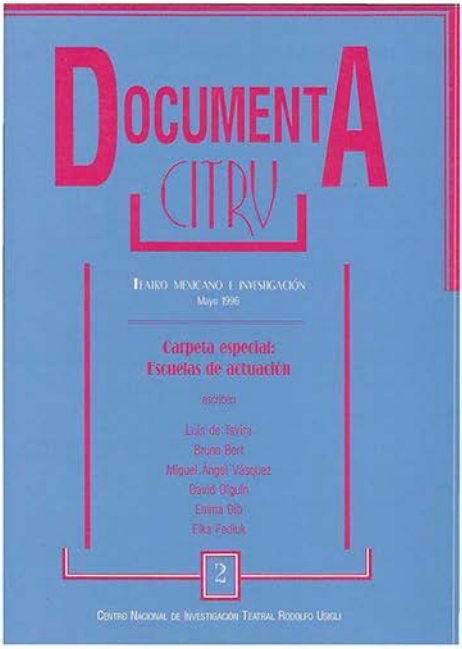
SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA CITRU

INBA Digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: *Documenta CITRU : revista semestral de investigación teatral*. 2 (may. 1996). México: CONACULTA, INBA, CITRU.
Descriptores Temáticos (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica. Actuación teatral – Estudio y enseñanza. Pedagogía teatral. Teatro – Estudio y enseñanza. Escuelas de actuación – México.

DOCUMENTA CITRU

TEATRO MEXICANO E INVESTIGACIÓN

Mayo 1996

Carpeta especial: Escuelas de actuación

escriben

Luis de Tavira

Bruno Bert

Miguel Ángel Vásquez

David Olguín

Emma Dib

Elka Fediuk

2

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

CONSEJO NACIONAL
PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Rafael Tovar
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Gerardo Estrada
Director general

Claudia Veites
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Luis Mario Moncada
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli

Mónica Navarro
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

DOCUMENTA-CITRU
Revista semestral de investigación teatral

DIRECTOR
Luis Mario Moncada

COORDINACIÓN EDITORIAL
Estela Leñero

CONSEJO EDITORIAL
Israel Franco, Lech Hellwig-Górsynski, Rocío Galicia y Omar Valdés

COORDINACIÓN AGENDA CITRU
Omar Valdés

CORRECCIÓN Y CUIDADO DE LA EDICIÓN
Gabriel S. Rovirosa

RECOPILACIÓN DE MATERIAL GRÁFICO
Arturo Díaz y Francisca Miranda

CAPTURA
Patricia Cabrera

APOYOS
Patricia S. de la Vega, Martín Rivas y Laura Ochoa

DISEÑO
José Juan Hernández M.

ISSN en trámite
Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
Río Churubusco s/n, eso. Calz. de Tlalpan
04220, México, D. F.
Tels. 689-01-48, 689-46-80 exts. 1018 - 1074
Fax. ext. 1194

Documenta CITRU, núm. 2 se imprimió en

NUEVAS PUBLICACIONES DEL CITRU

Revista Documenta-CITRU núm. 1:
Teatro y censura.

Premios Rodolfo Usigli 1992:
Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro, de Armando de Maria y Campos
El Teatro Nacional de la ciudad de México, de María Eugenia Aragón

Premios Rodolfo Usigli 1993:
Patria, mujeres y teatro, de Alma Montemayor
El control inquisitorial del teatro en la Nueva España durante el siglo XVIII, de Ricardo Camarena C.

Bianuario teatral 1992-1993
Coordinación: Arturo Díaz y Francisca Miranda

Abstracts de teatro
de Imelda Lobato y Leslie Zelaya

Vida y milagros de las carpas
de Socorro Merlín

Próximo número de la Revista Documenta-CITRU:
Teatro y nación

Nota aclaratoria

En el artículo de *Documenta Citru* núm. 1 titulado *Del atentado al pudor de la Celestina a Jezabel...*, faltó mencionar que el señor Armando de Maria y Campos oficialmente jamás detentó por nombramiento el cargo de censor, sino de consejero de la oficina de espectáculos a petición directa del jefe del departamento central (DDF), el licenciado Uruchurtu.

Quede claro que el artículo no pretendía descalificar la carrera de crítico e investigador del señor Armando de Maria y Campos, sino demostrar un capítulo de la historia de la intolerancia en nuestra capital durante la segunda mitad del siglo XX, en la que desgraciadamente se vio envuelto.

Luis Armando Lamadrid

SUMARIO

Carpeta especial: Escuelas de actuación

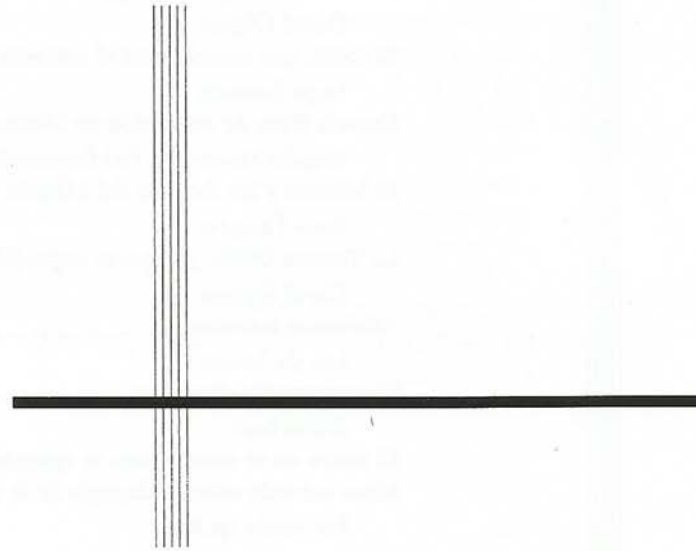
Introducción ---------- 7
Emma Dib
Proyecto de actor y currículum en la Facultad de Teatro ---------- 10
Elka Fediuk
Reflexiones y propuestas sobre el trabajo académico
en la Escuela de Arte Teatral ---------- 18
Ricardo Ramírez Carnero
La formación de actores en el Centro Universitario de Teatro ---------- 22
Jennie Ostrosky
El enfoque de la formación actoral en la Facultad de
Filosofía y Letras ---------- 26
Aimée Wagner y Manuel González Casanova
Actuación: emotividad y pensamiento ---------- 29
David Olguín
El CAEN: una escuela para el noroeste ---------- 33
Hugo Salcedo
Escuela Rusa de Actuación en México ---------- 37
Rogelio Nevares y Yuri Borisevich
El Método y los Actores del Método ---------- 41
René Pereyra
La Tercera Orilla: ¿proyecto imposible? ---------- 45
Coral Aguirre
Aforismos teatrales ---------- 49
Luis de Tavira
El instrumento disonante ---------- 53
Bruno Bert
El teatro no se enseña pero se aprende
Mesa redonda sobre pedagogía de la actuación ---------- 60
Fernando de Ita

Agenda del CITRU

Imagen latente ---------- 85
Jorge Izquierdo
Parafraseando la paradoja ---------- 93
Emma Dib
Las ciudades novohispanas ante la muerte de Carlos III ---------- 106
Miguel Ángel Vásquez
Una Tragedia cortesiana en tres jornadas y la Comedia breve de Gante ---------- 114
Héctor Quiroga
Teatro en México (1900-1901) ---------- 122
Antonio Escobar
La crisis de teatro en México en la segunda mitad de los años cuarenta. Crisis de público ---------- 131
Martha Julia Toriz
La paradoja del teatro-performance ---------- 136
Gabriel S. Rovirosa
Performance, ese nuevo híbrido ---------- 141
Josefina Alcázar

Del archivero

Nuevas publicaciones del CITRU ---------- 149
Jovita Millán Carranza
El espacio del teatro de Fabrizio Cruciani ---------- 152
Giovanna Recchia
El oro de *El centavo* ---------- 155
Alejandro Ostoa
¿Qué hay detrás del teatro? ---------- 156
María Esther Ibarra
Primer encuentro de Teatros Regionales ---------- 158
Francisca Miranda y Juan José Segurajáuregui



EDITORIAL

Ante la necesidad de acotar un campo de investigación como es el de la formación teatral, y la de buscar que nuestros estudios contribuyan a problematizar y encauzar las diversas propuestas sobre la materia, hoy ocupamos la *Carpeta especial* de *Documenta* para ofrecer un primer material de discusión sobre el tema del actor y su proceso formativo. Primero, no porque no existan publicaciones al respecto –*Tramoya, Repertorio* y *Acotación* se ocuparon ya de los antecedentes históricos en algún número monográfico–, sino porque pretendemos circunscribirnos exclusivamente al *aquí y ahora* de la formación actoral, y, a partir de dicho reconocimiento, abrir líneas específicas de estudio que trasciendan el aspecto teórico y confronten a la mismísima práctica pedagógica.

El recorrido, no es ocioso advertirlo, está sembrado de obstáculos y contradicciones, se presenta como un discurso polifónico que, lejos de llegar a una propuesta de modelo único, se detiene en un punto en el que todo pareciera más confuso, sobre todo porque nos presenta varios niveles de problematización (todavía más, se vuelve necesario advertir que no están aquí todos los que son, y entre ellos resulta notoria la ausencia de CADAC, escuela a la que próximamente dedicaremos un reportaje especial por sus veinte años de existencia). No obstante, creemos que también deja entrever algunas hipótesis interesantes y, en particular, nos muestra un diagnóstico no previsto en la formulación original del tema, esto es: el problema de la cultura teatral de una nación no está ligado necesariamente a su vocación de "rescate" de una tradición, sea ésta en forma documental, histórica o incluso práctica, sino sobre todo a sus modos de transmisión enriquecida del conocimiento de una generación a otra. Aquí adquiere relieve la idea de Héctor Mendoza respecto a la visión de la escuela como un centro acelerador de la formación, en tiempos en que los procesos de transmisión artesanal (entiéndase compañías) nos han sido vedados por la modernidad. Es decir que si en otro tiempo la técnica y el lenguaje teatrales, reflejo de una determinada *identidad nacional*, nos eran transmitidos desde el mismo escenario y a través de una ininterrumpida práctica teatral, hoy esa tarea está circunscrita a las escuelas, lo que no deja de suponer la creación de un ambiente artificial, de un simulador de vuelo que condensa la realidad exterior para traducirla en términos de lenguaje.

Tenemos enfrente, pues, un serio problema de lenguaje.

En este contexto, nos queda una pregunta –entre tantas otras– que no quisiéramos dejar en el tintero: ¿cómo transmitirán los ahora maestros aquello que ayer como artistas escribieron sobre el escenario, y que hoy ha pasado a formar parte irremediable de nuestra tradición teatral?

Sean ustedes bienvenidos a la discusión.



La vida es sueño, 1995. Producción de la UNAM realizada con alumnos del taller de José Luis Ibáñez. En la foto Alejandro Peraza.

CARPETA ESPECIAL

Escuelas de actuación

Elka Fediuk

Ricardo Ramírez Carnero

Jennie Ostrosky

Aimée Wagner y Manuel González Casanova

David Olguín

Hugo Salcedo

Rogelio Nevares y Yuri Borisevich

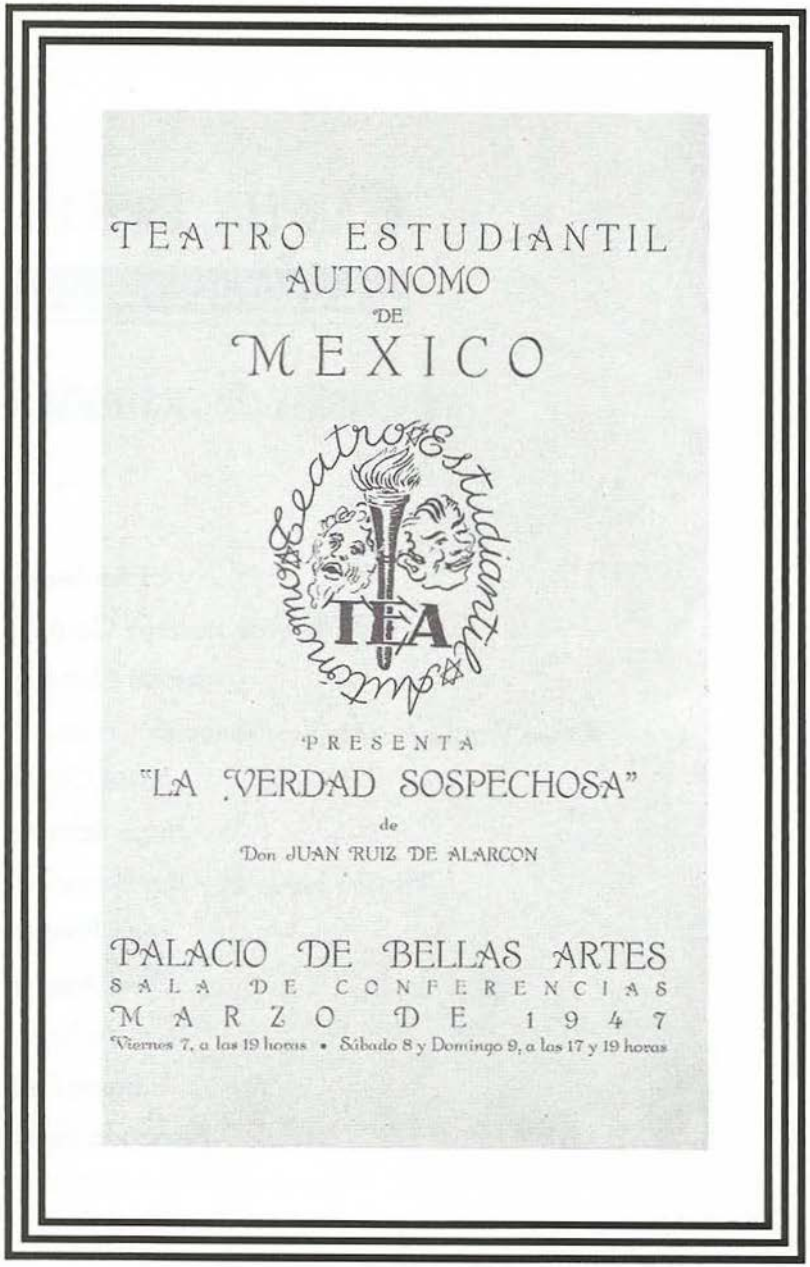
René Pereyra

Coral Aguirre

Luis de Tavira

Bruno Bert

Fernando de Ita



Programa de mano del TEA. Uno de los primeros grupos estudiantiles con presencia nacional. Dirección escénica: Ma. Luisa Algarra. Dirección artística: Xavier Rojas. Entre sus actores figuraron Jorge Martínez de Hoyos y Pilar Souza.

Introducción

Emma Dib

Desde 1991, en el CITRU se han venido trabajando varios aspectos sobre la formación teatral. Sin embargo, no es sino hasta 1995, que esta temática se establece como una línea prioritaria y permanente de investigación, por considerarla como un problema fundamental a atender. Dentro del amplísimo panorama que contempla esta problemática, uno de los territorios más controvertidos es el de la "formación del actor". ¿Por dónde abordarlo?

A partir de su doble condición –en el terreno de las ideas, en el terreno de los aconteceres– la formación de actores se rebela contra los lugares comunes que, prostituidos por todos, son conceptos y realidades de nadie y contra cualquier intento de unificación conceptual, metodológica, ideológica o pragmática.

En el contexto de la investigación, difícilmente podría considerársela sólo como un encuentro de expectativas satisfechas o insatisfechas o un problema virtual de voluntades y planeación pedagógica. Se vuelve necesario ubicarla también como un complejo real de sujetos, procesos, relaciones, afinidades y contradicciones, sin dejar de lado las instituciones o las experiencias educativas alternas.

Diversos niveles se entremezclan, reconocibles, al menos cuatro: el técnico, el filosófico, el artístico y el pedagógico. El técnico, relacionado con la preparación del individuo encaminada a un saber hacer virtuoso; el filosófico, que implica el contenido esencial, esto es, el conocimiento y apreciación del hombre por el hombre, en su devenir y en relación con el otro y con su medio; el artístico, que concreta ese contenido en una forma de expresión determinada estéticamente; y, el pedagógico, que tiene que ver con la voluntad de propiciar el desarrollo de las condiciones estructurales básicas, que ayuden a los futuros actores a transitar por los otros caminos, técnico, filosófico y artístico.

Estos niveles remiten, a su vez, a cuatro cuestionamientos esenciales: el qué, el cómo, el por qué y el para qué de la formación del actor. Formación convertida en especulación parcial, si no nos preguntáramos por los quienes –individuos que al protagonizar los procesos educativos se convierten, casi inevitablemente, en sujetos de la educación–.

Atender estos u otros aspectos: la formación de formadores, la política cultural y de educación artística, la formación profesional en relación con otros niveles educativos y con la educación general del individuo, la preponderancia de las instituciones del centro frente a otras instancias de formación en el interior del país, el impacto de la formación en el ámbito profesional, el papel del maestro y el alumno, e incluso, la pertinencia de denominar formación a algo tan complejo como la preparación del actor,

por mencionar algunos, es tarea insoslayable de quienes estudian o "intervienen" en todo aquello que se ha dado en llamar "formación actoral".

El CITRU quiso aprovechar la sección Carpeta especial de este segundo número de *Documenta* con el objetivo de ofrecer elementos de análisis, crítica y debate que apoyen a la problematización del campo y contribuyan al despliegue de líneas de trabajo tanto en el escenario del quehacer formativo, como en el ámbito de su investigación.

Decidimos pues trabajar sobre y desde dos cuestiones fundamentales: las instituciones y los sujetos.

Se planteó la posibilidad de solicitar documentos y/o escritos, además de programar actividades, a fin de obtener testimonios acordes con el objetivo antes mencionado. En el primer caso, el de las instituciones, nos abocamos a algunos centros de formación actoral dentro del Distrito Federal y el interior de la República, tanto públicos como privados, así como a otras experiencias independientes. Para el segundo, los sujetos, pretendimos llevar a cabo mesas de diálogo entre maestros que hablaran sobre el tema desde su propia experiencia y entre alumnos egresados de distintos centros educativos u otros actores de formación independiente, que dieran cuenta de la relación entre su formación de inicio y su desempeño en el campo profesional.

Debido a ciertas condiciones adversas de diferentes tipos, sólo pudimos concentrar el material proveniente de las instituciones y de los formadores.

Es preciso ahora establecer el marco a partir del cual presentamos el material.

El testimonio de los centros de formación –**La Escuela de Arte Teatral (EAT) del INBA, El Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, El Centro Universitario de Teatro (CUT), ambos de la UNAM, La Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, Los Actores del Método, El Foro de Arte Contemporáneo, El Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN) de Baja California, La Tercera orilla y La Escuela Rusa de Actuación**– se concretó en artículos independientes entre sí y respondió a la petición del CITRU de que cada instancia formativa atendiera, de manera crítica y a través de alguna persona representativa, tres aspectos:

1. La filosofía educativa que sustenta el proyecto de formación.

2. La situación de la escuela en relación con el contexto teatral y de formación del actor en México.

3. Las problemáticas internas que ha sufrido y vive el propio centro de formación.

Se incluye como epílogo de esta parte una recapitulación comentada a cargo de **Bruno Bert**.

El testimonio que presentamos de los formadores es producto de una mesa redonda cerrada que el CITRU organizó *ex profeso* para divulgarla en esta revista; mesa que se planteó con un doble propósito: abrir un espacio de reflexión sobre la problemática de la formación de actores y confrontar diferentes visiones teóricas y metodológicas sobre la formación del actor en México.[2]

La conformación se planeó de modo que permitiera "el intercambio de ideas muy diversas entre panelistas de indudable trayectoria y trascendencia en el ámbito teatral y docente", maestros que han tenido a su cargo, incluso, la formación de docentes: **Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Raúl Zermeño, Luis de Tavira, Abraham Oceransky y Sergio Jiménez**, y un público conocedor, compuesto por maestros cuya trayectoria profesional es igualmente incuestionable, pero su desarrollo en la docencia (o en experiencias atípicas de formación actoral) es, en la mayoría de los casos, más joven; entre quienes estuvieron presentes Julieta Egurrola y Luisa Huertas.

[2] Propuesta de trabajo anexa a la convocatoria enviada a los participantes.

Cabe mencionar que cuando hablamos de tendencias no nos referimos a toda una delimitación pedagógica y teatral en lo profesional, lo artístico y lo educativo que abarque grupos de pertenecia, sino a las diferentes opciones de formación concretadas en las personas que invitamos. De tal suerte, que el intercambio de ideas y posturas, partiría, sobre todo, de la experiencia docente de cada formador.

El CITRU propuso cuatro ejes temáticos a trabajar, sin demérito de las preocupaciones de los convocados sobre el tema. Los panelistas harían un primera exposición y posteriormente se abriría el diálogo entre todos los asistentes. Los ejes fueron:

1. En qué teoría, escuela teatral y/o elementos teóricos en general se fundamenta la perspectiva de formación del actor (la de cada formador).

2. Cuáles son las concepciones de teatro, actor y formación que están presentes en su perspectiva como maestro.

3. Cuál es la estrategia pedagógica que le permite concretar el proyecto formativo en la práctica docente. Desde dónde y cómo se forma el actor en lo teórico y en lo práctico. Es decir, el lugar que ocupan aspectos tales como el conocimiento, las habilidades, la emoción, la creatividad, la técnica, etcétera, y la forma de hacer operativa la enseñanza didácticamente.

4. Qué tipo de relación se establece entre los sujetos del proceso alumno-maestro. Cómo se los concibe y cómo se plantea su interrelación.[3]

Dados los espacios editoriales y la extensión del material a obtener hubiera resultado imposible presentar la transcripción completa de la mesa. Por ese motivo se solicitó a **Fernando de Ita**, quien fungiera como moderador de la misma, realizara una edición de la transcripción. No obstante, ponemos a disposición de quien lo solicite, el testimonio completo derivado de este evento, es decir, tanto la transcripción como el material audible dispuesto en cassettes.

Ahora bien, como la realidad excede lo previsto, tanto los artículos de los centros formativos, como la mesa redonda partieron de lo propuesto por el CITRU para seguir su propia dinámica.

Queda como corolario el aprovechar la experiencia de este primer paso para, en lo futuro, organizar nuevas actividades de intercambio y difusión sobre la formación teatral. Tocará entonces el turno a actores, alumnos, así como a otros docentes, centros formativos y personalidades o instancias con desarrollos independientes.

Agradecemos la disposición de todos los colaboradores. Sean bienvenidas las voces que, en esta ocasión, dieron sentido e importancia al apartado monográfico de *Documenta*.

[3] Propuesta de trabajo anexa...



Proyecto de actor y currículum en la Facultad de Teatro

Elka Fediuk*

Introducción

Este año 1996, la Facultad de Teatro de la U.V. está festejando su veinte aniversario de vida académica. Estas dos décadas requieren de una reflexión sobre su trayectoria, sus ideales, aspiraciones, sus dificultades o desatinos. No es mi intención presentar aquí la historia mediante la organización de hechos, fechas y nombres. El panorama con aproximación histórica se referirá tan sólo al campo curricular, o más particularmente a los distintos proyectos de profesionista teatral (actor) que guiaban o guían las conformaciones curriculares y la práctica educativa.

Cada nueva conformación de los currícula introduce modificaciones que expresan las ideas acerca de lo válido, lo ideal, lo conveniente, y así expresan las convicciones y aspiraciones de los *sujetos sociales.**

Para clarificar las etapas marcadas por los cambios curriculares, haré una breve ubicación de cada una en su contexto particular, local, nacional o global. Mi participación directa en los veinte años de este proceso me sitúa en una óptica que no pretende una "objetividad científica" sino la reflexión apoyada en la herramienta conceptual que enfrenta los diferentes factores, aspectos, niveles y dimensiones en busca de la comprensión y explicación de los fenómenos que caracterizan la formación teatral en el ejemplo de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

* Actualmente es catedrática de la Universidad Veracruzana en la Facultad de Teatro.

Los inicios en la formación actoral

Desde la primera etapa que se remonta a los años 1953-1956, la formación teatral se concebía ante todo como la preparación de actores, ya que la calidad del arte teatral estaba asociada a la interpretación. En aquel tiempo, poco documentado y divulgado hasta ahora, Xalapa, como una ciudad con aspiraciones intelectuales y de vida culta, había estrenado recientemente su Universidad, la cual en 1944 abrió sus puertas ofreciendo la educación superior, siendo la Facultad de Bellas Artes una facultad en el sentido diferente del actual, ya que la educación artística en aquellos tiempos se reducía tan sólo a los talleres prácticos sin una definición académica.

Pocos años más tarde, después del éxito de *Moctuzuma II* dirigido por Dagoberto Guilloman dentro del Taller del Nuevo Teatro, la necesidad de formación de actores era el paso consecuente.

Del diálogo entre el rector de la U. Veracruzana, licenciado Ezequiel Cutiño y el director del INBA, maestro Celestino Gorostiza, nace en el seno de la Universidad la Escuela de Teatro que se une después con la de la Danza Moderna quedando como



Foto: Fernando Moguel

La boda, 1980. Autor: Bertold Brecht. Director: Raúl Zermeño. Montaje con la Compañía de la Universidad Veracruzana. En la foto Alfredo Alfonso, Damián Alcázar y Lucero Trejo.

director de esta institución educativa el maestro Dagoberto Guilloman. La experiencia que tuvo Guilloman como alumno del maestro Seki Sano podría explicar la diferencia que observamos entre el plan de estudios del INBA de aquel tiempo y el de la supuesta filial en Xalapa. En las boletas de Manuel Fierro, alumno de aquel entonces, aparecen dos materias que no coinciden con los currícula del INBA; me refiero a que la materia de Actuación se impartía en dos asignaturas, esto es, **teoría de actuación** y **técnica de actuación**, y a la materia de Psicología (archivo privado). De allí podemos inferir una intención de enseñar el sistema stanislavskiano como 'la técnica de actuación' sustentada con los conocimientos de psicología. El maestro Seki Sano, quien introduce en México el sistema stanislavskiano, concebía el teatro como el arte-acción social. El alcance de esta influencia en sus discípulos no está aún investigado, sin embargo este acento puede reconocerse en los pronunciamientos posteriores.

Sin referirme a la amplitud de documentos, podemos vincular los conceptos básicos presentes en el discurso de la EAT-INBA que por aquel entonces se expresan sobre el actor como " 'traductor' de las intenciones del autor" y sobre su cuerpo y voz como "instrumentos" que éste posee al servicio de la "traducción" (EAT, 1958:22). Así pues, la intención formativa parece tener ciertas diferencias entre la escuela matriz y su filial.

Sin conocer la razón, el rastro de la Escuela de Teatro se pierde, y aunque en Xalapa continuó tanto la vida teatral como la formación teatral, la formalidad de estudio desaparece, quedando, no obstante, como antecedente histórico de la Facultad de Teatro que años después se estructura como una carrera de licenciatura .

Actuación como carrera universitaria

Los años sesenta iniciaron el desarrollo cuantitativo de la educación profesional a nivel universitario (BLAT GIMENO,1981). En este ambiente de "crecimiento" sustentado por la política nacional, la Universidad Veracruzana ofrece las condiciones para lo que yo llamo "magno proyecto" impulsado por su rector Roberto Bravo Garzón (1973-1981). El "magno proyecto" situaba el arte en una posición nunca antes vista. Proliferaron grupos de artes escénicas dentro de la estructura universitaria, idea acorde con los postulados de la institucionalización de la cultura. Al mismo tiempo se propicia la conformación del Área Académica de Artes con sus cuatro facultades: Música, Danza, Artes Plásticas y Teatro.

De la primera experiencia quedaban aún vivos recuerdos y se añadían los de las épocas del teatro universitario y los talleres de Marco Antonio Montero y después los festivales de la época de Manuel Montoro.

Los tiempos favorecían el liderazgo; es por esto, que la siguiente etapa estará protagonizada por Raúl Zermeño. Sus experiencias de estudios en Polonia apoyaban los nuevos enfoques de la política cultural del sexenio de Luis Echeverría. En 1975 se reiniciaba la actividad teatral de la U.V. que en pocos meses se institucionalizaba en La Compañía de Teatro (Ateneun y/o Titular, ahora ORTEUV) y en la Facultad de Teatro. Nuevamente, la necesidad partía de resolver el problema práctico, o sea, poder contar con actores capaces y preparados para poder "responder a las necesidades del teatro". En aquellos tiempos poco se hablaba en términos estéticos. El teatro era bueno o malo y cumplía una función social sustentada en la teoría marxista. De los planes y aspiraciones de la Facultad de Teatro para albergar varias carreras, tan sólo se concretó la única hasta el presente: la licenciatura en Actuación con una visión universitaria.

¿Cuál fue el proyecto de esta carrera? ¿Qué se pretendía lograr, qué evitar? ¿Cuál fue su proyecto de actor.

Proyecto de actor y currícula de inicio

El primer plan de estudios de la Facultad de Teatro presenta enormes similitudes con el de las escuelas homólogas en Polonia en cuanto al listado de materias (los contenidos no siempre coinciden). Este primer plan, con algunas modificaciones, ha estado operando para las generaciones que ingresaron entre los años 1976 hasta 1988.

¿Cuál fue el proyecto de profesionista/actor que lo sustentaba?... Se concebía el teatro como una institución cultural-artística y se tenía por modelo la Compañía Nacional de Teatro del INBA y los grupos profesionales en las universidades, siendo la compañía de teatro de la propia U.V. un ejemplo a seguir. En este sentido se orientaba la ponencia de R. Zermeño en el Primer Congreso de Directores de Teatro Universitario (Saltillo,Coah.1975). El modelo de compañía estable con estructura de fundaciones o subvencionada por el estado, concordaba con la tendencia observada en numerosos países durante los años sesenta, como por ejemplo en Francia, USA, Inglaterra y los países socialistas de entonces. Dentro de la política cultural nacional las esperanzas parecían fundadas. El concepto: *actor profesional* comprendía la visión de este teatro institucional, en donde el actor debía "aportar sus dominios para la creación" de obras teatrales cuya administración quedaba estructuralmente resuelta.

Es decir, para aplicar el vocabulario prestado de Stanislavski, el actor estaba dedicado a "su parte". No obstante, la primera currícula incluía gran variedad de conocimientos y técnicas para responder al ideal de *actor versátil,* destacando el concepto *universal* del conocimiento y de las técnicas. El característico término *versátil* abarcaba desde los dominios de las diferentes técnicas de actuación (Stanislavski, Brecht, Grotowski) hasta las disciplinas de gimnasia, danza, pantomima, artes marciales (esgrima, judo), canto (impostación de la voz), solfeo y la interpretación de canciones, dicción e interpretación actoral de textos en prosa y verso. El actor versátil quería decir también actor flexible, capaz de pasar de un lenguaje escénico a otro, capaz de responder a los diferentes requerimientos del trabajo actoral dentro de los ideales del teatro universal-universitario, esto es, intelectual, propositivo y crítico. El actor versátil también se refería a la preparación para trabajar en radio, televisión y cine, por lo cual los currícula introducían la asignatura de equitación. Que jamás haya podido ser cumplida, es otra cosa, pero, por otro lado, olvidaba la práctica con el micrófono y la cámara. Las materias teóricas estaban tratadas como cultura general y específica y como apoyo al proceso de creación-montaje de obras. El objetivo pedagógico de la carrera se centraba en la materia de actuación y pretendía conducir al estudiante desde las "tareas elementales" de actuación, pasando por unidades mayores de "composición y elaboración" actoral de escenas, hasta la construcción del personajes dentro del estilo en su acepción clásica relacionada con la época histórica y la "estilización", corrientes estéticas y propuestas nuevas hacia la "transgresión de los límites del arte" que se introducían paulatinamente hasta confluir en las tres puestas en escena indispensables para liberar la currícula. Esto debía asegurar la capacidad del egresado para enfrentar los problemas actorales de una puesta en escena del repertorio/estilo clásico, repertorio/estilo contemporáneo y una musical donde se enlazan las destrezas de cantar-bailar-actuar. Este estilo educativo corresponde a la enseñanza tipo *laboratorio,* esto es, donde hay selección de distintas tareas por niveles de estudio con acentos específicos en conocimientos, habilidades y destrezas, o de otra manera, que los elementos del siguiente nivel comprenden el dominio de los anteriores. Este estilo de formación actoral podemos reconocerlo por la preponderancia de materias seriadas, sus fundamentos corresponden a la lógica del análisis-síntesis, que conduce desde los elementos hacia las unidades mayores.

Hablo del "proyecto de actor", entonces de los ideales y modelos que organizaban la currícula y que debían manifestarse en la práctica. Es cierto, que la ambición de la Facultad de Teatro de aquel entonces rebasaba sus posibilidades reales de alcanzarla. Era difícil encontrar a los profesores especialistas para las diferentes asignaturas no tradicionales en la formación actoral; los aspirantes a la carrera llegaban desubicados, venían con otro estilo educacional, y el proyecto de la carrera quedaba desfasado con el entorno profesional que, con los años de crisis, ha ido abandonando la tendencia que dominaba la política cultural en los setenta.

El acento en la disciplina y en la entrega y la dedicación de los estudiantes hacia la idea "teatro", consistía más en la acción para superar el "diletantismo" que en seguir algún discurso ideológico que quedaba reservado para el repertorio. Lo que se llamaba "mística del teatro" se refería a la responsabilidad y ética profesional. En una entrevista (1991,canal 4+), una alumna de séptimo semestre de este plan, dijo: "es una carrera de resistencia". Había algo de eso; las clases estaban programadas todo el día para dar cabida a más de 50 horas semanarias; Los fines de semana se trabajaba a menudo, ya que aparte de las tres puestas en escena ya mencionadas había que preparar los espectáculos: "prosaverso" y "pantomima" que culminaban el proceso de laboratorio e incluían la producción, aunque sea mínima, y una temporada al público.



Trabajo sucio, 1993. Autora: Leonor Azcárate. Director: Enrique Pineda. Con alumnos de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Hay que decir, sin embargo, que aquellas primeras generaciones sujetas a disciplina férrea, a una vida enclaustrada en los muros de la Facultad de Teatro en la calle Sebastián Camacho N° 5 en Xalapa –que muchas veces les sustituía la casa– mantienen los mismos valores en su vida profesional y la mayoría de los egresados de las primeras generaciones está activa profesionalmente.

Proyecto de actor y currícula emergentes

La aguda crisis desencadenada a mediados de los años ochenta tuvo graves consecuencias. A esta crisis confluyeron numerosos factores de orden interno y externo. La Facultad parecía desmoronarse viviendo problemas académicos, y sindicales (laborales) en una atmósfera de crisis económica e inseguridad y desorientación en cuanto al rumbo de la carrera. El conflicto entre el concepto de educación superior y preparación del actor como práctico del arte teatral daba pie a propuestas diversas que se manifestaron en lo que llamamos "plan emergente", más cercano al significado de *salvavidas* que al de *emergencia de algo nuevo*. No obstante, podemos señalar que el "plan emergente" tenía bastante similitud con el sistema modular, que en la Escuela

de Arte Teatral del INBA se había implementado desde 1982. Las dificultades aparecieron cuando estas experiencias de contenido específico tuvieron que ser convalidadas con el currículum vigente, no ajustándose los contenidos.

Es difícil hablar del proyecto de actor del plan emergente. Lo cierto es, que su orientación iba hacia la enseñanza tipo *talleres* en torno a una obra y subordinaban los contenidos de apoyo teórico o práctico al tema y/o estilo de ésta. La enseñanza tipo taller tiene una larga tradición y continuamente se debate la conveniencia en la formación teatral-actoral entre el estilo *taller* y el estilo *laboratorio* que claramente proponía la currícula de inicio. Justamente por esta orientación podríamos deducir que para el plan emergente lo importante era "la solución de problema" y no tanto el conocimiento en sí o la creatividad o cualquier otro aspecto; es decir, se proponía que si el estudiante resolvía x problema -podría resolver otros parecidos. El proyecto de actor de este breve periodo quedaba reducido a respuestas inmediatas, sin proyección a largo plazo y sin considerar un modelo al que aspirar. A pesar de los intentos por continuar esta propuesta de Luis de Tavira, al fin y al cabo se tuvo que retornar al plan de estudios original, levemente modificado en 1977.

Algunos defectos de este plan (ver currícula de inicio) existían desde su conformación, otros se iban añadiendo a medida del paso del tiempo, haciendo cada vez más amplia la fisura entre la realidad y los requerimientos de los currícula. Lo más notorio serían las tres puestas en escena que ambiciosamente marcaba el plan de estudios, mientras que la Facultad carecía de medios para ofrecerlas. También la realidad profesional y la realidad macro en todas sus dimensiones habían cambiado. De un régimen populista pasamos inadvertidamente durante la crisis, al régimen neoliberal que nos sorprendió ya asentado, por lo tanto las condiciones de inserción profesional enfrentaban a los egresados a retos muy distintos.

La realidad en la que estamos sumergidos cotidianamente obstruye la posibilidad de una visión clara, es por esto que en la etapa crítica me dediqué a explorar el campo de la formación teatral a nivel nacional y un poco más afuera. Me refiero a la investigación que realicé en 1988-89 en tres instituciones (cuatro escuelas) en México, tres en Inglaterra, tres en Polonia y una de Cuba (ISA) (FEDIUK,1992). El análisis comparativo hacía ver las coincidencias que parecían explicar la crisis que imperaba en todas las escuelas visitadas. Esta época marcada por la caída del muro de Berlín, la desintegración del bloque de los países socialistas, la nueva dimensión del mercado común europeo y por el proceso de apertura comercial enfocada al TLC y otros tratados comerciales, hacía ver la transición acelerada en todos los ámbitos. Para el ámbito profesional teatral los rasgos fundamentales de este cambio pueden expresarse en la traslación de la idea de grupo (colectivización) y/o institucionalización de la cultura, hacia la competencia individual (calidad/eficiencia) promovido por el sistema de becas de apoyo y programas que liberan al estado de la responsabilidad por el curso social de la política cultural.

No obstante, el proceso de cambio se enfrenta a las estructuras de resistencia; aquel movimiento global y percibido por la experiencia de "mirar desde afuera" no armonizaba con las apreciaciones de la comisión encargada de modificar el plan de estudios, que además fue conformado con premura, ya que por falta de definición se habían cancelado las inscripciones al primer semestre en 1989. Un año después entraba en vigor el plan de estudios vigente.

Proyecto de actor y currícula vigentes

El plan de estudios 1990 se conformó, siendo el maestro Guilloman director de la Facultad en su

retorno a la U.V., casi cinco décadas después de haber sido el pionero de la formación actoral en Xalapa.

De las nuevas condiciones, la que más parece haber influido en la nueva currícula, es la desgastada situación económica que se manifestó en las luchas y negociaciones laborales. El documento del Plan de Estudios ha sido elaborado en el proceso de contribuciones sumativas. Esto es, cada colegio (Actuación, Voz, Expresión Corporal y Teórico) hacía sus propuestas internas que se validaban en la Comisión. Es decir, que el proceso respetaba la autonomía de cada colegio, considerando el colegio de Actuación como el referente principal. Es por tanto, que la cuestión del "proyecto educativo", proyecto del profesionista-actor queda oculto entre los enfoques de intereses diversos.

El documento presentado oficialmente se reduce a las partes operativas, omitiendo los pronunciamientos filosóficos que permitieran entender el rumbo, la ideología, la utopía que la Facultad promueve. No obstante, mediante el análisis del discurso, notamos claramente el apego a la visión social del teatro dentro del enfoque marxista, en la que el actor ocupa un lugar de ejecutante subordinado a las ideas y al director de escena (el sujeto al servicio) y poseedor de "conocimientos básicos de las técnicas de actuación", refiriéndose particularmente tan sólo a la de Stanislavski (:226). Por la conformación de la currícula, que reduce en 40% aproximadamente los contenidos de la anterior, notamos una visión tradicional de la enseñanza sumativa y grandes incongruencias internas, como por ejemplo, entre los campos de trabajo para el profesionista y los contenidos curriculares. La nueva dinámica de la realidad no parece haber influido en el concepto del profesionista, preservando las ideas y convicciones enraizadas en las utopías del marxismo sin que se establezca un diálogo con la realidad dinámica.

Es natural que el currículum vivido ** tenga que ir haciendo sus propios ajustes a lo que la realidad exige. Es cierto también, que la planta docente ha cambiado notoriamente desde aquel tiempo y que las minorías desde siempre han insistido, mediante la libertad de cátedra, en introducir las formas de trabajo (pedagogía) y los contenidos (conocimientos y técnicas) que el currículum oficial margina.

El conflicto o dilema que se perfila en los últimos tiempos se refiere al concepto de formación teatral/actoral ubicado entre la orientación que podemos definir desde la uniformidad, la cual plantea la congruencia en términos de un objetivo centrado en que el estudiante aprenda una sola manera de hacer teatro (se refiere al método stanislavskiano), confluyendo el enfoque de todas las asignaturas a este fin, y la orientación hacia la diversidad que comprende los fundamentos y pautas de diversas formas de hacer teatro para que el estudiante busque su propia opción expresiva. Estos polos de la discusión reúnen los fundamentos de distintas matrices epistemológicas que pertenecen a diferentes paradigmas. Esto es, entre "la verdad única" científica o ideológica de las filosofías positivistas y el relativismo del concepto de la verdad en el pensamiento posmoderno.

Esperemos que esta polémica se resuelva a favor de la flexibilización del currículum para una mayor adaptabilidad al proyecto personal del actor-sujeto en su camino de búsqueda artística y humana. El concepto de la formación en la diversidad corresponde al concepto de la educación multicultural (intercultural)*** que, si el pensamiento posmoderno nos puede hacer algo escépticos frente a esta nueva panacea (Bharucha,1992), con seguridad es una utopía que permite dirigir la educación hacia el nuevo concepto de la democracia.

Notas

* Por sujeto social se entiende al individuo, grupo, sector, etcétera. que tiene una direccionalidad, que tiene proyecto o bien que sustenta elementos centrales y constitutivos de un posible proyecto, y a partir de esto orienta su práctica. En esta línea los sujetos sociales en la educación son aquellos que luchan por imprimir a la educación la orientación que consideran adecuada a sus intereses. (De Alba,1991:53)

** Currículum vivido se refiere al proceso de enseñanza-aprendizaje, por lo tanto, se ocupa de la distancia entre el currículum formal (plan de estudios) y la realidad del proceso en la implantación del mismo, así como las relaciones del currículum oculto que pertenece a las relaciones, posturas y creencias que se manifiestan de manera inconsciente en la actuación de los sujetos de este proceso. (Díaz Barriga/,1993:13-16)

*** Educación multicultural es un concepto que abarca los fundamentos y la práctica de la convivencia en la diversidad cultural sea esta étnica, grupal o corporativa, y centra los objetivos educacionales en la persona (Rogers,1977) y su desarrollo/crecimiento/aprendizaje que posibilita la interacción en un mundo de pluralidad cultural. (Levine/, 1987; Grant/, 1989; Aguado, 1991; Fediuk, 1993)

Bibliografía

-Aguado,Teresa (1991): "La Educación Intercultural: concepto, paradigmas y realizaciones". En: Jiménez Fernández M.C., Lecturas de Pedagogía Diferencial. Dikinson, Madrid, pp. 87-104.

-De Alba, Alicia. *Currículum: crisis, mito y perspectivas*. México, Centro de Estudios Sobre la Universidad, CESU-UNAM, 1991.

-Bharucha, Rustom (1990). *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*. Routledge, London, 1993.

-Blat Gimeno, José. *La educación en América Latina y el Caribe en el último tercio del siglo XX*. UNESCO, 1981. (Conferencia Regional de Ministros de Educación y de Ministros Encargados de la Planificación Económica de los Estados Miembros de América Latina y del Caribe, organizada por la UNESCO. México, D.F., 1979)

-Díaz Barriga, Ángel (coord.) *La investigación en el campo del currículum 1982-1992*. 2° Congreso Nacional de Investigación Educativa, México,1993.

-Fediuk, Elka. "Relación entre la *praxis* teatral, los planes de estudio y su realización en la instituciones formativas del actor". En: *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*, CITRU-INBA,1992.

-Fediuk, E. "Horizontes de la formación y la docencia actoral". En: *Anuario de la AMIT, INVESTIGACIÓN TEATRAL*, 1993.

-Grant, C. A. y Sleeter, C. F. (1989): *Teaching the Exceptional and Culturally Different. Turning on Learning*. Merrill Pub., Toronto.

-Levine, R. A. y White, M. I. (1987): *El hecho humano. Las bases culturales del desarrollo educativo*. Visor/ MEC, Madrid.

-Rogers, Carl (1977) : *El poder de la persona*. Edit. El Manual Moderno, México, D.F., 1980.

Documentos

1. Archivo privado.
2. Archivo de la Facultad de Teatro.
3. Escuela de Arte Teatral. Programas y Reglamento. EAT-INBA, México, 1958.

Reflexiones y propuestas sobre el trabajo académico en la Escuela de Arte Teatral

Ricardo Ramírez Carnero*

1. Introducción

> En su origen, la Escuela de manera espontánea se encontraba vinculada al Departamento de Teatro del INBA, al foro mismo del Palacio de Bellas Artes. Sus maestros y fundadores tenían un objetivo común respecto a la formación y desarrollo del arte teatral, objetivo común que amalgamaba esfuerzos y les daba razón de ser, uno en relación del otro.[1]

La Escuela de Arte Teatral a cincuenta años de su fundación, desde su inicio hasta nuestros días, ha experimentado apreciables cambios tanto cualitativos como cuantitativos en su estructura académica, cambios producto del desarrollo de la enseñanza teatral, que en un país como es el caso del nuestro, inmerso en evidentes momentos de crisis y transformación, marca procesos significativos, donde sus signos estéticos se transforman continuamente. Una cultura es producto de una época, y cambia obligada por la presión de los factores inmiscuidos en el proceso social. Hoy nuestra sociedad está presionada por un cambio de concepción de lo que debe ser un país. Esto presupone, en cierta medida para cualquier institución educativa, la necesidad de preparar a un artista capaz de responder estética y socialmente a esa exigencia de cambio.

La Escuela de Arte Teatral, a través de su nuevo plan de estudios, ha replanteado su responsabilidad en la formación de actores y escenógrafos, formulando para ello en su fundamentación y desarrollo curricular, los objetivos y contenidos necesarios para que el sistema de enseñanza-aprendizaje que se imparte capacite a nuestros egresados, de manera que puedan insertarse e incidir en los medios de producción; profesionales, que sean capaces de responder a la demandas que el propio medio les exija en cuanto a formación específica y con una visión crítica de su entorno y quehacer artístico.

El plan de estudios es el documento más importante que rige las funciones y desarrollo de nuestra vida académica; el plan de estudios en sus postulados parte de la conciencia de que el proceso de formación no es estático sino que es dinámico, fluctuante, enriquecido por el conocimiento teórico, por la vivencias y la experiencia que cada participantes trae al proceso. Su dinámica debe poner

* Fue director de la EAT de abril de 1992 a abril de 1996.

en funcionamiento las máximas potencialidades del ser humano, como la inteligencia para aprehender las herramientas teóricas y prácticas, la capacidad de investigar y crear permanentemente; la voluntad para lograrlo y la solidaridad humana para conformar equipos de trabajo que permitan crecer en conjunto y compartir.

El garantizar la presencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de esta dinámica, la calidad de formación que se le da al participante, le garantiza el logro del perfil establecido en el Diseño Curricular, a través del desarrollo de su carrera. Para lograr esto, es conveniente que la escuela se aboque a la dura tarea de preparar y establecer las acciones necesarias para en buena medida lograr sus objetivos propuestos.

Con el fin de dar marcha a la instrumentación del nuevo plan de estudios se proponen las siguientes acciones:

–Contar con la programación de las guías didácticas en todos los ciclos de estudio de las carreras de actuación y escenografía, coherentes con los postulados y contenidos inscritos en el plan de estudios.

–Desarrollar nuestro modelo educativo propiciando una mayor reflexión y discusión de los métodos y técnicas de formación actoral y escenográfica; modelo que dé identidad y especialidad a nuestra escuela en relación a otras.

–Desarrollar un lenguaje común a partir de la comprensión y manejo de nuestro plan de estudios, donde la libertad de cátedra sea una consecuencia natural del trabajo colegiado.

–Incorporar contenidos artístico-culturales que propicien un trabajo interdisciplinario, que permita vincular nuestro trabajo con otros centros educativos y conformar así el Proyecto del Centro Nacional de las Artes.



Foto: Fernando Moguel

El motel de los destinos cruzados, 1995.
Director: José Enrique Gorlero. Examen de graduación de la generación 91-95 de la Escuela de Arte Teatral del INBA. En la foto Marisa Gómez.

2. Respecto al desarrollo académico

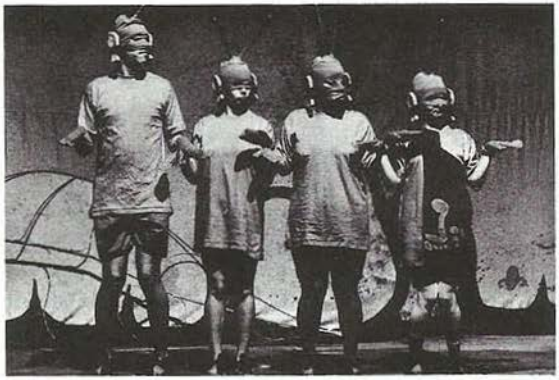
La reordenación de los niveles educativos forma parte de una reforma académica consecuente con el carácter ordenador y normativo que corresponde al INBA en materia de educación artística. Se pretende que este movimiento genere un proceso de interacción y vinculación con las distintas escuelas profesionales de arte en el país...

> Como elemento estratégico para la reordenación de la educación artística, y columna vertebral del Sistema Nacional para la Educación Artística se determinó la creación del centro Nacional de las Artes...[2]

La inserción de la escuela de Arte Teatral dentro del Centro Nacional de las Artes ha propuesto a la comunidad la necesidad de ampliar su perspectiva en la formación teatral al tener que responder a estos planteamientos. En esta etapa de desarrollo y crecimiento de la enseñanza teatral se hace imprescindible una revisión a fondo de la metodología que se emplea en ella, así como es vital una acuciosa investigación en este campo, para elaborar e implementar las estrategias y recursos que sean más eficaces para resolver nuestra tarea educativa.

Por lo que se propone:

–Propiciar la reflexión continua sobre el proceso de formación: metodología y técnicas; con el fin de delinear con mayor precisión nuestro objeto de estudio y los medios necesarios para fortalecer el sistema enseñanza-aprendizaje.
–Propiciar el desarrollo del trabajo colegiado en todos sus niveles (Consejo académico, academias, tutorías, asesorías).
–Fortalecer las acciones de Consejo académico, academias y docencia a partir del estudio, análisis y disciplina que marca el Nuevo Plan de Estudios.
–Incorporar al proceso de fortalecimiento académico de la escuela a los especialistas de área que de acuerdo al trabajo colegiado se requieren para actualizar, asesorar, impartir seminarios o cursos, elaboración de material didáctico o de apoyo tanto en el área especializada como pedagógica en general.
–Seguimiento al proceso de enseñanza-aprendizaje para poder solucionar posibles deficiencias que se vayan dando en la instrumentación del nuevo plan de estudios. Así como para poder prever necesidades e instrumentar medidas cocurriculares o extracurriculares en beneficio de los alumnos.



Dulce niño de aguamiel, 1993.
Director: Antonio Algarra y Tere Valenzuela. Con alumnos de la Escuela de Arte Teatral del INBA.

–Seguimiento al proceso de enseñanza para fortalecer al ejercicio de nuestros docentes.
–Operar programas de apoyo en la actividad áulica, instrumentando materiales que enriquezcan el proceso.
–Mantener un canal abierto de difusión y comunicación con toda la comunidad académica, para informar y replantear las distintas actividades que se emprendan en relación a los programas y proyectos de la EAT.
–Replantear canales de comunicación entre planta docente y alumnado, entre planta docente y directivos, entre alumnos y directivos, etcétera.
–Instrumentar un proyecto de calidad de la educación, que parta de los postulados y metas del nuevo plan de estudios, pero que se refleje en toda la vida académica.

3. Perspectivas de cambio

El proceso educativo que pretende nuestro plan de estudios debe trascender la mera transmisión de información o de adquisición de habilidades, debe preparar para que el alumno tenga conciencia crítica de la propia profesión y del medio laboral. Nuestro

proceso educativo debe llevar a la *praxis* esos objetivos enunciados, que posibilite la creatividad y la actitud crítica.

Se hace necesario en estos momentos desarrollar una investigación clara sobre el desempeño profesional de nuestro egresados en el medio laboral. Asimismo, en el campo de la pedagogía teatral se repiten moldes de hace treinta o más años y por ello se hace vital una acuciosa investigación en este campo.

En los currícula de actuación se puede observar cómo las enseñanza de expresión vocal y corporal tienden a integrarse a partir de un trabajo minucioso de exploración y experimentación de las posibilidades corporales y vocales, no desintegrando un proceso del otro y respetando las especificidades de área.

En los currícula de escenografía se la da una importancia nueva a explorar y experimentar materiales y técnicas de construcción y realización, así como un planteamiento innovador de materias optativas.

Es necesario seguir documentando las experiencias que se tienen y aquellas por venir, así como ampliar nuestro archivo videográfico de clases, evaluaciones y trabajos teatrales.

Obviamente, para una planta docente estas innovaciones han producido cambios que van replanteando en la labor educativa necesidades y perspectivas que necesariamente tendremos que investigar, no sólo con innovaciones que puedan aplicarse en otros grupos de asignaturas, sino también en nuestras técnicas y métodos de enseñanza.

La ampliación de las especialidades marcadas en nuestro plan de estudios, según las necesidades marcadas, hace necesario desarrollar un programa dedicado a estimular la investigación pedagógica y vincularnos de una manera específica para este propósito con el CITRU.

El proceso que ha seguido la escuela desde los inicios de la Reordenación académica, hasta el cambio de edificio, ahora en las instalaciones de Tlalpan y Churubusco, ha propuesto a su comunidad una serie de ajustes, tanto en lo individual como en lo colectivo.

En este proceso existen asperezas, pero ciertamente es una etapa temporal. Pensar que no tendremos problemas futuros tanto en lo académico como en la vida institucional, es volatilizar nuestro pensamiento hasta un mundo televisivo. Nuestra sociedad está llena de conflictos y podemos observar cómo ciertos sistemas, metas y valores prevalecen sobre otros; esta competencia es fuente de problemas.

Por todo esto se hace imprescindible que nuestra Escuela recuerde su potencial creativo, el peligro de aletargamiento en nuestro foros del Auditorio, Teatro Orientación y Sala Villaurrutia se tiene que superar si la comunidad y egresados de la EAT confirman su potencial creativo y amplían las fronteras de nuestra propia actividad teatral.

La oportunidad más importante para nuestro proceso de formación profesional se dará, sin duda, a partir de toda la reflexión y orientación que propone nuestro nuevo plan de estudios, a partir de la discusión y análisis que se haga de la técnica y procesos que incorporen una formación integral y responsable ante el entorno social que vivimos, donde el propósito básico sea responder al teatro sin desdibujar la especificidad de la formación.

Notas

[1] Ponencia "La Escuela de Arte Teatral y su experiencia", presentada en el Seminario de escuelas artísticas.
[2] Tovar y de Teresa, Rafael, " Modernización y Política Cultural".

La formación de actores en el Centro Universitario de Teatro*

Jennie Ostrosky**

El fenómeno teatral ha sido y es esencialmente un arte de reconocimiento del hombre por el hombre en el que tanto su motor como su recepción escapan a definiciones fijas y pasivas. Ha marcado la historia de la creación humana a través de rituales que –a pesar de tocar fondo en la esencia del hombre– sólo pueden ser cabalmente en su pasajero transitar. Es también un inatrapable acto que surge, como sostiene Vicente Leñero, de los misterios mismos de la escritura y de la estructura y que luego se exponen a la "ferocidad de los demonios que habrán de convertirlo durante la representación en festín efímero".

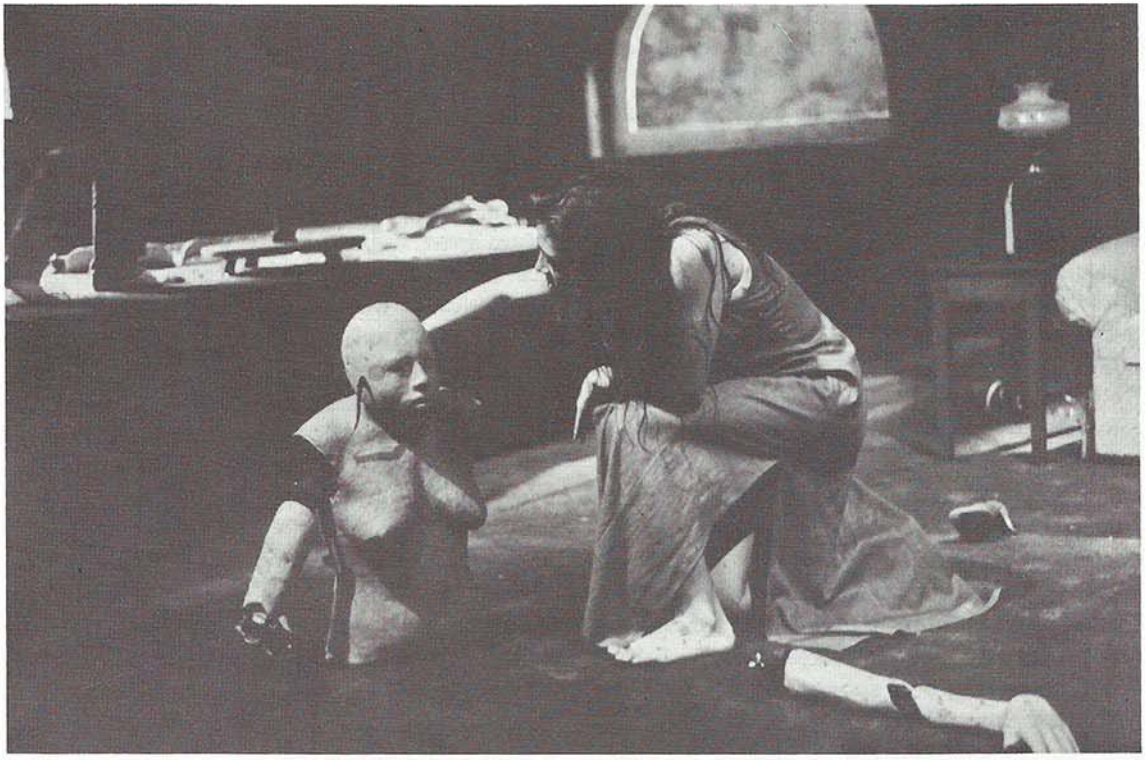
El misterio y la fascinación que aún revisten a cada hecho teatral, dificultan las referencias a una metodología de enseñanza fija de un hecho creador esencialmente dinámico; paradoja que atañe al comediante y a su expresión. Aún así, es posible hacer algunas aproximaciones a la formación actoral. En este sentido, coincido con David Magarshack quien admite que el entrenamiento ideal de un actor es en el teatro y preferentemente como elemento formativo de una compañía de repertorio. Sin embargo, ante la situación actual y el desprestigio del que, acaso como consecuencia del posmodernismo que vivimos, goza el arte frente a la técnica, pienso que "ningún lugar –tal como considera Magarshack interpretando a Stanislavski– donde un actor obtenga cierto entrenamiento, debe ser despreciado por exageradas y aún grotescas las pretensiones de los que dirigen esos centros de entrenamiento. Cualquier cosa es mejor que dejar que un actor (en este caso un aspirante a actor) se consuma en la inacción".

Ciertamente estamos muy lejos de la situación ideal para entrenar actores y para llevar a cabo y difundir de manera eficaz las propuestas teatrales que se generan en nuestro país; sobra decir que la formación actoral es prácticamente inexistente sin la correspondiente verificación escénica que se da a través de la producción. Sólo así es factible integrar conocimiento, entrenamiento y expresión artística.

A lo largo de su existencia, el Centro Universitario de Teatro ha tratado de fusionar el binomio formación-producción y se ha establecido –con diversos matices dependientes de sus directores– el objetivo de formar actores orgánicos, plurales, capaces de asimilar cualquier método y, sobre todo, de ser agentes de su propio cambio a través del ininterumpido trabajo sobre y consigo mismos y, a su vez, de ser promotores del fenómeno teatral a través de su propia trayectoria actoral así como de la docencia y de la producción. Se trata de alimentar la acción escénica nacional con individuos que incidan en el aquí y ahora que les toca

* Centro que se instituye como tal en 1973 bajo la dirección de Héctor Mendoza. En los años sesenta el CUT funcionó –a cargo de Héctor Azar– como teatro estudiantil.

** Actualmente es secretaria académica del CUT.



Sabor de engaño, 1993. Autor: Víctor Hugo Rascón. Directora: Jennie Ostrosky.
Con alumnos del Centro Universitario de Teatro de la UNAM. En la foto Bertha Vega.

vivir más allá de modas y éxitos fáciles, condicionados en gran medida por el medio de producción televisiva vigente. Se parte de la intención de *instrumentar al instrumento.* ¿Cómo enseñar al violín a ser violín? Dar herramientas a un individuo respetando, desde luego, la individualidad de sus creaciones; instrumentar a un futuro propositor del hecho escénico y no a un ser que funge como actor y se limita a interpretar –no sin cierta eficacia– mediante la eterna calca de sí mismo.

Entiendo como formación el hecho de brindar al futuro actor una base que le permita tener acceso, a través de maestros-guía, a tres instancias interdisciplinarias:

1. Capacidad de entregarse y asimilar un proceso de auto-exploración.
2. Entrenamiento físico que afine sus sistemas óseo-muscular y vocal.
3. Formación intelectual que le estimule para conocer al hombre, sujeto de su expresión, en su devenir y en sus manifestaciones.

La base que recibe el futuro actor representa sólo la infraestructura que deberá perfeccionar a lo largo de su vida y del continuo trabajo sobre sí mismo.

Sin intención alguna de pontificar y sin poder librar la esquematización, dada la naturaleza misma de la exposición de motivos, me referiré a continuación al tipo de instrumentación, por llamarla

de algún modo, que recibe actualmente el aspirante a actor en el Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de Mexico.

A partir de 1989 y luego de una reelaboración del Plan de estudios, se optó por que el entrenamiento de actores fuese de ocho horas diarias y que abarcase una formación que, sólo con el fin de sistematizar el Plan de estudios, se ha dividio en cinco áreas, a saber: Actuación, Cuerpo y Movimiento, Ortofónico-Musical,Teatrología y Producción. Sobra decir que la formación es interdisciplinaria y que el objetivo es formar un actor orgánico.

Entre los requisitos que debe cumplir el aspirante al CUT se hallan la presentación de un examen médico así como de un diagnóstico foniátrico que lo declaren apto para someterse a un entrenamiento físico-vocal riguroso. La selección de aspirantes contempla un examen escrito que permite detectar conocimientos generales y grado de sensibilización hacia la escena universal y mexicana, una audición en la que se evalúan más que habilidades, potenciales de desarrollo– en relación a capacidades, entre otras, de atención, equilibrio, ritmo, concentración, manejo de energía, así como manifestación de sensibilidad e imaginación además de su presencia escénica.

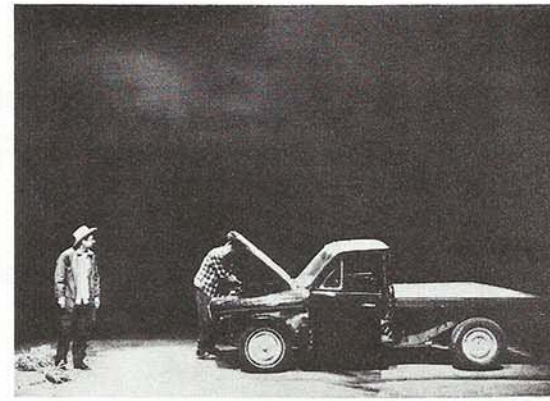
En una segunda etapa se procede a una entrevista individual con cada aspirante en la que se valora: autoimagen, vocación, nivel emocional y madurez intelectual del aspirante. La entrevista es realizada por miembros del personal docente que llevarán a cabo con los aspirantes seleccionados, la etapa a seguir consistente en un curso propedéutico con duración de un mes que permite por una parte profundizar en lo detectado durante las audiciones y entrevistas y, por otra, observar el comportamiento de sensibilidades individuales en el ámbito grupal que es la atmósfera de desarrollo del trabajo escénico. Una vez que culmina el curso propedéutico, se procede a hacer una evaluación interdisciplinaria entre los maestros del mismo para determinar al grupo que recibirá entrenamiento actoral durante cuatro años.

El periodo de formación del actor es de ocho semestres y abarca dos puestas de verificación docente y una puesta en escena de diplomación (todas con un mínimo de cincuenta representaciones). Se añexa mapa curricular.

El área de Actuación funciona a manera de columna vertebral y es alimentada por las otras cuatro áreas. A *grosso modo*, y sin perder de vista que cada cada grupo y cada individuo presentan características diversas, se puede decir que se planea que el estudiante atraviese por las etapas formativas de: autoconocimiento (proceso que suele llamarse abstracción); introducción al realismo; realismo con base en literatura dramática norteamericana y/o europea (en tanto que los personajes son paradigmas realistas); realismo con base en literatura dramática mexicana, aprendizaje de estilo con base en la escena del Siglo de Oro Español y Novohispano; profundización del estilo en el Neoclásico y, finalmente, acercamiento a las rupturas o vanguardias escénicas de finales del siglo XIX y principios del XX; ciclo que implica un conocimiento del "teatro aristotélico" y de los movimientos surgidos a partir y en contra de éste.

Disciplina física (que se adquiere a través de las asignaturas de las áreas Cuerpo y Movimiento y Ortofónico-Musical), **conciencia del conocimiento general** (que brindan al estudiante las materias del área de Teatrología) **y adquisición del conocimiento especializado** (afinación de capacidades que el estudiante va recibiendo y afirmando en sesiones docentes de actuación, en la asimilación de su proceso y de su marco vital, así como en experiencias y vivencias que provienen de cada una de las representaciones que suponen las verificaciones escénicas de cada una de las tres temporadas que tienen lugar durante su periodo formativo), se aunan a fin de consolidar a un ser que a través del ejercicio del entrenamiento recibido, así como de la manifestación de libertad de pensamiento y del desarrollo infinito de su imaginación, dará un sello único a su expresión.

A través de una formación plural y ecléctica, complementada sobre todo por la verificación escénica, el Centro Universitario de Teatro ha intentado resolver la simbiosis teatro-sociedad, una sociedad en la que tristemente el arte ocupa un espacio cada vez menor, asunto que –como formadores– nos cuestionamos y recuestionamos una y otra vez.



Luna negra, 1994. Autor: Jesús González Dávila. Director: Raúl Zermeño. Examen profesional de la generación 89-94 del Centro Universitario de Teatro de la UNAM. En la foto David Villarreal y Jorge Ávalos.

Carrera de actuación.
Cuadro de materias.
Centro Universitario de Teatro, UNAM.

Sm.	Cuerpo y Movimiento	Teatrología	Actuación	Ortofonía	Producción
1	Conc. Corp I Mov. Corp. I	Lit. Dram. I Hist. Esc. Mex I H. Ideas I Español I	I	Dicción I Vocalización I Apreciac. sonora I	Producción I
2	Conc. Corp II Mov. Corp. II	Lit. Dram. II Hist. Esc. Mex II H. Ideas II Español II	II	Dicción II Vocalización II Apreciac. sonora II	Producción II
3	Conc. Corp III Danza urbana I Gimn. p/actores I	Lit. Dram. III Hist. Esc. Esp. II H. Ideas III Español III	III	Expres. verbal I Vocalización III Rítmica	
4	Conc. Corp IV Danza urbana II Gimn. p/actores II	Lit. Dram. IV Hist. Esc. Esp. II H. Ideas IV Español IV	IV	Expres. verbal II Vocalización IV Solfeo I	
5	Expres. Corp. I Tec. Danza p/actores I Acrobacia I	Lit. Dram. V Hist. Esc. Esp. III H. Ideas V Español V	V	Expres. verbal III Vocalización V Solfeo II	Puesta en escena I
6	Expres. Corp. II Tec. Danza p/actores II Acrobacia II	Lit. Dram. VI Hist. Esc. Esp. IV H. Ideas VI Español VI	VI	Expres. verbal IV Vocalización VI Solfeo III	Puesta en escena I
7	Expres. Corp. III Tec. Danza p/actores III Artes marciales I	Sem. Lit. Dram. I Hist. Esc. Esp. V H. Ideas VII	VII	Vocalización VII	Puesta en escena II
8	Expres. Corp. IV Tec. Danza p/actores IV Artes marciales II	Sem. Lit. Dram. II Hist. Esc. Esp. VI H. Ideas VIII	VIII	Vocalización VIII	Puesta en escena II
					Tesis Puesta en escena terminal

El enfoque de la formación actoral en la Facultad de Filosofía y Letras

Aimée Wagner/Manuel González Casanova*

Cuando se inició lo que hoy es el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (1989), la sección de Teatro ofreció cuatro asignaturas que hoy en día siguen funcionando como ejes de la carrera: Historia del teatro universal, Teoría y composición dramática, Técnica teatral (actuación) y Técnica teatral superior (dirección).

Los tres maestros que se dieron a la ardua tarea de "construir" lo que hoy es nuestro colegio, Rodolfo Usigli, Enrique Ruelas y Fernando Wagner, abrigaban una meta: profesionalizar los estudios teatrales, formar profesionistas analíticos, críticos, comprometidos con su quehacer, creadores y no meros ilustrados y/o repetidores.

A través de los años y de varios planes de estudio, el espíritu que anima al Colegio continúa, lo cual de ninguna manera significa estancamiento, sino el mismo objetivo: la formación de profesionistas, licenciados en Literatura Dramática y Teatro que comprometida y creativamente experimenten nuevos y, por qué no, "viejos" caminos dentro del arte escénico.

Hablar de un enfoque de la formación actoral en el Colegio sería, a mi modo de ver, limitar su trascendencia; ya que enfocar, de acuerdo al diccionario, significa: "manera de considerar o tratar un asunto". Para lograr los objetivos generales del actual plan de estudios (por cierto, en revisión) y la formación de un profesionista como el que se ha señalado, es menester acudir a "varias maneras de considerar o tratar un asunto" y si este asunto se refiere al arte actoral, un arte vivo, un acto creador, los enfoques deben, tienen que variar y estar en constante movimiento para llegar a lo que Peter Brooks [1] llama "el teatro inmediato".

La Universidad es, precisamente, el lugar adecuado para la creación de este "teatro inmediato", teatro de experimentación, en el verdadero sentido de la palabra, con la disciplina y la responsabilidad que ello implica y, obviamente, con los conocimientos, actitudes, aptitudes y habilidades necesarias para acercarse al acto experimental.

Es por ello que los especialistas en actuación que forma la Licenciatura en Literatura Dramática

* Aimée Wagner y Manuel González Casanova son respectivamente maestra de carrera y coordinador en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

y Teatro no se adiestran exclusivamente dentro de las materias teórico-prácticas de la actuación, sino que tienen que cursar también aquéllas que le proporcionan un panorama básico de las artes escénicas, como son las áreas de Historia de la literatura dramática, Metodología y formación docente que están vinculadas con el área específica de la actuación.

Dentro del área de actuación se imparten las siguientes asignaturas:

Actuación V-VI-VII -VIII
Taller de actuación. Teatro I-II
Canto I-II
Acondicionamiento físico para actores (danza) I-II
Aconcicionamiento físico para actores III-IV

Estas materias están o deben estar directamente vinculadas y retroalimentarse con aquéllas de las áreas comunes antes enunciadas, con el fin de proporcionar una sólida base que permita al egresado enfrentarse al trabajo profesional.

Me valdré de la Memoria del Coloquio: *La literatura dramática y el teatro hoy*, para ilustrar someramente la posición y las inquietudes de algunos de nuestros docentes frente a la problemática de la carrera: [2]

"...Se hace necesario un acercamiento en el que la dramaturgia sea considerada como una teoría de la representación del mundo, en la que el texto dramático esté intrínsecamente relacionado con la escenificación".

Armando Partida

"...En la enseñanza tradicional es pertinente mantener los cuadros de análisis cerrado para que el equilibrio no se pierda, ni el error configure espacios cotidianos. El espacio abierto, la estructura abierta, la certeza de que la creación es percibida sucesivamente como presencia y ausencia, denota una actitud, como concepción del mundo. El actor no buscará la identificación con el personaje literario... Tampoco buscará la catarsis del



El tuerto es rey, 1986. Ejercicio para la clase de actuación de José Luis Ibañez en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En la foto Raquel Araujo.

espectador... sino la ampliación de la propia conciencia y la del otro frente al drama del ser humano".

Rodolfo Valencia

"...Como 'mejor teatro' entiendo un teatro que busca el conocimiento profundo; el teatro como un instrumento epistemológico. Y me estoy refiriendo como mejor al que busca, no realmente al que encuentra".

Héctor Mendoza



Pastel de zarzamoras, 1987. Autor: **Jesús González Dávila**. Director: Alejandro Ainsle. Con alumnos y egresados de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En la foto Gonzalo Blanco.

Héctor Mendoza

"...Convencer... del enorme valor que tienen los estudios de teatro en relación con la identidad nacional, con la cultura del pueblo, con sus raíces".

Néstor López

"...La impartición de la carrera, como cualquier otra carrera universitaria, debe cumplir con un criterio heurístico, sin soslayar su sentido práctico".

Marcela Ruíz Lugo / Fidel Monroy Bautista

"...El actor debe, en forma permanente, continuar su búsqueda, rebelándose contra las normas preestablecidas; partir de ellas pero superarlas y renovarse siempre con base en esta búsqueda ininterrumpida que lo lleve hacia la realización plena de su arte, convertido en profesión".

Aimée Wagner

"...No se trata de que cada clase mía o cada trabajo que hago sea yo el que sale con la suya; mi función profesional, como director y maestro, es que las metas sean las de cada quien".

José Luis Ibáñez

"...Una característica notable de este nuevo teatro contemporáneo, consiste en la apertura de nuevos espacios de participación artística para todo el equipo de trabajo: el actor, el escenógrafo, el diseñador de vestuario, de la iluminación, la música, etcétera, adquieren rango de creadores".

Soledad Ruiz

"...Indagar sobre la naturaleza de algo es ubicarse en la posibilidad de modificarlo. Pero al mismo tiempo implica dejarse modificar, esto es, cambiar nuestras actitudes hacia lo que ya hemos aprendido y lo que tenemos por aprender".

Gabriel Weiz

Con base en las breves citas que he transcrito se puede afirmar que los diversos enfoques de la formación actoral en la Facultad de Filosofía y Letras van hacia una búsqueda abierta hacia la experimentación seria, comprometida y, por tanto, gratificadora.

Notas

[1] BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona, *De Película*, 1973. pp. 200.

[2] Varios. *La literatura dramática y el teatro hoy*, México, F.F. y L./UNAM, pp. 11, 24, 36, 46, 56, 65, 69, 72, 77, 81, 102.

Actuación: emotividad y pensamiento

David Olguín*

La enseñanza de actuación en El Foro Teatro Contemporáneo se liga a un objetivo más amplio de nuestra institución: el desarrollo de un espacio de pensamiento teatral. Esta aspiración determina nuestro proyecto. La formación de actores entendida no como una acumulación de habilidades y técnicas, sino como un proceso de índole artística con todos los riesgos, la actitud de vida y las posturas éticas que ello implica. Alguna vez Grotowsky, siguiendo a Artaud y Meyerhold en sus trabajos sobre el entrenamiento actoral, expresó una idea fundamental sobre la formación del actor, en el sentido de que su entrenamiento no consiste en el perfeccionamiento de habilidades, ya que esto lo convertía en un sujeto pasivo de adiestramiento artesanal. Se trata, por el contrario de acercar al actor a una conceptualización artística de su quehacer, hecho que incluye el dominio de las técnicas necesarias para eliminar trabas y obstáculos.

La revisión de nuestros propios errores en experiencias pasadas, nos llevó, al abrir El Foro Teatro Contemporáneo (marzo de 1995) a concebir un nuevo plan de estudios donde buscamos unir la enseñanza con la creación, la experimentación y la difusión de las artes escénicas. En términos generales el plan es el siguiente:



Divinas palabras, 1995. Autor: Ramón del Valle Inclán.
Director: Rodolfo Obregon.
Con alumnos de la primera generación del Foro Teatro Contemporáneo.

* Actualmente es subdirector de El Foro Teatro Contemporáneo, escuela que abrió sus puertas en mayo de 1995.

Carrera de actuación

Cursos de 20 horas semanales

Primer año

Primer semestre	Horas semanales
Actuación	8
Danza	3
Interpretación verbal y voz	2:30
Iniciación musical	2
Historia Universal	1:30
Literatura universal	1:30
Historia del teatro universal	1:30

* El tronco de materias teóricas aborda el primer trimestre temas selectos de Grecia y Roma; el segundo, del Medievo y el Renacimiento.

Segundo semestre	
Actuación	8
Danza	3
Interpretación verbal y voz	2:30
Iniciación musical	2
Historia universal	1:30
Literatura universal	1:30
Historia del teatro universal	1:30

* El tronco de materias teóricas aborda durante los dos trimestres temas selectos de los períodos isabelino, siglo de oro y neoclásico.
Objetivo: montaje de escenas de teatro realista.

Segundo año

Primer semestre	
Actuación	8
Danza	3
Dicción	3
Coro - Música	1:30
Historia universal	1:30
Literatura universal	1:30
Historia del teatro universal	1:30

* El tronco de materias teóricas aborda durante el primer trimestre temas selectos del periodo romántico y, durante el segundo trimestre, del periodo realista.
Objetivo: montaje de una obra de teatro realista.

Segundo semestre	
Actuación	9
Danza	3
Dicción - verso	2
Análisis actoral del texto	1:30
Maquillaje	1:30
Literatura mexicana	1:30
Historia del teatro mexicano	1:30

Objetivo: montaje de una obra no realista y manejo de estilos.

Tercer año

Primer semestre	
Actuación	10
Danza	3
Taller de cine y T.V.	2
Canto individual	1:30
Teoría dramática	1:30
Literatura y teatro del siglo xx	2

Objetivo: puesta en escena.

Segundo semestre	
Actuación	12:30
Taller de comedia musical	4
Teoría dramática	1:30
Literatura y teatro del siglo xx	2

Objetivo: puesta en escena.

Cuarto año

* Comprende sólo un semestre con tres materias de apoyo a una puesta en escena y un seminario teórico sobre cultura mexicana:

1. Seminario teórico
2. Seminario práctico
3. Acrobacia o expresión corporal
4. Seminario de cultura de México

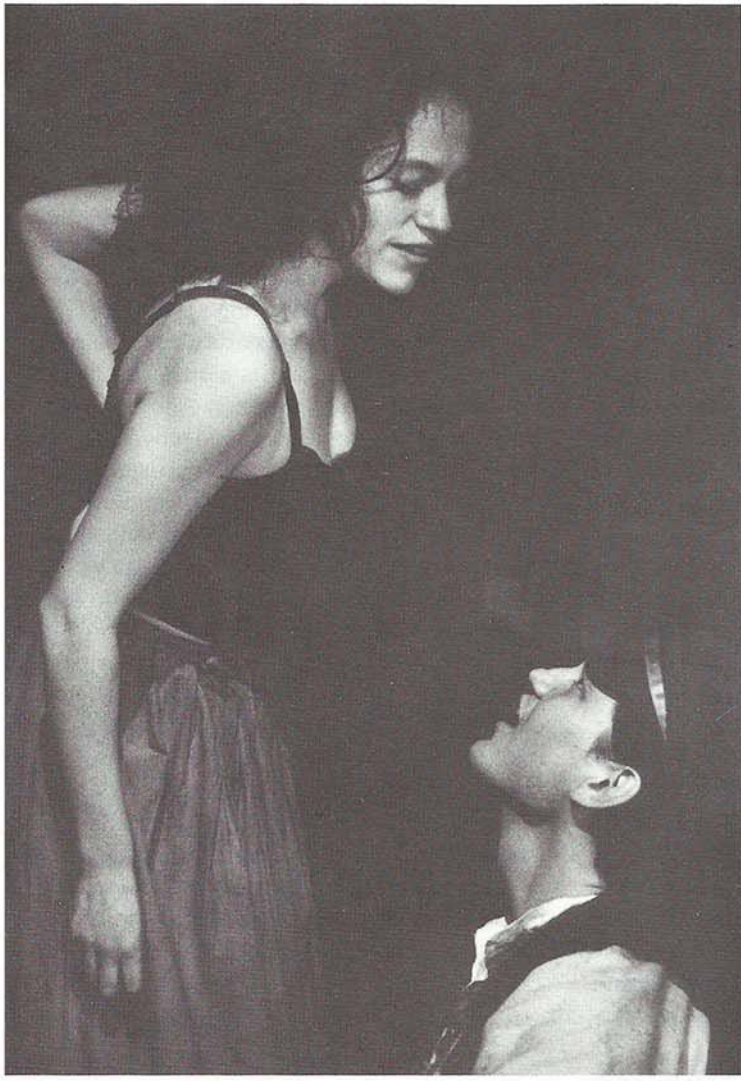


Foto: Roberto Blenda

Concha Reséndiz y Gerardo Mancebo del Castillo en *Divinas palabras*.

Todo plan de estudios es letra muerta si no lo sustenta una tendencia común entre los docentes que lo ponen en práctica y si sus contenidos no tienen un perfil que realmente ayude a la formación del actor. En términos generales quisiera destacar, de manera muy somera, siete puntos generales que determinan nuestra propuesta pedagógica:

1. Consideramos esenciales la formación teórica, el análisis, la lectura y todos los estudios que contribuyan a formar una sensible y profunda visión del mundo en el actor. No se trata solamente de cursos que barnicen la cultura general del aspirante. La formación intelectual, creemos, tiene su presencia concreta en la conexión entre el pensamiento y la emoción. El instrumento sensible, la búsqueda de una actuación de vivencia –aspiración que nos une a otros centros de estudio–, no basta desde nuestra perspectiva. El intento por desarrollar en el alumno la capacidad de comprensión, entendimiento de una situación, profundidad de análisis de un texto, corre paralelo al intento por desarrollar la intuición, la sensibilidad, la concentración, relajación y otras herramientas actorales. El pensamiento, creemos, debe ir unido al desarrollo de una estremecedora capacidad para la generación de emociones en el escenario.

2. Buscamos hacer un especial énfasis en el entrenamiento verbal del actor. Esa preocupación la ha expresado Ludwik Margules, director de El Foro, en diversos artículos. Cito la preocupación que dio pie a este énfasis en nuestro entrenamiento: "Alguna vez, acaso a mediados de los sesenta, Héctor Mendoza aventuró la opinión de que los realizadores de puestas en escena, al asesinar la manera española de hablar, pomposa y grandilocuente y al no encontrar nuestra propia forma de expresión verbal, hemos privado al actor de un instrumento eficaz, que refleje al personaje y el espíritu del idioma del país en que vive. (...) La palabra errada de su inflexión traiciona al personaje, y asienta la mentira que emana del escenario. La preocupación de Mendoza no era gratuita. Encerraba el presentimiento de una crisis futura".

3. Estamos tratando de que el trabajo físico, tanto en las clases de actuación como en las de danza y expresión corporal, no sólo contribuya a la presencia, la destreza física, la eliminación de tensiones y todas las virtudes que habitualmente han aportado estas disciplinas a la formación del actor. Lo que estamos experimentando es evitar al extremo la disgregación del cuerpo, la voz y la emoción a fin de no proporcionarle al actor habilidades que perfeccione sin saber cómo integrar al escenario las disciplinas de estudio paralelo a la clase de actuación. Las clases de danza y de otras materias centradas en el desarrollo corporal, por ejemplo, dentro de una metodología que nuestros docentes han concebido, incorporan textos, emoción y canto al movimiento.

4. Buscamos que los actores de El Foro Teatro Contemporáneo unan permanentemente su aprendizaje en las clases de actuación a los montajes que se producen en nuestro teatro de bolsillo. En la *praxis*, la escena es vista como un espacio de confrontación del alumno con el público. De ahí que hagamos énfasis en propiciar que los alumnos cuenten al acabar sus estudios, con el mayor número posible de puestas en escena.

5. La visión del quehacer de un actor disgregado del director, del escenógrafo o del dramaturgo, es algo que tratamos de evitar. La concepción pedagógica de El Foro nos ha llevado a aspirar a que estas distintas ramas del quehacer teatral se integren en la formación.

6. Un trabajo de esta naturaleza, en un tiempo donde los aspirantes a actor, en vista de las preocupaciones económicas, tratan de desarrollar sus habilidades en el menor tiempo posible, es difícil. Los docentes de El Foro también contribuimos, en otros tiempos y en diversas escuelas, a la formación de profesionales al vapor. Ahora, a pesar de las dificultades inherentes a todo proyecto privado, nos hemos propuesto un plan pedagógico cuya finalidad no tiene el menor asomo de lucro. Nuestra formación es totalmente personalizada, a menudo con rasgos de taller renacentista y concentrada en las capacidades reales de nuestro espacio y nuestros docentes.

7. Amén de que toda ficción escénica parte de una visión crítica de la sociedad y del arte mismo, nuestra imagen de la disponibilidad actoral no implica el cultivo de la abyección en el alumno sino, por el contrario, el cultivo de su capacidad de análisis y la movilización definitiva de todas las facultades para realizar el hecho escénico. De ahí que tratemos de propiciar en el alumno una actitud de superación humana y artística constante, capacidad de observación y una postura ética ante su arte.

El CAEN: Una escuela para el noroeste

Hugo Salcedo*

La zona noroeste del país se ha visto involucrada en un proceso de incansable actividad teatral, promovida en gran medida por los talleres universitarios de instituciones como la Universidad Autónoma de Sinaloa, la Autónoma de Baja California, entre otras. Importante es rescatar la instauración de la Muestra Regional de Teatro, la primera en su especie, ligada ya a la notable figura del director de escena y dramaturgo Óscar Liera (1946/1990), quien cosechara en vida importantes reconocimientos internacionales con obras como *El jinete de la Divina Providencia*, *Los caminos solos* y *Dulces compañías*.

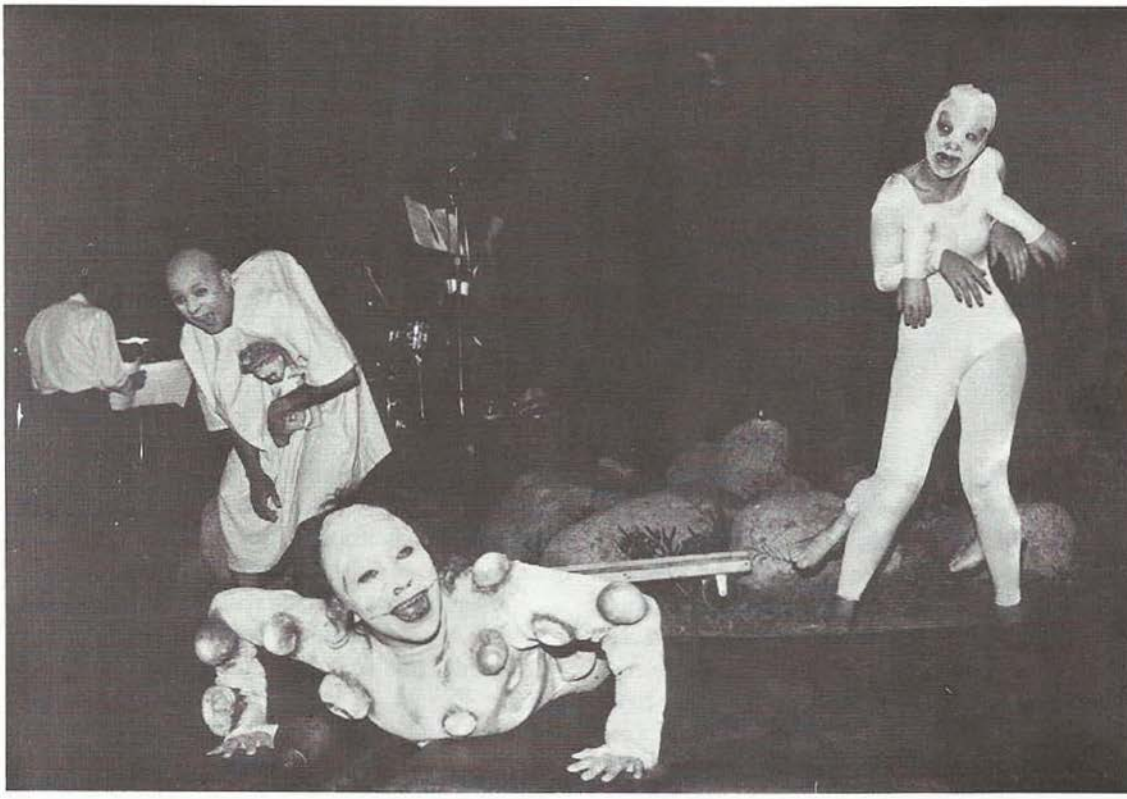
Como otro factor de atención, hemos de hacer notar la iniciativa y continuidad en el trabajo de importantes hacedores de teatro asentados en la Baja California de los últimos años: Luis Torner, Ignacio Flores de la Lama, Ángel Norzagaray y Fernando Rodríguez Rojero, quienes convocados por el entonces actor Fernando López Mateos, se reúnen en la fronteriza ciudad de Tijuana ante Gerardo Estrada, ya director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, a fin de proponer la creación de un centro de formación de actores en la zona que permita satisfacer las demandas de nuevas generaciones. Se trataba a la vez de una iniciativa que, por un camino de escritorios públicos y oficinas burocráticas, encontraba su justificación en la ambiciosa mecánica de la descentralización cultural del país.

Luego de una segunda reunión en la ciudad de México, y garantizado el cuadro de propuestas por gentes del medio como Víctor Hugo Rascón y Mario Ficachi, se inauguró lo que hasta hoy se conoce como el Centro de Artes Escénicas del Noroeste, A.C. (CAEN) acogido en las modernas instalaciones del Centro Cultural Tijuana desde su inicio el 27 de septiembre de 1993. Las actividades académicas arrancan a partir de esa fecha, con la instauración del primer Diplomado en Teatro, "con el objetivo de constituirse en una opción de formación artística de orientación profesional, basada en el esquema de educación intensiva especializada por módulos trimestrales" (sic).[1]

Cada uno de los trimestres concluye con la oferta de cursos que corren a cargo de especialistas que viajan básicamente desde la capital del país por períodos de una semana y participan en programas específicos, tanto para los alumnos regulares, como en opciones abiertas a la comunidad. De esta manera, se ha contado con especialistas

* En la actualidad es coordinador editorial en el Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN).

[1] Véase el documento de la "Primera Reunión de Consejo Académico del CAEN", firmado por Fernando López Mateos como director, en la ciudad de Tijuana, el 21 de junio de 1994.



Circo nocturno, 1995. Textos de José Emilio Pacheco. Director: Ignacio Flores de la Lama.
Con actores de la segunda generación del Centro de Artes Escénicas del Noroeste, A.C. (CAEN).

visitantes como Gabriel Pascal, Luisa Huertas, Mauricio Jiménez, Margie Bermejo, Armando Partida, entre otros.

El trayecto de los cuatro módulos que avanzan a lo largo del año (octubre / septiembre), concluye con puestas en escena que permiten la exposición en público de las habilidades de los egresados. A la fecha, los montajes que se han visto son: *La quimera* ("Alfa del Alba") de Hugo Argüelles, dirección de Fernando López Mateos; *¿Tú también, Macbeth?*, adaptación y dirección de Ángel Norzagaray; *Circo nocturno* de José Emilio Pacheco, en versión y dirección de Ignacio Flores de la Lama; y *Vamos con Héctor* ("Bajarse al Moro") de José Luis Alonso de Santos, dirección de Ángel Norzagaray.

La formación del alumno en el transcurso del año académico, se inclina más hacia el terreno actoral con materias como Actuación, Eficiencia física, Acrobacia, Danza, Ortofonía, etcétera, pero permite cierto rezago en aspectos teóricos o analíticos, debido precisamente a la carga horaria destinada por materia.

Debemos señalar, sin embargo, que no existe un programa académico definitivo porque el Diplomado prefiere ceñirse a la demanda en la formación del alumno y a los fluctuantes sistemas de operatividad. Sin embargo, materias como Actuación, la

única que se mantiene a lo largo del ciclo escolar, comprende el siguiente esquema:

* ACTUACIÓN I. Atención-Relajación-Concentración-Observación. Imaginación creadora. Vida sensorial y vida afectiva.
* ACTUACIÓN II. Estímulo y respuesta. Situación dramática. De la idea a la palabra como vehículo dramático. Escuela formal, escuela vivencial.
* ACTUACIÓN III. Caracterización externa e interna. Tiempo-Ritmo. Subtexto. Centros de concentración.
* ACTUACIÓN IV. El actor sobre la escena. Método de acciones físicas. Ética de la representación.

El Diplomado en Teatro busca ser una opción efectiva para los interesados en el terreno dramático, no ya como iniciación puesto que esa función la ofrecen, en la ciudad de Tijuana, instancias como la Casa de la Cultura, el taller de teatro del Seguro Social, y la academia dependiente de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), sino que se encuentra particularmente dirigido a aquellos que poseen conocimientos básicos y se interesan en el desarrollo de su profesionalización. Debemos señalar, empero, la todavía débil vinculación y ejercicios de intercambio con los distintos estados de la zona.

Por tal motivo y a partir de enero del presente año, el Centro de Artes Escénicas del Noroeste crea los departamentos de Producción Teatral, de Danza, y de Ediciones. El primero de ellos comprende no sólo la canalización de los recursos financieros para las puestas en escena como trabajos terminales de los propios alumnos, sino que busca a la vez diversos apoyos para los grupos independientes, así como coproducciones con organismos institucionales. El departamento de Danza intenta experimentar con el actor en movimiento bajo el moderno concepto de la Danza/Teatro y las vanguardias contemporáneas.

Por su parte, el departamento Editorial ha lanzado ya la colección dramatúrgica "Los Inéditos" inaugurada con la publicación de *La prisionera* de Emilio Carballido, e intenta ofrecer para el presente año, textos de otros escritores nacionales de igual envergadura. La oferta editorial pretende extenderse en 1996, mediante las colecciones monográficas y testimoniales, así como con la revista "ESPACIO escénico" que verá la luz en dos ocasiones al año.

Frente este panorama de regionalización teatral, y con el aval del Instituto Nacional de Bellas Artes que expide las constancias a los alumnos que concluyen satisfactoriamente el 80% de las treinta y dos semanas activas, el futuro de sus egresados es aún incierto. Si bien es verdad que el paso por las aulas del CAEN propicia la investigación, lectura y experimentación en escena, el estado de Baja California no ha dado los pasos firmes para encontrar la aplicación adecuada de conocimientos. En el terreno privado, más de alguno puede aplicarse en la filmación de los llamados *videohomes*; es decir, participar en una película quizá de amplia distribución en el mercado, pero seguramente desechable debido a los bajos presupuestos para producción y la también baja calidad artística de los realizadores.

Otros encuentran una opción para manifestarse bajo la confección de representaciones unipersonales; o bien, con una novedosa participación aún sin nombre ni apellido, que conjuga la coreografía y el símbolo, el arquetipo y la música estridente, en la animación de concurridas discotecas citadinas.

Evaluando el panorama tan poco alentador, Ignacio Flores de la Lama, director del CAEN desde mayo de 1995, intenta canalizar a sus egresados en montajes de coproducciones institucionales, no ya para formar un elenco estable o compañía, sino en ensambles reciclables que permitan un óptimo aprovechamiento; dicho de otra manera, disponer de recursos económicos compartidos por dos o más instituciones, con la particiación de un amplio número de creadores y ejecutantes.

Por lo pronto y mientras se plantean las condiciones más adecuadas, los egresados del Diplomado

en Teatro buscan –no sin grandes dificultades– hacer efectivos sus esfuerzos, ya mediante la incorporación a grupos establecidos, ya mediante la formación de otros nuevos. Habrán de seguir su trabajo poco redituable en el aspecto económico y maniatados en el aspecto artístico, y así continuar su ejercicio con la esperanza de que posiblemente, y en un corto tiempo, puedan desprendense de la triste sentencia shakespeareana en donde *"los jóvenes nunca veremos mucho ni viviremos tanto"*.



Vamos con Héctor (Bajarse al moro), 1995. Autor: José Luis Alonso de Santos.
Director: Ángel Norzagaray. Con actores de la segunda generación del CAEN.

Escuela Rusa de Actuación en México

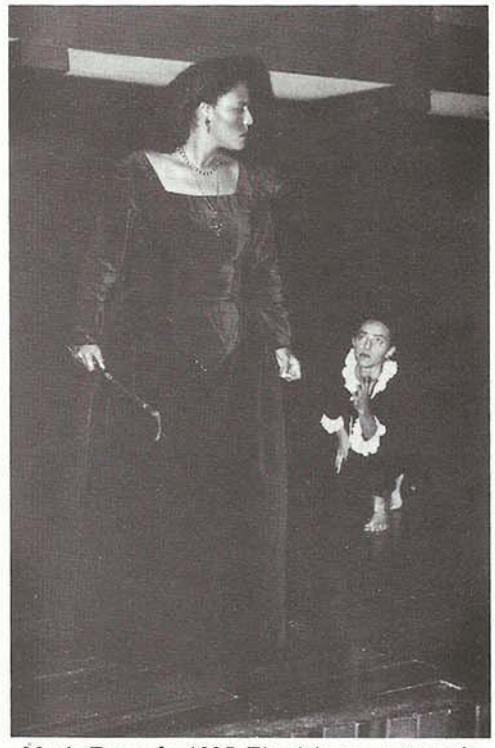
Rogelio Nevares/Yuri Borisevich*

El Instituto del Arte de la Interpretación Teatral y Cinematográfica, la Escuela Rusa de Actuación en México (IAITC-ERAM), en su primera fase de desarrollo, pretende fungir como **catalizador** en el proceso mediante el cual el teatro y la cinematografía mexicanos desarrollen su **potencial** a las dimensiones que merece (al considerar la riqueza cultural de nuestro país), entrenando artistas del arte de la interpretación de **primer** orden, según criterios **internacionales**; "Educar actores para que éstos, a su vez, eduquen a los directores, y después de esto, ambos eduquen al público", como señala el eminente actor y teórico teatral Mijail Chejov. El objetivo es lograr lo anterior con un sencillo criterio de responsabilidad hacia el alumno, es decir: a) otorgarle un **método** de trabajo sobre un rol (desde que se toma el texto por primera vez en las manos hasta la última función de la temporada), y b) sobre **sí** mismo (una vez desarrolladas al máximo sus capacidades emocionales e interculturales, en función de su profesión, conozca perfectamente sus capacidades físicas y rango de temperamento, tanto como sus cualidades e insuficiencias en términos de habla y plástica corporal escénicas, para de esta manera mantener una rutina de vida permanentemente encausada hacia el autoperfeccionamiento). Entrenar actores que se distingan no sólo por su técnica y talento, sino también por su autodisciplina, calma, racionalidad y cooperatividad.

El IAITC-ERAM desea **aportar** al problema sobre la educación actoral en México un punto de vista compartido: la sabiduría de que todo método o programa de entrenamiento actoral creado hasta la fecha, tanto clásicos (Conservatorio de París, Royal Academy of Dramatic Arts) como revolucionarios (Stanislavski, Brecht, Biomecánica de Meyerhold), ha sido desarrollado para entrenar actores que nutran las filas de compañías **estables** que profesen un **determinado** ideal estético. **Nuestro** canon estético es el realismo **psicológico** y si bien sabemos que en el panorama de las tendencias teatrales modernas puede **parecer** estrecho, por otra parte, la gran mayoría de los autores de la literatura **universal** han escrito en esta

*Rogelio Nevárez, director general del IAITC-ERAM, hace una introducción al texto de Yuri Borisovich, director de cátedra de dicho Instituto que inicia sus actividades en septiembre de 1994.

tendencia, prácticamente para nosotros. Además, si bien entrenamos actores que satisfagan las exigencias de nuestro ideal estético en los montajes de escenas, actos y piezas enteras en nuestra escuela, fuera de saber que tenemos simpatizantes entre los **mejores** directores del ambiente teatral en México, los actores de cine y televisión **sólo** pueden, más bien deberían, actuar de esta particular **manera**. Un actor del realismo psicológico es aquél capaz de: 1) **entender** hasta los más sutiles **procesos** psicológicos del personaje que interpreta, ayudándose de asociaciones vivenciales propias; 2) **revivirlos** frente a un público y **transmitirlos** de una manera estética o **interesante**, y 3) lograr lo anterior en cualquier **atmósfera** de trabajo y en armonía con cualquier **propuesta** escénica.



María Estuardo, 1995. Ejercicio con actores de la Escuela Rusa de Actuación. En la foto Gerardina Martínez e Inéz Pintado.

En México **hay**, ha habido y habrá **genios** de la actuación. Como estamos convencidos, a nosotros nos interesa **restablecer** el **criterio** de lo que es un genio de la actuación, o bien, un excelente actor, y cómo a un joven artista se le debe entrenar para que de ellos (los genios) haya más. Que en este modelo a seguir en un plan de estudios, estos jóvenes sean entrenados para desarrollar su talento. El grupo de maestros rusos, mexicanos y de otras nacionalidades del IAITC (Yuri B. Iliachevski, Rogelio A. Nevárez, Mikhail V. Chatin, Ylia O. Popescu, Daniil V. Artamonov y otros) no pretenden hacer una revolución estética como en su tiempo lo hicieron Grotovsky o Artaud; Stanislavski dice: "El arte del Teatro del Arte es para aquellos genios escogidos de la actuación en **toda** la historia del teatro ruso".

Con la intención de lograr mayor claridad, incluimos a continuación una explicación por parte de nuestro maestro veterano Yuri Borisovich Iliachevsky, director de cátedra IAITC-ERAM, Docente y Delegado General del Instituto de Cinematografía Estatal de Todas las Rusias (VGIK):

En primer lugar, las condiciones básicas que conforman el **fundamento** de la Escuela Realista Rusa de Entrenamiento Actoral que nuestro Instituto profesa, fueron formuladas por Alexander S. Pushkin, Nikolai V. Gogol, y en parte por Visarión Belinski y Mikhail Ostrovski, a principios del siglo XIX, quienes se apoyaron en las **tendencias** en curso de la **literatura** nacional y la **práctica** de algunos **actores** dramáticos rusos como Mochalov, el Príncipe Mesherski. Casi un siglo después, Constantin Sergueievich Stanislavski **repite** estas condiciones fundamentales de la Escuela Realista Rusa en sus artículos "La escuela vivencial", "La escuela de la representación" y "El oficio".

La **dramaturgia** de mediados y fines del siglo XIX (Ostrovski, Turgenev, Tolstoi, Chejov y adaptaciones de Dostoievski) presentan **exigencias** particulares hacia la interpretación escénica de los héroes de estas obras. La **revisión** de estas **exigencias** a partir de **experiencia práctica** sobre el

escenario, constituye la **base** de incontables tratados, cátedras y artículos de Stanislavski, Vladimir Y. Neimirovich-Danchenco y Mikhail A. Chejov, dedicados a la **profesión** actoral; enfatizar "incontables" no es casualidad porque, para entender verdaderamente en qué se diferencia la Escuela Realista Rusa de Entrenamiento Actoral de muchas otras escuelas, son insuficientes unas cuantas citas o fragmentos de obras mayores, si son éstas extraídas para su divulgación, del contexto del patrimonio completo heredado de los grandes maestros y pedagogos como sucede frecuentemente. Stanislavski escribe:

> ...Llamémosle mi "sistema", desarrollado por mi método de trabajo actoral que le permite al artista, encontrando la "forma" de su rol: a) descubrir en él la vida del alma humana, y b) de manera natural interpretarla de una manera estética, ha venido a constituir el resultado de la búsqueda de mi vida.
> El fundamento de este sistema obedece las leyes, por mí estudiadas en la práctica, de la naturaleza orgánica del artista. La ventaja de esto es que en ello no hay nada inventado o dejado de probar en la práctica, propia o de mis estudiantes; por sí mismo, resultó de manera espontánea de mi experiencia en muchos años.[1]

Una cita más:

> ...Muchos artistas adoptaron mi terminología sin probar su contenido o comprendiéndola sólo intelectualmente sin aprenderla y, peor aún, esto les satisfizo completamente, y desde ese momento, dejaron de escuchar de mi palabra y comenzaron a enseñar "como" por mi sistema. Ellos no comprendieron que sobre lo que les hablé no se puede captar y hacer propio en una hora o en un día, sino que se tiene que estudiar sistemáticamente —por años, toda la vida— de manera constante, haciendo lo comprendido costumbre; dejar de pensar en ello y esperar que, espontáneamente, por sí mismo se manifieste. [2]

Me permití escribir esta última cita, sólo porque claramente define la abismal diferencia entre los pedagogos que gastaron años de intensivo trabajo en reevaluar creativamente la herencia de sus importantes predecesores y probarla en la práctica real, enriqueciéndola con nuevos descubrimientos, comprendiendo de esta manera la esencia de la educación del actor en la tendencia del realismo psicológico (como A. D. Popov, M. O. Knevel y otros), de los incontables epígonos y dogmáticos, quienes influenciados por la opinión de aceptadas autoridades y su superficialmente interesante y bella fraseología, con la pobre experiencia que en el transcurso una sola vida humana se puede obtener, improvisan programas de entrenamiento actoral, aparentemente confiables y ricos en bibliografía pero en los que permanece ausente este "secreto" o difícil de captar "esencia" que distingue a la Escuela Rusa de Entrenamiento Actoral.

En otras palabras, en la realidad actual, existen estos dos tipos de pedagogos: 1) quienes siguieron el camino parecido al que mencionó Constantin Sergueievich en la cita primera, y 2) aquellos que siguen el curso de los pupilos sobre los cuales escribe en la segunda cita. Por tanto, es realmente complicado definir el valor de nuestro o cualquier otro programa a gente ajena a la práctica pedagógica o teatral; redactados (todo programa o exposición de principios), pueden parecer efectivos, y sus autores eruditos. Sin embargo, definiré a pesar de lo anterior, algunas condiciones concretas de nuestro programa.

Las creaciones del arte actoral de los maestros de esta tendencia siempre portan el sello de la inconfundible personalidad de sus creadores (Mikhail Tarjanov, Marlon Brando, Innokenti Smoktunovski, Dustin Hoffman, etcétera). Por esto, una de las más importantes tareas de la enseñanza y el tutelaje de los estudiantes de los trimestres I, II, III y IV, tanto para el maestro como para el alumno, es la manifestación de las individuales cualidades exteriores (características físicas particulares, timbre de voz, etcétera) e interiores (rango de temperamento, sentido del humor,

particulares maneras de razonamiento, etcétera), y el desarrollo de éstas, así como arrancar de raíz aquellos defectos, tanto físicos como psicológicos, que pudiesen obstaculizar estas manifestaciones y desarrollo de cualidades individuales, como un jardinero eliminaría las hierbas de un jardín que pudiesen impedir el sano y completo crecimiento natural de una flor.

Tan importante tarea, durante los primeros cuatro trimestres, es el desarrollar en el estudiante la capacidad de comprender, a través de su individual percepción y de acuerdo con su personalidad, el contenido, esencia o mecánica intrínseca de la obra artística que se le presente —sea ésta un rol, una composición literaria, una danza o una obra musical— y transmitir este contenido a un público con ayuda de sus (de nuevo) individuales dotes expresivas en cada etapa, por más débiles que sus cualidades físicas de expresión puedan ser entonces.

Solamente "yo, en las circunstancias dadas" y ningún otro, acaso más bello o expresivo, "que no sea yo" y precisamente "yo", aunque esto sólo suceda en el ensayo de hoy, "yo".

Teorías erróneas sobre los medios expresivos del actor, como las de Delsarte y Volkonski, no hacen más que proponer un alfabeto de matices a adoptarse, a pesar de la personalidad propia; una codificación de manifestaciones exteriores de procesos interiores aplicables a manifestaciones artísticas de composición estática como la pintura o la escultura, es inútil para un arte de composiciones dinámicas como el teatro. Por ello, cualquier comportamiento expresivo durante los primeros trimestres, debe de ser inseparable de la personalidad del estudiante.

Ya para el cuarto trimestre, cada estudiante, de acuerdo con sus posibilidades puede y debe aprender a percibir las diferencias entre manifestaciones expresivas formales como la pintura, la escultura, la literatura o la oratoria, en función, por supuesto, del trabajo actoral.



Después de la caída, 1995. Ejercicio con actores de la Escuela Rusa de Actuación. En la foto Mario Valenzuela e Itzia Cerón.

La diferencia entre el "yo, en las circunstancias dadas" y el "yo, que no soy yo" (transformación), es sobre lo que exhaustivamente trabajó Mikhail Chejov. En los IV, V y VI trimestres, el énfasis cambia hacia el desarrollo en el estudiante de la capacidad de transmitir, de nuevo, el contenido de la obra artística que maneja, pero ahora de una manera o forma estéticamente expresiva en un rango que pueda ir desde lo simpático hasta lo grotescamente estilizado.

En los VI, VII y VIII trimestres, paralelamente con el trabajo de perfeccionamiento paulatino de las capacidades expresivas interiores y exteriores del estudiante, el énfasis cambia nuevamente para esta materia, al desarrollo de la capacidad de percibir y trabajar de acuerdo con: 1) la particular atmósfera de trabajo en un espectáculo; 2) el género en el que se trabaja; 3) el estilo del director, y 4) la propuesta del director. En el noveno trimestre, con la preparación de los espectáculos de Diploma, el enfoque se cambia a los problemas del actor sobre roles ya determinados, al presentarse éstos en temporadas prolongadas.

Notas

[1] Stanislavski, Constantin, *Obras Completas*, Tomo 1, p. 408
[2] Stanislavski, Constantin, *Ibídem*, p. 349



El método y los Actores del Método

René Pereyra*

El propósito del psicoanalista es ayudar a su paciente a relajarse para eliminarle problemas o dificultades mentales y emocionales. En la actuación yo no trato de eliminarle al actor ni experiencias ni emociones. La intención es ayudar a cada individuo a usar, a controlar, a dar forma y a aplicar todo cuanto posee en su trabajo de actor. Trato de hacer a un lado todo cuanto le estorba en la expresión de su persona. No quiero eliminar la experiencia que tenga. Ayudo a cada individuo a ser consciente de la profundidad de sus fuentes de experiencia y creatividad, y a aprender a recrear todas ellas para usarlas cuantas veces lo requieran, sin que verdaderamente le lleguen a afectar, lo que le va a dar un resultado grandioso en la profesión que ha elegido.

LEE STRASBERG

El tan traído y llevado Método, tan injustamente tratado y enseñado en nuestro país; fue por eso sin duda, la razón primordial por la cual quise regresar a México a enseñarlo, tal cual yo lo había aprendido del propio Strasberg y de otros maestros del Actor's Studio y del Strasberg Institute. Once años de ardua labor, de lucha constante, tratando de difundir una técnica actoral que estaba mal comprendida en las academias de actuación de México.

Lee Strasberg con su Método nos propone una técnica actoral práctica, eficaz, de resultados sorprendentes e inmediatos; una manera de actuar suave y fácil, que más que una técnica actoral es una filosofía de vida, ya que su creador, Strasberg, al elaborarla pensó que el gran actor **No** necesariamente tendría que ser un inadaptado, un loco, un neurótico que conduce mal su vida y la de los seres que le rodean:

> Si esta profesión le hace daño –decía Lee– abandónenla. Dedíquese a otra cosa. La actuación debe ser placentera, gozosa. En inglés a una obra de teatro se le llama 'play'-juego; y un actor se le dice: player'-jugador. Esto es un juego –seguía diciendo el maestro– no se crea tan a pecho las situaciones a las que da vida en escena, ni los personajes que interpreta, de lo contrario, usted irá **enloqueciendo paulatinamente**.

Para lograr esto el Método propone una conciencia permanente mientras se está actuando (y aun fuera del escenario): 90% personaje, 10%

* Director artístico de la escuela Actores del Método, la cual inició sus actividades en marzo de 1985.

actor. El personaje es el coche, el actor es el chofer; el personaje es el violín, el actor es el violinista. Subir al escenario a tratar de olvidarse que uno es uno, para meterse de lleno en el personaje, equivale a **histeria** según palabras del propio Lee:

> Uno de los errores más graves que cometen los actores al estar trabajando, es creer que actuar con veracidad y autenticidad es perder la conciencia de lo que se está haciendo, pero eso es histeria, lo mismo en la vida que en el teatro. Si esto sucede significa que se está sobrepasando el punto en que de manera voluntaria se está haciendo algo.

Actuación, de acuerdo al Método, es la habilidad de hacer y decir en el escenario aquellas cosas que difícilmente haría o diría en la vida cotidiana.

Pero esta habilidad tendrá que ser entrenada, ya que por sí sola no se nos va a dar en el escenario, puesto que no existe el hábito de hacerlo y en muchos de los casos los canales expresivos están bloqueados. Es aquí donde el Método hace hincapié, lo mismo que todos los actores que se adiestran bajo esta disciplina.

Actores del Método ha tratado de ser muy ortodoxos en esto y los resultados que se han logrado son excelentes; viniendo así a echar por tierra la infundada teoría aquella que decía que: "el Método de Strasberg era una técnica para anglos".

En el actor mexicano, el desarrollo de esta técnica es de gran valía porque el mexicano como el latino en general, es un ser de gran emotividad, cuyos sentimientos están a flor de piel; ya no hay que buscarlos o cincelarlos porque allí están. En todo caso, hay que bajarlos de volumen porque tienden a ser exagerados.

Este es un Método que trabaja los sentimientos, que ayuda a que afloren; y al actor que está "incapacitado" para expresarlos, le da las herramientas necesarias para combatir esa inhabilidad expresiva.

Dentro de esta enseñanza se trabaja: la relajación (cuyos orígenes son el Tai-Chi-Chuan), el trabajo sensorial como motivador de las emociones y del sentido de la verdad escénica; los ejercicios de dejarse ser; la improvisación; ejercicios de imaginación; el trabajo de escenas, etcétera. Estos conllevan al actor no sólo a que mejore su trabajo en el escenario, sino a que se sienta mejor como ser humano; ya que se le despierta la habilidad de conocer y usar a fondo muchas otras áreas de su persona no antes exploradas; y que al saberlas usar en el escenario dejan de ser bloqueos que ennegrecen su verdadera personalidad. Esto además le da un registro actoral mucho más amplio, es decir, le despierta una habilidad para interpretar una diversidad de personajes.

Todo esto se va descubriendo de una manera suave y fácil como lo propone Strasberg, con ejercicios que más bien parecen "juegos" que nos remontan a nuestra propia infancia. "En el entrenamiento actoral -señala Strasberg- debemos de conducir al actor a despertar la habilidad que tuvo cuando fue niño, de creer en cosas inexistentes y reaccionar ante ellas como si fueran reales".

¿Qué representa Actores del Método A.C. para el teatro mexicano?

En la medida en que se nos han cerrado muchas puertas en las instituciones culturales del gobierno, no podemos demostrar qué representamos para el teatro mexicano.

Somos un grupo de actores independientes (casi cuarenta) que con más de once años de lucha por la sobrevivencia, seguimos existiendo. Nos hemos creado nuestras propias fuentes de trabajo: contamos con un foro propio para ciento cincuenta espectadores, donde presentamos nuestros montajes, vendemos funciones a escuelas e instituciones privadas que una vez que ven nuestro trabajo, piden ver otras obras de nuestro repertorio. El espectador gusta de nuestro trabajo, de la verdad y el sentimiento de nuestros actores; eso representamos



Después de la muerte, 1996. Versión de René Pereyra sobre textos de Juan Rulfo. Con el Grupo de actores del Método. En la foto Mauricio Huerta y Juan Menchaca.

para el teatro mexicano. Hace unos años gracias al Fideicomiso y la Rockefeller, fuimos favorecidos con una beca que nos llevó a Nueva York a representar tres montajes durante un mes: *Los hijos de Kennedy, Pedro Páramo* y *Purificación en la Calle de Cristo*.

La gente de Actor's Studio y la crítica dijeron que "éramos el teatro de Método más puro que se había hecho en muchos años", eso representamos para el teatro mexicano. Estuvimos en el Festival Internacional de las Artes en Costa Rica por nuestro propio mérito, y al terminar nuestra actuación el público de pie ovacionó a México por diez minutos. Eso representamos para el teatro mexicano. Llevamos seis nominaciones para los premios de teatro como el mejor grupo de teatro independiente; eso también representamos para el teatro mexicano.

Pero nos falta publicidad, que nuestro trabajo se difunda más; mucha gente todavía no nos conoce, ni saben con certeza el tipo de trabajo que estamos haciendo. Alguna gente del medio todavía se resiste a pararse en nuestro espacio, por falsos prejuicios no se dignan ir a vernos. Los presupuestos culturales de la nación siguen sin favorecernos. Cualquier tipo de ayuda publicitaria que les pedimos, nos es negada. Seguimos esperando la ayuda para poder regresar a Nueva York a cumplir una invitación que se nos hizo de La Mamma Theatre y del Actor's Studio desde hace tres años.



Purificación en la calle de Cristo, 1991. Autor: René Marqués. Director: René Pereyra. Con el grupo de actores del Método. En la foto Roberto Soto, Juan Zermeño y Eduardo Von.

Por fortuna, T.V. Azteca ha puesto sus ojos en nosotros. Nos hemos convertido desde hace dos meses en una especie de Centro de Capacitación Actoral para el talento artístico de esa empresa. Diariamente les impartimos clases de actuación, voz, expresión corporal, baile, amén de que jueves tras jueves, se les incita a participar en el programa "Escenas de Clase al Público", donde nuestros actores ponen a prueba en el escenario las enseñanzas que día con día están recibiendo.

Por allí es que se vislumbra un futuro halagador para nosotros; un medio por el cual el actor del Método de México dé a conocer su trabajo y de esa manera descubrir con exactitud lo que podemos representar para los escenarios mexicanos en México; amén de dar por terminada esa vida de fakir, y esos utópicos sueños de vivir únicamente del "arte", sin querer "contaminarse" de otros medios como el televisivo y cinematográfico.

T.V. Azteca marca la pauta para que el Método sea conocido ampliamente en nuestro país; y para que los actores que somos sus exponentes, empecemos a vivir decorosamente como cualquier profesional de la actuación merece.

Tercera orilla: ¿proyecto imposible?

Coral Aguirre*

A Yoshi, por supuesto

Lo que retorna es real
LACAN

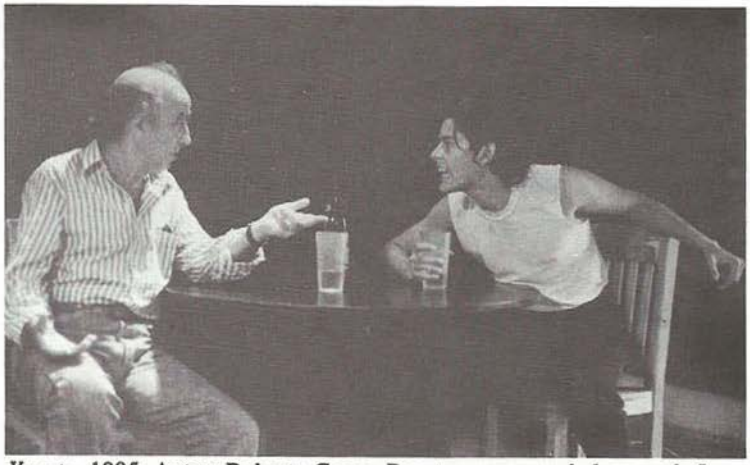
Una vez más las nervaduras de la noche lo despertaron espantado, no por la obscuridad sino por la mañana que se avecinaba. X tenía mucho miedo. Había crecido con él durante los dieciocho años que llevaba. Para matarlo probó drogas y habitaba a diario las salas cinematográficas como si el cine, su pan cotidiano, fuera la coartada para huir de la ansiosa tarea de vivir. Un día descubrió muy cerca de su casa, una suerte de escuela de teatro y se inscribió del modo en que se prueba una nueva marca de cigarros. Los ejercicios y entre los maestros algunas voces que sonaban diferente, le dieron cierta paz. Era un lugar en el mundo, se dijo, un lugar donde yo pueda ser quien quiera ser, se dijo. Un sitio en el cual quizá, me sea posible residir, repitió. Y de a poquito, advirtió una imagen de sí mismo forjándose al flujo de una disciplina consciente. Sin embargo, todas sus esperanzas no bastaron para impedir que, con el fin del curso, esa escuela cerrara sus puertas.

No quiso perderse a los maestros que le habían sugerido cosas muy raras:** "Disciplina es *praxis*, es decir, algo que tiene comienzo, desarrollo y fin con un propósito definido". "Enfrentar el miedo es una de las tareas básicas del actor". "El miedo está siempre con nosotros y hay que combatirlo todos los días de la vida". "Un actor al ponerse en tela de juicio, transgrede el orden del mundo, puesto que también lo pone en tela de juicio"... Y tantas otras cosas que no lograba entender plenamente, pero que le hacían cosquilleos en el estómago urgiéndolo a abandonar su apatía. Siguió con ellos durante el siguiente año en otra escuela que tampoco pudo subsistir.

Entonces llegó el tiempo de decidirse por un proyecto propio. Con estos maestros y junto a un grupo de compañeros que tampoco querían perderse la oportunidad de crecer, continuó las clases. En la primera sesión de trabajo se leyó algo que no entendió muy bien, pero que llevaba por título *La Tercera orilla*. Decidieron ponerle ese nombre al grupo.

* Fue coordinadora académica del Centro de Estudios Teatrales y de Televisión del Norte, A.C., *La Tercera Orilla*, de enero a octubre de 1995. Actualmente es maestra de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

** Todos los encomillados pertenecen a la memoria de trabajo del actor X.



Yepeto, 1995. Autor: Roberto Cossa. Puesta en escena de la escuela La Tercera orilla de Nuevo León. En la foto Dardo Aguirre y Juan Alejandro Escutia.

Pero los jóvenes y aun los adultos, como bien sabemos, no somos una unidad coherente y absoluta y menos a la hora de la acción. Somos una maraña, una red inextricable de pulsiones contradictorias. X también quería habitar ese mundo al que decía desdeñar. No sólo el de un proceso de contrucción consciente, de formación rigurosa como persona y como actor, sino en el de un mundo que lo proyectara íntegro, bello, inexpugnable, en la multiplicación escalofriante de la pantalla. Vale decir, en su fuero interno, en su partecita más odiosa, latía Televisa haciéndole guiños.

Ahora a sus veinte años, ya no era un hipócrita, eso pensó, y su confesión fue recibida entre risas y pullas al tiempo que le hacían saber que era igual a todos. Tal vez por lo mismo aquella primera *Tercera orilla* se hizo añicos en menos que canta un gallo. Audicionó, pues, en Televisa en flagrante secreto a voces y fue rechazado. "No se puede apuntar a la totalidad, a que te salga bien todo. Debemos apuntar a las zonas problemáticas, a los puntos flojos. Desmenuza el problema". Lo aplicó para esta ocasión: ¿cuáles eran sus puntos flojos? Luego de analizarlos sesudamente admitió que no era tan buen mozo como había sospechado y que su piel morena le había jugado una mala pasada. ¿Alguna vez antes, desde que había comenzado a estudiar teatro, estos parámetros habían sido enunciados por sus maestros?, se dio cuenta que Anthony Hoppkins hubiera podido ser chaparrito y pardo.

Los años siguientes lo encontraron en el juego libertario de los grupos de teatro independientes. No obstante, una parte de sí, la mejor, aquella que soñaba con crecer y crecer, se sentía muy menoscabada y se decía: ¿a dónde habían ido a parar las frases: "de la calidad de mi trabajo depende la escena del otro"; "combate el individualismo, pues la actitud 'primero yo y me cago en todo el mundo' es pura arrogancia, muy común pero muy dañina; así no se puede crear"? Cuán difícil, comprendió, ser fiel a la mejor parte de uno con un arte, este teatro de locos, donde todo debe hacerse en equipo.

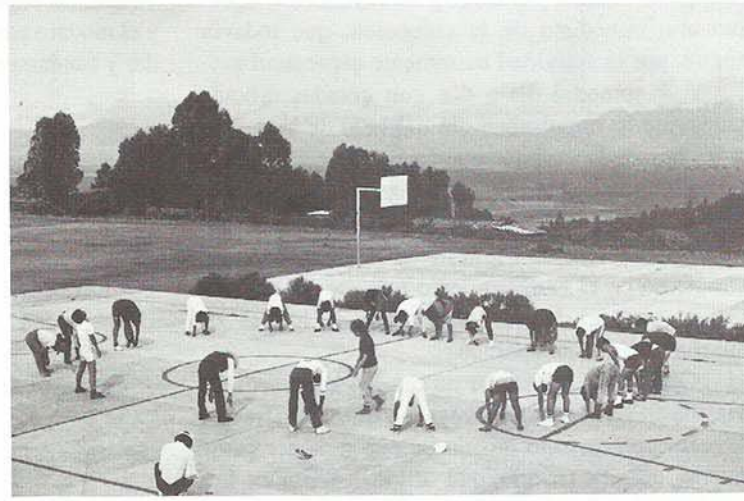
Sus veintidos años lo hallaron insatisfecho y más incierto que nunca luego de haber probado las certidumbres del crecimiento personal que, según los griegos, le habían enseñado, conduce a la armonía y la paz. Los cielos se abrieron el día que uno de sus maestros le contó que el Centro Artístico de Monterrey (CEAM), perteneciente a Televisa, realizaba un excelente plan de estudios con los maestros solventes a los que se sumarían los que había aprendido a querer. Había logrado reunir sin proponérselo los dos polos de la contradicción; puesto que, ¿para qué negarlo?, soñaba más que nunca en hacerse famoso y alcanzar la gloria a pesar del duro aprendizaje de una ética que, ¿acaso sabía bien para qué servía?

Por fin cursó su primer año completo luego de haber residido en el teatro durante cuatro años. En la escuela se realizó un concurso interno para poner nombre al foro que se estrechaba y al grupo de egresados que plantaría sus banderas allí. Por fidelidad a sus primeros pasos recordó aquel *logos La Tercera orilla*. Lo propuso y ganó. Parecía que la esperanza estaba de su parte. Sin embargo, no fue así. Los nuevos vientos que sacudían a México a fines de 1994 habían quebrado los mejores augurios y el CEAM se daba por terminado.

Regresó a México en pleno naufragio. Asistió a la escuela de Televisa menos de una semana y allí tuvo tiempo para enterarse que Stanislavki había muerto y que los "tipos" que se requerían no necesitaban ser provistos de ninguna humanidad. Después de la iniciación probada en su experiencia anterior, su ser íntegro se resistió a los juegos de la simulación.

Se enteró que en ese lapso sus maestros habían creado en Villa de Santiago, Nuevo León, el Centro de Estudios Teatrales y de Televisión del Norte, A.C., *La Tercera orilla* , con el propósito de ser independiente para realizar un proyecto propio. En Villa de Santiago, para hallar la identidad que se ejerce con más plenitud en contacto con los cielos, árboles y cerros. Con los cinco maestros de su aprendizaje anterior mancomunados en objetivos comunes: antes que ninguna otra cosa, atender a la formación de la persona humana y establecer orgánica y diariamente vías de comunicación ciertas entre las diversas materias que dictaban. También supo que de un modo tácito, se apuntaría más que nunca a ética en lugar de moral y democracia, por rigor esquemático. Lo que importaba por encima de todo, era perfilar los *ethos* del alumno, esto es, una apropiación y desarrollo de sus virtudes basados en supropia individualidad. Seguía por teléfono las novedades y conoció que se asistía a una comunidad escolar proveniente de Tamaulipas, Sonora, Chihuahua, Coahuila, San Luis Potosí y Nuevo León. El proyecto alcanzaba una mayor perspectiva, la irradiación de un polo teatral del Norte y para el Norte: jóvenes estudiantes de teatro que ya no necesitarían llegar al Centro para desarrollar sus deseos artísticos.

Soñó un poco con todo lo que había aprendido. ¿*La Tercera orilla*?, el cuento de Guimaraes Rosa, el viejo en medio del río remando contra la corriente... las premisas, la fantasía de un reencuentro mejor, todo se le enredaba como si las aguas de aquel río lo desafiaran también a él... desafío para ser auténtico, para ser... ¿para ser qué?; para ser sobreviviente como había dicho Tavira, eso, para ser sobreviviente. Esta vez, de una vez para siempre, moría en una sola, única, frágil orilla movediza. Le dijo chao a Televisa y se trepó a



Clase de trabajo corporal de La Tercera orilla, Villa de Santiago, Nuevo León.

la anónima escala de su acuñación como individuo, persona, artista, ser sensible y político. Regresó con sus veiticuatro años recién estrenados.

La reflexión sobre sí mismo, la biografía persona (la anamnesis, fuente de toda sabiduría como aseguraba Platón), la autocrítica que va ligado a lo anterior y las otras instancias: el aprecio por sí mismo, la conciencia de los límites y las posibilidades, la responsabilidad asumida en libertad y el amor que todo ello requiere en principio a sí mismo y luego a los demás, volvieron a estar en el centro de su aprendizaje con mayor rigor porque ahora estaba muy claro que los maestros no ejercían la seducción por sí sola, sino la seducción de la relación crítica, con fundamento en el vínculo de sujeto a sujeto y por ello, de la responsabilidad del encuentro con el Otro. En las clases, la premisa de Cassirer en cuanto que la estética es la huella para alcanzar la ética, dejaba de ser retórica: la oposición o el contraimpulso, los cambios de ritmo o de ánimo plasmados en el organismo daban lugar a una experiencia interna mucho más profunda y reveladora. Siguiendo estas pautas, trabajó duramente para que hubiera un equilibrio adecuado entre el trabajo intelectual y el físico y no cayera en el oportunismo inmediato de la seducción, que todavía sentía, por la actividad meramente espectacular.

Y X aprendió día a día, con grandes dificultades que lo impulsaban ora del lado de la depresión, ora de la euforia, que toda formación es un proceso intencional que se realiza con el esfuerzo dual e intenso, esa energía que se obstina , más allá de toda flaqueza, del maestro y el alumno cautivados, no en el entrenamiento que eso no es educación, sino en lo que está detrás de lo que se enseña y lo que se aprende.

¿Qué hizo a X realizar un camino tan azaroso?, vislumbrar el regreso a casa, lo que significaba hacerse uno consigo mismo y dejar de tener tanto miedo, admitir su orfandad original, hasta en los modelos: los Beatles, Brando, Serrat, Scorsese, el Actor's Studio... modelos pasados de moda. Mientras organizaba con cuidado éstas, sus primeras certezas, advirtió que aún así de dispuesto no le iba a andar mejor porque... a toda Fuente Ovejuna le llega su comendador. También a él. Y se portó como ellos, quiero decir, como un gitano legítimo. Hasta se pudiera sospechar que en todos estos años se había estado preparando para decir no cuando la ocasión lo requiere. Fue el primero en decir no. No a perder sus maestros, no a cambiar los objetivos, no a levantar falso testimonio, no a un teatro que no estuviera fundado en la razón, la democracia y la verdad. Esta vez su escuela, *La Tercera orilla*, sucumbió alegremente, a pesar de su llanto y de su coraje o quizá precisamente por ellos; ¿acaso llorar y rabiar no es desatarse los nudos del miedo?

Hoy en día, para X, ya no el viejo sino su hijo, sigue remando allá en el medio del río en contra de la corriente. En ambas márgenes las aguas se llevan poblaciones e inundan pastos y cultivos. Por el contrario, en esa zona ondulante, hay que ser un hábil remero y muy precavido; pero quizá, la posibilidad de sobrevivir es también más cierta.

Él, por eso mismo, se albergaba en la Casa del Teatro. Su experiencia tiene el precio de la libertad y el modelo para que creamos en qué podemos fundar y fundamentar un proyecto alternativo.

Aforismos teatrales

Fragmentos de un libro en elaboración

Luis de Tavira*

Sólo hay dos tipos de actor: los actores en formación y los actores en deformación.

*

El mejor actor no es el disponible, es el dispuesto.

*

En realidad, no hay buenos ni malos actores; hay actores que a veces están bien. Los mejores son aquellos que casi siempre están bien; en eso consiste la técnica.

*

La mayor muestra del talento es la capacidad para inventar el propio talento.

*

Habría que aventurarse sin miedo por linderos peligrosos que permitan transgredir las convenciones, entre el rigor austero y la asociación libre en que estalle con toda su violencia la presencia del presente y el presente de la presencia.

La presencia escénica exige un desdoblamiento feroz de la presencia atada a su invalidez, al borde del silencio.

*

No se guarda silencio, se es silencio.

*

El personaje lleva en sí, en su invalidez, en su silencio, la violencia de los otros y su peripecia definitiva consiste en llegar al borde, para proyectarla desde ahí desconsideradamente sobre lo que es como es, ahora necesariamente plural.

*

Para que el drama recupere su estricto sentido de peripecia y cambio, debe empezar por cambiarse a sí mismo, ser otro.

*

El teatro de los noventa está atrapado en el cerco de lo mismo; ejercita hasta la náusea todos los modos posibles de seguir viendo lo mismo.

*

El teatro debería crear lo que será la historia, no lo que ya es.

* Director de la Casa del Teatro fundada en mayo de 1992.

Los grandes creadores teatrales hacen muy bien hoy en día, lo que ya hacían muy bien hace veinticinco años.

*

Muchas veces, la experiencia del actor estorba; el peso del oficio aplasta la vida incipiente del personaje.

*

La semejanza entre la actuación y la locura es evidente, escandalosa y frecuente; la diferencia en cambio, es sutil, rara y oscura: consiste en saberla.

*

Toda explicación que intente aproximarse al misterioso arte de la actuación debería comenzar por aceptar que se trata de una paradoja y que todo lo que interviene en él, adquiere consistencia paradójica.

*

La paradoja según Stanislavski podría formularse así: cómo producir una reacción natural a partir de una estimulación antinatural.

*

La paradoja del talento podría formularse así: he aquí una necesidad artística proporcional a su capacidad artística.

*

He aquí otra paradoja del actor: la mente crea el estímulo ficticio, pero lo crea fuera del actor; porque si el estímulo no viene de afuera, la actuación se vuelve histeria.

*

Los estímulos antes de serlo, son cosas, no ideas; en la mente del actor las ideas se convierten en las cosas en que consiste la realidad ficticia; en el personaje, las cosas suscitan las ideas.

*

La actuación es una operación mental con anverso y reverso: si la mente es todas las cosas, todas las cosas son la mente.

*

De todas las cosas, sólo es estímulo lo que nos afecta personalmente.

Si algo permanece impune sobre el escenario, deja de existir.

*

Cuando el actor se distrae, el espectador se pierde.

*

El escenario es el lugar donde todo lo que es, siempre es otra cosa.

*

El teatro es el arte de la vida y la vida es un invento de la memoria.

*

Cuando el actor estructura al personaje debe recurrir a lo que sea que le sirva para proyectar la causa de su presencia, pero sobre todo, debe de recurrir a la imaginación; porque todos somos producto del azar, de lo que nos ha ocurrido, pero sobre todo, de lo que no nos ha ocurrido. He aquí un argumento en favor de la irresponsabilidad del personaje. De hecho, es esa misma imaginación la que permite al actor transitar el abismo que media entre él y el personaje; una imaginación que involuntariamente nos muestra numerosas imágenes de lo que hubiéramos podido ser, si esto o aquello nos hubiera sucedido, en el caso de que el azar, la gracia o la desgracia no lo hubieran evitado. He aquí un argumento en favor de la responsabilidad del actor.

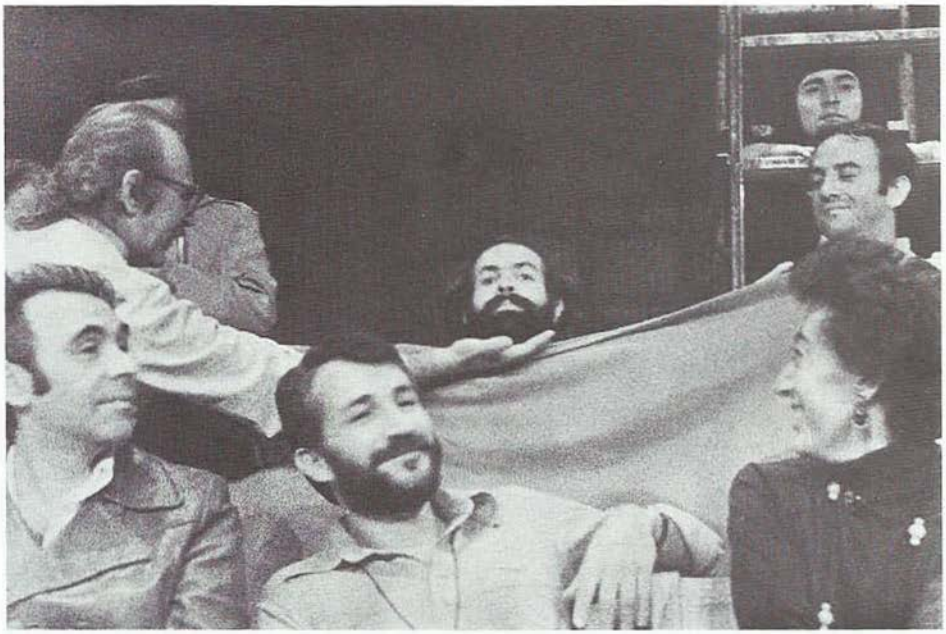
*

El trabajo del actor consiste en crear en sí mismo, el proceso vital y la lógica siempre oculta y antinatural que hace que algo ficticio, es decir, no real, produzca necesariamente una reacción, que si es tal, será espontánea y natural, es decir, real.

*

Se ha dicho que actuar es reaccionar a estímulos ficticios. En su sentido inmediato, tal definición es una tautología; en cualquier caso, resulta inútil para el actor; sin embargo, con frecuencia, ha servido para justificar la mecanización del actor y el recurrente ejercicio de la dirección de reacciones en que suelen convertirse la puesta en escena y la dramaturgia de nuestros días.

*



La gran revolución, 1977. Director: Luis de Tavira. Realizado en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM. En la foto Vladey, Jamin Shelley, Luis Rivero, Luis de Tavira, Rocio Sanz, Guillermo Díaz y José Luis Cruz.

Reacción es un término lógico que expresa necesidad, inevitable consecuencia. Lo que podemos decir de una reacción no será si es verdadera o falsa, sino simplemente que es, y si es tal, será espontánea y natural.

*

La actuación es un condicionamiento antinatural que recrea la vida sobrenatural de la ficción, una domesticación apasionada del alma. Por eso es necesario que cada día el actor prepare su corazón.

*

Se ha dicho y es cierto, que no hay personajes pequeños, sino actores pequeños, pero habría que añadir que la grandeza del actor está en proporción a la profundidad de lo indecible con que pueda agrandar la dimensión de un texto.

*

El actor existe, luego piensa; el personaje piensa, luego existe.

*

La actuación descansa en un acto mental bifronte; todo el tiempo el personaje ignora lo que el actor sabe, todo el tiempo que el actor desconoce las verdaderas intenciones del personaje. Sólo en los oídos del espectador, el actor consigue entender al personaje.

*

El drama es hermenéutica de la existencia: el personaje es lo que hace, por qué hace lo que hace, por qué no hace lo que omite y para qué. Ser es hacerse, un actuar que es construir el ser siempre en el borde de la nada avasallante. En efecto, ser o no ser, actuar o no actuar, es el dilema dramático de la existencia .

*

La actuación se aprende, pero no puede enseñarse. Un maestro de actuación comienza a ser eficaz cuando aprende esto, pero se vuelve mejor cuando enseña a aprender.

*

Nuestro teatro está formado por pequeñas capillas donde sólo brilla un santo. El debate más reciente sobre el futuro del teatro nacional, parece una subasta en la que se compite por convertir en catedral una capilla y en Mesías a un santo.



Foto: Fernando Miguel

Una de tres, 1994. Opera prima de Alejandra Trigueros, alumna de la Casa del Teatro. Director: José Caballero. En la foto Hernán del Riego y la autora.

*

He aquí la moral de nuestro teatro: el mayor gozo proviene del fracaso ajeno, no del éxito propio; el mayor dolor proviene del éxito ajeno, no del fracaso propio.

*

En algo podemos coincidir: el hecho teatral es –tan sólo– discutible.

*

No es posible definir al teatro. A menos que se quiera reducirlo a un aspecto. No parece que sea necesario hacer esto; más bien parece que sobran definiciones.

*

El teatro, arte prehistórico, hecho a mano, alérgico a la industria, adquiere un valor cuya significación nunca tuvo más fuerza: la de arte personificador por excelencia.

*

Quien abraza la vida del teatro, que es el arte de la vida presente, sabe que renuncia a la historia.

El instrumento disonante

Doce puntos de vista sobre la formación del actor en México

Bruno Bert

Tengo ante mí una serie de notas sobre un tema que es básico en el teatro de cualquier época y país, pero que cobra en el nuestro una particular relevancia: la formación del actor. Son las mismas que usted puede leer a lo largo de este número de *Documenta* y que nos permitirán una reflexión conjunta a partir de los puntos de vista que expresan.

Digo que es un momento especial para esta área de lo escénico porque todos los sistemas y programas hasta ahora vigentes en las distintas escuelas y similares, parecen haber entrado en cuestionamiento y quiebre frente a las realidades sociales y de lenguaje de este fin de siglo. ¿Qué respuesta se encuentra frente a esta crisis? Todo parece confirmar lo que expresaba un joven dramaturgo en cuanto que a nuestro teatro, en lugar de asumir, como en otros tiempos, una posición de vanguardia frente a la realidad, de prefigurar los caminos posibles, de soñar las postas deseadas o conjurar los fantasmas; le toca jadear arrastrándose en una retaguardia entre testimonialista y evasiva. Hecho que por supuesto arrastra al actor, a su hacer y decir y desde ya, a su entorno formativo.

Se entiende que al hablar de la capacitación del actor debemos necesariamente abarcar, una serie de factores que hacen tanto a lo técnico como a lo ético; a un proyecto cultural, a una política de inserción social, a la capacidad de satisfacer las distintas poéticas que pueden y deben nacer al calor de los sucesos históricos.

Al dar una primer hojeada a la serie de notas que recién mencionábamos advertimos que abarcan dos vertientes: las escuelas institucionales y el sector privado, con participación tanto de la provincia como del Distrito Federal. A esto se agregan algunos trabajos que son consideraciones sobre el actor mismo y su circunstancia, en el plano de lo actual y también en la rememoración histórica.

Del Distrito Federal, nuestra "cabeza de Goliat", aparecen las tres instancias oficiales: la Escuela de Arte Teatral (EAT) dependiente del INBA; el Centro Universitario de Teatro (CUT), perteneciente a Universidad Nacional, y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro dependiente a su vez de la Facultad de Filosofía y Letras, también de la UNAM. En lo que hace a la primera (es la única de la que no he podido leer el artículo correspondiente porque aún no se entregaba, pero conozco su circunstancia bastante bien), en los momentos de cierre de esta nota se halla en plena transición, tanto de autoridades como de planes de estudio. Es una escuela de larga tradición, vinculada históricamente a los nombres de Villaurrutia y Salvador

Novo que, luego de los "años dorados", entró en una serie de crisis y estancamientos que la coloca en un espacio de baja consideración en lo que a formación actoral (y también de escenógrafos, aunque no nos toque analizar ese rubro ahora) se refiere. Estos son momentos de debate para la superación de ese pesado núcleo que estorba el desarrollo de nuevas alternativas. Se han dejado de lado los planes del "sistema modular" que rigiera durante considerable tiempo a la institución y se está intentado, tal vez con cierta timidez, la actualización de los planteles formativos y la relación y colaboración internacional con otras escuelas superiores de teatro en el ámbito latinoamericano. Es claro que hace falta la continuidad de un impulso de transformación, la radicalización en las actualizaciones y una cierta audacia y aliento capaz de enfrentar el "escándalo" de tirar por la borda tanto lastre burocrático e ineficacia académica.

El colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras tiene una antigüedad similar a la EAT y su desprestigio real es aun mayor. Es inútil mencionar la cantidad de importantes nombres que la han habitado como planteles profesorales (basta pensar en Rodolfo Usigli o Fernando Wagner, por ejemplo), tanto en lo histórico como en lo actual, porque desgraciadamente no avalan una realidad de excelencias como sería de desear para el bien de nuestro teatro, sino un estado de mediocridad del que son conscientes todos aquellos que intentan, como en el caso del INBA, una puesta al día de las formas y maneras conque se lleva a cabo la tarea. También ella tiene sus planes de estudio en revisión y a juzgar por la breve nota de los maestros Aimée Wagner Mesa y Manuel González Casanova, existen importantes intenciones de reflexión y superación arraigadas en tantos profesores e intelectuales citados en el escrito; pero que tal vez aún no han hallado un correlato de efectividad en el plano de la realidad de la escuela, a pesar de las palabras de los firmantes que nos muestran un panorama de "experimentación seria y búsqueda abierta". Siento que, como en muchos otros casos, los dueños de casa pueden mostrarnos –con toda la honestidad del mundo y con un largo y prestigioso historial de trabajo– más lo que desearían hacer que lo que realmente sucede y queda reflejado en las tandas de egresados. Y es allí, en esa realidad insatisfactoria desde donde debe brotar una vida que por el momento se halla en otra parte.

El tercero de los espacios mencionados es el Centro Universitario de Teatro, que aquí vemos a través de las palabras de Jennie Ostrosky. Es interesante advertir que no se menciona el hecho de que el CUT no otorga un título de licenciatura a sus egresados –cosa que sí sucede en las dos instituciones anteriores, lo que permite intentar la homologación de estos diplomas con otros países y generar posibilidades concretas de intercambios en el plano pedagógico, adquisición de doctorados, cursos de postgrado, etcétera–. Y a pesar de esto, al menos hasta hace muy poco tiempo, era la escuela de teatro inserta en una institución oficial mejor considerada del medio por la calidad de sus egresados. Y no estoy hablando de generaciones históricas –todos estos espacios tienen a sus maestros ilustres (aunque el CUT sea considerablemente más joven que las otras y haya nacido como un área de extensión académica) que hacen ya parte de la historia del teatro en México, algunos de los cuales hemos mencionado más arriba como "padres fundadores"–, sino pertinentemente actuales y en actividad. Es interesante también advertir que las relaciones que hoy podemos leer están hechas desde un hoy acrítico para la institución. Lo que por supuesto contradice el profundo "malestar" que obliga a frecuentes cuestionamientos al interior de cada organismo en relación al desarrollo de sus planes y a la calidad de sus productos.

Frente a estos tres exponentes hallamos algunas alternativas privadas: El Foro de Teatro Contemporáneo, la Escuela Rusa de Actuación en México y los Actores del Método. El primero de



Foto: José Jorge Carreón

Este paisaje de Elenas, 1994-1995. Tres obras de Elena Garro. Directora: Sandra Félix. Con alumnos de la quinta generación de la escuela Núcleo de Estudios Teatrales.

los tres es un espacio con varios antecedentes pero de muy reciente creación, tal como hoy se lo muestra. La nota de presentación está a cargo de David Olguín, que se encuentra implicado en el proyecto, pero el director de El Foro es el maestro Ludwig Margules. Es difícil hablar de resultados con una historia tan breve, ya que no tiene más de un año, pero naturalmente uno puede proyectar las palabras de Olguín a través de las experiencias anteriores de Margules que no ha desconocido las instancias oficiales, ya que fue director del CUT entre otras cosas, y una práctica como director y maestro de mucho tiempo. Por supuesto, los proyectos regidos claramente por una persona tienen todas las ventajas de la identidad, de la subordinación de la técnica a una postura global específica, del aligeramiento de la habitual carga burocrática, etcétera, pero es necesario también advertir la fragilidad implícita en estos ámbitos que frecuentemente quiebra la eficacia social que la organización podría tener debido a sus alternativas. Y de esto Margules es particularmente consciente. El Foro pone especial énfasis en la práctica escénica, es decir, que vincula la formación con la producción, pero eso también se halla incorporado en las instancias antes mencionadas y parece constituir una base a casi todo proyecto pedagógico serio. Tal vez es la utilización del producto artístico-pedagógico creado y el apoyo a los egresados lo que, conjuntamente con las deficiencias formativas, aún no se haya realmente resuelto para la gran mayoría de los estudiantes de actuación de nuestro medio.

Absorbiendo esta problemática se hallan los Actores del Método, porque naturalmente, al ser un grupo pueden asimilar a parte de los nuevos planteles que ellos mismos dan a luz. Pero en este caso siento –la nota no especifica planes de trabajo ni tiempos–, más bien, la presencia de un taller. Aquí, como en la mayoría de los grupos, se privilegia la formación actoral a partir de una poética precisa, de un lenguaje que identifica socialmente al grupo en el medio, como en este caso el realismo psicológico de raíces strasberianas. Es muy factible que las materias teóricas prácticamente no existan o cubran un ámbito absolutamente secundario y lo físico y metodológico ocupen la totalidad del tiempo formativo junto con las tareas de mantenimiento y participación en el seno del grupo de pertenencia. Es la tradición de "teatro de grupo" o "teatro independiente" que nunca halló demasiado arraigo en nuestro medio (mucho más dado a lo efímero del elenco y a la separación entre lo formativo y lo creativo) y que en cambio, caracteriza a los países sureños y también es frecuentísima en

Europa y buena parte de los Estados Unidos. Los Actores del Método tienen más de diez años de existencia, un bello espacio y un repertorio en activo. Eso nos habla de un proyecto exitoso dentro de la modestia de ciertos márgenes, pero entiendo que nos propone, por elevación, no sólo una metodología concreta vinculada a la escuela vivencial sino también una extensión y consolidación de esas "islas", para utilizar la terminología barbeana, capaces de darnos alternativas globales de identidad y por ende de formación (con una gran inclusión de auto-pedagogía) opcional a nuevos postulantes a actores.

La tercera de las ponencias mencionadas es la Escuela Rusa de Actuación en México, y tiene directa vinculación con lo que acabamos de mencionar, ya que en un párrafo de la primer página dice claramente: "todo método o programa de entrenamiento actoral creado hasta la fecha, tanto clásicos (Conservatorio de París, Royal Academy of Dramatic Arts, etcétera) como revolucionarios (Stanislavski, Brecht, Meyerhold, etcétera) han sido desarrollados **para entrenar actores que nutran las filas de compañías estables, las cuales profesan un determinado ideal estético**". Ésa es una de las claves de la deficiente formación actoral de un medio que prepara actores como mano de obra libre disponible en un restringido mercado de trabajo. Todo el teatro clásico oriental forma actores para roles específicos que habrán de desarrollar sus conocimientos en lugares concretos. Otro tanto pasa en la historia de occidente cuando los postulantes a actores eran formados por las propias compañías para sus concretas necesidades. De hecho, la misma representante del CUT plantea en su ponencia: "Coincido... que el entrenamiento ideal de un actor es en el teatro y preferentemente como elemento formativo de una compañía de repertorio". Son el grupo y el director los que animados por una visión concreta del teatro y por necesidades específicas de su labor profesional los que clarifican las direcciones y los niveles para no quedar descalificados como mediocres en su espacio. Y en todo caso, si es una compañía de tercera, el postulante a ingresar a su espacio formativo puede advertirlo sin engaño desde el principio.

De todas maneras la Escuela Rusa –que naturalmente es una prolongación de la visión stanislavskiana del teatro– tenía en la Unión Soviética una natural inserción porque la gran mayoría de las producciones de esa época eran tributarias a las tendencias épicas brechtianas y al realismo psicológico. Aquí significan una opción pero sin la seguridad de una continuidad laboral segura en el medio, salvo por "simpatizantes" que puedan eventualmente hallar entre los directores y productores, al igual que cualquier otra escuela.

Naturalmente en el ámbito privado existen otras opciones fuera de las ya mencionadas, que no se hallan dentro de las ponencias que manejamos como ejemplos en esta revista y que ameritarían una discusión concreta de posturas, resultados y efectividades. Desde el NET que alguna vez fundara Julio Castillo, hasta la escuela de Televisa; pasando por alternativas como la Casa del Teatro, diversas academias como la Dimitrio Sarrás o escuelas similares a la Andrés Soler, dependiente de la ANDA.

Pero, volviendo a *Documenta*, encontramos asimismo dos alternativas de provincia: la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y el Centro de Artes Escénicas del Noroeste, instituciones ambas con capacidad de diplomado aunque en distintos niveles.

Los actores de la Veracruzana (la Facultad de Teatro acaba de cumplir veinte años) tuvieron su momento de gran prestigio, y hace, digamos, quince años, producían en cantidad y calidad suficiente como para representar a uno de los polos teatrales de México. El tiempo es inexorable y los políticos también, de allí que no puedan hoy compararse productos y realidades.

La ponencia corresponde a Elka Fediuk, vinculada desde hace muchos años con esa casa de estudios, tal vez es una de las que observan más



Foto: Fernando Moguel

Morir, dormir, soñar, 1994. Obras de William Shakespeare adaptadas por David Olguín y Consuelo Garrido. Directora: Lorena Maza. Con alumnos de la primera generación de egresados del Foro de la Ribera.

analíticamente su entorno, describiendo circunstancias, marcando los momentos y causas de la crisis de una institución que por estar estrechamente vinculada al INBA, puede incluso llegar a orientarnos por analogía sobre las dificultades de su Escuela de Arte Teatral. El tema **uniformidad/diversidad** vuelve a ponerse sobre el tapete evidenciando, según la ponente, la diferencia ideológica de base entre una postura marxista y un relativismo posmodernista que entrarían en colisión en el proceso formativo de la escuela.

La visión de Hugo Salcedo en relación al Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN), es mucho más sintética pero comparte con la anterior la insatisfacción por los resultados, tratándose, también en este caso, de un organismo vinculado con el INBA, que es quien firma las constancias a las 32 semanas de trabajo activo del alumno.

En el interior, al problema fundamental de la formación –tanto de actores como autores y directores– se suma la aridez del medio en cuanto a posibilidades de crecimiento, de profundización e incluso de simple trabajo, ante las carencias presupuestales crónicas, el canibalismo y la falta de una política cultural que mantenga un mínimo de coherencia con las necesidades y realidades de cada región. De allí que la provincia –con alguna que otra excepción– es un panorama absolutamente *amateur* que podemos constatar una y otra vez los que hemos asistido a los encuentros estatales y regionales de teatro. De todas maneras, la sensación en la lectura del material del noroeste es la de tener en manos un instrumento perfectible capaz de

servir de base a algo más sólido en un futuro más deseado que visible.

Las otras ponencias podríamos entretejerlas a las ya presentadas porque tienen que ver con opciones independientes, en este caso de provincia (La Tercera orilla); o con consideraciones sobre la polémica entre la pertinencia de la escuela formal o vivencial para el actor (*Parafraseando la paradoja*) basándose en Diderot como un juego de espejo frente a la Escuela Rusa o los Actores del Método.

Por último, hallamos los "aforismos teatrales" de Luis de Tavira, del que podríamos tomar uno para cierre: "El teatro de los noventa está atrapado por el cerco de lo mismo; ejercita hasta la náusea todos los modos posibles de seguir viendo lo mismo". Seguramente podríamos parafrasearlo en relación al tema que nos ocupa, preguntándonos si toda esta movilización no terminará por conducirnos a un mismo punto de reiteración de errores, porque estamos asentados en una sociedad que se quiebra sin querer, sin embargo, desaferrarse a sus errores básicos. Sería coherente con la impregnación de las frases tavirianas y también con la situación global. Sin embargo, prefiero abrir un paréntesis dinámico porque siento que las nuevas voces pueden llegar a partir de los mismos actores en un proceso complejo que, teniendo en cuenta todo lo visto hasta ahora sea asimismo capaz de vomitarlo, dejando espacio real –seguramente herido y profundamente irritado– para la concepción de un actor y un teatro capaz de volver a lanzarse a la búsqueda de un sentido para la historia que nos toca transitar.

Posdata

Se me pide que complemente la nota con una breve acentuación sobre mi propia postura al respecto del tema. A pesar de que creo que la misma es fácilmente deducible a lo largo del artículo, no tengo inconveniente en abundar sintetizándola. Es mi opinión que la formación está directamente ligada al destino de la misma. Es decir, en este caso, a los actores que supuestamente estamos formando. Capacitar técnicamente es sólo un paso en la dotación de un lenguaje y éste, en última instancia, es parte de un estilo que caracteriza a un grupo o a una compañía, es decir, a una cosmovisión que explica y justifica al teatro que hace. No creo en las escuelas de capacitación global sino en las que guían hacia una o varias formas determinadas de teatro. Es lo que reiteradamente he llamado "creación de espacios referenciales". Eso significa identidad, continuidad y coherencia. Justamente aquello de lo que carecemos en nuestros espacios formativos y en las políticas culturales que les dan vida.

En los análisis tradicionales –incluyendo a casi todos los que aquí podemos leer– hay problemas básicos que suelen soslayarse, tal vez porque el intentar una verdadera solución podría significar la transformación radical de ese ámbito, contra la tendencia a perpetuar las mismas estructuras. En las escuelas oficiales los núcleos problemáticos suelen ser:

– El burocratismo que inmoviliza a los maestros en sus puestos.
– La baja capacitación de los mismos y las pocas oportunidades (y obligaciones) reales que tienen para retroalimentarse.
– La falta de un perfil coherente en relación al tipo de actor que desea implementar.
– La desvinculación de las partes del proceso que constituye la acción formativa.
– El bajo nivel de pago y estímulo de los enseñantes.
– El problema de inserción del egresado en su medio de trabajo y el altísimo porcentaje de deserción por falta de posibilidades para colocarse realmente en el medio productivo.
– La falta de verdaderos estímulos a la formación, consolidación y crecimiento de compañías y grupos estables a partir de las ámbitos formativos.
– La desvinculación ya histórica entre la palabra y los actos.

El orden de estos factores y la segura inclusión de otros puede ser de carácter variable, pero lo evidente es la imposibilidad de avanzar si no acercamos a ellos nuestra mirada.

En cuanto al mundo de las opciones alternativas, encontramos que sus dificultades básicas estriban:

– El gran impulso que les da inicio deja prontamente lugar (por lo habitual entre el segundo y tercer año) a fracturas en la continuidad de sus propuestas formativas.
– En la transformación de sus instancias en "talleres", casi exclusivamente prácticos, vinculados más a necesidades coyunturales que a visiones de mediano plazo.
– El enfrentarse con una falta de tradición en lo que hace a una fuerte impronta propositiva del llamado "teatro independiente", capaz de generar una red de interlocutores válidos en propuestas pedagógicas alternativas.

Si nos referimos al teatro de provincia –y a pesar de las instancias existentes– podríamos hablar de "catástrofe nacional", porque a la sumatoria de los inconvenientes antes mencionados tendríamos que agregar las consecuencias del caciquismo, el cuatismo, la malversación de fondos provinciales y federales destinados a la educación, el canibalismo entre espacios y grupos y el bajo nivel de información real.

Entiendo que cualquier intención de superar una realidad tan deficiente como la actual implica un trabajo específico sobre estos rubros luego de un estudio pormenorizado que nos permita valorizarlos justamente. Toda vez que las palabras soslayen la visualización concreta de estos problemas, lo que hallamos es una complicidad consciente o inconsciente con el inmovilismo. Si leemos con detenimiento las ponencias que dan origen a estas reflexiones, tal vez advirtamos que uno de los problemas es el vacío y no la verdadera confrontación de modelos formativos.

La vaguedad y la bruma nunca han conducido más que a los pantanos. Más vale "rocas fuertes" a las que asaltar porque son las que generan nuevas estrategias, necesidades y lenguajes. La identidad siempre ha sido producto de la confrontación. Es por ello que se deben generar esas polaridades –esos "espacios referenciales– a partir de la modificación concreta de los actuales sistemas tanto de enseñanza como de producción.

El teatro no se enseña pero se aprende*

Mesa redonda sobre pedagogía de la actuación**

Relatoría y acotaciones de Fernando de Ita

Con la idea de abrir un espacio de reflexión sobre las diversas posturas teóricas y metodológicas que hay en México para la formación del actor, el CITRU convocó el sábado 24 de febrero a Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Abraham Oceransky, Raúl Zermeño, Sergio Jiménez y Luis de Tavira a una mesa redonda a la que se sumaron, por invitación de Luis Mario Moncada, Julieta Egurrola y Luisa Huertas.

Todos ellos han desarrollado una labor personal, ya sea en el campo de la dramaturgia, la dirección, la actuación y la docencia, que los convierte en miembros destacados de la comunidad teatral del país.

Dentro de la singularidad de cada uno de estos artistas, llama la atención que a excepción de Sergio Jiménez, el resto de los participantes están o estuvieron ligados al teatro universitario, en el que cinco de los siete invitados fueron alumnos de Héctor Mendoza.

Por ésta y otras razones no era aconsejable respetar al pie de la letra los temas que el CITRU había preparado como ejes de la conversación, aunque es importante señalar que su sola formulación nos metía de lleno en las contradicciones de nuestro sistema de educación artística.

* Título alusivo a la frase expresada por Raúl Zermeño.

** La transcripción completa, realizada por Patricia S. de la Vega, se encuentra para su consulta en los archivos del CITRU.

Preguntar, en qué teoría, escuela teatral y/o elementos teóricos en general se fundamenta la perspectiva de formación del actor, presupone una tradición académica y una función pedagógica que los maestros de teatro en México han cumplido en la mayoría de los casos a pesar suyo, y precisamente por la falta de una escuela, de un método, de un sistema de enseñanza/aprendizaje que ponga en sus manos actores formados.

En otras palabras, los mejores creadores de nuestro teatro se han visto obligados a trasmitir sus conocimientos más desde la postura del artista que del pedagogo, de manera que resultaba más pertinente preguntarles por la manera en la que cada uno de ellos había asumido y resumido esa tarea.

La primera respuesta vino de Héctor Mendoza.

Mendoza: Lo que sucede conmigo es que últimamente ya no me he dedicado al actor principiante sino al actor con un cierto desarrollo, ya sea porque ha tenido práctica escénica o porque ha tenido estudios de tipo académico, pero que ya no es totalmente nuevo en arte dramático, de manera que le he dedicado pocas reflexiones a los principios de la pedagogía del actor, y por lo tanto, no sé si soy yo el más indicado para hablar en principio.

De Ita: Por lo pronto marcas una diferencia importante: hay actores que se inician y actores que ya han recorrido un camino. Comencemos con

los primeros. Sergio Jiménez; ¿cómo trabajan ustedes con el actor principiante?

Jiménez: Hiciste una diferencia entre entrenar y formar actores con poca o nula experiencia, y otros ya experimentados para hacerlos mejorar. Esto en cuanto a los actores, pero a mí se me ocurre que también debemos hacer una división con los maestros. Yo estoy seguro de que Héctor, José Luis y Abraham son maestros en el mejor sentido de la palabra; Héctor Mendoza fue mi maestro y creo que sigo viendo la actuación y la pedagogía de la actuación con sus ojos, tomando en consideración que muchas cosas han cambiado desde 1962, pero digamos que en mis orígenes como actor me siento alumno de Mendoza. Frente a este ejemplo yo no me digo maestro sino profesor, para señalar la diferencia entre formar actores e informar sobre la actuación. En los 30 años que llevo digamos de pedagogo, nunca he considerado que formo actores, y menos en los últimos cinco años que tengo trabajando con grupos de principiantes que toman clases de lunes a jueves por nueve meses. En este sentido me siento como un maestro de inglés que les da cierta gramática, cierto vocabulario a sus estudiantes para que vayan y practiquen el idioma, cuando regresan les marcas algunas correcciones y listo. Por eso no me considero un maestro sino un profesor de teatro.

Al ser interrogado sobre el trabajo que se realiza en el CUT con los actores de primer grado, el maestro Raúl Zermeño leyó como respuesta cuatro cuartillas en las que desarrolla una visión global sobre la formación del actor que no reproducimos en esta relatoría, a pesar de su importancia, para no interrumpir el diálogo con los demás participantes. Lo que incluimos enseguida son los comentarios que le pedimos sobre su misma propuesta.

Zermeño: Lo que he dicho es que el actor requiere de un entrenamiento físico de primer orden, de un entrenamiento intelectual, de un estímulo para que el alumno viva lo más plenamente posible, que indague sobre su propia condición, y por ende, sobre la del ser humano; digo que se debe aplicar esto a la expresión y juntar esto en el aula, en una aula con lo más excelente posible, dados los tiempos y las circunstancias, y aunarlo todo a la producción escénica para verificar de alguna manera lo que pasa en el aula en esta producción. Esto nos puede ayudar a tener al actor responsablemente preparado para enviarlo al ruedo, en donde sí tiene una posibilidad de confrontar el concepto de formación de la que hablaba Sergio, donde puede sumergirse en sí mismo, y a través del conocimiento puede transformar su aprendizaje en expresión, junto a una comunidad que le es cercana, con actores *cuasi* compañía con los que va a trabajar, o con aspirantes a actores con los que va a compartir tres o cuatro puestas en escena que le permitan un rigor, una metodología que le permita, al terminar la escuela, convertirse en actor o prostituta, esa ya es una elección personal, de cada uno.

Mendoza: Algo de lo que dijo Raúl me parece realmente interesante: "la actuación se aprende, no se enseña", esto de pronto me pareció lírico porque siento que lo que hace realmente el maestro no es formar sino guiar al alumno. Sergio, yo creo que no se puede formar a nadie, se le puede guiar y de alguna manera el alumno va tomando de ahí lo que le va sirviendo, o lo que no puede hacer y así se forma. Si decimos; todas esas gentes se formaron bajo la guía de X o Y, es cierto, pero bajo la guía de, es decir; no es que nadie haya formado a un actor sino que simplemente estuvo como guía de un grupo, o de determinados actores en un momento determinado para que ellos pudieran aprender. Yo siento que esto de formar actores es un término no del todo exacto, porque es el actor el que se forma a sí mismo. Tú puedes tener un grupo de 20 alumnos a los que estás guiando de la misma manera, y finalmente, ¿cuántos se hacen actores? No más de tres o cuatro que se formaron a sí mismos, porque si dependiera de uno se habrían

La formación del actor

Raúl Zermeño Saucedo

La esencia del fenómeno teatral consiste en borrar los rasgos de personalidad y circunstancias propias a través de un ritual de creer y hacer creer que se es otro con la finalidad de compartir con los demás el poder revelador de la creación. Acto colectivo, revelador y sacralizante.

Si actuar implica –como decía Diderot– una operación misteriosa que reviste cada vez más exactamente una idea; una elaboración de los signos tangibles en los que el espectador reconocerá la naturaleza de los sentimientos que se agitan dentro del actor, ¿puede hablarse –sin temor a pontificar– de una forma académico-teatral?

De acuerdo con mi experiencia, todas las teorías y las llamadas escuelas de formación de actores, inclusive la alimentación que la realidad, el discurso cotidiano y el lenguaje teatral de nuestra propia circunstancia nos brindan, así como nuestra propia capacidad de asimilarlos y de convertirlos en elementos, tanto de técnica como de metodología, aplicables a la creación artística, se van transformando día a día, vivencia a vivencia, para convertirlos en una sistematización dinámica.

No cabe duda que en un arte como el teatro cuya finalidad es develar la condición humana, los grandes rompimientos que sobre el quehacer humano han generado las corrientes de pensamiento históricas y el desarrollo científico y especialmente para nosotros, a partir de finales del siglo XIX y principios del XX que han cambiado la concepción del hombre, su cosmovisión y por ende la concepción de la acción, verbo que define y dignifica al actor, tanto en Stanislavski como en Brecht.

Al preguntarnos sobre los rumbos que puede tomar la enseñanza teatral, surge la necesidad de replantear sempiternamente la esencia del fenómeno escénico en el sentido de tornarse espejo –como alguna vez ciertamente lo fue– que refleje críticamente a la sociedad como ideal de pertenencia y al individuo como ser y no simplemente como existir. Hoy, más que nunca, la formación teatral es un reto. Reto para formar a un *actor-ciudadano* que el estudiante de actuación debe asumir para ir a contracorriente y no ser sólo un actor de excelencia, sino un excelente activista de una idea del hombre configurada a partir de su propia postura, de la libertad de pensamiento, el desarrollo infinito de la imaginación, el rigor del entrenamiento físico, la conciencia del conocimiento general y la asunción del conocimiento especializado; todo esto aglutinado en un propósito del hecho escénico que, mediante su trabajo, sea capaz de poner en evidencia la bastardía de los medios de producción no auténticos y que, además, logre la retroalimentación con la *ciudadanía* de la que él mismo es parte.

Formar un *actor-ciudadano:* ¿cómo, mediante qué medios, cuál es el procedimiento adecuado para cumplir este objetivo paradojal? La enseñanza del arte ciertamente posee una contradicción insoluble: por un lado, la función del arte es la ruptura; por otro, la de la enseñanza es la continuidad, esto es lo que nos ha hecho permanecer en una transmisión de conocimiento teatral que podía calificarse de medieval, en el sentido de que el arte en general y en concreto el arte teatral **no se puede enseñar pero sí se puede aprender.** Se requiere, por tanto, de un diálogo asimétrico elemental en la educación: el aprendiz debe crecer hasta alcanzar un diálogo simétrico de tal suerte que se dé, no la enseñanza en sentido vertical, pero sí el aprendizaje artístico mediante la heredad: con el tiempo –como se verá más adelante– maestro y alumno estarán en situación de igualdad creadora.

No hay recetas, sólo herramientas. Al ser el teatro un arte que trabaja a partir de la realidad con verdades, cualquier formación actoral debe herramientar al actor en ciernes a través de un entrenamiento físico e intelectual, además de provocarlo para que se expanda lo más responsable a su propia experiencia, a su entorno y a sus semejantes. La herramientación –que estará siempre en función del trabajo que el aspirante

a actor haga sobre sí mismo– abarca un entrenamiento físico para lograr que su aparato óseo-muscular y vocal sea capaz de afinarse como instrumento que brinde calidad e individualidad a su creación. Por otra parte, estoy enteramente convencido que la formación intelectual del actor debe sustentar a un conocedor del devenir histórico del hombre y de su presente, a fin de conceptualizar este conocimiento y prepararse responsablemente para la metáfora que es el hombre escénico en el aquí y ahora.

Sin embargo, en esta época en la que todas las concepciones del lenguaje y del propio hombre están en entredicho o como dirían los franceses en *mise en question,* en esta época, pues, en que se suele descalificar a la conciencia humana de lo mejor de sí y reforzar lo peor del ser como el pragmatismo, la falta de espiritualidad, la desinformación, es menester que lo formadores nos recuestionemos el código de valores que queremos o pretendemos trasmitir a generaciones "nintendo" condicionadas por un caos multimedia que se ha definido como posmodernidad. Como maestro, admito hayarme yo mismo en *mise en question* porque casi debo luchar contra este condicionamiento al aspirante a actor a fin de que él intente aprehender al hombre más allá de la inmediatez y el exitismo a los que desafortunadamente aspira, reforzado por un receptor fatuo.

Así las cosas, ¿cómo somos responsablemente guías ante los jóvenes que se acercan a nosotros y de quienes no tengo la certeza que crean en nosotros?, o, ¿cómo nos enceguecemos ante la creencia de formarlos como ciudadanos del arte para que resulten prostitutas de consorcios comerciales? Acaso, lo único que podemos ofrecer es la fidelidad a una paradoja y la certeza de una fantasía.

No concibo la formación actoral sin encontrar la integración entre la academia y la verificación escénica de ésta a través de la producción que nos permite pretender la organicidad del actor entre el conocimiento, el entrenamiento y la expresión. Creemos que es sólo a través de esta simbiosis que podemos apostar a lanzar a un individuo a cumplir con la función real del actor en su tiempo y en su medio. Al hablar del actor, me refiero al **ACTOR,** a diferencia del que funge como tal.

Insisto en que el ser educando es sólo una etapa transitoria para maestro y alumno. El educando del momento es el cómplice vital una vez superada la iniciación. Obligatoriamente, el alumno es fuente inagotable de conocimiento dado que el maestro es estimulador y perceptor de la revelación del educando. Yo creo que la reflexión sobre la enseñanza es fructífera siempre y cuando genere mayor y mejor acción escénica y dignifique el sentido de nuestro arte.

hecho los 20; entonces no es realmente el maestro el que forma sino el que guía, y nada más, ¿no? Eso de formar me pondría a temblar, Sergio, porque es una responsabilidad terrible, no podemos asumir esa tarea, por lo tanto, lo que tú haces es exactamente lo mismo que hacemos los demás, no siento que haya mayor diferencia entre el maestro y el profesor; somos guías y punto.

De Tavira: Sobre la paradoja de que la actuación se aprende pero no se enseña, a mí lo que me importa es plantear una triple dimensión de cosas que siento que todo el tiempo mezclamos cuando hablamos del actor, y por lo tanto, de su formación. Yo estoy de acuerdo en que la construcción o el desarrollo del actor es un proceso mayéutico, es decir, el maestro tendría que tomar esta postura socrática de ayudar a que el otro se de a luz a sí mismo, ¿pero en que zona? Cuando digo que hay tres dimensiones de la actuación que mezclamos constantemente, me refiero a que la actuación es al mismo tiempo una técnica, un lenguaje y una dimensión poética. Cuando hablamos de la técnica estamos hablando de una serie de cosas que muy pronto se aprenden, y es probable que se enseñen; cuando hablamos de un lenguaje estamos habilitando a que alguien aprenda una sintaxis que no conoce, que se introduzca a una comunidad que ya tiene una tradi-

ción, que es todo ese patrimonio que es el lenguaje del teatro. Yo pienso que son distintos los niveles, y que el más difícil, o del que menos hablamos, es del nivel poético, en donde aspiraríamos a concebir al actor como un artista, porque no necesariamente un actor con técnica, o un hablante/escribiente, es decir, el intérprete de un lenguaje, es necesariamente un artista. Tenemos el ejemplo del poeta, nadie puede enseñar a nadie a ser poeta, lo que se le puede enseñar es a aprender técnicas de lenguaje. Si tenemos claras estas zonas sabremos que ningún maestro podrá formar a un artista desde la enseñanza; si acaso lo podremos proyectar mayéuticamente hacia la dimensión en que se convierte en un artista, hacia los planteamientos que lo lleven allá. Técnica y lenguaje deslindan campos en los que la enseñanza tiene un quehacer mucho más concreto, pero insisto en que desde la perspectiva pedagógica seguimos mezclando estas tres dimensiones, siguiendo la postura pedagógica en boga que viene de Estados Unidos y es fundamentalmente empirista y hace culto a la técnica .

De Ita: Por lo dicho hasta aquí parece que no hay maestros ni escuelas. Héctor dice que sólo hay guías. Raúl señala que actuar se aprende pero no se enseña. Sergio afirma que en 30 años de magisterio no ha formado a nadie. ¿Ninguno de los aquí presentes ha formado una escuela, en el sentido profundo de la palabra?

Ibáñez: Yo no.

De Tavira: Yo creo que no hay maestros, mejor dicho, que sólo hay unos cuantos maestros y el problema nacional es que no hay formadores; lo que hay son demasiadas escuelas en el sentido burocrático, en el sentido institucional, sobran escuelas, y lo que no hay son pedagogos; hay una cantidad de gente improvisada en la pedagogía aún por muy buenas razones. Me refiero a los artistas que se meten a maestros y un buen artista no necesariamente es un buen maestro. Pienso que estamos en una crisis importante de pedagogos, y así como la formación o la enseñanza de un actor es algo extremadamente personal y personificado, igual la enseñanza o el magisterio o la pedagogía actoral es algo profundamente personal. Yo sí creo que hay corrientes, y que hay el intento de crear un cierto depósito de conclusiones de orden lingüístico, de repertorio, de posturas o postulados técnicos, y algún intento de poesía, que podría acercarnos a hablar de una posible escuela, escuela en el sentido que entiendo tú lo utilizas; corrientes de pensamiento, postura estética, con consecuencias desde el punto de vista técnico, y desde el punto de vista de lenguaje, que es la escuela a la que yo siento pertenecer, y aunque lo niegue, es la escuela de Mendoza, que es una síntesis mexicana de muchísimas tradiciones, de un maestro que forma maestros también, y que en el momento que forma maestros no está formando una ortodoxia, afortunadamente, sería el peor sentido. También entiendo lo que dice José Luis; formar una ortodoxia es espantoso, pero sí vale la pena formar un depósito de experiencias que ayuden a articular un discurso sobre el que se pueden dar los siguientes pasos.

Mendoza: La cuestión es que cuando se habla de formar a alguien se entiende que uno lo hizo a su imagen y semejanza. En cambio, la palabra guiar es mucho mejor en el sentido de que no te hago igualito a mí.

De Tavira: Sí, claro, por eso ponía esas tres diferencias, es decir, hay una zona donde se puede solamente guiar para que cada quien alcance a ser él mismo, pero hay otra zona en la que se establece un lenguaje, y ese lenguaje es común, es el depósito de una tradición verificada, en un momento en el que hay una serie de recursos, o de patrimonio, o de descubrimientos técnicos que han funcionado, o no han funcionado pero que se supone están al servicio de una poética; yo creo que eso es lo que permite que estas paradojas jueguen de maneras diversas.

Zermeño: Yo creo que sí ha habido en ese sentido también la escuela general, no la ortodoxa, porque seguramente todos nosotros hemos recibido de esta

tradición, de estas posibilidades una cantidad de elementos que hemos transformado a nuestro entender, en nuestro momento, ante nuestras necesidades tanto propias de la creación como de la docencia, como del entrenamiento, como de la guía, como dice bien el maestro Mendoza. Pero yo creo que si nosotros hablamos de lo que es la formación del actor en México, tenemos un aglutinamiento de enseñanzas que hemos heredado de una gente que viene directamente de Moscú, vía Japón, como Seki Sano; que hemos heredado de lo que dejó una gente como Alejandro Jodorowsky que en un momento dado nos sacudió; que hemos entendido de la tradición formal que dejaron el maestro Novo, el maestro Wagner, etcétera. ¿De qué manera se ha trasformado esa herencia con el tiempo, con los rompimientos y replanteamientos como los del de maestro Ibáñez y el maestro Mendoza? ¿Cómo hemos asimilado esa transformación? Creo que tenemos gusto por la desinformación y se nos pierde la memoria porque sí hay una escuela y sí hay una manera de ver las cosas que nos han condicionado. Me refiero a lo que ha ocurrido en México en el campo que nos ocupa y no lo hemos codificado, y no lo hemos hecho ortodoxo, probablemente para bien y probablemente para mal, porque de la ortodoxia también se puede partir hacia otras búsquedas cuando ésta quede cimentada de alguna manera, por lo menos como un planteamiento, no como *praxis* obligatoria.

De Ita: Si a pesar de todo hay una tradición, o un aglutinamiento de enseñanzas, como dice Zermeño, ¿se puede aspirar a una Escuela Nacional de Teatro?

Zermeño: Para tener una Escuela Nacional yo creo que primero tendríamos que ser nación realmente. La pretensión de formar una escuela rectora nacional es un sin sentido. Las escuelas y sus diferencias, inclusive en este caos del que hablaba Luis hace un momento, pueden y deben ser complementarias y enriquecernos.

Oceransky: Yo estoy de acuerdo en mucho de lo que dice Luis, porque, ¿cuántos maestros se han dado en los últimos 20, 40 años? Y, ¿qué significa ser un maestro? Quienes nos dedicamos ha enseñar, o queremos enseñar algo del teatro lo hacemos desde nuestra propia experiencia, desde nuestra propia vida. Cada uno de los maestros que conozco que enseñan teatro, están muy ligados a su propia existencia, de manera que para hacer una escuela a nivel nacional tendrían que juntar a todos los maestros que hay, ponernos de acuerdo y ver si ésa es la razón para un futuro, ¿no? También me gusta mucho la idea de que haya diferencias, porque el arte siempre ha sido así, hay diferentes pintores y diferentes poetas, a mí me gusta más la idea poética del arte, aunque considero como Luis que el entrenamiento es básico y debe de estar integrado a un lenguaje, a una poética. Por supuesto, si no tenemos el entrenamiento no podemos llegar a la puesta en escena, no puedes tener ritmo, no tienes calidad, no llegas a ninguna parte. De manera que sí creo en que hay diferentes niveles en la formación del actor, cuando menos los que marca Luis. En este sentido lo que se podría hacer es una escuela de entrenamiento básico nacional.



Foto: Fernando Moguel

Héctor Mendoza

De Ita: Hasta el momento el maestro José Luis Ibáñez sólo ha dicho una palabra.

Ibáñez: Lo único que quiero es insertar o plantear en esta plática la figura del que quiere estudiar, no solamente de la persona que le va a enseñar, porque ése es el que condiciona, el que lo ayuda o lo guía, o el término que ustedes quieran emplear,

funcione o no funcione. Yo pienso que si hay casos de ocupación humana, de aspiración humana que correspondan con un concentradísimo sentido de la individualidad, de un gran egoísmo, de una gran atención a sí mismo y de una gran dificultad por el mundo que te rodea, son los casos de quienes sienten ganas de actuar y deciden que van a llegar a un lugar donde va ha haber condiciones donde se pueda actuar y se pueda levantar el dedo para decir: ¡aquí también estoy yo! Nosotros no tenemos una ocupación como la de los cirujanos, o la de los abogados, que pueda abrir generalidades para que se apliquen generalidades, porque el camino del actor es fuertemente personal, y por lo mismo, cuando ese actor salga adelante lo que se va a reconocer no es su escuela sino a ese actor entre todos los actores. Por eso simplemente quisiera relacionar un extremo con el otro, y no solamente definir lo que es el profesor. En lo personal nunca me ha gustado que me digan maestro o profesor. Yo desearía que me llamaran José Luis; cuando me dicen profesor, o me dicen maestro, yo realmente lo agradezco como una gentileza pero no lo reconozco como una verdad, y no lo reconozco como una verdad porque yo no quiero serlo, ése no es mi deseo. Pero hay circunstancias curiosas, por ejemplo; cuando dizque yo trabajaba como contador había una placa adelante de mí que decía: "perito contador", y no era cierto, ni era contador ni era perito, lo que pasa es que si te tienes que ganar la vida tienes que declararle a la Secretaría de Hacienda que eres algo; la Secretaría de Hacienda en México no te registra como director, el Sindicato de la ANDA no te registra como director, y eso sí es lo que yo quiero ser, lo que sí me gustaría creerme ante mí mismo; no me lo creo, pero si lo quiero, no me lo creo porque basta ponerme a dirigir para darme cuenta que no es cierto, que no te están haciendo caso, que no creen en lo que tu dijiste. Yo, cuando menos, me vuelvo como una especie de semáforo que ayuda a que lleguen a sus metas. Lo que tengo entonces es gratitud de poder seguir estudiando con quienes quieren estudiar conmigo, y así es como yo me lo he planteado, de manera que por eso nunca he querido tener una escuela, ni un edificio, lo que he hecho es simplemente abrirme a la posibilidad de que quien quiera hacer el esfuerzo de estudiar conmigo algo que yo no sé, nos acerquemos con diferentes finalidades a un mismo punto, como en este momento y en este lugar estamos todos, cada quien con sus diferencias, y estamos coincidiendo en este momento, pero ninguno tiene exactamente las mismas metas. Si regreso en mi memoria a la primera vez que di una clase, la di porque Enrique Ruelas quería que diera una clase y a mí no se me ocurrió decir que no, pero cuando llegue al salón me di cuenta de que yo no sabía lo que iba a decir, y que los que estaban enfrente que eran unos estudiantes de preparatoria, no querían que yo dijera nada, entonces yo dije algo que me gustaba y que no necesariamente fue compartido por los demás. Con esto intento contarles a ustedes cómo me siento ahorita en relación con todo el tiempo que ha pasado. En 20, 30 o 40 años han pasado muchas cosas, no solamente a cada individuo sino en el ambiente donde hemos trabajado, y los testimonios que tenemos nos han relacionado a nosotros con esos hechos, y entonces en este punto yo me callo la boca porque tengo más deseos de oírlos que de decir algo más.

De Ita: Al hablar de la figura del alumno abres un punto central en el tema que nos reúne. Hasta ahora estamos de acuerdo en que a nadie se le enseña a ser artista, aunque para serlo es indispensable dominar una técnica. La técnica del pintor, del músico, del escultor se aplica a un objeto que está fuera del creador; la técnica del actor, en cambio, funciona sobre sí mismo porque él es el instrumento de su creación. Esta particularidad establece una relación muy especial entre el maestro y el alumno de actuación. Al respecto hay un montón de anécdotas sobre ambos comportamientos, aunque lo que aquí nos interesa es conocer la forma en la que ustedes han establecido esa relación.

Mendoza: Yo creo que esa relación tampoco queda clarificada de una vez por todas, porque cada grupo, cada individuo establece una relación diferente, como lo ha ejemplificado José Luis. Como ni maestros ni alumnos sabemos tantas cosas, vamos juntos a ver de qué manera lo hacemos, y con base en la experiencia de ambos y con la simetría que puede existir en esta experiencia, una de dos días y otra de 40 años, se empieza a buscar esta relación que puede y que debe llegar a la igualdad en un momento determinado, aunque no existe una relación determinada de antemano. Las mismas clase de alguna manera, los mismos contenidos, las mismas finalidades pueden existir o no entre un grupo y otro, y la relación con los grupos y con el individuo van a cambiar de uno a otro radicalmente. En mi propia experiencia, y esto sí lo puedo decir, he aprendido que darle clase a diez grupos seguidos no me va a resolver el problema de grupo número once, no, porque este grupo va a presentar otros problemas completamente distintos que me van a obligar a alterar mi propia experiencia en pos de la confrontación con la otra.

De Ita: Continuando con el tema le damos la palabra a una voz femenina. Julieta Egurrola, ¿qué nos puedes decir de esa relación maestro-alumno?

Egurrola: Yo primero quiero aclarar que no estaba invitada como participante de esta mesa. Hace tres días me hablaron para decirme de qué se trataba y gustosamente vine a oír a mis maestros, sobre todo a mis maestros, no porque no quiera oír a los otros sino que para mí escucharlos ahora es una confrontación con el paso del tiempo, a partir de que reconozco, aunque ellos mismos digan que no hay formadores, ni escuelas, que soy hija mendozina, en la medida que con él me forma una estética, una ética, una manera de ser. Precisamente en estos días estoy ensayando con Héctor una obra que habla sobre la actuación, sobre esto Héctor hablaba de que las clases de actuación son clases de la vida, y creo que es totalmente cierto, por lo



Foto: José Zepeda

José Luis Ibáñez

que concluyo que no hay formadores, que no hay maestros, e igual prefiero que me llamen por mi nombre, y bueno, yo podría ir sumando lo que han dicho cada uno porque estoy de acuerdo en varias cosas. En principio, empecé dando clases un día porque Tavira me solicitó una clase de dicción, no había maestros, había que hacerlo y de pronto me di cuenta que habría que retribuir lo que se me había dado gratis. Yo no me siento maestra, soy primero actriz que guía o maestra. En los años que tuve la experiencia del CUT, me di cuenta que a mí me gusta trabajar con aspirantes a actores, sobre todo los seis primeros meses, reconozco que después de los seis primeros meses me aburro, me gusta romper madres, eso es lo que me gusta; ¡me gusta romper, romper, rasgar, abrir!; me gusta poderle enseñar a las chavas y a los chavos que hay una manera distinta de vivir, que es la de elegir hacer teatro nada más; sólo trabajar con aspirantes a actores. Voy para tres años de estar trabajando con Margules, y allí resumo mi experiencia formativa con Héctor, mi formación con Tavira y después con Margules. Lo que hago es una recopilación de mi enseñanza y dentro de eso para mí siguen siendo importantes los ejercicios que antes llamábamos de trance y que ahora se conocen como de abstracción. Como primera parte de esta carrera creo que es muy importante la formación, el conocimiento; el actor es su propio

instrumento y por lo tanto debe conocerse a sí mismo, debe conocer su instrumento que es su cuerpo, y su mente y de lo que ahí deviene. El actor debe estar absolutamente consciente de eso, y a partir de que sean mejores seres humanos, a partir de lo que cada quien va entendiendo, de lo que cada quien va redituando, su trabajo se verá reflejado en el escenario. En este sentido, hay una cuestión que siempre está en el aire: ¿el actor nace o se hace? A mi juicio hay gente que se puede hacer actor y gente que nace para serlo, y a mí no me importa si es primero la gallina o el huevo, a mí lo que me importa es el momento de estar en el escenario, que es el resultado de todas estas especulaciones. Lo que he escuchado aquí me dice muchas cosas que yo tengo que plantear allá arriba, en el escenario.

Ibáñez: Al respecto yo quisiera caracterizar otras cositas: hace 40 años no había CUT, no había la diversidad de ciertos estudios que hay ahora, y hace 40 años no había Televisa. Ésta es una nueva realidad, y aquí está quien puede considerarla con mayor autoridad. Televisa es una creación de los años setenta y es una realidad que ha evolucionado hasta conseguir la fuerza que tiene como medio de comunicación y como fuente de trabajo, con la importancia que nadie lo puede negar y con las características que distinguen a esa empresa. Entonces, cuando un joven mexicano quiere acercarse a las fuentes de trabajo y a las fuentes de estudio, tiene unas realidades muy distintas a las que tuvieron Pedro Infante, María Felix, Cantinflas, cuando soñaron ser actores, porque ellos son de una estirpe de las que no pasan por la escuela, o sea, yo pienso que ni Juan Gabriel, ni Luis Miguel son carne de escuela. Por el contrario, hay otros casos de actores que ya son actores en las tablas, que son conocidos en la profesión y por el público, y que quieren estudiar. Por ejemplo, se sabe muy bien que Pedro Infante era un hombre que no quería estudiar, pero ahora son muchísimos los actores que destacan y quieren estudiar porque quieren hacer algo más que actuar, porque quieren prolongar sus vidas de actores o enriquecerla y dulcificarla. No es lo mismo ser un principiante soñador que ni siquiera sabe si tiene la voz para rivalizar con las grandes figuras, que ni siquiera sabe de sí mismo lo que seguramente supieron desde el primer día tanto Cantinflas, como Pedro Infante; no es lo mismo que ser como Pedro Armendáriz. Estoy seguro de que hubiera sido realmente muy difícil tener a Pedro Armendáriz en un Centro Escolar, y que estuviera tranquilo y quieto, aunque estuviera con los mejores maestros del mundo, porque este tipo de actores no caben en una escuela, lo que les urge es entrar en su órbita de estrellas, y si después tienen el buen gusto, la buena brújula, el deseo, la inquietud de estudiar, pues ahora tienen otras posibilidades. Para bien y para mal la vida de nuestra ciudad y nuestro país ofrece muchas posibilidades para los sueños, para los recursos humanos que llegan a las escuelas; todo eso condiciona lo que pueden decir los maestros, y las escuelas, los centros a donde ellos llegan. Ahora, en el caso de las fuentes de trabajo, algo que se puede distinguir es que una cosa es actuar y otra cosa es trabajar como actor, y que hay gente que actúa maravillosamente y no sabe trabajar, y hay gente que trabaja admirablemente y no actúa , o sea, como todo en la vida puede ser así de contradictorio. Por eso es importante que cualquiera de nosotros sepa que si lo que quiere es enseñar algo, que se puede enseñar, o que como un buen soñador esté creyendo enseñar algo que no se puede enseñar, ¿no? Creo que está bien que dialoguemos sobre estas cosas porque no tiene por qué saberlas el que se acerca por primera vez a un ambiente de enseñanza, de estudio, de experimentación, de práctica.

De Ita: Julieta ha descrito su relación maestra-alumno con toda claridad: romper madres. Muy bien, ¿pero cuál es la metodología de ese rompimiento?, ¿cuál es la pedagogía que ustedes han desarrollado para romper madres?

Mendoza: A mí me gustaría poner la vista en el pasado para recordar que los mejores actores se han hecho en las tablas, por eso se nos habla del actor fulano de tal, o de perengano, pero no de escuelas. Obviamente la escuela era la tabla misma, el ejemplo de los actores . Se aprendía por imitación y así se iban haciendo actores. Ahora bien, ¿por qué comienzan a tener juego las escuelas? Muy sencillo: por el cine. Resulta que antes del cine para ser un gran actor pasaban años; los grandes actores que podían hacer un Hamlet eran los señores grandes, con faja, que a lo lejos daban la impresión de tener 22 o 23 años. Pero viene el cine y entonces ya no hay posibilidad de engañar. El cine hace que sea indispensable la escuela porque la escuela es el lugar en donde hay que acelerar el proceso para que un muchacho de 23 o 25 años pueda hacer Hamlet, porque la gente no va a aceptar que un señor de 60 nos haga un Hamlet. De manera que la escuela no es más que eso, un acelerador del tiempo que necesita un actor para hacer un personaje, y no porque no sigan funcionando las tablas sino porque ya nadie puede esperarse 40 años para hacer Hamlet. Al fin de cuentas de lo que se trata es de ahorrar tiempo para hacer a un actor, por eso hoy en la escuela necesitamos una clase de actuación y muchas otras, hay que rellenar el tiempo escolar para que los alumnos no den lata, a veces con maestros deplorables, y yo me pregunto, ¿para qué poner una cantidad enorme de materias, para qué si simplemente no hay maestros? Por eso digo que lo importante es el guía de actuación, es el que va a lograr el milagro de acelerar el proceso formativo de un actor. La guía sirve para que tengamos actores con una posibilidad de representar un papel más rápido, por lo tanto, es el maestro de actuación el que importa. Claro, si encontramos un buen maestro de equitación, o alguien que enseñe al actor a tejer con gancho, pues órale, pero que venga un mal maestro porque así lo establece el programa de estudios, me parece de lo más absurdo y decadente del mundo. Por eso yo ya no creo en las escuelas, en el tipo de escuela con un programa. Es un sistema obsoleto. Yo creo que la academia platónica es finalmente lo más efectivo.



Foto: José Zepeda

Sergio Jiménez

De Tavira: Yo quisiera aportar algunos elementos para enriquecer la reflexión en la que estoy muy de acuerdo en lo general, aunque en algunos puntos me gustaría matizar lo que se ha dicho. Por ejemplo, yo estoy convencido de que el artista del teatro no es un artista individual, por lo tanto el maestro de teatro no puede ser un maestro individual. Yo afirmo que el arte del teatro es un arte colectivo y no concibo la formación del actor si no es en la colectividad. Yo siento que el centro de la formación del actor es la colectividad, sea cual sea el modo de producción. Claro que en México vivimos una espantosa contradicción entre la formación y los modos de producción. Desgraciadamente soñamos con el modelo de producción gringa, en donde efectivamente hay un tipo de producción industrial que le ofrece trabajo al actor de manera individual, de manera que los actores se dedican al aeróbico actoral para estar siempre listos para la audición. En México ese sistema no funciona ni como fuente de trabajo ni como formación. Como dijo el maestro Mendoza, en el pasado no había escuelas, y menos escuelas a la manera enciclopédica de hoy, pero existían las compañías y la tradición familiar. Desde la infancia el candidato a actor se introducía al teatro dentro de la familia, por eso digo que la escuela del pasado

eran las compañías. Pienso, por otra parte, que en ese ámbito se empieza a hablar de escuelas en los términos que nosotros lo concebimos, a partir de la discusión de que si el actor es artista o no es artista. Claro, en aquel pasado en el que el artista era el dramaturgo y el actor simplemente un intérprete, un acólito, un sacristán del gran arte que era la literatura, no era necesario que el actor tuviera mayor formación que la indispensable para decir bien un texto; el texto era lo importante. Sin embargo, a partir de la reflexión que plantea la revolución del arte teatral que va a culminar centrándose en la figura del actor como el eje de la representación, o como la razón última del hecho teatral que comienza con el dramaturgo, es cuando se hecha de menos lo que tiene esa persona que llamamos actor para convertirse, como decía Diderot, en el parangón de Racine o de Shakespeare. Esta reflexión me lleva a Eleonora Dusse citada por Craig, cuando ella que ya presentía la crisis estética que cambió la relación del teatro y la sociedad, dice que si queremos que haya un teatro para el futuro lo primero que hay que hacer es asesinar a los actores. Es decir, esa actriz extraordinaria tiene un acto de conciencia para expresar que los actores del momento no funcionan, y por lo tanto tiene que darse una profunda renovación en el arte de la actuación, lo que implica buscar una poética de la actuación que se ignoraba, y que es precisamente donde yo siento que inicia Stanislavsky su discurso. Pero sigo con la Dusse porque es una actriz que a los 16 años ya daba funciones al aire libre en Verona, haciendo Julieta, y un buen día tiene un instante de iluminación y se pregunta qué carajos estoy haciendo; entonces rompe con su familia y la compañía de teatro familiar para irse a buscar algo que intuye dentro de sí que es la actuación. Es una muchacha de 16 años, sí, pero ya tenía diez años en el teatro. El suyo es un caso muy luminoso para lo que estamos planteando, porque ella termina creando una compañía rodeada de dramaturgos, directores, actores, entrenadores. Todo esto me lleva a concluir que mientras no entendamos que el teatro es un arte colectivo, el problema de la pedagogía queda fuera de lugar, porque en efecto no hay colegios, no hay maestros y los que hay, como citaba el maestro Mendoza, no tienen relación, no tienen un lenguaje común, no están de acuerdo ni siquiera en debatir la poética. En el teatro no debe haber maestros individuales porque se convierten en gurús, que lo único que logran es crear nocivas dependencias. Para evitar esto deberíamos de formar cuerpos de maestros, colectivos pedagógicos, aunque para ello primero tenemos que ser capaces de entrar al debate profundo de la poética, lo que implica entrarle al debate filosófico, al debate ideológico, pues rechazar la ideología es tomar una postura ideológica. Finalmente creo que la empresa de la formación del actor no puede ser una empresa individual, pues el hecho de que las escuelas no funcionen, lo cual es absolutamente cierto, no nos jubila de la responsabilidad histórica y generacional de por lo menos reflexionar en el asunto.

De Ita: Antes de hacer un primer resumen de lo aquí expresado quisiera escuchar el comentario de Luisa Huertas.

Huertas: José Luis habló de algo que para mí es fundamental: el alumno. Pero antes de referirme a ese punto déjenme contarles que hace un tiempo me pidieron que hiciera un documento sobre la mujer en los cambios sociales, desde mi punto de vista como actriz, y justamente comenzaba yo hablando de la escuela de teatro que asumo como mía, que ya incluye a Sergio, aunque aclaro que en ese tiempo yo estaba en el teatro infantil, que ya incluye a Abraham, a Julieta y a muchos otros. Al pensar en esa escuela, lo que me asombra es cómo ha cambiado todo en los medios de formación y los medios de producción, en las jerarquías que había entre maestro y alumno cuando nosotros estábamos en la escuela y las de ahora. Pero en fin, lo que yo decía en ese documento es que los medios actuales de producción nos obligan a redefinir el tipo de escuela, el tipo de maestro, el tipo de guía

–me encanta el término–, y el tipo de educando que queremos, que necesitamos. Porque creo que es muy distinto que haya maestros o guías que quieran formar o guiar a jóvenes que quieren hacer de la actuación una forma de vida, a que existan maestros o guías para los jóvenes que más bien persiguen el brillo de la fama. Yo creo que los actores, los verdaderos actores somos otra cosa. De pronto descubrimos que queremos estar parados en las tablas y a partir de eso conformamos nuestra vida, lo que es muy diferente al interés que pueda tener un chavo por ser famoso, por ser una estrella. No digo que lo primero esté bien y lo segundo esté mal, simplemente son intereses distintos. En todo caso yo siempre hablo de los alumnos como oro en paño, y siempre pienso en Fahrenheit cuando hablo de las escuelas de teatro, porque sí creo en esa formación medieval, sí creo que hay una tradición que nos han heredado y vamos heredando. De manera que para mí es importante diferenciar al chavo que se mete cuatro años a una escuela para indagar si sirve o no sirve como actor, al chavo que se compromete por tanto tiempo a un proyecto de formación porque piensa que de allí va a salir siendo actor porque quiere dedicarle su vida a la actuación, y quiere tener hijos siendo actor, ya que es muy distinto tener hijos siendo ingeniero. Actuar es, en suma, mi manera de expresarme en la vida. Por eso, y a propósito del rompemadres pienso que un maestro no le puede cambiar la vida al alumno, ni debe tomar una posición mesiánica, por el contrario, lo debe guiar a conocer todos los aspectos que pueda de su profesión. Me parece muy importante lo que dice Julieta de aprender a romper madres, pero después de ese primer momento es más importante enseñar o guiar al alumno para construir algo; ¿construir qué? Lo que antes se aprendía en las tablas y ahora tenemos que precipitar, digámoslo así, en una escuela. Todo maestro de actuación debe tener una ética muy profunda y ser respetuoso del ser humano al que guía. Debe, en todo caso, enriquecerlo y hacerlo crecer.

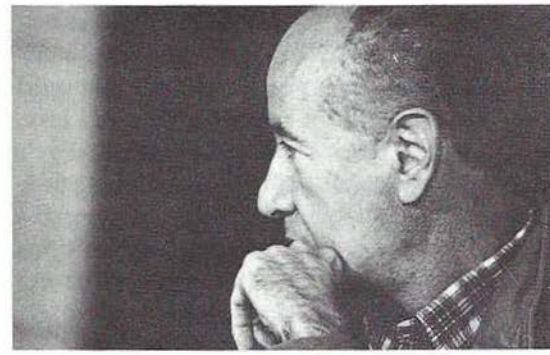


Foto: José Zepeda

Raúl Zermeño

¿Cómo? No hay recetas, todo lo que se puede decir es que hay que sumergirse en sí mismo, para conocerse a sí mismo, y saber qué herramientas se tienen, para partir de ellas. En mi experiencia personal he ido aprendiendo en cada puesta, con cada director, a partir de la base que tuve con mi maestro Mendoza. Aprendí a ir poniendo alguna otra cosa a aquello que yo pensaba que era la actuación. Sin duda, a mí quien más me han enseñado a construir un personaje son los alumnos con sus dudas, sus preguntas, sus necesidades. En eso coincido totalmente con José Luis, en que maestro y alumno aprenden juntos una serie de cosas. Creo también que las tablas son la mejor escuela, aunque siempre es bueno volver a "estudiar". En mi caso después de la escuela de teatro, trabajo seis años fuera de ella y cuando llego al CUT, me enfrento de golpe a otra manera de hacer las cosas. En fin, sugiero que también se debe localizar de qué tipo de escuela estamos hablando, a qué tipo de escuelas aspiramos, para qué tipo de alumno. Porque nos queda claro que el actor que quiere hacer de la actuación su forma de vida y su necesidad vital, no sólo se forma en la escuela sino a lo largo de toda su carrera, y seguramente querrá morirse en el escenario.

De Ita: Intentemos un primer resumen de sus planteamientos.

Jiménez: José Luis y Julieta han dicho que venían más a oír que a decir, y yo me doy cuenta ahora que

venía más a preguntar que a responder, con más dudas que afirmaciones. Me resulta muy entrañable, mi querido Luis, el planteamiento que haces del actor como un artista, y luego pienso en esta masa de jóvenes que de una manera muy vaga, tal vez, tan vagamente como nosotros lo hicimos puede verbalizar por qué quieren ser actores. Cuarenta años después de que yo comencé en el teatro, tengo la impresión, Luis querido, que ese por qué quiero ser actor está cada vez más enmascarado por más información, y me refiero a una información generalmente espuria, de revista de espectáculos, de ilusiones por su casa, su automóvil, su viaje, su divorcio. Sucede entonces que este joven tiene todo un bosque enfrente de sí mismo, que le impide ver con claridad por qué quiere ser actor. El cine, la televisión, la publicidad, yo tengo la impresión que este joven piensa la actividad del actor más cercana a un diseño industrial que a una actividad estética. De pronto no tiene asideros para decir, esto es arte, y yo tengo vocación para él. Madonna, los video clips, Tarantino, este joven quiere ser actor porque piensa que eso es ser artista y se puede manifestar; no sé si la palabra sea bastarda pero también ve el ser actor como una forma de realizarse económicamente. Pienso, en fin, que hay muchos jóvenes que ven la actuación como un sistema de diseño industrial porque no tiene parámetros para saber lo que es un actor artista.

De Tavira: Sergio, yo lo pondría al revés, tú pones este conflicto en el principiante cuya expectativa es llegar a ser Dustin Hoffman. No, si no hablamos de la actuación como arte primero que nada, pienso que no tiene ningún sentido seguir discutiendo sobre la pedagogía del actor.

Ibáñez: ¿Por qué no va a tener sentido discutirlo?, si tenemos una realidad aflictiva terrible, y hay muchísima gente que necesita ganarse la vida y a la que uno puede ayudar a ganarse la vida.

De Tavira: Sí, pero yo pienso de distinta manera.

Ibáñez: Lo entiendo, sólo que dices que no tiene sentido. Seguramente no lo tiene para ti y eso es muy respetable, pero sí puede tener sentido para quien quiere llegar a ser por ejemplo, Valenciaga, quien es un genio extraordinario, y para quien la alta costura es un logro extraordinario. Para llegar a ser lo que él, tiene que haber profesores que enseñen tru tru, y cosas más elementales que no entran, en lo que tú, pensador de la enseñanza, piensas sobre el teatro. Yo creo que sí tiene sentido que tú puedas preparar a un maquillista, a una gente que tenga un quehacer más mecánico y humilde dentro de una puesta en escena. Creo que hay que conectar esos dos puntos, en lugar de trabajar solamente con quien ya tiene una visión del teatro, y por lo mismo no quieren trabajar en él. Yo veo a ciertos profesores que quizá no están ampliamente preparados, pero que sí tienen cosas del oficio; seguramente no podrán tener los logros ni las finuras que tú le puedes ofrecer al público, pero necesitamos a estos artesanos, y necesitamos reflexionar sobre la manera de enseñarles a participar en el quehacer teatral, sean actores o maestros. La formación de Eleonora Dusse es la misma que le conviene a quien va a ser Voltima de Hamlet, porque al muchacho que va a estudiar en la escuela se le enseña a hacer Hamlet. Aunque le puede suceder lo que dijo un gran autor llamado Foster: "Puede suceder que estés preparado para todo y no te suceda nada de aquello para lo cual estás preparado". Entonces, si yo no tengo los alcances de Eleonora Dusse, y estoy en el extremo contrario, donde puedo ofrecer otras cosas que me permitan pedir la protección del teatro; ¿cuál es mi lugar?, ¿cómo me pueden ayudar los profesores a encontrar el sitio donde yo pueda rendir?

De Tavira: Entonces, José Luis, la cuestión es plantearnos si vamos a reflexionar a partir de los máximos o de los mínimos. Pienso que de los mínimos no tiene sentido discutir demasiado porque no ofrece dificultad. Si la actuación es sólo una técnica y un lenguaje, creo que hasta allí todo problema pedagógico es bastante menor y relativo y no ofrece mayor discusión. En cambio, si entramos en

una discusión poética, entonces ya tocamos un problema mayor, ya apuntamos a lo máximo.

Ibáñez: Yo encantado. Indiscutiblemente discutir en ese nivel tiene que ser de lo más atractivo, pero lo que yo he querido decir es que el que haya ese nivel maravilloso de discusión, no excluye a esa otra parte ardua, de la que yo traigo el testimonio. Es decir, como profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, veo cada año con angustia creciente, cómo por el precio de cinco centavos por año, alguien puede decir vamos a ver qué cosa es estudiar teatro. Entiendo que lo mejor es el nivel poético de la vida, pero como aquí estamos hablando de qué cosa es la enseñanza de la actuación, y cuál es nuestra experiencia, pues respeto muchísimo y aprecio altísimamente lo que tú dices, y sólo quiero señalar que no por no tener sentido para ti no puede tenerlo para otras personas, y ser tan importante el extremo que tú tocas como el que yo menciono. Sólo eso.

De Ita: Señores, insisto en que hagamos un primer resumen de lo que hemos tratado, para que la próxima ronda veamos estos problemas, digamos de producción.

Ibáñez: Te lo agradezco muchísimo Fernando, pero yo voy a pasar a retirarme porque tengo un trabajo y ya estoy una hora tarde.

De Ita: Por lo que se ha dicho aquí parece que hay una tradición hecha de experiencias individuales que se ha transmitido a diversas generaciones. Se ha planteado también una visión del artista del teatro como actor ciudadano que aún está por realizarse; se ha dicho que hay por lo menos tres niveles en la enseñanza del teatro, el de la técnica, el del lenguaje y el de la poética y se ha agregado que es relativamente fácil discutir los términos en que se podría crear una pedagogía para los dos primeros capítulos de esta trilogía. También se puso en cuestión la figura del alumno, se dijo que las escuelas sólo sirven para llenar tiempos muertos, que no hay maestros, que hay una severa crisis de pedagogos del teatro, y que tal como están los sistemas de



Foto: Fernando Moquel

Luis de Tavira

enseñanza no cumplen ningún cometido. ¿Se podría concluir, entonces, que no tenemos un modelo de educación teatral establecido?

De Tavira: Pienso que no es exacto formularlo así, porque no estamos ni siquiera planteando que deba de haber un modelo. Es más, no debe haber un modelo.

Mendoza: A fin de cuentas es una labor creativa.

Jiménez: Héctor, tengo la impresión de que en 1962 que yo tomé clases contigo sí había un cartabón, un método aunque fuera de diversos maestros. Yo tomé laboratorios con André Moreau y todavía estaban los alumnos de Seki Sano, pero las discrepancias entre ambos eran menores. En este momento todo está más atomizado, me refiero al interés de los jóvenes y la pregunta es de qué manera responde el pedagogo a esta realidad.

Mendoza: Lo que pasa es que el método era la escuela misma. Es decir, si hay una escuela donde tienes que hacer esto y el otro y lo de más allá, de acuerdo a las materias que llevas, ése es un método de pedagogía general, en donde ya no estaríamos hablando precisamente de actuación, porque como lo acabas de decir, en aquella escuela cada cabeza era un mundo, y cada quien se arrimaba al árbol que le iba a dar más sombra. Esa pedagogía nos da la opción de escoger pero al mismo tiempo, la opción de escoger la opción de no especializarse; ésta ha sido una de las fallas de Bellas Artes, pues el alumno sale de su escuela

de teatro sin una especialización, esto es, no se está cumpliendo con la labor de apresuramiento, porque si tienes treinta voces que te están diciendo treinta cosas distintas al mismo tiempo tu proceso de formación se va a estancar en lugar de acelerarse. En cambio, si oyes una sola voz, o la rechazas, o te adhieres temporalmente a ella, y entonces puedes realmente hacer ese progreso, esa maduración rápida.

Egurrola: Héctor, ¿estás planteando que uno debería tener un guía por cada año que te lleve formarte? ¿Hablas del método de tener un maestro de actuación para primer año, otro en segundo, otro en tercero?

Mendoza: Ése es un método para darle chamba a los tres.

Jiménez: Entre 1962 y 64 en la escuela de teatro de Bellas Artes, las discrepancias o diferencias que pudiera haber entre Héctor Mendoza y Alejandro Jodorowsky podrían ser muy radicales, pero estaban de este lado de la frontera, por así decirlo. Por eso Julito Castillo dijo varias veces que sus maestros fundamentales fueron ellos. Esto era contradictorio pero entraba dentro de una misma actitud frente al trabajo, y yo insisto que la atomización, y la explosión demográfica de los actores, hace por un lado que haya más maestros, más escuelas particulares, aunque no se perciba la actuación como arte. Es la torre de Babel.

Oceransky: Cuando estábamos en la escuela con el maestro Mendoza y el maestro Jodorowsky yo nunca sentí que fueran dos cosas diferentes, aunque cada quien hacía su labor personal dentro del teatro, pero en lo fundamental, en su parte esencial, el teatro tiene una sola unidad a la que llegaban ambos maestros por caminos distintos. En el teatro la parte fundamental es única. Todo aquel que hace buen teatro tiene la misma esencia, y no importa que uno le llame de una manera y otro de otra. Ahora, hay pocos maestros porque poca gente de teatro llega a ese lugar en el que se le puede abrir un camino al alumno que es para toda la vida. Por eso todos reconocemos al maestro

La formación del actor en México

José Luis Ibáñez

Me permito completar mis intervenciones en la Mesa (24 de febrero) convocada por el CITRU. Como el evento se extendió más allá de dos horas y yo tenía que atender otra obligación, tuve que despedirme sin haber precisado o por lo menos acabado de exponer las siguientes reflexiones:

1. La convocatoria proponía un diálogo sobre "La formación del actor en México". ¿Es el CITRU el lugar señalado para discutir cómo debería ser ella? En mi caso yo deseaba escuchar a cada uno de los participantes exponiendo cómo forman a los actores que buscan su autoridad y conocimientos y reconocía en el CITRU la debida ocasión para dejar un testimonio de lo que estamos haciendo los convocados. Cuando Luis de Tavira señaló que el diálogo no tenía sentido si no era en un nivel de experiencia poética, me pareció oportuno preguntar: ¿por qué no? (creo que así pueden comprobarlo las cintas que se grabaron ese día). La respuesta de Luis reiteró su deseo. Yo salí sin cumplir el mío y sin haber dejado un testimonio de mi trabajo como profesor en la actualidad.

2. Como en la mesa y en el público figuraban diversos formadores de actores en nuestro país, un investigador que en el futuro solicitase las

grabaciones que se hicieron ese día (o sus transcripciones), ¿tendría la oportunidad de examinar lo que estamos haciendo en estas actualidades?

3. Insisto aquí en lo que dije allá. Para hablar sobre la formación de un actor en México, ¿le conviene al CITRU la ausencia de actores —principiantes o expertos, provincianos y capitalinos, formados o deformados—? Ellos tienen tanto derecho de aportar sus testimonios y de expresar sus propósitos como lo tiene Luis de Tavira, y sería extraño que su voz no pueda escucharse en ocasiones como ésta.

4. México hace su teatro, su cine, su televisión, su radio, etcétera, como es posible y característico hacerlo. Podría hacerlo mejor o peor, pero a estas fechas de 1996 ya lo hace de algún modo. Es deseable que la expresión legítima de nuestros ideales no dificulte la contrastada exposición de reales procedimientos. Los investigadores de mañana, ¿disponen ya de suficientes testimonios para sustentar sus libres y propias reflexiones?

5. ¿Se ha intentado hacer alguna estadística de cuántos estudiantes en este semestre se preparan oficialmente para vivir como actores en la ciudad de México? Quizá fuera útil calcular en qué proporción encuentran ocupaciones los que van siendo acreditados por cada núcleo de estudio.

6. Los nuevos autores (quiero decir, los que ya están viendo sus obras en escena y/o en las pantallas), ¿cuentan con los actores preparados para las exigencias de sus textos?

7. Los profesores de provincia, ¿orientan sus actividades hacia los mismos rumbos que los del DF? Y, por ejemplo, una experiencia como la de Teatro Campesino (entre cuántas otras de diversos alcances), ¿podrá examinarse, fiel y verazmente ya en el siglo XXI, con documentos del CITRU?

8. ¿Qué se les pide a los actores, en las actuales fuentes de trabajo en nuestro país? ¿Qué dificultades encuentran en la práctica los que estudian y se preparan antes de empezar a trabajar? ¿Cuáles son las exigencias de la práctica en México que no incluyen los programas de formación? Y, ¿cuántas de estas preguntas pueden examinarse hoy en los archivos del CITRU? Y diciendo "hoy" me refiero literalmente a esta fecha, después de cumplidas las mesas convocadas en febrero.

Mendoza como nuestro maestro, porque él nos dijo una sola palabra y esa palabra cayó en tu corazón y te durará toda la vida. Jodorowsky te puede decir una palabra contradictoria, pero si cae en tu corazón también te abre un camino y también es para toda la vida. Un mal maestro te puede poner una palabra en la cabeza, en el dedo y no te abre la vida sino te hace un mal alumno. Estoy seguro maestro Mendoza, que a usted, y a mí, y a todos nosotros nos llegan alumnos que traen una mala educación y suponen que ésa es la mejor. Entonces, uno de los principales problemas que tenemos los maestros, es desenmaestrear, no romper madres, sino de desenmaestrear a los alumnos; decirles, ¿pero qué has hecho de las diez de la mañana a las diez de la noche en la escuela?, ¿qué has hecho con esos tres o cuatro años de tu vida? Te han engañado en el examen de admisión para llenar la escuela y obtener más presupuesto. Yo por eso no quería hablar, yo considero que en México hay pocos maestros porque también hay pocos artistas que se dediquen al teatro. Para mí el teatro no tiene nada que ver con la televisión. Creo que la

gente de teatro que entra a televisión sufre mucho. Debería haber una carrera para cine, otra para televisión y otra para teatro, porque mucha gente llega a este último con el afán de ser famoso en tres meses, y se va a encontrar con una carrera que involucra una identidad de otra naturaleza. Como dice el maestro De Tavira, en el teatro se debe aspirar al nivel artístico porque es una carrera donde se vive la filosofía, donde hay una trascendencia eso lo sé porque entrar al teatro fue la suerte de mi vida. En ese momento cambié toda mi existencia. Por cierto que ese día fui a la escuela de teatro por accidente, acompañando a Alejandro Morán, y me enamoré tanto del teatro que hasta ahorita no me he soltado un solo día de él. Tuve buenos ejemplos tanto de compañeros como de maestros, pero ya no hay. Cuando voy a alguna escuela pregunto: ¿en dónde están los maestros? o sea, gentes que den clases puede haber muchas pero maestros hay pocos. Por eso yo decía que con la primera gente se puede hacer una escuela del nivel fundamental, como un kínder de nivel técnico, para que luego los maestros les indiquen a fulano y zutano lo que tengan que hacer.

De Tavira: Tenemos por un lado la práctica de una ciencia que avanza lentísima, que es ese hacerse en las tablas, en la práctica, y tenemos un método que convierte en observación la experiencia y permite crecer. Entonces yo digo: aquel que teoriza sobre la actuación fuera de la práctica en realidad no la teoriza; pero aquel que practica la actuación fuera de la reflexión, tampoco en realidad la practica. Si yo aprendí algo del maestro, es la pasión de ese pensar sobre el teatro; es la pasión de pensar sobre el actor; entonces esto se convierte en otra cosa. Yo digo que no hay buenos ni malos actores, no creo en eso. Si creo que hay actores que casi siempre están bien y actores que suelen estar casi siempre mal, depende de lo que hagan. Pero en este sentido, también digo que hay dos tipos de actores, el actor en formación y el actor en deformación. El actor que interrumpe esta reflexión sobre su arte; el actor que corta este proceso articulado de pensamiento y acción, es un actor que empieza a deformarse, a desbaratarse. Con la televisión y la industria a la que te refieres Sergio, se hacen aún más vigentes las preocupaciones de Stanislavsky sobre la robotización del actor, sobre la mecanización del actor, la caída en el cliché, es decir, la caída en la ineficacia de la actuación. Cómo, si éste es el arte de la vida, las conclusiones de su práctica nos pueden llevar al automatismo, a la ausencia de vida. Éstas son las preguntas, y las respuestas no serían los modelos, sino los discursos pedagógicos que planteen la posibilidad de que el actor tenga una dinámica de crecimiento y no una dinámica de deformación, y si esta discusión no se da a la luz de un discurso sobre la actuación concebida como arte, no veo cuál.

De Ita: El maestro Mendoza nos dice con sobrada ironía que hay que volver a la escuela platónica: el maestro rodeado de un puñado de discípulos selectos. Sin embargo, hay una cantidad impresionante de alumnos que están solicitando una formación, ya sea con el sentido de la vocación del teatro como una forma de vida de la que hablaba Luisa, o ya sea dentro de esa nebulosa de la que nos habla Sergio. El caso es que hay una población considerable que quiere estar en el teatro, cuando la enseñanza y la práctica del teatro está en crisis. En su experiencia, ¿cómo han incorporado a su docencia estos cambios?

Oceransky: Hemos mencionado la televisión, el cine, el teatro, y para mí es evidente que tienen diversos contenidos. Cuando llegan conmigo jóvenes a estudiar teatro, como yo soy una gente de teatro pienso que voy a formar actores de teatro, que requiere de un tiempo, por lo menos lo que tarda un montaje. En este caso, tal vez no estamos acelerando al estudiante sino lo estamos preparando para que resista el teatro en el terreno de la televisión o el cine, poca gente resiste el tiempo del teatro, la mayor parte de los estudiantes busca los medios en donde va a recibir una remuneración económica

pronta y grande. Por eso deberíamos desglosar la actuación de la televisión, la del cine, la del teatro, porque tienen diferentes niveles. Yo he tratado toda mi vida de enseñar para aprender; yo le enseño al alumno y el alumno me enseña a mí; yo le enseño lo que él me enseñó y así voy tratando de llegar a la reflexión más íntima, en donde encuentro que si no puedo hacer o entender algo no lo puedo enseñar. He tratado de tener influencias de diferentes tipos. Me he dejado influenciar porque vengo de una familia extraña, mezclada de extranjeros, y la diferencia de idiomas y de conceptos me han permitido no ver el teatro como una sola cosa nacional, y me ha llevado a que me importe el autor como algo que tiene que ser antes que el teatro. Para mí lo importante es el trabajo. Trabajo con la gente que llega conmigo, los tomo como grupo, como familia, si hay en ello alguna manera mesiánica, no lo veo como una culpa sino como una decisión de vida. Todo lo que tengo, todo lo que soy lo dedico a esa situación. Por eso no tengo una escuela con patrocinio, ni una escuela con 500 personas. Yo trabajo con cuatro o cinco o diez personas como máximo, que no me dan para vivir, por supuesto, o sea, que no vivo de lo que enseño, pero sí vivo a través de lo que puedo hacer con esos alumnos. Ellos me enseñan mucho, por ellos me mantengo al día, y en el presente. Gracias a la gente joven tengo que estudiar cuáles son sus tendencias, hacia dónde van, qué es lo que quieren, qué se está moviendo en el ambiente para que ellos puedan, en el momento en el que salgan a escena, cuando menos estar en el tiempo que les corresponde.

De Tavira: No se puede pensar la formación del actor si no es en función del teatro, del debate, y de la teatralidad. Es evidente que el teatro literario decimonónico pedía al actor declamador, y entonces la polémica era entre el actor de la palabra y el actor del gesto; los géneros estaban muy claros y hasta las escuelas se dividían en relación a la vigencia estética de una práctica teatral. Después viene el concepto de puesta en escena que es modernizador del teatro y pide un actor total. Esto quiere decir que se requiere un tipo de actor múltiple habilitado en diversos campos del lenguaje. Me parece que la crisis actual del teatro no es la misma que la de los años sesenta, está es más grave porque representa el problema de la pérdida de la teatralidad en un mundo teatralizado, en un mundo estetizado. Donde todo es teatro, nada es teatro. Parto de la convicción de que hoy se debe actuar de otra manera. Seguramente la actuación de hoy no puede ser la actuación del pasado. La instancia privilegiada para averiguar cuál es la actuación en nuestro tiempo puede ser la estancia formativa. Yo parto de una hipótesis, hipótesis que es discutible, pero hipótesis es la que tengo que creer de entrada, porque si no estoy fracasado. Mi hipótesis actual es caminar hacia un actor dramaturgo, entendiendo por esto al estructurador de una parte de la ficción. Si por dramaturgia ya estamos entendiendo una actividad que compete a toda la colectividad, y no solamente al escritor que da el punto de arranque, sino que todos en el teatro lo que estamos final-



Foto: Miguel Fematt

Abraham Oceransky

mente haciendo es construir ficciones personificadas, el actor es consecuentemente un dramaturgo y en este sentido hay que formar al actor capaz de estructurar al personaje, esto entendido dentro del concepto renovado que la propia experiencia teatral nos ha dado, y que nos ha permitido ampliar el sentido de lo que llamamos dramaturgia. El problema de la formación en México es tan grave, que no veo otra forma de resolverlo que tratando de formarme a mí mismo, tratando de cambiar yo mismo hacia la integración de un colegio pedagógico. En este momento la ausencia de maestros está implicando una dinámica que nos permita crear a otros pedagogos. Creo que no solamente estamos ante una barrera terminológica que crea una confusión terrible en el lenguaje actoral. Pienso que esta confusión es sobre todo conceptual. Por eso estoy muy preocupado por el debate y la reflexión de los conceptos que sustentan la pedagogía. Intento incorporarme a una reflexión más amplia y enriquecedora, que haga interlocución con las conceptualizaciones que hemos venido trabajando, porque la aspiración como yo la vivo actualmente en mi trabajo pedagógico es la de apuntar hacia la creación de un colegio pedagógico interdisciplinario. Tenemos que empezar a formar actores interdisciplinariamente que por cierto, esta formación sí se daba en las compañías del pasado. También estoy muy convencido de que es en la colectividad donde emerge el actor. La gente surge en generaciones, surge en colectividades, se da a conocer en estos conglomerados. Ahí sabemos quién es aunque después se separe del grupo. No estoy casado con los elencos estables en términos de la estructura institucional, pero sí creo en la colectividad, en la emergencia de la actoralidad por generaciones. No me interesa la información individual, me interesa la formación colectiva.

Mendoza: Estoy bastante de acuerdo en lo que se ha dicho aunque en mi caso me interesa que el actor aprenda a crear, y encuentre los medios de su creación, y no los medios de una repetición más o menos eficaz. Me interesa el actor como pedagogo, y he encontrado que había que volver al pasado, a un pasado recapitulado. Cuando en un momento determinado los creadores de teatro en México dijimos: muera el actor, muera el texto. Estábamos un poco hartos de ese seudo respeto que se le ha tenido tradicionalmente al texto. Ante esa enormidad que era el texto, el actor inhibía terriblemente su creatividad para sólo leerlo. Por eso dijimos, al diablo el texto, vamos a dejar que el actor cree. Luego me di cuenta que eso no iba a funcionar, porque el texto es un punto de partida, y a menos que formemos compañía de actores improvisadores, a fin de cuentas, se vuelven tan repetidores como los comediantes de la comedia del arte donde se improvisa, sí, pero repitiendo y repitiendo hasta que la creatividad sea nula. Por lo tanto, sí se necesita la base de un texto siempre y cuando el texto no sea inhibitorio sino estimulante, para que el actor pueda crear, a partir del texto, otro texto que sea coherente con el texto, pero que sea más que el texto. Que la actuación diga por sí misma aquello que el texto no alcanza a decir por sus limitaciones textuales. La cuestión es que el actor finalmente diga el texto sin eliminarlo, sin cambiarlo, simplemente añadiéndole algo, enriqueciéndolo. Por lo tanto, lo que yo trabajo ahora con las gentes que por ahí llegan conmigo, es esto de ver cómo un texto puede ser terriblemente traicionado, respetándolo totalmente, porque finalmente el escritor lo único que hace es darnos un esquema y el personaje, pero no nos da al personaje. El personaje finalmente es el actor. Entonces, ¿cómo hacerlo?, ¿cómo lograr que esto sea así?, porque si el actor se limita definitivamente a decir el texto no hay un personaje, hay un esquema de personaje, nada más. ¿Qué es lo que tiene que hacer el actor para hacer de ese texto un personaje, y no sólo cualquier personaje, sino un personaje importante que mueva al público? Ésta es la pregunta en la que estoy trabajando y cuya respuesta está absolutamente ligada al idioma, y no sólo al idioma en general, sino al idio-

ma que hablamos aquí, que no tiene nada que ver con el idioma que se habla en España, ni con el idioma que se habla en Argentina y muchísimo menos con otros idiomas. El actor es a fin de cuentas alguien total y absolutamente ligado al lenguaje. El escritor le da unos diálogos, le da un lenguaje, pero el actor tiene que hacer que eso importe, que eso signifique, que signifique algo verdadero. Por lo tanto, yo no puedo formarme en Inglaterra porque me enseñan a decir en inglés, a significar el inglés, que no tiene nada que ver con el español. Para mí, el texto vocal es mucho más importante, mucho más rico que el texto del cuerpo, que el cuerpo externo que tiene su importancia, desde luego, pero esa importancia está en relación al texto vocal para apoyarlo, para hacerlo más significativo.

De Ita: ¿Yo soy lo que digo?

Mendoza: ¡Y cómo lo digo!, porque en el cómo decir las cosas está una significación añadida grandísima.

Zermeño: Yo creí responder la pregunta en mi texto, donde decía que la realidad, el teatro y lo que viven las gentes diariamente me van reciclando y me van permitiendo que la metodología se transforme. Evidentemente el planteamiento de un actor dramaturgo es justo y es necesario para el tiempo presente. Como dice el maestro Mendoza, lo importante no sólo son las palabras sino lo que está entre las palabras. Volviendo al problema de la formación teatral, yo creo que no se debe olvidar el problema de la realidad que se ha mencionado muchísimas veces de manera descalificadora. Entiendo muy bien la pasión que nos mueve a negar esa realidad, pero la realidad creo que sí nos proporciona por lo menos veinte maestros que yo consideraría de enorme calidad. Como director de una escuela sé que hay una realidad terrible no sólo para los maestros de teatro sino para la tradición del maestro. En este mundo industrial, aunque yo sea un excelente maestro, me voy a hacer novelas porque mi primera obligación es sobrevivir. Por eso es difícil la conformación de cuerpos colegiados de los que hablaba Luis. Por otro lado, no estoy muy seguro de que el maestro Mendoza tenga razón en su crítica a la proliferación de materias en la escuela, porque para lograr el actor dramaturgo que él planteó, el sujeto necesita una multiplicidad de habilidades. El maestro de actuación no puede resolverlo todo. ¿Con qué maestros, y con qué calidades? Este es un problema de realidad que hay que enfrentar. Tampoco estoy de acuerdo con Abraham cuando dice que se debe desmaestrear a los alumnos que se perdieron por uno o tres años de su vida. Porque la vida es también enfrentarnos a nosotros mismos en una escuela de teatro con nuestras preocupaciones económicas, familiares, sexuales y de otra naturaleza. Sergio decía: "Yo soy profesor", no es cierto en el sentido que él lo dice, y lo avala su experiencia como actor; como partirse la madre en el sentido justo que mencionaba Julieta, en el escenario, en el entrenamiento, en el aprendizaje, eso no te hace informador aunque quisieras. Informador es aquel que no ha sufrido la pasión, y la pasión toma 24 horas diarias. En la formación o se tiene esa pasión o no es posible formar a nadie. Es cierto que no se puede uno formar en Inglaterra, aunque lo que uno pueda aportar de Inglaterra para acá, es otro boleto. Como sea, yo tengo que alimentarme de una realidad concreta que es la mía, y no es cierto que estando en la escuela me desprenda de esa realidad. Si el maestro de actuación es el guía



Foto: Fernando Moguel

Julieta Egurrola

y deberá serlo aún en una escuela en donde hay 18 materias que deben coincidir y que deben mostrar su sentido en apoyo de la clase de actuación, todas las habilidades del actor sólo deben caer a la hora de la puesta en escena, en la escritura escénica que él es capaz de formular junto a esa colectividad que justamente ha acentuado Luis. Las escuelas son para deshacerse cada diez minutos pero para rehacerse después. Creo que a veces nos desprendemos de la realidad en pos de una experiencia personal. Entonces cada quien habla en la feria como le va en ella. Eso no tiene sentido porque cada quien cuenta su propia historia, aunque también creo firmemente, que la historia de todos nosotros es común. Yo nunca he sido alumno directo del maestro Mendoza –una vez privilegiadamente fui su actor y desgraciadamente no estrené con él–. Sin ser su alumno directamente el maestro Mendoza me ha enseñado algo, todos los hacedores de teatro, inclusive aquellos que detesto y detesto a muchos, me han dado algo porque son parte de esta realidad que me dinamiza. Yo me vomito en muchísimos compañeros en el escenario, no en la vida. Yo puedo estar en desacuerdo con el discurso escénico de 18 gentes, pero todos ellos son parte de una realidad que tengo que asimilar para intentar transformarla. Por eso digo que la docencia y la pedagogía teatral son un problema cotidiano, un reto que tienes que enfrentar con el alumno a diario. El teatro no ha cambiado. Como dice Luis, de los años sesenta a la fecha; cambia día a día porque la problemática de esta crisis es mayúscula. Por otra parte, este país ha vivido en eternas crisis. Yo nunca he oído otra cosa en los 50 años que tengo de vida. Sin embargo, yo tuve a maestros como Jodorowsky, Clementina Otero, Raúl Dantés, López Tarso, Carballido, Magaña, Juan José Arreola; maestros que me dieron sobre todo una clase de vida en muchísimos sentidos. Ver en el Teatro Orientación, *Terror y miserias del Tercer Reich*, puesta por Mendoza fue una clase de vida aunque yo no estuviera en esa puesta, pues era un pinche estudiante de la escuela de teatro en ese momento.

De Ita: El tema es tan vasto que apenas hemos tocado algunas de sus aristas. El tiempo es tan corto que debemos intentar una primera conclusión a esta reflexión crítica sobre la formación del actor. Si los modelos no funcionan, si las escuelas no cumplen su tarea, ¿cuál es el camino?

De Tavira: Cuando hacen este tipo de preguntas me acuerdo de que cuando estoy a solas me convenzo de que tengo las tres soluciones para resolver los problemas del mundo, y es una pena que nadie me las pregunte. Pero cuando me las preguntan sólo se me ocurre decir que no hay soluciones simples a problemas complejos. Estamos en un país que ha acumulado problemas no resueltos en una manía por parchar siempre con soluciones fáciles toda esa complejidad. Creo que el problema de la formación no se puede discutir al margen de la realidad de los medios y de los modos de producción. No sirve de nada pontificar desde la utopía pedagógica, qué es lo que se tiene que hacer, porque lo único que estaríamos planteando es una quimera. Yo me remito a la necesidad de cambiar de mentalidad. La nuestra tiene que ser una mentalidad que parta de un discernimiento sobre la realidad y la propia situación. Como están las cosas es obvio que será más difícil hacer teatro que antes. Lo que no quiere decir que no sigamos haciendo teatro y de nosotros depende que lo sigamos haciendo mejor o peor. El planteamiento de Raúl, deja muy claro este contraste brutal entre la utopía y la realidad. Pienso que las instituciones públicas que habían estado hasta ahora preocupadas por la formación artística están en crisis, y en una crisis que las hace absolutamente inadecuadas, no porque sus planteamientos no obedezcan a necesidades reales, sino porque los medios que tienen, y los modos que tienen y el agotamiento que padecen, las ha puesto en condiciones de no estar funcionando. No se trata de descalificar gratuitamente. Si elevamos la reflexión más allá del ámbito de una

comunidad identificada con las tendencias que surgieron de la universidad, podemos encontrar un tipo de diagnóstico; pero si abrimos esa reflexión a la perspectiva que tú propones que es la nacional, entonces la cosa es terrible. Creo que hay que empezar por formar pedagogos, pero para qué formar pedagogos si no hay instancias donde puedan desarrollarse. Hay muchas paradojas en este asunto. Pocas veces en la historia de este siglo se ha dado mayor interés de la juventud por el teatro no en términos de público, sino de vocaciones para el teatro. Ignoro si sea un índice simplemente demográfico, o quiera decir algo más sobre el discernimiento de la espiritualidad de nuestro tiempo que la juventud capta así. El caso es que cuando yo entré a la Facultad de Filosofía éramos cuatro alumnos que tenían veinte maestros. Hoy esa misma facultad parece que tiene bastantes inscripciones a primero por mencionar un solo caso. Creo que estamos en condiciones lamentables para responder a esta necesidad. Los caminos conocidos están agotados y hay que aceptarlo. Tenemos que inventar alternativas y no vamos a inventarlas si no cambiamos de mentalidad. Yo empezaría por ahí y no propondría ninguna solución simple a lo que me parece un problema abrumador.

Mendoza: La verdad es que yo no creo en las fórmulas, y la pregunta exige una fórmula. Cuando he intentado una fórmula que me dio resultado con un grupo, al siguiente no me dio ningún resultado. Es decir, yo voy inventado lo que hay que hacer con cada grupo. Por eso considero que la labor de ser un guía es una labor creativa, no repetitiva. Me he pasado la vida creando escuelas que son maravillosas el primer año, el segundo año menos, el tercer año menos y acaban siendo un verdadero asco. ¿Por qué? Porque el entusiasmo se agota y porque de alguna manera se tiende a repetir la fórmula, y una repetición de fórmula es un aburridero espantoso, de manera que al ratito el maestro que está repitiendo su fórmula bosteza y entonces ya no está pasando nada, ya no hay ética ni estética. Claro,



Foto: Daniel Weinstock

Luisa Huertas

por eso ya no creo en la escuela, porque la escuela está entendida como una serie de reglas, de normas, de maestros. Tú, maestro, vas a ser maestro de esgrima para siempre. Sentencia dantesca. Por supuesto que ese maestro de esgrima al segundo año está afligidísimo. Así que yo no creo en las fórmulas, es lo peor que puede haber.

Zermeño: En primer lugar, el problema que yo veo es que la "tal" nación, y menos la teatral, no existe. ¿Qué quiere decir teatro oaxaqueño o teatro jalapeño? Lo que hay que hacer es que cada quien en su realidad resuelva lo mejor que pueda cómo se plantea ante un grupo y qué tan a la altura está de responder a estas necesidades. Es un reto personal, de preparación, de preocupación, de educación. De alguna manera seguiremos improvisando y resolviendo el problema brutal de la identidad y el teatro. Es una manera de afirmar identidades o preguntarse sobre ellas, como lo hace el arte en general, con base en la propia experiencia y la propia capacidad de dinamizar.

Jiménez: Mi visión acerca de este último tema es pesimista y mucho me temo que incluso sea apocalíptica. Se han formado, cada vez más, lo que

Eugenio Barba llama islas flotantes; cada vez están más atomizados los ámbitos de maestros, actores y fuentes de trabajo. Veo absolutamente difícil el recapturar nuevamente, reagrupar y reconsiderarnos; porque incluso esta división brutal, no solamente entre teatro, cine, televisión, sino de teatro a teatro, hace que sea más difícil una concordancia. Yo me siento muy sorprendido y agradecido al CITRU de que podamos juntarnos para ventilar y discrepar pero, ¿cuándo volveremos a encontrarnos, si hay veces que ni siquiera somos espectadores de nosotros mismos? Por eso mi visión es apocalíptica; no sé cuál es el futuro, pero no lo veo para mejorarse.

Oceransky: Cuando empecé mi carrera puse una raya y dije: yo soy independiente, ésta es mi zona de libertad, yo aquí puedo hacer lo que quiera. Por un lado me fue muy bien. Creo haber encontrado en el camino mi espíritu y he tenido la gran satisfacción de ser yo mismo a pesar de muchos fracasos que he tenido, y a pesar también de las mieles del éxito. Por eso mi satisfacción máxima es cuando puedo llevar a un grupo de alumnos al lugar donde quiera. En este camino descubrí que al ser independiente no tienes bronca política, no tienes bronca burocrática y puedes decir lo que piensas y voy a decirlo. Creo que sí se necesita una escuela; el gobierno debería ponerle una escuela al maestro Mendoza para que él la manejara como quisiera. Si él quiere tener un solo maestro, que lo tenga. Por otro lado, hace unos años llegué a la Universidad Veracruzana porque me invitaron, pero a la hora de la hora me dejaron solo frente a todos los maestros de la Universidad. Me dijeron que tenía que hacer un plan de estudios utilizando los maestros que ahí estaban. No me encontré con algún artista que me hiciera eco, o cuando menos dueto. Estuve un año y me hicieron la vida negra porque la Universidad no se hizo responsable; me dijeron hazlo como tú sabes, pero con estos maestros, con este sindicato, con este plan de estudio y con sus mismas cátedras. Y bueno, hubo muchos problemas. Yo creo que la única solución sería que el FONCA en vez de repartir 75 pesos en becas y gastar 850 en institución, diera 850 a los artistas y se gastara 75 en institución. Que le diera al maestro la oportunidad de realizar sus sueños. Así, México ganaría. El caso es que yo sigo siendo independiente.

Sintetizar cuatro horas de plática es una labor ardua y delicada. He procurado respetar en lo posible la extensión y el contenido de todas y cada una de las intervenciones, aunque ha sido necesario modificar la sintaxis porque son impresionantes las imprecisiones y los laberintos verbales en los que incurrimos los mexicanos coloquialmente. Espero que los maestros, los pedagogos, los estudiantes de teatro y todos los interesados en la educación artística encuentren aquí un estímulo para su propia reflexión que no excluya la crítica de lo que aquí se dijo y se puso a debate. Sólo llevando esta reflexión dentro y fuera de la academia, dentro y fuera del aula y el escenario, podremos vislumbrar una salida común para un problema compartido.

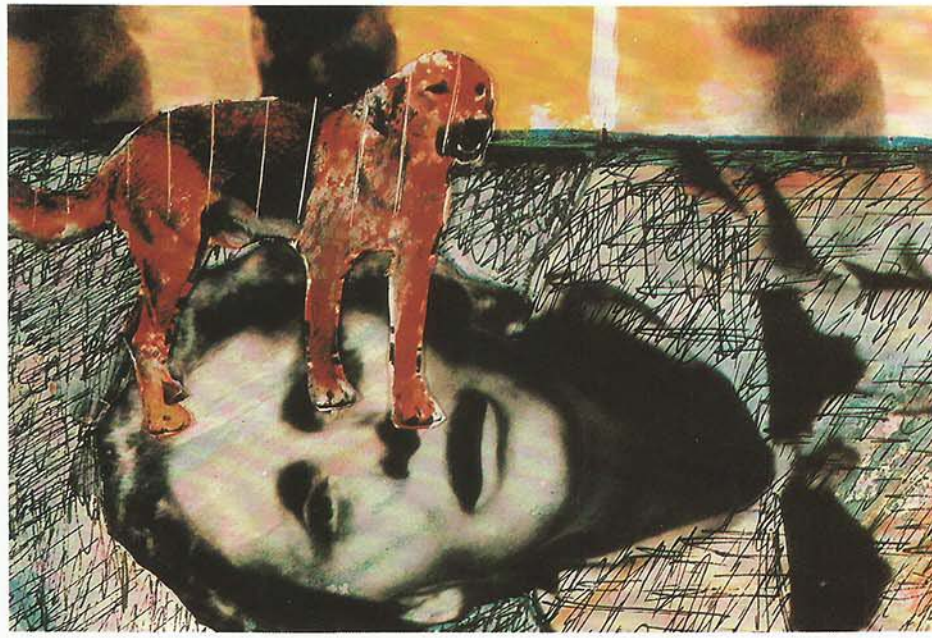
AGENDA DEL CITRU

Jorge Izquierdo
Emma Dib
Miguel Angel Vásquez
Héctor Quiroga
Antonio Escobar
Martha Julia Toriz
Gabriel S. Rovirosa
Josefina Alcázar

Imagen Latente

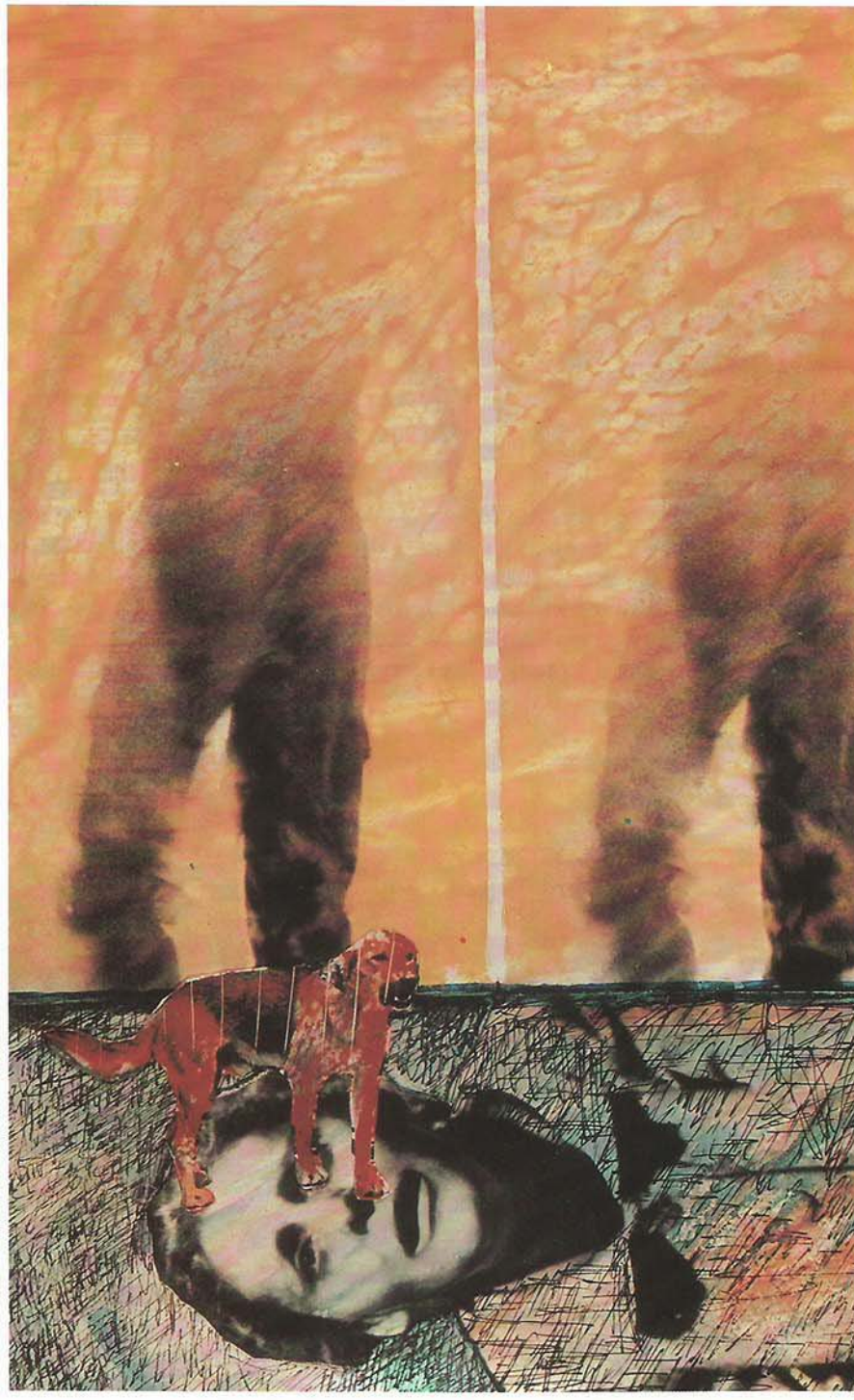
Jorge Izquierdo

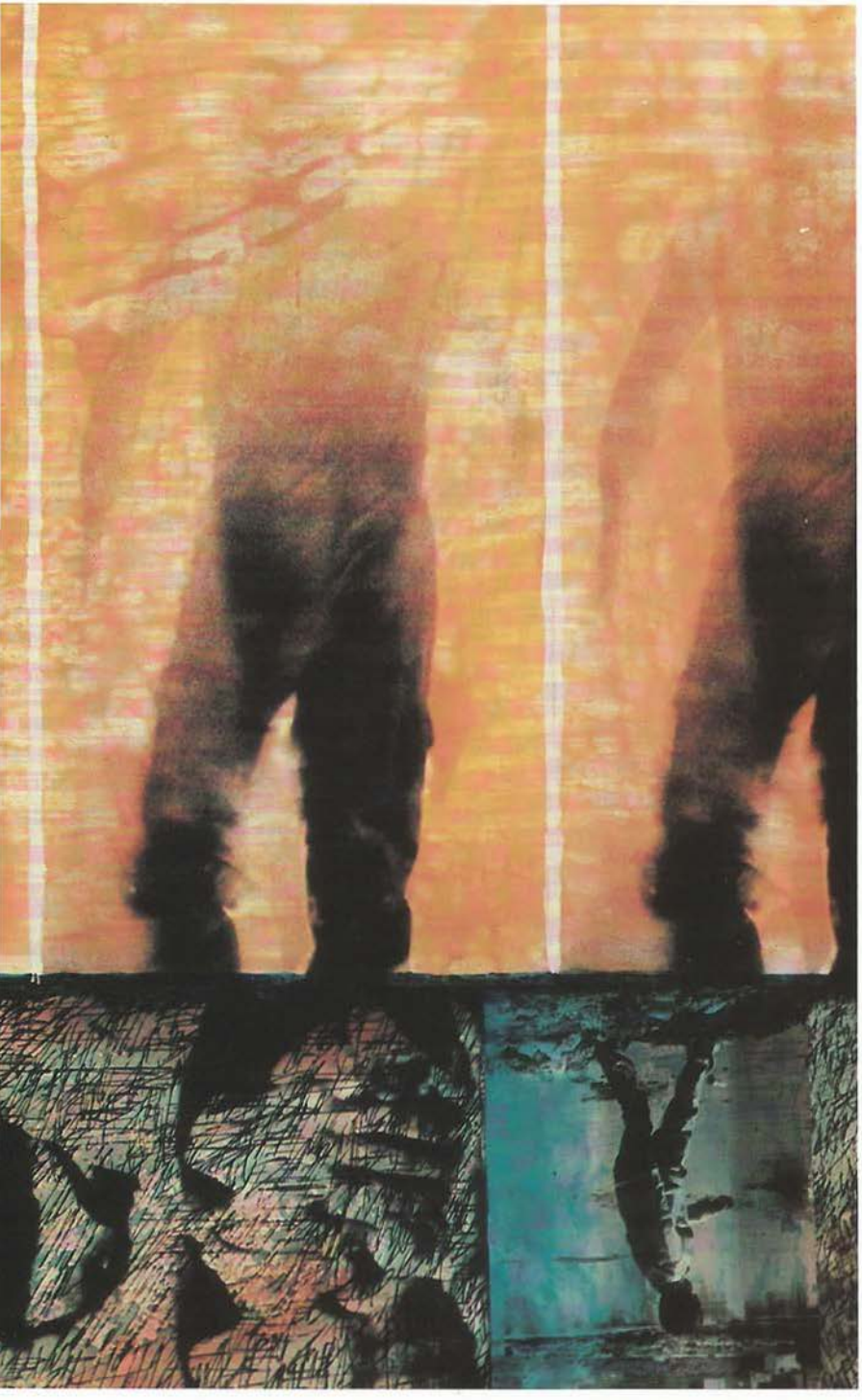
El proyecto de *Imagen latente* 1996, es desarrollado por el fotógrafo bajo la premisa de ver, imprimir y retocar la escena con su visión de artista. Su objetivo es transformar la imagen escénica experimentando y creando formas alternativas en un contexto gráfico-artístico, utilizando los recursos técnicos del diseño gráfico, las artes plásticas y la nueva tecnología electrónica. *Imagen latente* pretende trasponer los límites de la fotografía teatral y potenciarla hacia un desentrañamiento del drama de la representación.

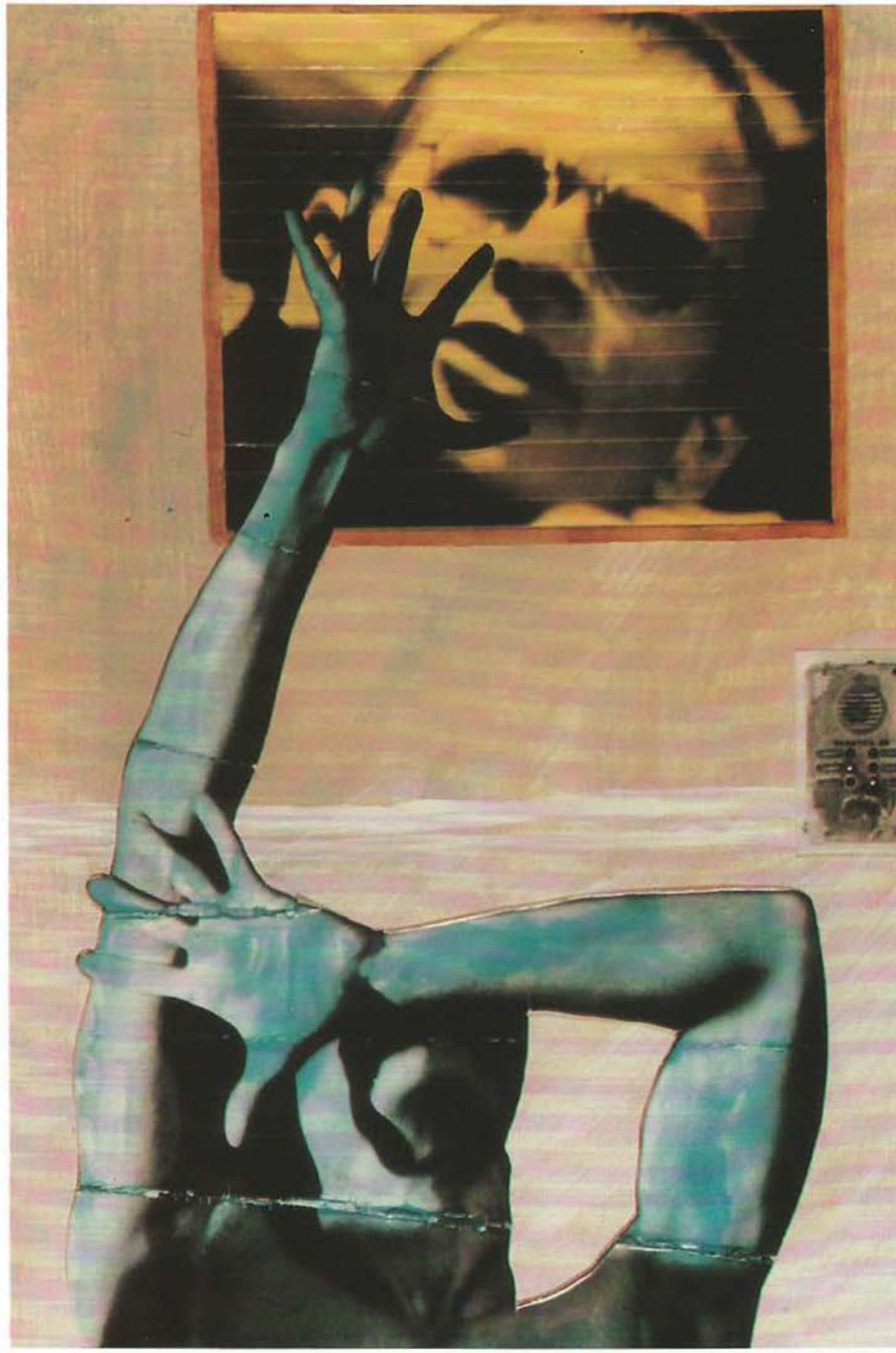


Roberto Zucco, 1995 (fragmento).

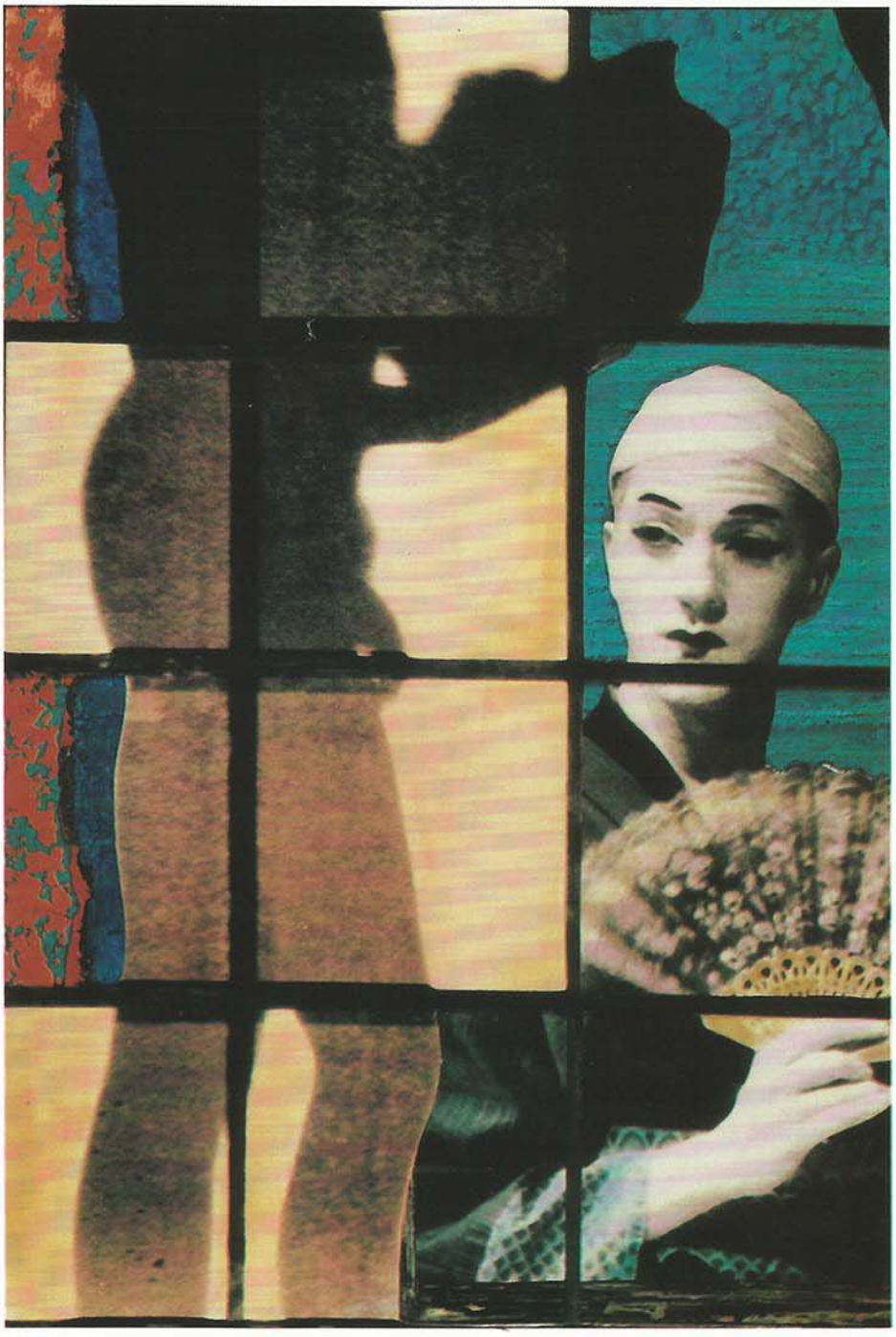
Roberto Zucco, 1995.
Díptico.



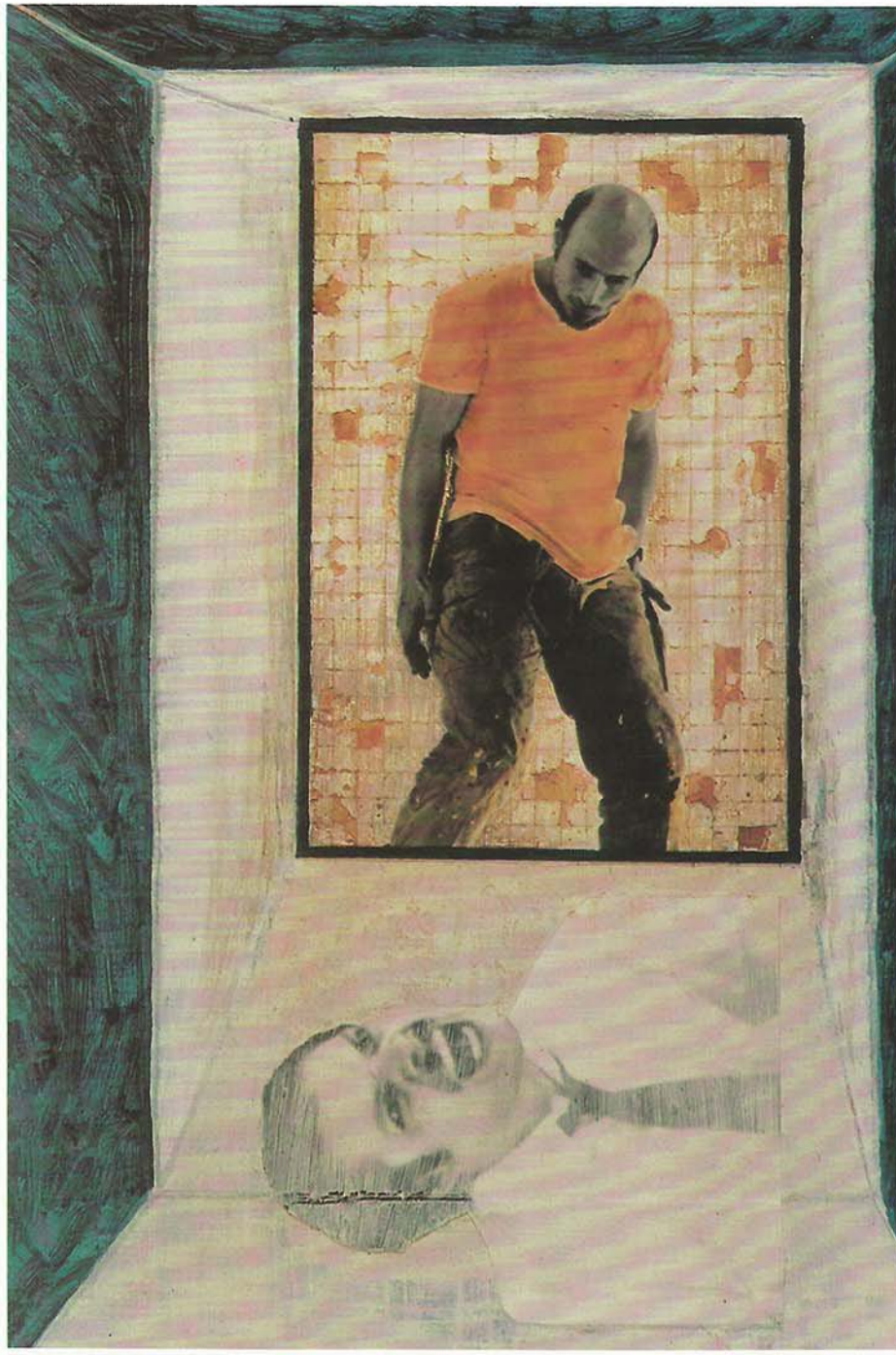




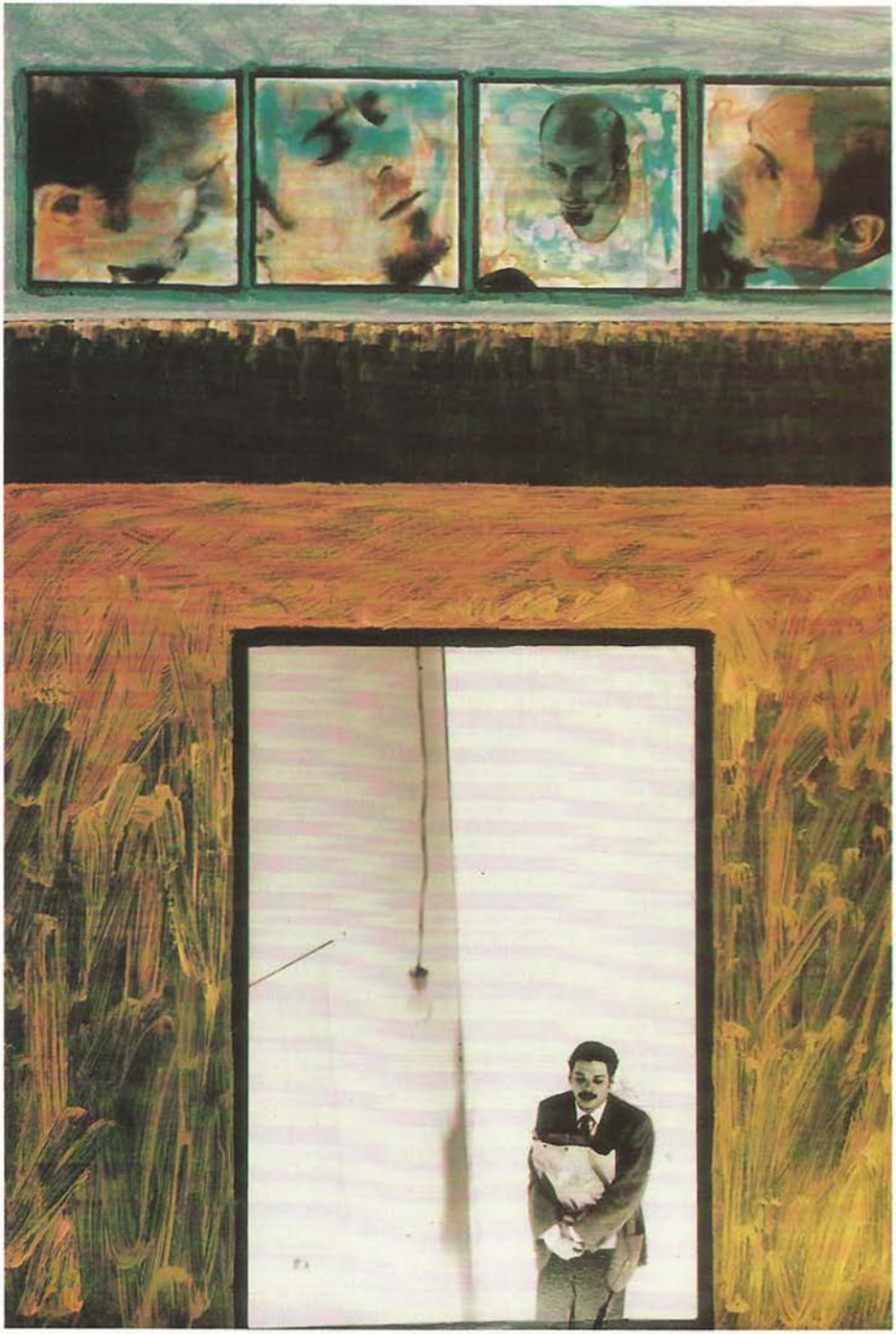
Mishima,
1993.



Mishima,
1993.

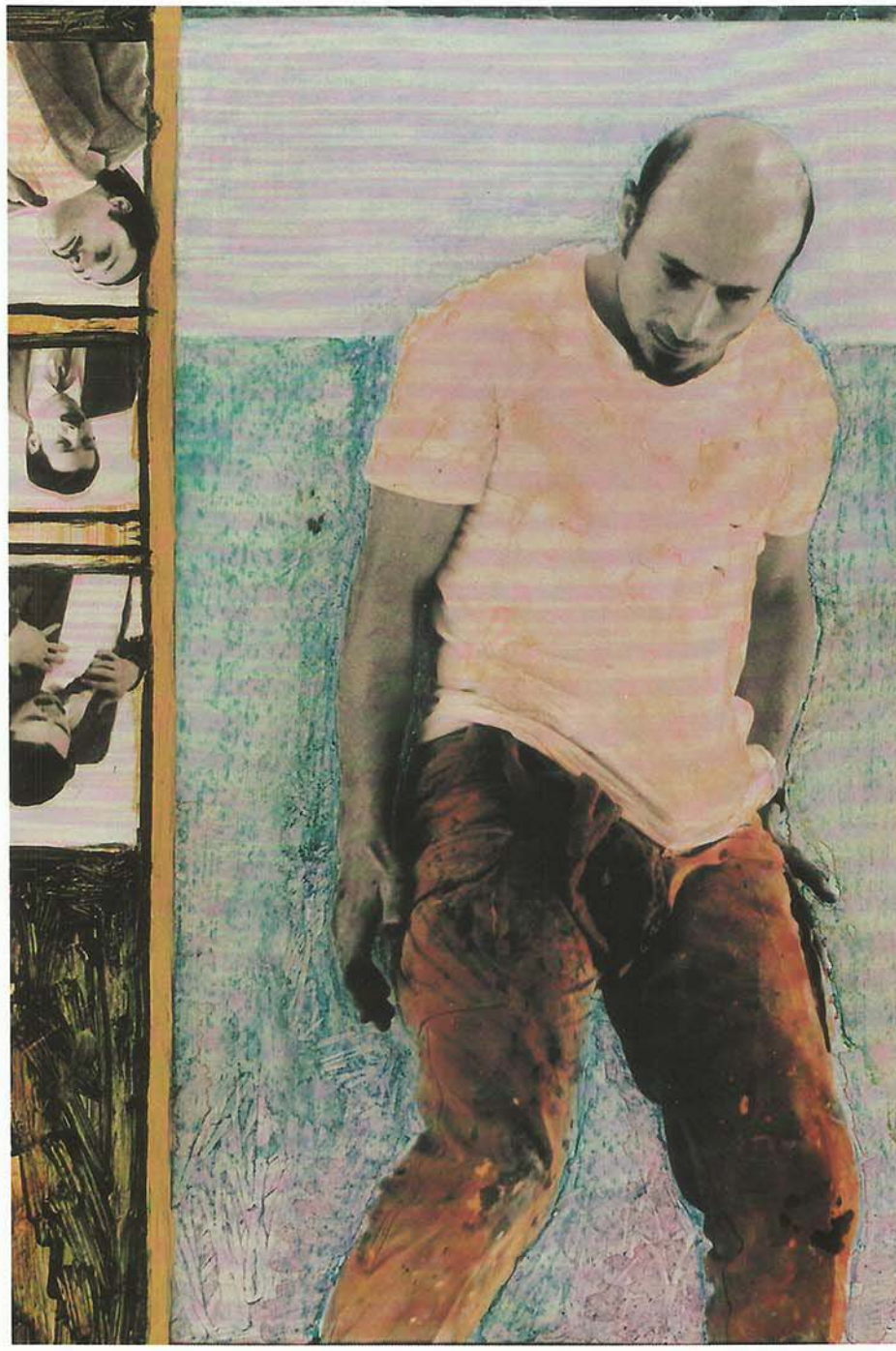


Habitación en blanco, 1994.



Habitación en blanco, 1994.

Habitación en blanco, 1994.



Parafraseando la paradoja*

Emma Dib

Este artículo es producto del trabajo que he venido realizando en el CITRU desde el año pasado, sobre propuestas diversas de formación actoral. En ese marco, constituye una parte del estudio que, sobre el texto La paradoja del comediante, *estoy por concluir y en breve podrá consultarse en el Centro. Se refiere a la concepción del comediante de Denis Diderot.*

Lo primero que me gustaría apuntar es que Diderot se refiere a la persona que representa indistintamente como actor y como comediante.

Lo segundo es una invitación. Imaginemos que es el año del homenaje a Diderot, por sus 200 y pico de años como libre pensador teatral y que transcribo una entrevista próxima a publicarse, por el INBA en colaboración con la UNAM, como parte de las actividades realizadas en su honor.

México, D.F. a un día cualquiera, en un mes supuesto, de un año sin fecha.

Dos individuos platican en la cafetería de una funeraria sin clientela, tiempos aquellos cuando todavía no cobraban el café en este tipo de establecimientos. El lugar es el escenario idóneo para sostener una conversación con un difunto célebre personaje y contar, de repente –en los videos de promoción del estanquillo–, con un buen ejemplo de los buenos y malos comediantes. Los individuos, después de estar platicando un rato sobre las nimiedades del teatro, son sorprendidos –sin ellos saberlo– por mi grabadora en el momento justo que toman *La paradoja del comediante* y comienzan a hablar del actor.

Diderot: El punto central sobre el que diferimos por completo el autor, amigo de mi amigo, y yo "son las cualidades esenciales de un gran actor. Yo reclamo mucho discernimiento. Necesito en este hombre un espectador frío y tranquilo. Exijo por tanto, comprensión y ninguna sensibilidad: el arte de imitar, o lo que es lo mismo, una igual aptitud para toda suerte de caracteres y papeles."(pp. 12 y 13.)[1]
Entrevistador: ¿Podría decir entonces que el arte de imitar es sinónimo del arte de actuar, o aquél es simplemente una condición de éste?
Diderot: Sucede que yo he establecido una distinción entre lo que llamo "el comediante imitador" y

* Avance del proyecto de investigación *Formación del actor: valoración de las propuestas formativas de Diderot y Stanislavski,* en el que la autora confronta a Diderot con el presente.

[1] DIDEROT, DENIS. *La paradoja del comediante.* Tr. Ricardo Baeza, Puebla, Premià, 1987. 87pp. ("Colección la nave de los locos") pp. 12 y 13. Debo aclarar que las citas de este artículo provienen del mismo texto, motivo por el cual, y para no distraer la atención del lector, sólo anotaré la(s) página(s) de referencia, al final de cada cita. Las palabras que vienen entre corchetes, [ ], son mías.

"el comediante de temperamento". "El comediante imitador, puede llegar a expresarlo todo; nada hay en él que alabar ni corregir en su ejecución. (...) El comediante de temperamento es muchas veces detestable; algunas excelente."(p. 10.)

Quiero explicarme: "Si el actor fuese sensible, de buena fe, ¿podría acaso representar dos veces consecutivas un mismo papel con igual éxito? Muy ardoroso en la primera representación, estaría agotado y frío como un mármol en la tercera. En cambio, si la primera vez que representa en escena, bajo el nombre de Augusto, Cinna, Orosmanes, Agamenón, Mahoma, es imitador atento y reflexivo de la Naturaleza, copista riguroso de sí mismo o de sus estudios y observador continuo de nuestras sensaciones, su arte, lejos de flaquear se fortificará con las nuevas reflexiones que haya recogido, se exaltará o atemperará, y cada vez quedaréis satisfecho."(p. 13.)

Entrevistador: Pero eso no responde a mi pregunta, sobre el lugar que ocupa la imitación en la actuación, si son la misma cosa o la primera es sólo una parte de la segunda.

Diderot: Tienes cierta dosis de incisividad.

Entrevistador: ¿Por qué?

Diderot: Porque en realidad nunca había pensado si la definición más adecuada de actuar es imitar. Es posible que no se reduzca a ello..., pero lo que sí me resulta innegable es que la imitación es indispensable para los que quieren llevar el nombre de "grandes comediantes".

"Lo que me confirma en mi idea es la desigualdad de los actores que representan por inspiración. No esperéis en ellos la menor unidad; su estilo es alternativamente fuerte y endeble, cálido y frío, vulgar y sublime. Fallarán mañana en el pasaje que hoy sobresalieron; y al contrario, se realzarán en el que fallaron la víspera. En cambio, el actor que represente por reflexión, por estudio de la naturaleza humana, por constante imitación de algún modelo ideal, por imaginación, por memoria, será siempre uno y el mismo en todas las representaciones, siempre igualmente perfecto. (...) Son los mismo acentos, las mismas actitudes, los mismos gestos."(p.p. 13 y 14.)

Entrevistador: ¿Pero esto no sería completamente tedioso tanto para el actor como para el espectador, además de antiteatral, por conservar inamovible un resultado, en el espacio artístico que se caracteriza precisamente por tener vida y ser irrepetible?

Diderot: ¿Aniteatral? ¡Qué terminacos más... curiosos se inventan en este siglo! Lo antiteatral, amigo mío, es encontarse en escena con un actor tan inconstante como su estado anímico. Además ¿qué insensato ha dicho que lo repetible en el teatro carece de vida? Si no qué es ese, ¿cómo le ha dicho?, espacio artístico, sino un lugar en el que se presenta una y otra vez una misma obra, ¿cómo le llamaría usted a eso?, y porque se repita ¿no tiene vida?

De lo que hablo, querido joven, es de una cualidad en el trabajo del "comediante imitador" que lo hace consistente. Por supuesto que puede existir alguna diferencia de una representación a otra, y si la hay, "es generalmente en ventaja de la última". El trabajo del actor no será nunca "voltario", o voluble, pues éste último "es un espejo siempre dispuesto a mostrar los objetos [y las personas] y a mostrarlos, con la misma precisión, la misma fuerza y la misma verdad."(p. 14.)

En cuanto al tedio, se ha preguntado alguna vez ¿si no existe una especie de placer narcicista –tengo noticias de ese Freud– en el público, para verse reflejado por alguien que le habla grandilocuente de su propia condición, de sus defectos y sus virtudes? o ¿si no existe una especie de hedonismo en el que actúa, por el simple placer que le produce el hecho de reflejar a otro de manera tan precisa e impecable?, y llevando a más el posible tedio en el teatro, ha pensado alguna vez ¿por qué regresan invariablemente, las obras de los clásicos a la escena?, ¿por qué repiten público y actores los encuentros en el teatro?, ¿por qué, a pesar de los inventos modernos y la constante incomunicación de sus tiempos, el teatro no se ha extinguido y el



Barrionetas, 1977. Director: Juan Jiménez Izquierdo. Con alumnos de primer año de la Escuela de Arte Teatral del INBA. En el extremo derecho Lucero Trejo.

comediante puede seguir emocionando o hartando al público? ¡Ah! por cierto, ¿me puede recordar cómo se dice ensayo en francés?

Entrevistador: *Répetition* me parece, pero señor Diderot, no sea tan cruel conmigo. Usted tiene mucha más experiencia que yo, sabe que su persona me impone, y tengo la impresión de que pretende abrumarme con sus preguntas.

No sé qué responderle. Me disculpo por mi impertinencia, pero le suplico que me permita continuar con la entrevista, pues tengo que cubrir el apartado de un trabajo, que de por sí me cuesta mucho organizar.

Diderot: De acuerdo joven. Me gusta su impertinencia. Me recuerda que debo reconocer en mí cierta debilidad para irme de un punto a otro, arrastrando con ello a mi interlocutor. Eso, no se crea, me ha causado problemas y alguno que otro comentario poco halagador. ¿Qué quiere saber?

Entrevistador: Usted decía que el comediante era como un espejo que muestra cosas y personas, pero no mencionó que reflejara algo de sí mismo.

Diderot: No.
Entrevistador: ¿Por qué?
Diderot: Sería ¡antiteatral!
Entrevistador: Por favor no haga escarni...
Diderot: "(...) un medio seguro de representar mal mezquinamente, es tener que interpretar el carácter mismo de uno. Supongamos que sois un tartufo, un avaro, un misántropo; podréis representar bien estos papeles, pero no haréis nada de lo que el poeta hizo, pues él hizo al Tartufo, al Avaro, al Misántropo."(p. 41.) Y como el comediante depende en principio del poeta, estaría perdido si no atiende con precisión lo que aquél propone, aunque después lo pueda rebasar.

"¡Por testigo [de lo que digo] (...) tomo (...) [al] célebre Garrick; (...) que por consenso unánime de todas las naciones subsistentes [en mi época] pasa por el primer comediante de todos los tiempos". (p. 50.)

¡No me mires así muchacho! Si lo tuviera enfrente de mí lo encararía, diciéndole: "¡rinde honor a la verdad! ¿No me has dicho tú que aun sintiendo intensamente, tu acción sería endeble si fuese cual fuese la pasión o el carácter que tenías que expresar, no supieses elevarte con el pensamiento a la grandeza de un fantasma homérico con el que tratabas de identificarte? Cuando te objeté, que según eso no te tomabas a ti mismo por modelo, confiesa tu respuesta: ¿no me dijiste que te guardabas muy mucho de ello, y que si parecías tan extraordinario en escena era precisamente porque mostrabas sin cesar al espectador un ser imaginario que no eras tú?"(pp. 50 y 51.)

Créeme te quedarías atónito, como yo, de escuchar sus opiniones al respecto. Pero para que eso fuera posible tendrías que hacer un trabajo sobre él y revivirlo como a mí; así que tendrás que concederme el beneficio de la duda y confiar en mi palabra.
Entrevistador: No es mi interés dudar de su palabra, si acaso, cuestionar lo que argumenta.
Diderot: ¡Ah! ¿No fue suficiente lo que te he dicho, ni siquiera el testimonio de Garrick? Permite entonces que refuerce mi discurso:

Si el comediante "es él cuando representa, ¿cómo podrá dejar de serlo? Si quiere dejar de serlo, ¿cómo podrá comprender el punto justo en que es preciso se coloque y se detenga." (p. 13.) ¿Qué interés podría representar para él y para los demás ser uno y el mismo en la vida y en el teatro. Sólo podría ser en escena lo que es en la vida, y eso, mi buen amigo, es digno de un comediante mediocre.
Entrevistador: ¿Qué es entonces un "gran comediante"?
Diderot: En relación con el poeta: "Un gran burlón trágico o cómico, a quien (...) [éste] le ha dictado su discurso".(p. 34.) "(...) [El comediante] no es ni un piano, ni un arpa, ni un clavicordio, ni un violín, ni un violoncello; no hay acorde que le sea propio, sino que toma el acorde y el tono que conviene a su parte y sabe prestarse a todos. (...) [Es un] hombre raro, tan raro y acaso más grande que el poeta." (p. 51.)

En relación con las emociones y en sentido estético: el comediante es un "hombre frío, que no siente nada, pero que simula superiormente la sensibilidad." (p. 40.) Pues únicamente el hombre, dueño de sí, (...) el actor extraordinario, el comediante por excelencia, (...) puede quitarse y volver a poner la máscara."(p. 40.) "(...) él se esforzó sin sentir nada y vos habéis sentido sin esforzaros. Si no fuese así, la condición del comediante sería la más penosa de todas; pero él no es el personaje, lo representa y tan a perfección que le tomáis por tal; la ilusión es sólo vuestra; él de sobra sabe que no lo es." (p. 19.)

"Aquel pues, que mejor conoce y con más perfección expresa (...) [los] signos exteriores, con arreglo a un modelo ideal mejor concebido, es el gran gran comediante." (p. 62.) Baste decirte que "En los tribunales, en las asambleas, [por supuesto en el teatro, y en fin] en todos los lugares donde quiere uno enseñorearse de los espíritus, se simula ya la cólera, ya el temor, ya la piedad para inspirar a los demás estos sentimientos diversos. Lo que la

pasión misma no pudo hacer, la pasión bien imitada lo llevó a cabo." (p. 87.)

Entrevistador: Siempre me ha sorprendido el rechazo que tiene por la sensibilidad en relación con el teatro.

Diderot: No es que yo rechace la sensibilidad porque me parezca denigrante o porque me caiga gorda ¡Qué expresión! ¿me estoy influenciando de cómo hablan aquí y ahora no? Es más creo que es necesaria para el teatro; lo que sucede es que existen, según mi apreciación, dos tipos de sensibilidad, "la sensibilidad verdadera y la sensibilidad representada" y ambas "son dos cosas muy distintas. Por qué si no, reís de lo que habríais admirado en el teatro?" (pp. 61 y 62.)

Entrevistador: ¿Podría ser más explícito?

Diderot: "Se es uno mismo por naturaleza; se es otro por imitación; el corazón que nos atribuimos no es el corazón que tenemos." (p. 62.) La sensibilidad verdadera "es a mi juicio, esa diposición compañera de la debilidad de los órganos, consecuencia de la movilidad del diafragma, de la vivacidad de la imaginación, de la delicadeza de los nervios. que inclina a compadecer, a estremecerse, a admirar, a temer, a turbarse, a llorar, a desvanecerse, a socorrer, a huir, a gritar, a perder la razón, a exagerar, a despreciar, a desdeñar, a no tener una idea precisa de lo verdadero, lo bueno y lo hermoso, a ser injusto, a ser demente." (p. 47.) Es necesaria para la vida, pero muy peligrosa para los hombres de teatro.

La "sensibilidad representada" sería una especie de talento que permite al comediante "conocer bien los síntomas exteriores del alma revestida, (...) [y] dirigirse a lasensación de los que (...) [lo] oyen y (...) [lo] ven, engañándoles con la imitación de aquellos síntomas, una imitación que todo lo agranda en sus cabezas y que se convierte en regla de su juicio (...). ¿Y qué nos importa, en efecto, que sientan o no sientan, con tal de que lo ignoremos?" (p. 62.)

Por eso te repito que en relación con la sensibilidad, "aquel (...) que conoce y con más perfección expresa esos signos exteriores, con arreglo al modelo ideal mejor concebido, es el gran comediante." (p. 62.)

Entrevistador: ¿Cómo puede un hombre, un actor desembarazarse de su propia sensibilidad, llegar a ser un buen comediante en los términos que usted propone?

Diderot: Bueno, un comediante no nace grande, es necesario recorra un arduo camino, que lo sostenga. "¿A qué edad se es gran actor? ¿A la edad en que se está lleno de bríos, en que la sangre hierve en las venas, en que el choque más leve basta a turbarnos entrañablemente, en que el espíritu se inflama a la menor chispa? Me parece que no. Aquel que la Naturaleza ha firmado comediante, no sobresale en su arte hasta que adquiere una larga experiencia, y el fuego de las pasiones se atenúa, y la cabeza está tranquila, y el alma es dueña de sí misma." (p. 27.) Los comediantes son como las bebidas. "El vino de la mejor calidad es áspero y ácido cuando fermenta; sólo la larga estancia en la cuba lo hace generoso." (p. 27.)

Entrevistador: ¿Qué le deja a los actores jóvenes?

Diderot: Mucho trabajo, voluntad y resistencia. "En nuestros días, la Clairon y Molé, al comenzar su carrera, lo hacían como autómatas, hasta más tarde no se revelaron verdaderos actores." (p. 28), y mira de quiénes te hablo.

Entrevistador: ¿Qué sucede entonces con los personajes jóvenes?, ¿es imposible a un actor o un actriz joven representarlos?.

Diderot: "Si ha habido alguna actriz de diez y siete años capaz del papel de Mónima, de Dido, de Pulqueria, de Hermione, es un prodigio que no volverá a verse." (p. 28.)

Entrevistador: ¿Entonces?

Diderot: "Baron representaba, a los sesenta cumplidos, el conde de Essex, Sifares, Británico y los representaba bien. La Gaussin deleitaba en El Oráculo y la pupila a los cincuenta." (p. 28.)

Entrevistador: ¡Qué *miscast*!

Diderot: ¿Cómo?

Entrevistador: Me parece, sus edades no estaban del todo acordes con los personajes. ¡Será posible que un espectador tan exigente como usted o el público de su época, se conformaran con algo tan... desfazado!

Diderot: El público de mi época quería ver en el teatro lo que no veía en la vida, y tenía plena claridad de que cuando iba al teatro, asistía a una convención. Una interpretación virtuosamente sostenida, en el transcurso de dos o tres horas, es capaz de mantener la ilusión y conducir al que se deja engañar, hacia la belleza asentada de un actor maduro, por encima de lo bonitos e impactantes que puedan ser los intentos pasionales de un actor novel. La fuerza de aquel radica en su trascendencia, la fuerza de éste se desvance con su fugacidad.

Sé que no te convenzo, tampoco es ese mi propósito, pero ante la implacable vehemencia de un interlocutor tan reticente como tú, debo confesarte algo que yo mismo he pensado: "acaso [el físico] sea uno de los obstáculos insuperables para la excelencia de un espectáculo (...). Sin embargo, un comediante viejo no resulta ridículo más que cuando las fuerzas le han abandonado por completo o la superioridad de su trabajo no salva el contraste de su vejez con su papel." (p. 28.)

Entrevistador: Bueno, al menos matizó el punto, con lo cual, creo, pudiéramos en algo coincidir. Dígame una cosa, ¿qué ocurre cuando existen diferencias tan marcadas entre actores viejos y jóvenes?. Esto, me parece, puede propiciar un trabajo desigual en escena y ocasionar desequilibrios en el "espectáculo" como le ha llamado usted.

Diderot: Primero, déjame aclararte que el establecer una diferencia entre actores viejos y jóvenes no quiere decir que todos los comediantes de edad son excelentes y que ninguno que cuenta con pocos años sea bueno. El tiempo, la experiencia y la atemperación de las pasiones, son condiciones fundamentales para la reafirmación de un "gran comediante", pero ninguna de ellas, por sí misma, lo garantiza. Existe eso que he dado en llamar "cualidades esenciales" del actor; unas, a mi entender, las asigna la Naturaleza, otras son habilidades que se van desarrollando, pero ambas deben trabajarse. De cualquier forma, no podríamos hablar de grandes actores sólo por su edad. He hablado ya, de los "actores imitadores" y "los actores por inspiración", te he argumentado el por qué de la superioridad de los primeros y me he referido a los actores mediocres. Pero como ya empiezo, otra vez, a divagar vuelvo a tu pregunta para tocar algunos asuntos espinosos.

Entrevistador: ¿Como cuáles?

Diderot: Como ciertos comportamientos de tipo ético, que afectan la estética de eso que te llamó la atención y es una preocupación constante para mí: "el espectáculo", a fin de cuentas el conjunto suceptible de admirarse y gozarse en el teatro.

"Este es el lugar de (...) [de hablarte] de la pérfida influencia de un contrincante mediano en un buen comediante. Este, [como ya te he dicho] ha concebido grandemente; pero se verá obligado a renunciar a su modelo ideal para ponerse al nivel del pobre diablo con quien se halla en escena. Prescinde entonces de estudio y de juicio. (...), es como en el whist, donde perdéis parte de vuestra destreza si no podéis contar con la de vuestro compañero." (p. 26.)

Puede ocurrir también que el gran comediante se dedique a evidenciar su virtuosismo, negando incluso el proceso de ensayos que pretende "establecer un equilibrio, entre los talentos de los actores, de manera que resulte una acción general que tenga seriedad; y cuando [su] orgullo se niega a este equilibrio, es siempre a expensas de la perfección del todo (...); pues es raro que la excelencia de uno solo nos compense de la mediocridad de los otros, que hace resaltar." (p. 27.)

Una tercera posibilidad es que unos y otros comediantes se dediquen a molestar al compañero: si viviera "la Clairon (...) [te podría contar] cómo Lekain, por maldad, la hacía quedar mal o medianamente, a su antojo, y como ella, en represalias le exponía a los silbidos."(p. 26.)

Entrevistador: Cuestiones muy personalistas y poco agradecidas. ¿Es posible el equilibrio escénico entre dos actores?

Diderot: Sí y éste depende de que se sostengan mutuamente. Es decir que interpreten "personajes cuyos modelos tienen, cada uno en su proporción, la igualdad o la subordinación que conviene a las circunstancias en que el poeta les ha colocado, sin lo cual (...) [alguno de los dos] resultaría demasiado fuerte, o demasiado débil; y para salvar esta disonancia, rara vez el fuerte elevará al débil a su altura, (...) [al contrario], por reflexión, descenderá a su pequeñez."(pp. 26 y 27.) Puede suceder también que los comediantes no pretendan salvar ninguna disonancia y comiencen a hacer de las suyas, desatando incidentes como los que te conté, olvidándose del papel que tienen que jugar, no sólo como personajes, sino también como individuos integrantes de una colectividad.

Entrevistador: Es curioso, esto que me dice sobre las irregularidades en escena. Yo mismo las he notado, es más, he llegado a percibir en ocasiones algo raro entre ciertos actores que impide que las cosas fluyan... ¿Por qué lo atribuye usted a su comportamiento?

Diderot: Porque estamos refiriéndonos a seres muy especiales.

Entrevistador: ¿En qué sentido?

Diderot: Preferiría no meterme en terrenos delicados.

Entrevistador: Pero, señor Diderot, no puede truncar la conversación en este punto; además tiene doble licencia para decir lo que usted quiera.

Diderot: No comprendo.

Entrevistador: Mire, en principio estamos en el año de su homenaje. Por otro lado ya nadie puede mandarlo a la guillotina, porque esos procesos ya no existen.

Por si no lo sabe, sus palabras han trascendido a través de sus textos, y si han generado irritación, es porque alguna verdad contendrán, ¿no cree? No es que yo, que algo he leído de usted, comparta sus ideas, pero tengo la impresión de saber lo que quiere eludir. Me parece tiene una responsabilidad histórica al respecto y una autoridad ganada con el tiempo para hablar sin cortapisas. Señor, no podría perder esta oportunidad para explayarse retóricamente, vicio o virtud, según intuyo, del cual no podría escapar aunque quisiera.

Permita el diálogo, entre otros, a partir de este intercambio.

Diderot: Además de incisivo, eres irónico y exhortativo. Pues bien ya que me provocas, empezaré por decir que nunca ha sido mi "intención calumniar una profesión que amo y estimo. (...) Sentiría muchísimo que mis observaciones, mal interpretadas [como en otras ocasiones], proyectasen la menor sombra de desprecio sobre [los comediantes,] hombres de un raro talento y una utilidad real." (p. 52.)

Entrevistador: Buen comienzo, pero no se justifique; lo dicho, consignado está. Sé bien que si dedicó todo un tratado al actor, es porque verdaderamente era un tema importante para usted. El mundo del comediante ejercía tal fascinación en Diderot que el encontrarlo lleno de contradicciones y ambivalencias lo llevó a ubicarlo en el terreno de las paradojas. Háblame de ese mundo, de la persona del comediante, cuénteme por ejemplo en qué radica su "utilidad real".

Diderot: Primera paradoja: "Aquel que en sociedad se pone y tiene el desdichado talento de agradar a todos, no es nada, no tiene nada que le pertenezca, que le distinga, que le entusiasme a unos y fatigue a los otros. Habla constantemente y siempre bien; es un adulador de profesión, un gran cortesano, un gran comediante." (p. 51.) Éste al igual que actor son seres cuya utilidad o "función social" consiste en cierto sentido en "ser azotes del ridículo y del vicio, predicadores elocuentísimos de honradez y virtudes, látigo de que se sirve el hombre de genio para castigar a los malos y a los necios." (p. 52.)

Entrevistador: No me quedan claras ni la paradoja ni la comparación.

Diderot: Lo paradójico consiste en que estas personas, tanto el cortesano-comediante (comediante

social), como el comediante-cortesano (comediante teatral), son "personas de (...) buen humor continuo, no tienen ni grandes defectos, ni grandes cualidades, [en] que comúnmente los chuscos de profesión son hombres frívolos, sin ningún principio sólido, y (...) [a pesar de que] no tienen ningún carácter, sobresalen en representarlos todos." (p. 52.)

Soy más explícito: pueden ser capaces de representar grandes caracteres y cualidades pero "en el mundo cuando no son bufones los encuentro corteses, cáusticos y fríos, fastuosos, disipados, disipadores, interesados, más atentos a nuestros flacos que conmovidos por nuestros males; de ánimo bastante reposado al espectáculo de un acontecimiento enojoso o al relato de una aventura patética; aislados, vagabundos, a la orden de los grandes; [con] poco recato en las costumbres, [no tienen] ningún amigo, casi ninguna de esas relaciones (...) que nos asocian a las penas y a las alegrías de otro que comparte las nuestras." (p. 53.)

Entrevistador: Me parece que el cáustico ha sido usted. No sé si me habla desde una observación meticulosa o desde sus propias especulaciones surgidas, en el fondo de un prejuicio. Pero no lo voy a censurar, continúe.

Diderot: Tú mismo lo dijiste, su mundo y su persona me producen gran inquietud. He llegado a ciertas conclusiones, te digo ahora como lo dije hace más de cien años: "Vos los veis grandes en la escena, porque tienen alma, (...) yo los veo pequeños y mezquinos en la sociedad porque no la tienen." (p. 55.) "Se ha dicho que

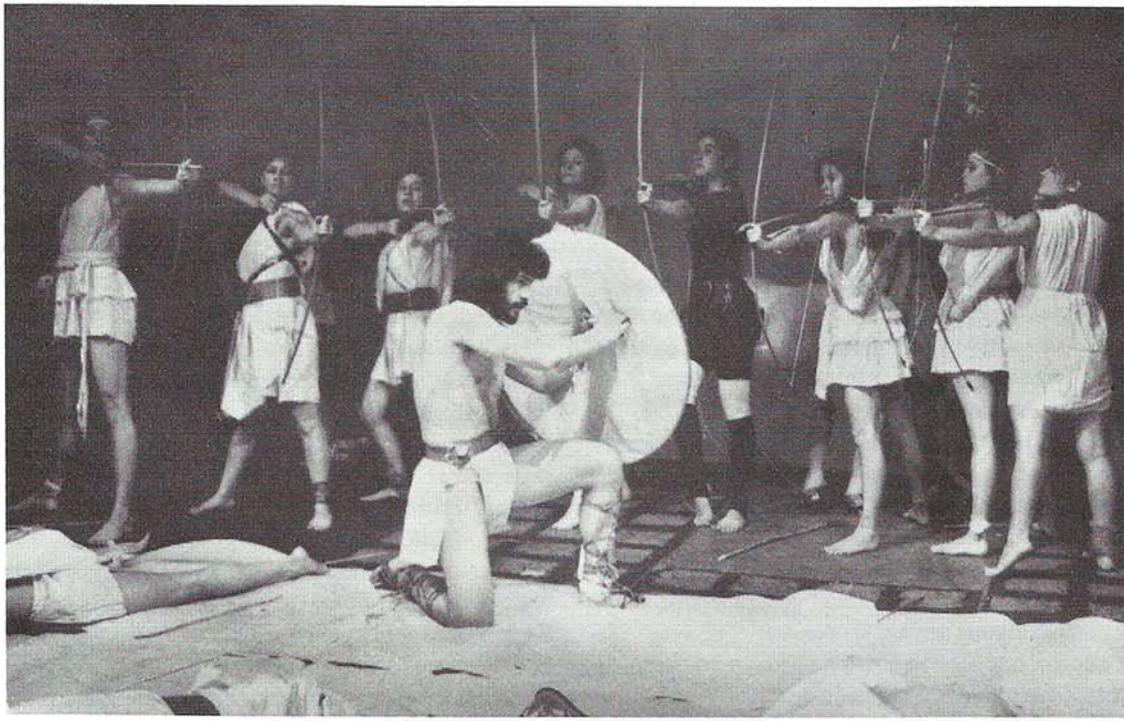


Foto: Fernando Miguel

La pasión de Pentesilea, 1988. Director: Luis de Tavira. Con alumnos del Centro Universitario de Teatro de la UNAM.

los comediantes no tenían ningún carácter, porque, representándolos todos, perdían el que la Naturaleza les había dado. (...) Me parece que se ha tomado la causa por el defecto, y que sólo porque no tienen ninguno son aptos para representarlos todos." (p. 54.)

Entrevistador: ¿Cómo es posible que un ser tan sensible como usted mismo se ha autodenominado en otras ocasiones, no reconozca ni carácter, ni alma en los actores? ¿Cómo podrían, carentes de esos atributos, ejercer su oficio?

Diderot: ¡¿Cómo?!, ¡¿me preguntas?! Si es precisamente porque no tienen ni lo uno ni lo otro, porque no son afectados por la sensibilidad "que se considera como cualidad principal de su oficio", que pueden ejercerlo. Piensa amigo mío, si un comediante "perseguido y alcanzado como nosotros por una infinidad de pesadumbres que se suceden y que tan pronto musitan nuestra alma como la desgarran, ¿cuántos días que ofrecer a nuestro recreo le quedarían? Poquísimos (...) Sin embargo la gente [común como tú y como yo] no ve que las penas de la vida tan frecuentes para ellos como para nosotros, y muchas más contrarias al libre ejercicio de sus funciones, las suspenden a menudo." (pp. 52 y 53.) ¿O piensas acaso, esto tiene que ver con una especie de masoquismo espiritual en bien del deleite de la humanidad?

Entrevistador: ¿Masoquismo? no. A mí me parece que es una cuestión de disciplina y de entrega a lo que hacen, tal vez de vocación, después de todo hay quien ha considerado en la carrera del actor, un sentido de religiosidad, algo parecido como una vocación de sacerdocio.

Diderot: "El teatro es un recurso, jamás una vocación". (p. 53.) ¿Hablar de sacerdocio en tus tiempos o en los míos, para quienes, con el mayor descaro, son capaces de disfrazarse y asumir otras personalidades, y sin el menor dejo de angustia y con pleno cinismo se dirigen, después de una representación, a un antro de vicio o a comer "taquitos al pastor"? "¿Qué es lo que les calza el zueco o el coturno? La falta de educación, la mesería y el libertinaje. (...) Nadie se hizo nunca comediante por amor a la virtud, por deseo de ser útil a la sociedad y de servir a su país o su familia, por ninguno de los motivos honrados que podrían arrastrar a un espíritu recto, a un corazón entusiasta, a un alma sensible (...)."(p. 53.) ¡Por favor amigo mío! , los tiempos del idealismo jesuístico o grotowskiano se extinguen rápido. No me preguntas ¿por qué?

Entrevistador: Ni pregunto, ni estoy de acuerdo.

Diderot: Parece que tengo la facultad de exasperar a mis dialogantes. Es una pena... pero no lo lamento. No cabe duda, avanzamos en los dichos populares: ¡Genio y figura más allá de la sepultura! Tú iniciaste la plática y me diste generosamente una licencia, que por cierto no necesitaba para hablar. Ahora soy yo el que te incita a hacerte responsable y escuches lo que tú mismo provocaste.

Entrevistador: Es lo justo.

Diderot: Si "los actores fuesen gente de bien [con una vocación y un sentido de religiosidad tan arraigado] y su profesión fuese respetada" ¿cuál sería "la influencia del teatro sobre el buen gusto y las costumbres". Quiero decir, "¿Dónde (...) [estaría] el poeta que se atreviese a proponer a hombres bien nacidos el repetir públicamente discursos vulgares o groseros; [y] a mujeres, poco más o menos tan honestas como las nuestras, el recitar descaradamente ante una muchedumbre de auditores palabras que les causarían rubor oir en el secreto de sus hogares? Pronto nuestros autores dramáticos alcanzarían una pureza, una delicadeza, una elegancia, de las que se hallan todavía, más lejos, de lo que ellos suponen." (pp. 56 y 57.) Sería un teatro buenito, hecho por gente buenita, para una sociedad aburrida de ver siempre lo mismo. Y el teatro, eso no me lo podrás negar, es conflicto, acción, pasión, desenfreno vivo para usar tus palabras, y es ahí y sólo ahí..., tal vez en ese invento del siglo pasado: el cine..., donde se puede dar.

Entrevistador: ¡Si viera cuántas cosas suceden hoy en día!
Diderot: ¡Si hubieses visto cuántas cosas sucedían en mis días! Pero sólo en el arte puede ser permisible, por el bien de todos, la transgresión.
Entrevistador: Probablemente tenga razón. ¿Qué hay de las actrices?
Diderot: Tan apreciables y tan grandes como los actores. No todas, como no todos ellos, han tocado las alturas de los grandes genios, pero ahí están para la anales de la historia La Clairon, La Dumesnil, o la Dusse.
Entrevistador: ¡Claro!, como ¡La Close, La Sanz, La Streep o La Redgrave!, pero no me refiero su talento o a sus maravillas escénicas, sino a su condición personal.
Diderot: Tan apreciables como los actores, insisto. Te lo respondo con una anécdota personal. Alguna vez cruzó por mi mente la descabellada idea de ser actor; descabellada porque nunca hubiera podido tener los maravillosos talentos necesarios para la actuación. Entonces "¿Cuál era mi proyecto? (...) Vivir en intimidad con las mujeres del teatro, que encontraba infinitamente seductoras y que sabía muy fáciles? Indudablemente." (p. 54.) Quizá lo consideres un prejuicio, y es posible que aciertes, pero no era un prejuicio sin fundamentos; tal vez era mi desconocimiento y el mito que desde siempre ha girado en torno a los actores; es probable que sea ese indudable misterio que rodea a unos y otras (actores y actrices). Lo cierto es que no puedo decir que todos los comediantes se puedan cortar con la misma tijera. "Entre todos los que han ejercido la útil y hermosa profesión de comediantes o predicadores laicos, [por los efectos y no por las causas] uno de los hombres más hornados, uno de los hombres que más tenían de ello la fisonomía, el tono y el aspecto (...) [era el] hijo de Le Sage, padre común de toda esa agradable familia (...)." (p. 45.)
¿Qué te ocurre?
Entrevistador: Es usted sumamente inquietante. De verdad me intriga lo que le ha provocado esa opinión de los comendiantes. ¡¿Y me dice a mí incisivo?! En realidad me deja pensando, si los actores son en general como usted dice, y en escena tienen entre ellos detalles como los que me ha contado y yo mismo he reconocido, me pregunto ¿cómo serán unos con otros en la vida?
Diderot: ¡Gracias por el halago! Con él me reviras la inquietud, no sé si he sido un escrupuloso observador, algo de lo que se da en llamar ahora "investigador" de esos particularísimos seres, o lo que mueve mis especulaciones es la impotencia de no trabajar, como ellos, en un oficio tan prodigioso. Lo que sí puedo decirte es que conforman un gremio muy peculiar y hasta conflictivo: "Por más que examino a esos hombres, nada veo en ellos que les distinga del resto de los ciudadanos, a no ser por una vanidad que podría tomarse de insolencia y una envidia que llena de disturbios y odios su cogregación. Entre todas las asociaciones, quizás no haya ninguna en que el interés común de todos y el del público sean contínua y evidentemente sacrificados a ínfimas y miserables pretensiones. La envidia es peor aún entre ellos que entre los autores. (...) Un poeta perdona más fácilmente el éxito de una obra que una actriz a otra los aplausos que la designan a cualquier ilustre o rico laberinto." (pp. 54 y 55.)
Entrevistador: Eso de las pasiones y las asociaciones es algo muy complicado. Ahora siguen provocando desconciertos e incomodidades y me temo seguirán.

El tiempo ha transcurrido. No se me ocurren otras preguntas concretas aunque estoy en un mar de interrogaciones. Me encuentro un poco embotado por todo lo dicho. Me ha removido tantas cosas, sobre las que habré de volver una y otra vez. Le agradezco mucho señor Diderot, el verdadero provocador ha sido usted. No sé si quiera decir algo más.
Diderot: Lamento que no hayamos coincidido en el tiempo y en el espacio.
Entrevistador: ¿Por qué?

Diderot: Porque eres un bizarro famélico de conocimiento. Presiento hubieras sido un buen discípulo, de esos que no se conforman con cualquier cosa dicha como verdad.
Entrevistador: ¡Aunque siento que me adula, de todas maneras gra...!
Diderot: ¡Ves cómo tengo razón! ¡De todos modos ¿consideras halagüeño lo que te dije?!
Entrevistador: ¿Y cómo podría tomar sus palabras? Yo no me conside...
Diderot: Muchacho no digas nada, no lo eches a perder. Y a ti que has estado registrando nuestra conversación...
Entrevistador: ¿Qué?, ¿quién?, ¿cuál registro?
Diderot: Mi instinto me dice que eres una mujer; como me dice que tú tienes algo que ver con la actuación (al joven).

Pero vuelvo a ti curiosa dama, sospecho que hay cosas que no te agradaron, aunque no estás del todo en contra de lo que pienso. Si eres actriz espero no te hayas sentido ofendida en ningún momento y de algo te sirva nuestra plática; si tienes que ver con la academia me gustaría se te despertara la imaginación para hacer alguna cosa, si no interesante, por lo menos novedosa con lo que con tanto sigilo has escuchado.

En ese instante, entrevistador y entrevistado desaparecieron de mi vista. Me regresaron a la realidad, dejándome la responsabilidad de continuar. Pues bien, por más que traté de ponerme originial, no se me ocurrió nada. Transcribo la conversación y dejo que ustedes, sean quiénes sean queridos lectores, se comprometan con lo que piensen sobre este asunto, saquen sus propias conclusiones y me liberen a mí de hacer o decir cualquier "novedad" engorrosa,

¡Bye!

México, D.F. al día del mismo mes, del mismo año.

Querido diario:

Los interlocutores, en general, pueden ser peligrosos y ahora no es el momento de asumir ese peligro porque no tengo armas para defenderme. Como tú eres un paciente y callado escucha, te ruego que me pongas atención o por lo menos finjas que lo haces.

Perdóname que te invoque para contarte cosas que a lo mejor no te interesan. Perdóname por acudir a ti porque no estoy acostumbrada a escribirte. Perdóname por decirte querido porque la verdad es que ni siquiera te conozco; pero como, supongo, tienes la gracia de ser impersonal y escuchar las confesiones de alguien que no se atreve a decirle lo que piensa a nadie por temor a no sé qué cosa, te pido, nuevamente, prestes tus generosos oídos a mis necias palabras.

Voy a dar por sentado que siempre me acompañas y no es la primera vez que nos comunicamos, así podré sentirme en libertad para dar rienda suelta a mis especulaciones. Te pido, con sobrada razón, disculpas una vez más por este atrevimiento.

Figúrate que acabo de escuchar una conversación entre dos individuos: un tal Diderot y otro tipo "de cuyo nombre no quiero acordarme" porque nunca me enteré cuál era. Como Pilatos, me he lavado las manos ante los demás, pues no asumí ningún comentario que pudiera comprometerme acerca de lo que conversaban. La verdad es, aquí entre nos, que me quedé dándole vueltas al asunto y no puedo estar impunemente en paz.

Como además de ser un dialogante mudo, eres un testigo elocuentísimo de lo mismo que presencié, no entro en los detalles del relato y me voy al grano.

Me parece habría de considerar el concepto de Diderot sobre el comediante y su oficio, tomando

como eje la serie de paradojas que plantea y sostienen un crisol sobre el cual, la mirada puede dar la vuelta y regresar al mismo punto. ¿Me entendiste?... Yo tampoco.

Intentemos desagregar este opaco comentario, hilvanando los supuestos. Pensemos que el contexto es su discurso estético. En él no tiene lugar lo bueno y lo malo, y lo bello está en relación con la eficacia. Eficacia del actor para resolver un personaje coherente y armonioso en sí mismo y con el resto del "espectáculo", y, eficacia de su trabajo, para impactar socialmente. Eficacias ambas, surgidas en medio de sociedades y Naturalezas que nunca serán tan perfectas como las creadas por el arte. Dicho Arte es, a su vez, el resultado del trabajo de aquel hombre –el comediante– notablemente imperfecto. Lo curioso es que para Diderot, precisamente por ser imperfecto, es capaz de crearlo. ¿Me sigues?, luego vayamos a algunas apreciaciones:

Si el actor:

–Se reduce a ser un instrumento, "látigo del que se sirve el hombre de genio para castigar a los malos y a los necios."(p. 52);

–es una especie de científico que, al estilo Víctor Frankenstein, observa a los demás y a sí mismo, para darle vida a un nuevo ser encarnado en su persona; creado con lo que muere en ellos a partir de su mirada distante, fría y calculadora;

–es capaz de representar todos los caracteres porque no tiene ninguno; ni grandes cualidades, ni grandes defectos;

–es un mal necesario, porque sin él buscarlo, es a partir de su oficio y sólo en él que sirve de ejemplo, catarsis y redención de los males ajenos;

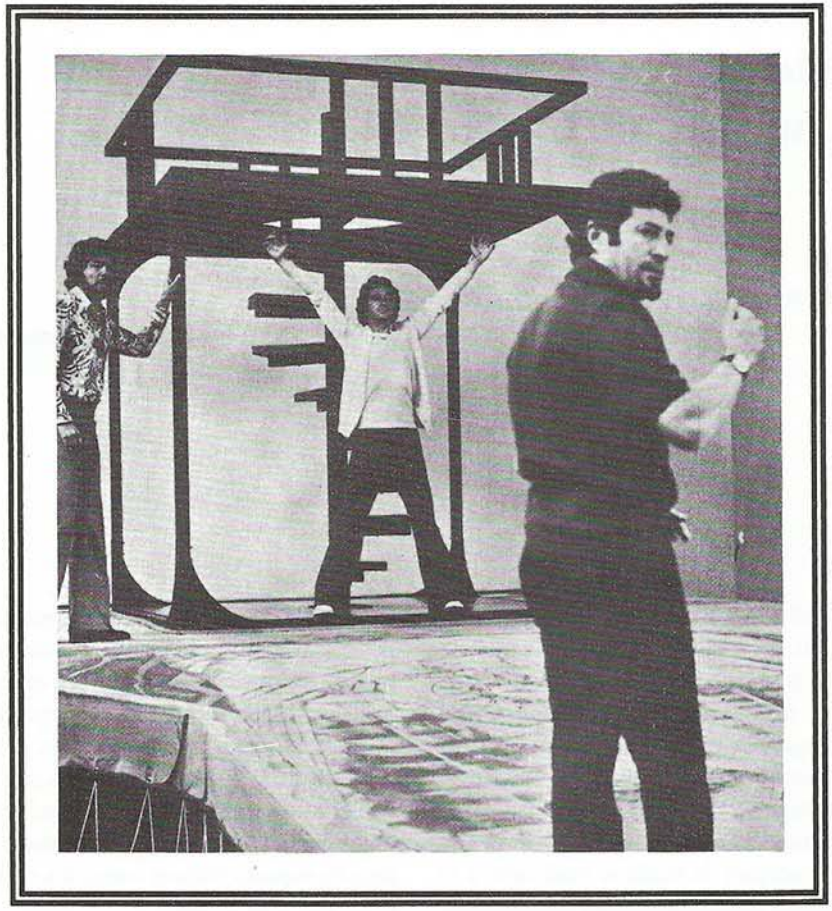
podemos decir que es concebido, dentro de la perspectiva diderotiana, como un "pelele maravilloso", inmerecidamente vilipendiado (por aquellos que no estiman en lo que vale su profesión), constantemente evidenciado (en la vida, en escena y en su gremio), ingeniosamente utilizado (por los poetas-dramaturgos) y apreciablemente cosificado (por el propio Diderot).

La relación que propone este señor entre la imperfección de los comediantes, en particular, y los artistas, en general, con las obras de arte, más aún, la capacidad creativa de estos hombres surgida de sus propias debilidades, nos lleva a poner la atención en el individuo que hace arte.

Éste, desde una mirada un poco pretensiosamente "analítica", sería un sujeto cuya esencia y comportamiento vitales, (tibio y gris en la vida egoísta y frenético en escena), se resisten al orden establecido. Su condición de indudable carencia –de carácter, virtudes y defectos, por decir algo de lo que refiere Diderot– lo lleva a ser movido por "la falta" y a satisfacer de esa manera sus necesidades y sus deseos a través de su trabajo artístico resultando, finalmente, poco agresivo con los demás seres "relativamente normales", y hasta útil a la sociedad.

Sublima y concentra su caótica energía en un nuevo personaje que le exige dejar de ser él mismo. En ese tránsito constante de su conocida, débil y aburrida primera persona a una nueva, excitante y grandiosa tercera persona, deja de ser un neurótico más en sociedad, para convertirse en un artista singular, asumiendo así, en una dirección, su membresía del gremio que sólo es corrosivo al interior y en otra, su coparticipación en eso que suele llamarse cultura. Es decir, en el marco de aquello que permite establecer relaciones, establecer en fin la civilización. Ese marco que vehiculiza el uso y desarrollo del conocimiento y los bienes materiales y morales socializados en un orden determinado.

Una nueva curiosidad, estos actores del teatro, actores sociales, atentan contra el orden que ellos mismos ayudan a establecer y en cierto sentido mantener. ¿Para generar otro nuevo? ¿Para mostrar las debilidades de ese orden? ¿Para demostrar una y otra vez que no existe orden imperecedero? ¿Para



El Espacio C, elemento central de la teoría CADAC. (Centro de Arte Dramático, A. C.)

hacer notar con gritos de creación que ningún orden colectivo puede destruir las particularidades de cada hombre? ¿Para desenajenarse con la propia enajenación de la enajenación de los demás?, o ¿Para llevar a sus últimas consecuencias el movimiento de lo que jamás podrá subsistir en la inercia: el hombre, el arte, la cultura y la sociedad?

Querido diario, lamento abrumarte con lo que ni yo misma me puedo responder. Apelo a tu serenidad y confío que no esperes aclaraciones. Recibe mi más apreciable consideración a tu paciencia y no me cierres la posibilidad de reencontrarnos nuevamente.

Con un estado de ánimo y pensamiento difíciles de describir,

Emma.

Las ciudades novohispanas ante la muerte de Carlos III*

Miguel Ángel Vázquez Meléndez

El 14 de diciembre de 1788 falleció el rey Carlos III, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, hermano del rey Fernando VI de quien heredó la corona española. La muerte del soberano conmocionó al reino entero, propiciando la celebración de honras fúnebres en diversas ciudades de la península ibérica y de las colonias españolas.[1]

En las ciudades del virreinato de la Nueva España las demostraciones de duelo se realizaron a lo largo de los últimos nueve meses de 1789. Durante todo ese tiempo, en cada ciudad se preparó un inmenso escenario, compuesto por su propias calles y edificios civiles y religiosos. Simultáneamente la *Gaceta de México* publicó las reseñas de cada una de las exequias, de tal manera que los habitantes de la Nueva España, además de participar en las honras organizadas en su ciudad se mantuvieron informados de ceremonias similares relizadas a lo largo del territorio novohispano.

* Este es un avance del proyecto de investigación *El tiempo del ocio y el reordenamiento urbano en la ciudad de México a fines de la Colonia (Diversiones Públicas)*, que el autor desarrolla a partir de este año.

Lo prolongado de las manifestaciones y el espacio que ocuparon en el diario son pequeñas muestras de la trascendencia de las exequias y de su influencia en la sociedad novohispana. Seguramente estas mismas manifestaciones mantenían una relación de influencia recíproca con otras. De ahí que el estudio y la descripción de las exequias permite identificar elementos visuales y sonoros propios de espacio lúdicos como los coliseos y palenques, por citar algunos.

Las ciudades como escenarios

La dominación española en América se urdió lentamente a través de la imposición de categorías y símbolos propios del viejo continente, entre ellos los que se derivan de la figura del monarca, que encarnaba la máxima autoridad dentro del régimen impuesto por la colonización.[2] Los nacimientos, bautizos, cumpleaños, bodas y funerales de la fa-

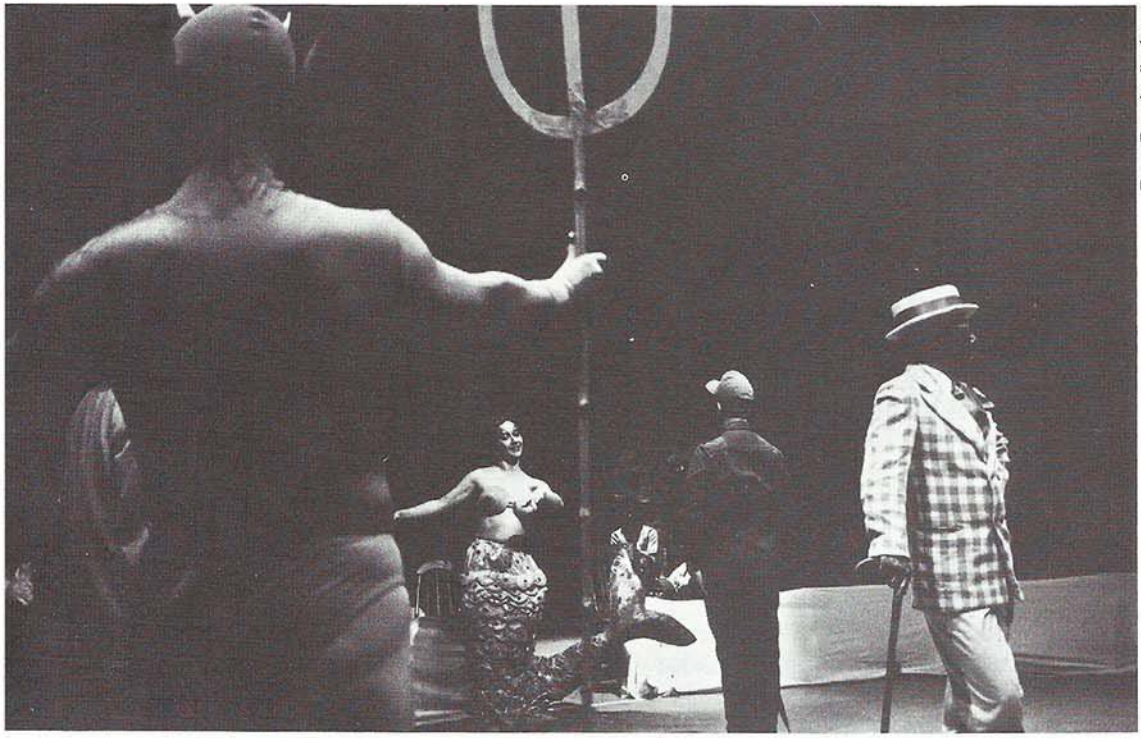


Foto: Ramón Jiménez

Cierren las puertas, 1985. Autor: Víctor Hugo Rascón. Director: Enrique Pineda.
Montaje de la Compañía de la Universidad Veracruzana.

milia real eran ocasiones propicias para encumbrar la figura del rey y de la casa gobernante, de ahí que en tales ocasiones las autoridades civiles y eclesiásticas promovieran ceremonias propias para cada acontecimiento.

En el caso del fallecimiento del monarca se realizaban honras en las iglesias de la ciudades que conformaban el reino. La muerte del rey ensombrecía paulatinamente con su velo de tristeza a la península ibérica y se extendía por el resto de los dominios del monarca, llegaba a la capital del virreinato de la Nueva España y de ahí continuaba su lento peregrinar tocando cada uno de los pueblos, villas y ciudades de dicho virreinato.

En 1789 la infausta noticia de la muerte de Carlos III ocupó los correos a lo largo de varios meses, debido a las dificultades en la vías de comunicación así como lo dilatado de los dominios novohispanos.

Las ciudades de la Nueva España lloraron la pérdida del monarca y durante varios días, en cada una de ellas, se honró la memoria de quien fuera su padre, señor, guía, pilar, dechado de virtudes, piedra angular del reino. Valores y símbolos que conformaban un discurso expresado a través de procesiones, marchas, piras, sermones y oraciones. De esta forma se exaltaron las cualidades del recién fallecido a partir de representaciones y ceremonias, al mismo tiempo se demostraba la unidad, armonía y lealtad del reino en tan difícil trance.

El 5 de mayo de 1789 la *Gaceta de México* publicó la primera reseña de una ceremonia fúne-

bre celebrada en Papantla, al pesar de este poblado se unieron otros sitios como Lagos, Celaya, Tlacotalpan, Perote, Veracruz, Pachuca, San Cristobal Ecatepec, Pátzcuaro, Taxco, Tlalpujahua, Guadalajara, Valladolid, Salvatierra, Jalapa, Orizaba, Guanajuato, Temascaltepec, Córdoba, Tulancingo, San Miguel el Grande, Valle de Santiago, Oaxaca, Zamora, San Luis de la Paz, San Luis Potosí, Huejotzingo, Tlaquitenango, Monterrey, Zacatecas y Villa de Valles.[3] Ciudades, villas y pueblos del sureste, de la costa del golfo, del occidente del norte y del bajío se cubrieron de luto, convirtieron su calles e iglesias en los inmensos escenarios de las exequias.

Los monumentos fúnebres

A pesar de que en cada caso se siguió un protocolo similar, la grandiosidad, monumentalidad y elocuencia de las honras fue muy variada.[4] En la mayoría de las ciudades se erigió una pira iluminada con ceras y compuesta por jeroglíficos a propósito de las cualidades del monarca fallecido. Cada una de estas piras permaneció dentro de la iglesia más importante de los poblados y se encendió durante dos o tres días. Algunas de ellas se describen brevemente, como las de Papantla, Lagos y Celaya, mientras que la de Pachuca, por ejemplo, mereció mayor atención, como lo refieren los redactores de la *Gaceta de México*. La composición del monumento de Pachuca se refieren detalladamente en los siguientes términos:

> Se erigió una magnífica pira con varios trofeos y símbolos en sus tres cuerpos, magestuosamente adornado el último con las reales insignias de cetro y corona imperial, fabricadas de plata sobredorada y esmalteadas de diversas preciosas piedras, en el presbiterio se colocó un sitial de damasco carmesí guarnecido de galón de oro con el escudo de las reales armas primorosamente bordado, y en medio del real busto del amado difunto soberano. Iluminaron la pira, el sitial altar y cuerpo de la iglesia las cincuenta y ocho corpulentas hachas y cirios de cera de Castilla, todos los altares se proveyeron de la necesaria y se ministró la correspondiente a los cleros secular y regular.[5]

En esta conformación, los elementos minerales propios de la región, son el atributo principal que sirve para resaltar la figura del rey, representado por su busto, insignias y escudo de armas.

De semejante monumentalidad fueron las piras levantadas en otros lugares. En Veracruz, el Regimiento destacado en esa zona erigió un altar con elementos propios de esa corporación, armas, pabellones, estandartes, trofeos de guerra, banderas y escudos, resguardaban al rey, mientras una inscripción lo reconocía como el fundador de los cuerpos militares.[6] Mientras que en Guanajuato se optó por un conjunto de representaciones más compleja y se otorgó el sitio primordial a la fe, erigiéndose cuatro estatuas que representaban la religión, la piedad, la devoción y la justicia junto con la unión de dos mundos y la representación de los territorios dominados por la dinastía de los Borbones.[7] Finalmente, en Zacatecas se representó al monarca dentro de un círculo dorado, que aludía al sol y se resaltó la unión de la Casa Borbón y la Casa Farnesio, es decir la unión de los padres de Carlos III.[8]

Los monumentos fúnebres atribuían a Carlos III el gobierno de un territorio rico en recursos naturales, extenso, fundado en la fe y resguardado por el ejército. Riquezas materiales, tranquilidad pública y paz espiritual reinaban en estas ciudades que gemían ante la partida sin retorno de su soberano. Por ello, los asistentes a las misas en honor al monarca contemplaron impávidos las piras, reconocieron en su monarca el creador de las riquezas, el propagador de la fe, el comandante de los ejércitos, el vínculo entre Europa y América y la cabeza de un amplio territorio que se extendía a lo largo de los dos continentes.[9] Pero, si la exuberancia de las

ceras encendidas y las alegorías era insuficiente para despertar la lealtad y la fidelidad al reino, entonces debería concentrarse el interés en los discursos.

Los monumentos levantados en las iglesias eran el escenario para una serie de responsos, misas, Te Deum, sermones y oraciones, que permitían explicar y ampliar las virtudes del monarca simbolizadas en tales monumentos.

Los participantes

El protocolo de las exequias se realizaba de tal forma que denotaba el lugar que cada participante ocupaba en la sociedad, cada quien desempeñaba una función de acuerdo con su condición social y gremial.

En las iglesias se preparaba la entrada de los miembros de las órdenes regulares, de acuerdo con su antigüedad. Estos eran los encargados de los responsos y cantos. Su sola presencia, y su marcha silenciosa y ordenada, enmarcaba la ceremonia y obligaba a prestar mayor atención a las representaciones alusivas al monarca. Sin embargo, el punto culminante era el del pronunciamiento de dos sermones, en la mayoría de los casos el primero en latín y el segundo en español. En esas piezas se fundía la retórica cristiana con los rasgos del muerto, y se complementaba la simbología albergada en la iglesia.

A pesar de su importante participación, el cuerpo eclesiástico solamente formaba parte del grupo de corporaciones que regían la vida de las ciudades y organizaban las exequias.

La iniciativa para las honras fúnebres partía del virrey, que ordenaba la realización de ellas en cada una de las poblaciones de la Nueva España. Correspondía a las autoridades locales cumplir con la orden del virrey, así en cada ciudad participaban los miembros de los Ayuntamientos, las autoridades civiles, los administradores de rentas, las autoridades militares, el clero regular y secular, los gremios y los vecinos con mayores recursos económicos. Los principales promotores eran quienes ostentaban el gobierno, civil y religioso, apoyados por los potentados.

Tocaba a las autoridades civiles el establecimiento del protocolo y las fechas para llevarlo a cabo. El clero secular se encargaba de oficiar las misas y Te Deum, cumplir con los toques de campana, redactar y pronunciar los sermones. Los regulares eran encargados de los responsos y procesiones alrededor de la pira. Mientras los soldados conformaban la marcha fúnebre y cuidaban que todo transcurriera con el orden y decoro propios de la ocasión. Por su parte, los miembros de los gremios y de los grupos que habían contribuido con el financiamiento de las exequias ocupaban los sitios privilegiados dentro de las iglesias y de esta forma fungían como los principales participantes. Finalmente, la máxima autoridad de cada ciudad, villa o pueblo, asumía la representación de la familia real y recibía las condolencias de todos los enunciados anteriormente.

El duelo fuera de las iglesias resultaba impactante, en ocasiones las marchas fúnebres recorrían los cuatro puntos cardinales de los poblados, de tal manera que era imposible para el vecindario permanecer ajeno a este tipo de evento. En Papantla, por ejemplo, la marcha estuvo compuesta por la tropa de Infantería y Caballería en el orden siguiente: en un primer bloque, Tambores, Ayudante Mayor, con la espada en la mano, a su izquierda el Secretario del Comandante, ocho sargentos en dos filas con fusiles, Teniente con 30 soldados de Infantería en seis filas, un Subteniente a la retaguardia. En seguida, Teniente de Caballería con 24 soldados, un subteniente a la retaguardia, todos con espada y vestidos de luto, como lo establecía la ordenanza.

La marcha debió constituir un atractivo visual impresionante incapaz de ser ignorado, menos todavía cuando el inicio de la misma se anunciaba

por 15 tiros de caños, y una vez finalizada se efectuaba un tiro de cañón y una campanada cada cuarto de hora durante todo un día. Campanadas y estruendos de cañón invadían la atmósfera auditiva, irrumpiendo inclusive el silencio propio de la noche, recordando, hasta el cansancio, el carácter luctuoso que flotaba en el ambiente.[10]

Desde luego, los organizadores y promotores de las exequias procuraban atraer el mayor número de participantes. De ahí el tamaño, composición, riqueza y variedad de las piras, lo vistoso y concurrido de las marchas, lo sublime de los sermones, lo ordenado de las procesiones y sonoro de cañones y campanas. Pretensión cumplida con creces, considerando la transmisión de valores entre la nutrida concurrencia que lograban convocar. Así se refería al concluir las exequias en Papantla:

> Este lucido cuanto fúnebre acto ha hecho formar a los indios habitadores del lugar, que jamás lo habían visto, una justa completa idea del respeto debido a nuestros monarcas, imprimiendo al mismo tiempo en sus corazones una tierna memoria del que hoy lamenta muerto nuestra monarquía.[11]

En términos similares se afirmaba en Celaya:

> ...siendo el concurso que asistió tan crecido, que manifestaba con evidencia el amor que todos los vasallos conservan en su pecho a la memoria de tan Augusto Benigno Soberano.[12]

Las exequias resultaron exitosas, se recordaron al soberano, se alabaron su cualidades, se honró su memoria y se rezó por su alma. La publicación de los sermones, la descripción de las piras y túmulos, así como las reseñas y crónicas de las exequias constatarían la magnificencia de las ceremonias, la lealtad y fidelidad a la casa gobernante, y principalmente fincarían en los súbditos un sólido recuerdo del monarca fallecido. Carlos III había muerto, sería recordado por sus obras y por su herencia, había dejado la corona en las sienes de su hijo.[13]

Del luto al regocijo

En medio de la tristeza se albergaban esperanzas. La sucesión de la corona española era el siguiente acontecimiento, que se invocaba en medio del dolor:

> ...todo el resto de ciudadanos, con su floridísimo concurso, y con sus armas la tropa, correspondieron a lo que exigía de todos el celo patriótico identificado con el amor a tal soberano, padre de la patria, objeto de nuestro desconsuelo, y consolador al mismo tiempo de sus vasallos con lo único que podía, la sucesión de un hijo, viva imagen suya en el trono.[14]

En efecto, concluidas las exequias y guardado el luto correspondiente, se iniciaban los preparativos para la Jura del sucesor, el hijo de Carlos III. Para ello las ciudades nuevamente se transformaron y sus habitantes guardaban las vestimentas de duelo, integrándose a la nueva escenografía de la ciudad que entonces lucía alegre.[15]

Las mismas corporaciones que promovían la tristeza se encargaban de preparar la fiesta, mandaban que las calles se iluminaran con faroles, hachas y fuegos artificiales. El toque mortuorio de las campanas se transformaba en repicar incesante, el silencio sepulcral se transforma en alegre música que incitaba al baile. Las plumas dejaban los sermones y poesías fúnebres para escribir sonoras loas, dignas del nuevo monarca y propias de los teatros y carros alegóricos, donde convivían actores y bailarines. Los cuerpos militares dejaban a un lado el andar pausado de las marchas fúnebres y se vestían de gala para participar en los paseos ecuestres. Los gremios procuraban construir el carro más adornado, mientras los nobles lucían sus mejores joyas y ropajes. La esperanza de una nueva era se manifestaba cuando los gobernantes, en medio de semejante algarabía, arrojaban monedas conmemorativas a la plebe que disfrutaba de la fiesta, disputándose las monedas. La casa de las autoridades transitaba del pésame al baile y consumo de "refrescos".

Pero, el éxtasis festivo tampoco estaba exento de símbolos y mensajes que exaltaran las virtudes del rey y de la monarquía, y que al mismo tiempo revelaban la jerarquía del reino y sus colonias. Por ejemplo, en Papantla el momento culminante de la Jura ocurría cuando las autoridades subían a un tablado y proclamaban: "Castilla: Nueva España Provincia de Papantla por la Católica Magestad del Rey Nuestro Señor Don Carlos Cuarto que dios guarde muchos años". Los que estaban arriba del tablado respondían simplemente "amén", mientras la multitud exclamaba tres veces seguidas; ¡Viva el rey![16]

La proclama señalaba perfectamente la jerarquía, la Corona, la colonia y la provincia, en un estricto orden que se ratificaba en esa ocasión. De semejante forma que quedaba claro que algunos les correspondía acuñar y arrojar monedas, mientras que otros solo aspiraban a beneficiarse con alguna de ellas.

El enorme escenario de las ciudades novohispanas transitaba de la tristeza al regocijo, reflejando el orden establecido, demostrando fidelidad al máximo gobernante y reafirmando la figura del rey y sus atributos. El rey ha muerto, ¡viva el rey!

Pero si los iluminadores podían desempeñar su oficio en las representaciones teatrales de los coliseos y en las exequias, el resto de los individuos que trabajaban en los coliseos tenían una escasa o nula participación en los actos funerarios. En efecto, las crónicas de las exequias solo refieren la participación de los músicos en las iglesias, y se puede presumir que algún dramaturgo o poeta local compusiera piezas alusivas al monarca fallecido. Por su parte, actores y bailarines deberían aguardar hasta el momento de la Jura para poner en juego sus habilidades.

Del resto de la escenografía funeraria se pueden inferir elementos compartidos con las representaciones teatrales, como el uso de telas, escudos, jeroglíficos, música, e inclusive tonalidades de voz y elocuencia en las piezas de oratoria, como sermones y poemas. Elementos que merecen ser investigados para desentrañar el significado de las ceremonias, festividades y representaciones de las ciudades novohispanas del siglo XVIII.

Luz y sombras

La luz que irradiaban las hachas de la piras constituyó un elemento básico de las exequias reales, la inmensa pira levantada en la iglesia se iluminaba con el mayor número de hachas. Estos portentos de la luminotecnia requirieron del concurso de artesanos expertos que calcularan la cantidad de cera y la calidad de la luz. De manera semejante ocurría en el Coliseo de la ciudad de México, donde la iluminación, por sí misma constituía un espectáculo, que era preparado con sumo cuidado por artesanos especializados.[17] En ambos casos la luz crea un ambiente lejano a la maldad y al desorden público, el espacio iluminado era propicio para las buenas obras, contrario a la obscuridad, propicia para el pecado.



El edipo imaginario, 1993. Autor: Alberto Castillo. Director: José Ramón Enríquez. Con alumnos del Centro Universitario de Teatro de la UNAM. En la foto Margarita Castillo.

Notas

[1] En América parece muy arraigada la costumbre de honrar a los monarcas muertos, por lo menos en ciudad de centroamerica como Guatemala y Nicaragua, y sudamericanas como Lima.

[2] Para el estudio de la figura del rey Fernado VII se puede consultar la obra de Francoise Xavier Guerra, donde se infieren los diversos significados que emanan de la figura de este rey durante la crisis de 1808; mientras que Enrique Florescano se ocupa del mismo tema en una etapa posterior, la de la guerra de independencia. Vease: GUERRA, 1992, pp.150-156; FLORESCANO, 1994, pp. 500-503.

[3] En este artículo se omiten las ceremonias efectuadas en la capital del virreinato, mismas que se trataran en un ensayo posterior.

[4] Las dimensiones de los monumentos fúnebres, piras o túmulos, se expresa en un epitafio durante las exequias de Carlos III en otra latitudes, muy cerca de la Nueva España, en Granada, provincia de Nicaragua, reino de Guatemala. En dicho epitafio se leía:
Pon por túmulo el orbe,
El cielo por remate,
Por hachas las estrellas,
Por lágrimas los mares. XIMENA Y PADILLA, (1974), p.7.

[5] *Gaceta de México*, 11 de agosto de 1789, p.358.

[6] *Gaceta de México*, 11 de agosto de 1789. p.361.

[7] *Gaceta de México*, 6 de octubre de 1789, p.396.

[8] *Gaceta de México*, 22 de diciembre de 1789, p. 445.

[9] En el estudio iconográfico de los monumentos levantados en España en las exequias de la Casa de Austria, se asevera que para cada monarca se escogía un tema y se destacaban sus aptitudes personales. Esta afirmación

sugiere que la conformación de las piras era única, irrepetible, no se podría copiar. Sin embargo, los habitantes de Valladolid advirtieron que habían copiado puntualmente una pira anterior y para ello se sirvieron de una Relación y Estampa publicada en Roma por el arquitecto don Joseph Panini para las exequias funerales que hizo la iglesia de Santiago de los Españoles al rey Fernando VI. De esta forma las cualidades de Carlos III y los símbolos que debían representarlas se ignoraron, ante el monumento levantado en honor de otro monarca. De esta manera se perfilaba un estereotipo, tan común en etapas posteriores. Véase: NÚÑEZ RODRÍGUEZ (1994); *Gaceta de México*, 22 de septiembre de 1789, p.382.

[10] *Gaceta de México*, 5 de mayo de 1789, p. 297.

[11] *Gaceta de México*, 5 de mayo de 1789, p. 298.

[12] *Gaceta de México*, 28 de julio de 1789, p.346.

[13] *La Gaceta de México* refiere la publicación de descripciones de piras y ceremonias fúnebres. De esta forma el recuerdo de las cualidades del monarca perduró entre la población. En contraparte, deben considerarse las manifestaciones de oposición al reinado de Carlos III, planteadas en otros publicaciones, como pasquines y libelos, resumidas por Felipe Castro. Castro (1991).

[14] *Gaceta de México*, 28 de julio de 1789, p.349.

[15] La transformación de las ciudades para la Jura de Carlos IV, sucesor de Carlos III, se refiere en la misma *Gaceta de México*, así como en algunos estudios contemporáneos, como el de Giovanna Recchia. RECCHIA, (1993).

[16] *Gaceta de México*, 23 de febrero de 1790.

[17] Para la iluminación en el coliseo, véase RAMOS SMITH, (1994), pp.101-113.

Bibliografía

-CASTRO, Felipe.1991, "Profecías y libelos subversivos contra el reinado de Carlos III" en Estudios de Historia Novohispana, 11, pp.85-96.

-FLORESCANO, Enrique.1994, Memoria mexicana. México: Fondo de Cultura Económica.

-GUERRA, Francois-Xavier. 1993, *Modernidad e independencias. Ensayo sobre las revoluciones hispánicas.* México: Fondo de Cultura Económica.

-NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel. 1994, *El rostro y el discurso de la fiesta.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

-Oración. 1790, Oración fúnebre que en la solemne parentación que celebró la Real Universidad de San Marcos en esta corte de Lima,por el alma de nuestro ínclito y sabio monarca el señor don Carlos III rey de las Españas y emperador de las Indias, dijo el muy reverendo padre don Joseph Miguel Durán, catedrático de Prima Teología moral y casos ocurrentes de Tempore Mortir exv. provil en este reino de padres clérigos regulares ministros de los enfermos, el día 15 de septiembre de 1789, y la dedica al rey nuestro señor don Carlos IV por la mano del excelentísimo señor frey Don Francisco Gil de Lemos, su virrey y capitán general de estos reinos, el señor don Nicolas Sarmiento y Sotomayor, conde de Portillo y actual rector de esta universidad. Lima: Casa Real de Niños Expósitos.

-RAMOS SMITH, Maya.1994, *El actor en el siglo XVIII entre el Coliseo y el Principal.* México: Escenología.

-RECCHIA, Giovanna. 1993, *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVIII.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

-XIMENA Y PADILLA, Pedro. 1974, *Reales exequias por el señor don Carlos III. Rey de las Españas, y Américas, y Real Proclamación de su augusto hijo el señor don Carlos IV. Por la muy noble y muy leal ciudad de Granada, provincia de Nicaragua, reino de Guatemala.* (Edición y notas de Manuel Ignacio Pérez Alonso). México: JUS.

-ZAMORA Y CABALLERO, P.E. 1874, *Historia general de España y de sus posesiones de ultramar, desde los tiempos primitivos hasta el advenimiento de la república.* 6 volúmenes. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Muñoz y Reig.

Una tragedia cortesiana en tres jornadas, y la comedia breve de Gante*

Héctor Quiroga Pérez

Hacia el primer lustro de consumada la conquista de México una sociedad teocrática como la azteca, aun vencida, debía centrar su tiempo e interés en la comprensión del pensamiento dominante, sobre todo a través de asimilar la nueva doctrina del cristianismo que, paradójicamente, la aprendió de manera teatral. En cambio, la nueva clase minoritaria dominante española, distante de las cortes europeas, se anquilosaba carente de la diversión que pudiera ofrecerle el esparcimiento europeo, cuyos temas en Nueva España debieron parecer imposibles de continuar. El banquete o el simposio jurídico eran las únicas reuniones donde trataran temas comunes. El tedio de la nueva, perfectible y frágil cultura indígena organizada por misioneros, más la absolutista obediencia a las disposiciones reales venidas de ultramar, que tardaban hasta un año en llegar al Nuevo Continente cercaban la aventura individual.

Frente al homogéneo bloque de representaciones teatrales con temas doctrinarios, debidas a la autoría de frailes o bachilleres presbíteros de las familias franciscanas, jesuitas o dominicas que llenan la actividad cultural del siglo XVI en México, los únicos festejos «laicos», debidos a hijos y hasta nietos de conquistadores, conllevaron el escándalo de una revolución: la susodicha «conjuración de D. Martín Cortés» en 1565-1566. Es sobre los elementos parateatrales de este verdadero o aparente motín criollo, sangrientamente reprimido, del que trataremos, y las temporales represalias, felizmente culminadas con una pantomima paródica, que acarrearon al beato, lego Fr. Pedro de Gante.

* * *

En 1562, a unos dos años de la llegada a Nueva España del tercer hijo de Hernán Cortés, inicia el rumor de una supuesta sedición, la «conjuración» de D. Martín Cortés, Segundo Marqués del Valle de Oaxaca, a partir de la confesión de uno de los conjurados al Padre dominico Fr. Domingo de la Anunciación, cuando todavía vivía el virrey Don Luis de Velasco, que gobernó de 1550 a 1564.

El franciscano Fr. Juan de Torquemada escribe en el lib. V, cap. xviii de la *Monarquía indiana* [1]:

> En esta sazón, le nacieron dos hijos de un vientre al Marqués del Valle (que le fueron, no hijos, sino el azar de toda su desgracia), para cuyo bautismo se

* Estudio de caso que forma parte del proyecto *Cronología de obras y autores de teatro mexicano del siglo XVI al siglo XIX* que el autor ha venido documentando en los últimos años.

hizo un pasadizo de sus casas que las tiene enfrente de la Iglesia Mayor hasta la Puerta del Perdón, cuatro varas altas del suelo, y seis de ancho, todo curiosamente aderezado. [...] bautizólos el Dean Don Juan Chico de Molina, a 30 de junio del año de 1566. Hubo grandes fiestas, y encima del tablado o pasadizo [2], un Torneo [3] a pie, de doce caballeros, armados de punta en blanco, que se combatieron con mucho ánimo, y osadía, y fué cosa muy de ver. Con este regocijo, llevaron los niños a bautizar, disparando la artillería, de ida y vuelta a la iglesia [4], y luego, a la noche, hubo una muy solemne Encamisada [5] y muchos Alcanciazos [6]. Hubo Juego de Cañas [7], y en medio de la plazuela un toro asado, y muchas otras aves, así caseras como de monte; y a la puerta del palacio del Marqués, dos pipas de vino, una de blanco y otra de tinto (que en aquellos tiempos era grandeza, por haber poco en la tierra) para todos los que querían, que aquella tarde a nadie se desechaba en la comida ni en la bebida. Hubo un bosque de muchos géneros de caza, muchos indios flecheros que la corrían, y mataban conejos, liebres, venados, adives y codornices; y finalmente, fué una fiesta muy de ver, y aun demostrativa de lo que se trataba en sus banquetes y conversaciones, porque fueron fiestas más que de Rey que de Marqueses; y duraron estas fiestas y regocijos seis u ocho días.

El «*torneo*» es relacionado en la crónica *Tratado del descubrimiento de las Indias* [8] de Juan Suárez de Peralta, «criollo, natural y vecino de México, donde nació hacia 1536 ó 1537» [9], sobrino de doña Catalina Xuárez Marcayda, primera esposa de Hernán Cortés y muerta en Nueva España [10]. La fiesta no celebró a ningún mellizo, sino al infante Pedro:

> ... los de la parte del marqués [...] trataron de hacer un torneo el día que le bautizasen, y ordenáronlo muy costoso, aunque no entró en él la gente de don Luis de Velasco [el hijo del virrey], que eran los que mejor lo podían hacer honrando más la fiesta. Ella se hizo con mucha música y gran aparato: hízose un pasadizo desde unas ventanas del marqués (2) a la iglesia mayor (4), todo enramado de flores y arcos triunfales y bosquería, con una puerta donde estaban dos caballeros armados, que defendían el paso, los cuales combatían con los que traían el niño a bautizar, y como los hiban venciendo, los prendían, hasta que llegó el compadre y peleó con los que defendían el paso, y luego le allanó, y llevaron al infante y le bautizaron y le pusieron por nombre Pedro; y a la vuelta combatieron los unos y los otros la folla: cierto que pareció bien [11].

Del estudio de Fernando Horcasitas[12] sobre el Auto de La Natividad de San Juan Bautista, representado en Tlaxcala en 1538, hallamos una referencia debida a Leandro Fernández de Moratín, en que habla de un «pasadizo» de características similares al construido en el ceremonial dado a la progenie del Marqués del Valle que, así visto, simplemente seguía los protocolos de la realeza española en Nueva España: 1527

37. Anónimo. "Auto del bautismo de san Juan Bautista." No hay otra noticia de esta composición que la que dio Sandoval en su Historia de Carlos v, Libro 16, refiriendo el aparato que se hizo en Valladolid "para el bautismo de Felipe II celebrado en 5 de junio de 1527. Dice allí que desde la casa de don Juan de Mendoza, donde posaba la emperatriz, hasta el altar mayor de la iglesia de San Pablo, se hizo un pasadizo muy enramado y con muchas flores y rosas, limones y naranjas y otras frutas. Había en los arcos triunfales y en cada uno de ellos muchos retablos. En el primero hicieron su auto, en el segundo, tercero y cuarto otro auto. El quinto estaba a la puerta que está dentro del patio de la iglesia: éste era más alto que alguno de los otros; estaba en él un altar, a manera de un aparador de muchas gradas. En éstas estaban ricas imágenes de bulto de plata doradas, y algunas de oro con otras piezas de gran valor. Estaban puestos en dos candeleros dos cuernos grandes de unicornio: éstos y todo lo que había era del emperador. Aquí se presentó el bautismo de san Juan Bautista. "Se ignora el argumento de los otros autos [12a].



Foto: Fernando Cruz

Una isla llamada California, 1992. Director: Ángel Norzagaray. Montaje de la Compañía de la Universidad Autónoma de Baja California.

Un segundo festejo «a uso de Flandes», propiciado con la estadía de D. Martín Cortés en Nueva España se describe en el antedicho lib. V, cap. xviii de *Monarquía indiana*:

> Y en el discurso de estas fiestas, una noche, en una cena que Alonso de Avila le dió, le hizo un sarao [13], en el cual le representaron el recibimiento que el emperador Motecuhzoma, con toda su Corte, hizo a su padre, el capitán Don Hernando Cortés, vistiéndose Alonso de Avila a la usanza de los indios y fingiendo la persona del rey indio, con un sartal de flores y muchas joyasde valor en él, en las manos, y echándose lo al cuello al marqués le abrazó como antes había habido entre indios y castellanos, y pusieron al marqués y a la marquesa coronas de laurel en sus cabezas. Luego a esta locura añadieron otra diciendo: ¡Oh, qué bien les están las coronas a Vuestras Señorías! Luego le sentaron a cenar, donde hubo muchos brindadores, y en el discurso del brindis trataban con mucha llaneza el caso que pensaban [la conjuración]; y remataron esta fiesta con una música y costosa. Encamizada de Hombres de a Caballo, con hachas encendidas en las manos, y acometiéndose unos a otros con Alcancías (cosa que entonces usaban). [...] no solo fue en esta ocasión, sino en otras muchas en que se juntaron a comer y a beber [...] poniendo al marqués en su cabeza una taza de oro ancha y bien labrada en que bebía, y diciéndole, ¡Qué bien le está a vuestra señoría! Y esto se dijo, por muy averiguado, haberlo dicho el Deán Don Juan Chico de Molina, y se dijo que era el que más persuadía la aceleración del caso ...[14]

D. Manuel Orozco y Berra explica que Alonso de Avila se hallaba en una de sus encomiendas, omite hablar de joyas pero afirma que el lugar de la máscara sucedió en la casa del Marqués del Valle:

> [Alonso de] Avila no volvió al punto, sino que uno de los domingos inmediatos entró en la ciudad con

veinticuatro amigos, vestidos de indios caciques, y con gran regocijo y música se apearon todos en la casa del Marqués...[15]

El tercer festejo descrito por Fr. Juan de Torquemada pertenece a un «*triunfo*», a partir del cual se emprendería un motín en forma de «*batalla naval*» con que los alzados de D. Martín Cortés tomarían el gobierno de Nueva España:

Fue corriendo el tiempo, y estos hombres en sus imaginaciones; y dicen que llegó el caso a punto, que pretendían hacer la alevosía la Víspera de San Hipólito (en cuyo día se ganó esta ciudad), y la manera de cómo había de ser, era esta: Sácase aquél día el Pendón 16 a las Vísperas y le lleva uno de los Regidores de la ciudad, al cual acompaña el Virrey, Audiencia y Cabildo y otros muchos caballeros, y van con él a la hermita de este glorioso mártir, que está afuera, en uno de los barrios de los indios (aunque ya cae en parte de la ciudad), y va a a la ida por la Calle de San Francisco y vuelve por la de Tacuba, en cuya entrada está una Torrecilla que llaman De el Relox (porque a los principios estuvo en ella) y es en la esquina de las casas del Marqués, que corresponde a la parte del Norte. Aquí decían que había de haber un artificio secreto, que había de bajar a los costados de un Navío que había de estar puesto en medio de la Plazuela, que se llama Del Marqués, el cual (a imitación del Paladión de Troya) había de estar lleno de gente armada, con mucha artillería (porque la había entonces) y otra tanta, y más ¡gente armada! dentro de la Torre; de la cual había de salir Don Martín Cortés, hijo del Marqués Viejo, del Hábito de Santiago, y bajar con ligereza, por el artificio, abajo, como que venía a combatir el Navío, a razón y coyuntura, que fuese pasando el Pendón Real, el cual le había de quitar y apellidar Rey Nuevo, y tras ello había de batir la artillería de la Torre y la del Navío y salir la gente armada que estaba adentro, y matar a los Oidores y a todos los demás que no se rindiesen a la voz y nombramiento de Nuevo Rey en la tierra [17].

Otro cronista franciscano, Fr. Jerónimo de Mendieta, al describir la biografía del beato Fr. Pedro de Gante, relaciona en el lib.V, pte. I, cap. xviii de *Historia eclesiástica indiana*, lo que nos parece una consecuencia de las desazones suscitadas por los festejos de los adeptos de D. Martín Cortés:

Tenian los naturales también á este siervo de Dios mucho amor, en especial los de México, como lo mostraron claro volviendo Fr. Pedro de Gante de Tlascala (adonde por la obediencia habia morado un poco de tiempo) para México, porque lo salieron á recebir en la laguna grande de Tezcuco con una hermosa flota de canoas, haciéndole una solemne fiesta, á manera de guerra naval, con sumo regocijo [18].

El dato que hemos subrayado, repetido en un párrafo anterior de la crónica de Mendieta puede, a falta de mejores fuentes, ubicarnos en la fecha de la pantomima ofrecida por los indígenas de México, cuando Gante habría ya trabajado con ellos unos cuarenta años [19]. La explicación la hallamos a través de:

I. Un castigo levantado por «cierto falso testimonio» habido entre los dominicos, que explica Don Joaquín García Icazbalceta:

El P. Moguer, también dominico, acusaba al P. Gante de haber aconsejado a los indios (como lo ejecutaron) que no recibiesen a los frailes de aquella orden, cuando fueron a tomar ciertas doctrinas servidas antes por los franciscanos (Cartas de Indias, pág. 124). Pero de todas maneras, lo que dijo el Sr. Montúfar demuestra cuánto respetaban los indios al P. Gante [20].

Las reiteradas palabras del Arzobispo Montúfar, inmediato sucesor de Juan de Zumárraga, entendidas «como una queja de lo que esa influencia disminuía la autoridad episcopal», eran:

"Yo no soy arzobispo de México, sino Fr. Pedro de Gante." [20a]

En efecto, los negocios, trabajos y gobierno de los indios de México y su comarca dependían del lego Fr. Pedro antes que de cualesquier otro religioso de mayor jerarquía.

II. La conflictiva situación política vivida en Nueva España a partir de 1565 hasta 1567, propiciada por el aviso que el gobierno provisional de la Audiencia Real envió a Carlos V comunicándole de la enorme y no pactada renta percibida por D. Martín Cortés, por concepto del número incuantificable de sus vasallos. Adjunta a la demanda recibida de España por el Consejo Real se incluía la cédula que ordenaba el cese de encomiendas en tercera vida. Los hijos de D. Martín Cortés y de sus contemporáneos resultaban privados de este recurso humano, que libremente aumentaba generacionalmente [21]. La sublevación de los descendientes de conquistadores formalizó entonces un clima de disminución del orden del Gobierno Provisional de la Audiencia Real y, tangencialmente, del Gobierno Episcopal.

La prevención del cabildo eclesiástico de desterrar a Fr. Pedro de Gante, sin duda atendería a que entre los indígenas se prefería al consejo y obediencia del humilde lego franciscano que a la representación dominica en la autoridad del arzobispo Montúfar y, si en forma parecida esto sucedía entre los partidarios de D. Martín Cortés, que se alzaban contrarios al monarca de España y al partido de Luis de Velasco, hijo del recién fallecido virrey, tenemos que las autoridades novohispanas simplemente emparejaron la desproporción de una situación desventajosa. El destierro provisional de Gante y el prendimiento de Martín Cortés restablecían el orden.

III. La convulsión del año de 1566 aunaba al encarcelamiento el 16 de julio de 1566, de D. Martín Cortés y de sus mediohermanos Martín, hijo de Malitzin y Luis Cortés (Luis Altamirano, conforme a la bula papal de 1529), y a la decapitación en la Plaza Mayor el 3 de agosto de los hermanos Alonso de Avila y Gil González de Avila y otros alzados, la llegada de los restos de Hernán Cortés, depositados en la iglesia de San Francisco de Tezcoco [22]. No parece imposible que el lapso de destierro de Gante a Tlaxcala coincidiera con el punto crítico y desenlace de estos sucesos.

Conclusión

El motivo de una «*guerra naval*» era bien conocido en México, pues lo hallamos en 1539 en la *Conquista de Rodas*, efectuada en presencia del virrey Antonio de Mendoza y de Hernán Cortés, y en la *Conquista de Jerusalén*, con aquellos personajes interpretados por actores indígenas tlaxcaltecas. Estas representaciones multitudinarias, no hay duda, contenían para el pensamiento indígena además de una lección de historia eclesiástica, el recuerdo de una verdadera «*batalla naval*», iniciada por Hernán Cortés

> hacia octubre de 1520, y [concluída] hacia febrero o marzo del año siguiente [23].

con la construcción de los trece lanchones o bergantines [24] con que inició en mayo de 1521 el asalto y sitio de Tenochtitlán y Tlatelolco, cuando

> el mismo capitán general sale inicialmente de Tezcoco con los bergantines y toma a Coyoacán como cuartel general [25].

¿Qué significaba hacia 1567 una «*guerra naval*» de carácter paródico?, nos parece que, además de la expresión de una descarga emocional de los conquistados, temerosos de las matanzas de una segunda guerra, ahora entre conjurados y oidores, celebraba sobre todo la confirmación de la conquista religiosa del lego nahuatlato Fr. Pedro de Gante, cuya obra, además de una temprana *Doctrina christiana en lengua Mexicana* impresa en

Amberes en 1525 (Betancurt) o en 1528 (Beristain) 26, contaba en el terreno práctico con la fundación y regencia de la escuela de San Francisco de México, erigida «detrás de la iglesia del convento, alargándose hacia el norte», con capacidad de hasta mil niños, lugar formador de jueces, alcaldes y regidores de pueblos, en cuya vista poniente quedaba la capilla abierta de San José de Belén de los Naturales,

> al principio fué de paja con un pobre portal, y después se convirtió en una gran iglesia, la mejor de México, con sus siete naves descubiertas al inmenso atrio [27].

donde, aproximadamente por 1535, se representó en náhuatl el *Auto del Juicio Final* de Fr. Andrés de Olmos ante el ilustrísimo don fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México, y don Antonio de Mendoza, primer virrey de la Nueva España [28].

En la escuela, dice García Icazbalceta,

> Por la mañana les daba Fr. Pedro lecciones de lectura, escritura y canto; por la tarde enseñaba la doctrina y predicaba. Asistían [los niños] a las fiestas religiosas, y cantaban las horas canónicas [29]

Fr. Pedro destinó que cincuenta discípulos fueran catequistas que, aleccionados, predicaran el domingo en lugares apartados o que, acompañándolos él mismo, estorbaran las fiestas gentílicas, destruyendo templos e ídolos.

En la capilla de San José Gante «celebraba con pompa las fiestas», en forma de areítos, a base de danzas y cantos inclusive de su autoría, en «metros muy solemnes sobre la ley de Dios y la Fe»; e instituyó cofradías para indígenas, que aumentaran el culto o ejercieran obras de misericordia. Desde su llegada hasta el año de 1529 Gante había construído más de cien iglesias, como las de los barrios indígenas de Santa María, S. Juan, S. Pablo y S. Sebastián. Sin maestros seglares, con otros compañeros de hábito que, sin conocimiento del náhuatl, enseñaban música y canto en español, los discípulos llegaron a componer misas. Un taller de bellas artes proveyó a las iglesias de accesorios cultuales e imágenes y esculturas; las técnicas indígenas se aplicaron en la copia de modelos españoles y de Flandes [30]. Estos niños y jóvenes indígenas, más los indígenas experimentados que inclusive desarrollaron las artes mecánicas de la herrería, carpintería, talladuría, sastrería o zapatería, probablemente actores de ejemplos o *nexcuitilli*, quizás fueron quienes participaron, en el lago de Tezcoco, en la «*guerra naval*» al recibimiento del lego hacia 1567, cuando contaba una edad aproximada de 87 años.

Notas

[1] Fr. Juan de Torquemada. *Monarquía indiana* (1615), Introd. por Miguel León Portilla. Biblioteca Porrúa, 41. Editorial Porrúa, México, 1986, t. I, p. 629. Paleografía y corchetes del que compila.—Manuel Romero de Terreros. *Torneos, mascaradas y fiestas reales en la Nueva España.* Serie "Cultura", t. IX, núm. 4, Editorial Cultura, México, 1918, p. 25 s.–Enrique de Ezcurdia, "La conjuración del marqués del Valle", *Divulgación histórica*, México, 15 de abril de 1940, año I, núm. 6, p. 234.

[2] José Luis Martínez. *Hernán Cortés*, UNAM/Fondo de Cultura Económica, México, 1993, «cap. xx. El marqués sin poder: Las Casas Viejas y las tiendas», p. 652 s.:

> Después de la toma de la ciudad de México, Cortés se asignó en torno de la Plaza Mayorlos dos grandes terrenos en donde se encontraban los palacios de Motecuhzoma y de Axayácatl. En este último comenzó a construir las que se llamaron Casas Viejas, para su habitación personal y para negocios –lugar, en parte, del actual Monte de Piedad–; y más tarde emprendió la edificación de las Casas Nuevas, hoy Palacio Nacional, en el lugar del palacio de Motecuhzoma.

En efecto, nos parece que el «*torneo*» debió suceder en las Casas Nuevas, pues en 1532 las Casas Viejas fueron compradas –sin las tiendas– por la Audiencia.—Cf.

«Cap. xiii. Organización del país: La nueva ciudad de México», p. 396:

> [Hernán] Cortés se asignó las Casas Nuevas, o sea el palacio de Motecuhzoma, sede del Palacio Nacional ...

En la pág. 393 se explica que el palacio de Motecuhzoma se encontraba «en un espacio algo más extenso que el que hoy ocupa el Palacio Nacional».—Ignacio Marquina, *El Templo Mayor de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1960. **Nota de J.L.M.**

[3] R.deT., *op. cit.*, p. 3, el torneo era peleado en grupos. Antiguamente estos «simulacros de lances de guerra» se acostumbraban «para ejercitarse y adquirir seguridad y destreza en el manejo de las armas».

[4] Martínez, *op. cit.*, p. 398:

> ... la primer iglesia mayor que existió fue una muy pequeña que se construyó entre 1524 y 1532. La Catedral actual fue posterior y su construcción muy lenta, pues se extendió de 1573 a 1813. La primera iglesia de los franciscanos se levantó en 1524 y 1525.

Manuel Toussaint. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*. Su historia, su tesoro, su arte, 2a ed., Editorial Porrúa, México, 1973. Segunda parte, p. 17. **Nota de J.L.M.**

[5] Romero de Terreros, op. cit., p. 24, «Los que tomaban parte en una encamisada iban generalmente vestidos de blanco, a la morisca».

[6] *Ibid.*, p. 24. Manuel de Orozco y Berra (véase *aquí, infra*, n.14), las *alcancías* «eran unas bolas de barro endurecidas al sol, llenas de ceniza o de flores, y cuyos tiros se resistían parándolas con las adargas» o escudos de cuero.

[7] *Ibid.*, pp. 3-6, inspirados en las «zambras de moros» a base de «vistosas cuadrillas con lujosas libreas y ricos atavíos» en los *juegos de cañas* los caballeros, «montados a la jineta» empuñaban una lanza en la diestra y llevaban una adarga en el brazo izquierdo, divididos en escuadrones, «entraban en la plaza por cuatro distintas puertas»; les precedían «numerosos pajes conduciendo mulas cargadas de [frágiles] cañas, que cubría un paño de brocatel».

[8] Juan Suárez de Peralta. *La conjuración de Martín Cortés y otros temas*. Selec. y pról. de Agustín Yáñez. Biblioteca del Estudiante Universitario, 53. UNAM, México, 1945. El título original es como sigue:

> Tratado del descubrimiento de Yndias y su conquista, y los ritos y sacrificios, y costumbres de los yndios; y de los virreyes y gobernantes, que las han gobernado, especialmente en la Nueva España, y del suceso del Marqués del Valle, segundo, Don Marttín Cortés: del rebelión que se le ynputó y de las justicias y muertes que hizieron en México los Juezes comisarios que para ello fueron por su magestad; y del rompimiento de los yngleses, y del principio que tuvo Francisco Draque para ser declarado enemigo.—Compuesto por Don Joan Suárez de Peralta, vezino y natural de México.

La noticia bibliográfica del manuscrito, con paréntesis de Agustín Yáñez, explica en n. 1, pág. X:

> El manuscrito permaneció inédito hasta el año de 1878 en que lo publicó don Justo Zaragoza con el título de Noticias históricas de la Nueva España. (...) Madrid. Imprenta de Manuel G. Hernández.(...) En la introducción se informa que el manuscrito fué encontrado por don Marcos Jiménez de la Espada "en la Biblioteca provincial de Toledo, donde existe (R.S., est. 11, caj. 6): forma un tomo en 4º de 179 hojas, incluyendo la portada e índices, en cuyas dos partes campea la firma del autor, en letra redonda y clara como la de todo el libro".

[9] Suárez de Peralta, *op. cit.*, p. V. (Esta edic. es la que continuaremos citando.)

[10] Martínez, *op. cit.*, «Cap. xiii. Organización del país: Llegada y muerte de Catalina Xuárez Marcaida», n. 28, p. 405 s.: Juan Suárez de Peralta, *Tratado del descubrimiento de las Indias*, Secretaría de Educación Pública, México, 1949.—El parentesco «lo probó Francisco Fernández del Castillo, en Doña Catalina Xuárez Marcayda, México, 1929». **Nota condensada de J.L.M.**

[11] Suárez de Peralta, *op. cit.*, p. 24 s. **Corchetes del que compila.**

[12] y [12a] Fernando Horcasitas. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. Pról. de Miguel León-Portilla, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1974, p. 243.-Fernández de Moratín. Orígenes del teatro español..., p. 191. **Nota de F.H.**

[13] **Cf.** Martín Alonso. *Enciclopedia del idioma*. 3ª reimpr., vol. II, Aguilar Editor, México, 1991, p. 2734, define como *mascarada* al «Festín o sarao de personas enmascaradas».

[14] Torquemada, *op. cit.*, p. 630. **Paleografía y corchetes del que compila.**

[15] Manuel Orozco y Berra, "Mascarada de Alonso de Avila. 1566" en R.deT., *Torneos, mascaradas...*, pp. 22-24.—Armando de Maria y Campos. *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España.* Siglos XVI al XVIII. México, Costa Amic, 1959, p. 44 s.-Ezcurdia, "La conjuración del marqués...", p. 234.—Hildburg Schilling. *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII.* Centro de Estudios Literarios, UNAM, México, 1958, p. 57.—María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo.* (Sep-Setentas, 120), México, 1974, p. 78 s.—Othón Arróniz: *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM, 1979, p. 22, explica: «Los entremeses que habían tenido su origen en los banguetes palaciegos, de naturaleza profana y alegórica, fueron incorporados después a las cabalgatas, y expuestos al regocijo público».

[16] **Cf.** Alonso, *op. cit.*, t. III, p. 3207, define el pendón: «Insignia militar propia principalmente de las principales mesnadas que componían un ejército y que consistía en una bandera más larga que ancha», o también: «Divisa o insignia que tienen las iglesias y cofradías para guiar las procesiones, y consiste en un asta de donde pende un pedazo largo de tela que remata en dos puntas».

[17] Torquemada, *op. cit.*, t. I, p. 631. **Paleografía del que compila.**

[18] Fray Jerónimo de Mendieta. *Historia eclesiástica indiana.* Obra escrita a finales del siglo XVI. 4ª edición facsimilar por Joaquín García Icazbalceta, y primera con la reproducción de los dibujos originales del códice. (Biblioteca Porrúa, 46.) México, Editorial Porrúa, S.A., 1993, p. 610.

[19] Joaquín García Icazbalceta. *Bibliografía mexicana del Siglo XVI. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600.* Edic. A. Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, pp. 90-93. Fr. Pedro de Gante (1480?-1572), cuyo verdadero apellido él latiniza *De Mura* y corresponde a los flamencos *Moor, Van der Moere* o *de Muer*, nacido en Gante, Bélgica, fue pariente del Emperador Carlos V. Con Fr. Juan de Tecto o *du Toict,* «antiguo profesor de teología durante catorce años en la Universidad de París, guardián del convento de Gante y confesor del Emperador y Fr. Juan de Ayora o *Aora*, sacerdote venerable por su ciencia y ancianidad», arribaron en Veracruz el 30 de agosto de 1523. El nuevo señor de Tezcoco y aliado de Cortés, Ixtlilxóchitl, alojó a los religiosos en el palacio de su padre Nezahualpilli –éste, hijo de Nezahualcóyotl–, donde aprendieron la lengua náhuatl.—George Kubler. *Arquitectura mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 123, dice: «Gante trabajó en Tezcoco durante el período preapostólico hasta 1526-1527».

[20] y [20a] García Icazbalceta, *op. cit.*, n. 34, p. 97 s.—*Enciclopedia de México.* Dir. José Rogelio Álvarez. Edición especial para Encyclopaedia Britannica de México. México, 1933, t. X, p. 5559: Alonso de Montúfar (n. en Loja, Granada, España, en 1498 y m. en México en 1572) tomó posesión del arzobispado el 17 de mayo de 1553.

[21] Suárez de Peralta, *op. cit.*, «Cap. De lo que se empezó la tierra a alterar.—Lo que dijo uno en esta alteración», p. 11 s.

[22] **Cf.** Martínez, *op. cit.*, p. 780.

[23] *Ibid.*, p. 289.

[24] *Ibid.*, p. 293 s. En Tezcoco se contruyó un dique seco para armar los bergantines con capacidad para 25 hombres- contruidos en Tlaxcala, y una zanja que comunicara el dique con el lago.

[25] *Ibid.*, p. 320.

[26] García Icazbalceta, *op. cit.*, p. 90.

[27] *Ibid.*, p. 95.

[28] **Cf.** Horcasitas, op. cit., pp. 561-593.—Marianne Oeste de Bop. *Influencia de los Misterios y Autos europeos en los de México (anteriores al barroco)* (México, 1952), pp. XII y 48.—Maria y Campos, *op. cit.*, p. 39; en pág. 41 s. ubica este auto intermediamente, en el año de 1540.

[29] García Icazbalceta, *op. cit.*, p. 95.

[30] *Ibid.*, p. 95 s.

Teatro en México (1900-1901)
Esbozo para su estudio

Antonio Escobar Delgado*

La historia que acaba de pasar es siempre
la menos apreciada. Las nuevas generaciones
se desenvuelven en pugna contra ella
y tienden, por economía mental,
a compendiarla en un solo emblema para
de una vez liquidarla.(...) Cierta dosis de ingratitud
es la ley de todo progreso, de todo proceso.

Alfonso Reyes. *Pasado inmediato.*

Teatro... cinematógrafo... circo... desfiles... bailes, todo es espectáculo en la bulliciosa ciudad de los Palacios, México, Distrito Federal, con su casi millón de habitantes ávidos de diversiones, inmersos en una ciudad progresista, moderna, merced a los esfuerzos del gobierno de la República para estar a la altura de las primeras ciudades del mundo. Así lo reconoce el *Diario del Hogar,* publicación fundada por Filomeno Mata en 1881, diario independiente, anticlerical, no oficialista y liberal, donde lo importante es la noticia, el asombro, la fascinación, la estupefacción, la reflexión, el gusto de los tiempos que marchan a gran velocidad: la crítica a la intervención inglesa en Transvaal y el enaltecimiento de la resistencia del pueblo boer; la corta responsabilidad, falso patriotismo y mesquindad hacia el pueblo mexicano del grupo de colaboradores del presidente Porfirio Díaz desacreditado en todo momento; el exterminio yaqui con la colaboracion de las milicias yankis o su traslado al estado chiapaneco; la exaltación del mexicanismo en la celebración de episodios y héroes nacionales; el censo nacional llevado a cabo por etapas durante casi todo el año de 1900, arrojando una poblacion superior a los diez millones de habitantes; las elecciones para gobernadores y presidente, a sabiendas de quienes serán los elegidos; el repudio a la colonia china en Hermosillo; la demanda insistente de la salida de Díaz del poder, que a pesar de que sus beneficios al país han sido muchos, se habla de la necesidad de cambio; la inauguración del tren eléctrico en la capital que cobra *diariamente* víctimas bajo sus ruedas y que forma parte de la mortandad que asciende a 100 muertes diarias entre peste bubónica, tifo, sarampión, suicidios, asesinatos, alcoholismo y accidentes; la sustitución del alumbrado público de gas

* Coordinador técnico y responsable de la Unidad de Registro de Obra del proyecto colectivo: *Sistema de Información del Teatro en México 1900-1950*, del cual este artículo es un avance.

por alumbrado eléctrico; el riego de las calles por bombeo para evitar polvaredas; la construcción del drenaje para evitar inundaciones, pero no las caídas a las zanjas; los discursos políticos; las actividades políticas y de espectáculos en algunos estados; el levantamiento armado en Guerrero tras el Plan de Mochitlán y la resolución publicada en el *Diario Oficial* para reprimir el brote de rebelión; el "Discurso presidencial" anual en el que no se menciona la economía, la política ni la sociedad nacionales; las persecuciones *psicológicas* a periodistas y su encarcelamiento; la democracia en Europa; el origen del hombre; la página literaria con sus poemas y cuentos; el cuestionamiento de la vida en otros planetas; la cocaína en la medicina; el Polo Norte y la idea de cruzarlo a través de un tunel; los consejos para el hogar; el recetario diario de cocina; los anuncios medicinales; la impresión en prensa rotativa de cinco diarios capitalinos y sobre todo el teatro, son algunas de las noticias del *Diario del Hogar* del periodo entresecular.

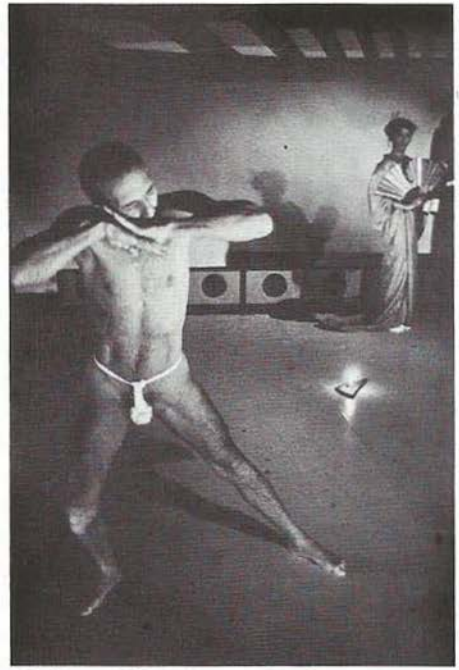


Foto: Fernando Moguel

Mishima, 1993. Director: Abraham Oceransky. Montaje del Teatro Estudio T.

Sí, de lunes a viernes todo es espectáculo, felizmente se puede disfrutar gratis de un desfile alegórico si hay algo que celebrar o una temporada de magia y circo que anunciar, o por cinco centavos asistir al cinematógrafo Lumière con sus fabulosas vistas de la tarde o de la noche, pero si se quiere ver un buen espectáculo artístico hay que ir a la calle de San Felipe para ver a la Fábregas en el Arbeu, o ir al Nacional, allá por Betlemitas para arrobarse con el encanto de María Guerrero, o por que no, ir hasta Villamil y disfrutar de la "esperanza del arte nacional" con Esperanza Dimarías en el Circo O-rrin, pero si el gusto lo exige, también hay ópera con grandes compañías extranjeras en el nuevo teatro del Renacimiento en San Andrés, y para los melómanos está el teatro del Conservatorio, pero si el espíritu enamorado del arte tiende a relajarse, en Corchero se pueden ver zarzuelas y revistas en el Hidalgo, y aún más, los excéntricos pueden visitar los barrios, pues ahí, el género chico, siempre vilipendiado, se da sin rubor alguno, sí, allá por la Guerrero, la Lagunilla, la Merced, Azcapotzalco, San Angel, Mixcoac, Los Angeles, Guadalupe Hidalgo, Santa Catarina, la Palma, Santa María, San Lucas, San Andrés, San Juan y demás santos; ¿y los precios?, rebajados, si hay que ganar popularidad a 0.25, 0.50 centavos y un peso, para que haya concurrencia, que digo concurrencia, verdaderos tumultos que provocan la reventa e incluso la muerte: "aplastado contra las laminas de zinc del jacalón [Circo Orrin] Manuel Sánchez, revendedor, murió de asfixia al darle los primeros auxilios"[1]; mas el espectáculo continúa, por los precios de luneta se paga uno, tres o cinco pesos, claro si se trata de la compañía María Guerrero Mendoza ya que no se puede hablar de la misma calidad escénica si el turno es de la compañía Evangelina Adams.[2]

1900

Teatro... teatro, que prolifera en todo el país. Si hoy la compañía María Guerrero está en Guadalajara, mañana estará en la capital mexicana y pasado en Puebla; circulan las compañías por toda la República, las hay de zarzuela, lírico-dramáticas, dramáticas, cómico-dramáticas, de ópera, de autómatas (títeres), de revista, de magia, todas debidamente contratadas y promovidas principalmente por la Agencia teatral de Manuel Castro y Compañía que además de estos menesteres, renta teatros, alquila las obras más recientes para ser representadas, vende maquillaje traído de París, pintura de E.U. para las decoraciones, promueve artistas cobrando su respectivo cinco por ciento de comisión del sueldo de un mes por contrato. Todo queda registrado y dado a conocer en el *Diario*... Si todo es teatro, también, todo es negocio y habiendo negocio, hay teatro. ¿Qué importa si la *Pata*, Rosario Soler, sale de jira a los estados y ahora "La Pilarica" de *Gigantes y cabezudos* la desempeña Esperanza Dimarías que "siente lo que canta y les infunde vida a sus personajes"? [3] Bueno, pues también está María Guerrero con sus 21 obsequios entre joyas, objetos de arte y flores en la noche de su beneficio en el Nacional, ella siempre comprometida con su trabajo está al día, por eso estrena el drama *Lo positivo*,[4] y luego de eso está el estreno de la zarzuela mexicana *Atzimba*[5] de Eduardo Ruiz, en el Arbeu y ningún temblor va a impedir que sigan las representaciones en los teatros, ni la permanencia de periodistas en la cárcel de Belem, más que en sus talleres de prensa, impedirá dar a conocer el rumor de la compra del teatro Nacional por el gobierno, o que el periódico *La Patria* desmienta que María Guerrero sea una gran artista, o que sepamos que el cuadro final de *El loco Dios* provocó convulsiones a algunos espectadores por un "incendio"[6] espectacular en escena. Así hasta antes de la temporada de Pascua, cuando se anuncia el próximo arribo del arquitecto italiano Avanco Boari[7] (sic), ganador de un concurso para la realización del Palacio Legislativo y el estreno de la pieza cómica mexicana *El novio de Tacha* que es un "asunto salpicado de mexicanismos... [con] Gavilanes [que] estuvo felicísimo como siempre, y Etelvina Rodríguez [que] se portó bien. La dirección escénica incurrió en faltas notables que contribuyeron sobremanera a deslucir el efecto soñado por el autor"[8].

El carácter moralizador del teatro debe ser permanente, inclusive en la temporada de Pascua, ya que hay quienes sólo comulgan en los templos del teatro en esta temporada, por lo que el dilema de ver o no ver mallas es tan fácil de resolver, según "Don Luis el Tumbón", asistiendo solamente las mujeres al teatro para que no se ruboricen junto a los hombres o al contrario, solos los señores, al fin que da lo mismo, los escándalos están a la orden del día, digo, de la noche en los jacalones, que a pesar de todo disminuyen el espíritu rijoso y violento de las gentes, tanto que el Regidor de la capital, además de "prohibir que se escupa en el pavimento de los salones de espectáculos",[9] se le ocurre la gran idea, en materia de seguridad pública, de aumentar "los salones de teatro para evitar riñas y escándalos callejeros, el alcoholismo y la delincuencia"[10] (!ah... que tiempos Sr. Don Regente!). Porque cómo dejar de ver a Rosa Fuertes si "no hay artista que pueda rivalizar con ella, entre las existentes en la República"[11] , o conocer la "altura"[12] a la que se encuentra Esperanza Dimarías, o acudir a la nueva presentación de la "primera actriz mexicana"[13] Virginia Fábregas; se pueden vender los teatros (Principal y Nacional) pero siempre habrá estrenos: ¡*Por la bandera*![14] de Alberto Michel, que trata del conflicto en Transvaal es uno; otro, *La perla de Nayarit* de Mariano Sánchez Santos, "de grandes efectos escénicos";[15] y uno más, *El patio*,[16] obra cómica de los hermanos Álvarez Quintero.

Entre los malos humores de los asistentes, el desaseo de los teatros y las fuertes lluvias de verano, sigue habiendo concurrencia en los salones de espectáculos. Nacen compañías modestas y otras

se disuelven. Los artistas se contratan en una o en otra empresa, siempre con mejor sueldo. Si un teatro se destruye (por un incencio, lo mas común) se planea inmediatamente reconstruirlo: el Principal en Veracruz lo destruye un incendio, el Guerrero en Puebla es demolido, en Tacubaya se construye un teatro, se inaugura el María Guerrero con *El rey que rabió*,[17] y el del Renacimiento, entre herramientas y montones de basura, con la ópera *Aida*;[18] no se detiene el espectáculo, porque incluso se da fuera del escenario: la brava Esperanza Dimarías con un ojo eclipsado y Felicidad Pastor con la que rivaliza van a dar a la gendarmería; Fernando Castillo, director de una compañía de zarzuela amenaza, garrote en mano, a los columnistas de "Agencia Teatral..." por censurarlo. Mientras tanto, la Fábregas se apunta dos éxitos con los estrenos de las obras francesas *La toga roja*[19] de Eugène Brieux y *Rocambole*[20] de Ponson du Terrail en el Arbeu, el teatro que es "hoy por hoy la residencia del buen gusto artístico (...), aliciente para que la buena sociedad que ve con desagrado las asquerosidades del *género chico*, concurra a los espectáculos sanos y decentes que allí se verifican".[21] En este mismo teatro se celebra el beneficio de los autores de *La cuarta plana*[22] por sus más de cien representaciones en todos los teatros que se ha dado. La obra de espectáculo *Miguel Strogoff* "con hermosas decoraciones, rico vestuario y servicio escénico de lo mejor"[23], es el estreno que ofrece Roncoroni en el Principal y la audacia de Evangelina Adams al representar el papel de *Don Juan Tenorio* en el Circo Orrin tiene comentarios poco favorables.[24]

Para fin de año se anuncian dos grandes eventos que han de celebrarse: la venida del nuevo siglo y la toma de la presidencia por quinta ocasión de Porfirio Díaz, con desfiles militares, carros alegóricos, banquetes, bailes y espectáculos en todos los grandes teatros y pequeños de la capital, y aunque el *Diario...* no especifica que compañías y teatros llevarán a cabo esas celebraciones, Virginia Fábregas estrena *Después de la muerte*[25] de Manuel José Othón en el Arbeu, se representan también en el Hidalgo las obras *La bohemia* y *El final de una tragedia*[26] del mexicano Mariano Sánchez Santos. Y lo dicho, si un teatro desaparece, aparece otro: se incendia un salón teatro en la plazuela de San Juan, se aprueba la construcción de un teatro en Hermosillo, el teatro Casino Laredense en Tamaulipas lo destruye un incendio, se inaugura el teatro Moreno en Guadalajara, en Mérida se construye el teatro Peón Contreras para lo cual se hacen venir 100 operarios de Génova bajo un contrato de 800,000 francos,[27] la construcción del teatro Juan de Dios Peza en Veracruz está muy avanzada, ahí mismo se reconstruye el Principal, en San Luis Potosi el teatro Alarcón quedó hecho escombros después de un incendio y en el Nacional, en uno de los salones que están aún sin demoler, se da un banquete para 500 personas en honor del electo presidente, General Porfirio Díaz;[28] el año y el siglo se cierran con la muerte del autor del drama *San Felipe de Jesús*, Mariano Osorno[29].

1901

El nuevo siglo comienza para el *Diario...* haciendo un recuento de todo con lo que se cuenta: gobernantes y política, medios de información (abundan las publicaciones periódicas en todo el país), los teatros y la localidad en la que se encuentran, las despedidas de Rosario Soler en cada teatro que hay a su paso antes de embarcarse en Veracruz rumbo a España, la libertad de prensa siguiendo de cerca el caso del periódico *El hijo del Ahuizote*. También el primer día de nuestro siglo inicia con una severa crítica a la crítica que sobre arte se hace: "En México falta crítica serena, justa e imparcial. Suelen escribir en los periódicos individuos extraños a las reacciones, que cuando esgrimen la pluma es solo para dar rienda suelta á sus pasiones; censuran lo que no pueden estimar y elogian lo que no vale la pena ... Todo revela falta de criterio firme: esos seres dotados de una mezquina organización

artística procuran disfrazar su ignorancia apelando á la censura plagada se sofismas..."[30] A pesar de la ausencia de las grandes compañías en la capital (de Dimarías, Adams, Orrin, Guerrero Mendoza, Fábregas que después de pasar del Arbeu al Renacimiento anuncia su despedida para salir de gira a ¿Puebla?, a ¿Guadalajara?) en los teatros sigue habiendo *funciones* que ya no tandas, y se revenden las entradas o *vueltas*, y se aclama a Domingo García Soler en el Arbeu, por la "acertada interpretación que logró hacer del papel del protagonista en la pieza *Un agente de negocios*",[31] se estrena con éxito la revista *Lo del día*[32] en el María Guerrero y sucede el mayor acontecimiento, la presentación de *El Polo Norte,* pantomima dirigida por Ricardo Bell en el Circo Orrin que tuvo un costo de más de 15,000 pesos, con patinadores traídos de Nueva York, magníficas decoraciones y grandes efectos escénicos.[33] Entretanto, una de las Esperanzas del teatro en México (la Dimarías), se casa de manera clandestina con José Vigil y Robles "en uno de los cuartos del teatro" de La Paz, en San Luis Potosí. ¿Hay rivalidad entre las compañías? No, simplemente es el deseo de estar al día, presentando una y otra vez, las obras que se distribuyen vía las agencias teatrales. El turno es para la obra de Echegaray *El loco dios*[34] representada la misma noche en el Renacimiento y en el Hidalgo, unos días antes de la total demolición del teatro Nacional[35] y de la adición al artículo 3o. del Reglamento de Teatro: "Toda persona que ocupe un asiento de butaca tiene que permanecer durante la representación con la cabeza descubierta".[36] Porque de ¿qué modo esas lindas señoras, con sus anchos sombreros, iban a permitir a los señores admirar el debut de Esperanza Pastor en el Principal, a mediados de febrero? Claro, tampoco se puede esperar que las señoras de sociedad asistan al teatro Hidalgo donde se dan tandas o dramas que sólo interesan a los obreros que van a ver su "tandita" antes de irse a dormir, y ni mucho menos se enterarán de la función de beneficio de Diego G. de Becerra[37] porque es apuntador. Noticia sigue siendo Esperanza Iris con sus arrebatos, ahora se fuga con Miguel Gutiérrez y después es recluida en un hospicio. Si en la capital la tanda continúa teniendo asistentes incondicionales, sobre todo en el teatro Principal, con Esperanza Pastor, Etelvina Rodríguez y Francisco Gavilanes, en los Estados las más de las veces se niegan los teatros a las compañías de zarzuela por tener en su repertorio obras del *género chico*, y los estrenos de autores mexicanos se dan en teatros poco mencionados, como es el caso del teatro Zaragoza al estrenar la zarzuela *Las luces de la soledad*.[38] Ni la prensa ni el público "culto" tienen motivos para hablar de un teatro nacional, ya que es más importante saber que Porfirio Díaz se encuentra enfermo y anuncia una solicitud "de licencia para separarse de su cargo e ir a descansar a Europa".[39]

La temporada de Cuaresma no es motivo para que se paralice la actividad teatral, pero sí para que se regocijen los columnistas, amantes del *género grande*, porque en el María Guerrero, donde se dan obras de género chico, disminuye la asistencia del público; también se da la ocasión a que los artistas jóvenes tomen clases de declamación o de perfeccionamiento para ampliar su repertorio, en el "Centro Artístico Cultural" de Rafael Gascón y aparece *El Entreacto*, periódico bisemanal de espectáculos, literatura y arte, dirigido por Manuel Caballero. Poco antes de que termine el primer semestre se inaugura el teatro Tívoli en Guadalajara, cuando hay juicios contra las publicaciones *Juan Panadero*, *Onofroff* y *Regeneración*, cuando el *Diario del Hogar* recibe una visita domiciliaria para hacer un cateo, para después dictar una sentencia de 21 días del diario por haber impreso en su taller el número 36 del periódico *Regeneración*, de los hermanos Flores Magón, en el que se difama a Luis G. Córdoba, jefe político de Huajuapan de León, Oaxaca, por lo que durante casi todo el mes de junio no se publica el *Diario del Hogar*.[40]

En la segunda mitad del año de 1901, después del escándalo en el que se vio mezclado Filomeno Mata, director del *Diario del hogar*, los mexicanos aventajan a los españoles en el número de la colonia de periodistas presos en Belem. Los periódicos continúan publicándose, por lo que no es notoria la ausencia de periodistas frente a la falta de teatros, razón por la cual no hay funciones, según Nieves, redactor del *Diario...*: "ahora que la evolución artística se está desarrollando en nuestro país, es cuando se le ocurrió al gobierno derribar el único teatro con que contábamos...",[41] para él, el único teatro decoroso es el Renacimiento. ¿Golpe publicitario? Será porque se aproxima el segundo Congreso Panamericano y los "teatros Principal, Arbeu, Hidalgo y aún el teatro Iturbide en donde hoy legisla el primero de los tres poderes de nuestro asendereado sistema de gobierno, son estrechos, mal alumbrados e incomodos..."[42] Serán las lluvias o el que los empresarios de esos teatros no dejan de *verle la oreja al público* al darles sainetes y comedias ya muy viejas en prosa o en verso, por lo que no hay espectáculos que publicar durante el verano. Siendo la excepción la llegada de la compañía de Antonio Vico al Teatro-Circo Orrin, con *El alcalde de Zalamea*,[43] previa fijación de precios según la función: "vespertina en domingos, jueves y días festivos de 0.10 hasta 4.50 pesos, y de moda en martes y sábados de 0.10 hasta 6.00 pesos."[44]

Motivo de gozo casi al inicio del otoño es el programa para la celebración del 15 de septiembre, en donde se anuncian funciones de teatro gratis en el Mignon, el Nava y el María Guerrero, además de actos acrobáticos en las plazuelas, desfiles, instalaciones eléctricas decorativas y el himno nacional dirigido por Jaime Nunó. Algo similar sucede con la inauguración del Teatro de los Héroes en Chihuahua, hay bandas militares y desfile de carros alegóricos. Luego de promocionar una función en su beneficio, tras una labor artística de más de 50 años, Gerardo López del Castillo celebra sus bodas de oro en el Circo Orrin, al finalizar el mes de septiembre. Pero tres días antes hace su presentación en ese mismo teatro, la joven tiple mexicana María Guerrero con las zarzuelas *La viejecita* y *El diablo en el poder*.[45]

Si el teatro es una actividad continua no publicada en los diarios más que cuando se trata de espectáculos que dignifican el espíritu y elevan la moral para educar y volver más culto al público, gracias a la presencia de las compañías extranjeras de ópera o de zarzuela, lo es también el continuo embellecimiento de la ciudad: los cocheros portan credencial con fotografía en la solapa de sus uniformes, se construye el Palacio de Hierro, los ferreros de viejo son desalojados del Baratillo para concentrarlos en Tepito, sigue la construcción del drenaje ocasionando graves trastornos a los alumnos de la Normal, al grado de que es necesario posponer los exámenes, se inauguran el mercado "Siglo XX" en Tacuba y el jardín del Carmen, iniciadas las sesiones del II Congreso Panamericano se ordena que "todos los mendigos sean reclutados y encerrados en los asilos de Beneficencia...",[46] se especula con la construcción de una Plaza de la Concordia en la capital mexicana, y hasta se ironiza con "nuestra riqueza, los tentadores fondos de reserva, hicieron brotar la idea del derrumbe, del aniquilamiento del México viejo y vetusto, para trocarlos en la ciudad moderna, vestida de gala, al estilo parisiense o norteamericano, que la semejanza no hará el caso...".[47] Otros sucesos ajenos a la labor civilizadora que se supone es el teatro, no son menos importantes pero si cotidianos, como los constantes simulacros de combate de batallones del ejército en San Pedro de los Pinos, San Lázaro, Iztapalapa o Anzures; ¿hay visos de guerra? La vieja guardia liberal no deja de alentar que se acabe con la gavilla yaqui, con su jefe el indio Tetabiate o que la pacificación de los indios mayas sea mediante la incursión de batallones en la sierra yucateca, porque si hoy nos endilgan que "nadie está por encima de la ley", su equivalente era entonces "hay que tener fe en la justicia". Nada parece contrariar

a nadie con la situación que se vive en el país, el uso de la fuerza militar está justificado para mantener el orden y la paz, como parte de la vida misma dentro del sistema que ha colocado a México entre las naciones modernas. Por ese entonces los tramoyistas del Arbeu manifiestan su malestar al ponerse en huelga a causa de los bajos salarios que perciben. El atildamiento llega también al teatro Principal (lugar preferido de las *horizontales* y los toreros), al autorizar que se quiten los baños de los pasillos y se construyan W.C. para mujeres y para hombres, para no recibir más clausuras por antihigiénico. Se inaugura el teatro México en el Baratillo, también el Riva Palacio no sin antes haber tenido problemas para su apertura porque es de madera, igual que el María Guerrero.

Se anuncian las representaciones de los "Tenorios" estando cerca los días de muertos: "... ahora como todos los años, solamente hay "Don Juan Tenorio" en todos los teatros, al derecho y al revés, con bailables y cantables y hasta con visos de melodrama (...) a los artistas, y aún a los aficionados, les da furor esta época por representar el Tenorio, así como en la Noche Buena les da por las pastorelas... "[48] No hay de otra, lo mismo para "nuestros ricos [que] tienen la costumbre tradicional de concurrir a la ópera y darse la satisfacción, pueril si se quiere, pero general a todos los ricos del mundo, de exhibir en marco respetable y hermoso, la belleza de sus familias, la distinción de sus damas, el lujo de sus vestidos y la alta valía de sus joyas",[49] que para los tandófilos de corazón de cada noche en el Principal o en el María Guerrero.

Cierra el año con los elogios de K Ton para Virginia Fábregas, quien para triunfar en México "no tiene recomendaciones de la Reina Regente" (¿alusión a María Guerrero?); con la demolición del teatro Nava; con el recaudo de 2,218.95 pesos por diversiones públicas entre cinematógrafo, circos provisionales, conciertos, salones de baile, nueve (!) teatros, tiro de pistola y volantines de caballitos; con la calamidad llamada Luque Aicardy, representante de la Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos Españoles en México, quien suspende la función de la zarzuela *La revoltosa* en el Riva Palacio y manda a prisión a José Austri por ataques a la propiedad artística; con la aparición de la revista quincenal *El Teatro* dirigida por Manuel Torres Torija, y *El Arlequín*, periódico festivo; con la denuncia del Tratado de Reciprocidad Artística y Literaria entre España y México, que solo ha beneficiado las arcas de la Sociedad española con más de 250,000 pesos después de seis años; con la constitución de la Sociedad de Autores Mexicanos y la aprobación de sus estatutos, cuya intensión es el "empleo de asuntos históricos nacionales, para exaltar las hazañas de nuestros héroes y dar un ejemplo de civismo al pueblo que es el que debe ilustrarse"...[50] según las palabras de Ramón P. Buxo frente a las no menos exaltadas de Manuel Caballero "si lo que podemos producir en México ha de ser todo, como obras de principiantes, deficente y malo, que lo sea en hora buena, pero que sea nuestro, que se apropio."[51]; con la presentación en el Principal de *Los sobrinos del capitán Grant*, obra que está "perfectamente montada: la vista del fondo del mar es admirable y se aproxima, á la verdad."; con *¡Quince bajas!*, obra que trata sobre la guerra de Cuba; con la zarzuela *Carmen* en el Riva Palacio y con el debut en el María Guerrero de la tiple María Cuevas.

Teatro... cinematógrafo... circo... desfiles... bailes, todo es espectáculo en la bulliciosa ciudad de los Palacios, México, Distrito Federal, y sin embargo...

Pasado el síndrome del vértigo al leer datos de primera mano como fue leer el *Diario del Hogar*, viene la reflexión. Si los diarios nos permiten obtener un panorama de la vida social y cultural de un periodo, no basta ya con reunir los hechos sobre un determinado quehacer para definir una época, sino que es necesario explicarla en su conjunto para comprenderla. La expresión de la teatralidad

entresecular, y hasta la víspera de la nueva revolución en México, tan olvidada por los críticos actuales y tan gustada por los antiguos cronistas, debe entenderse urgando en el pasado inmediato de la historia del país que trata de consolidarse como nación, luego de su separación de la monarquía española, de las constantes luchas internas de la sociedad independizada y de las incursiones militares norteamericanas y francesas con fines anexionistas.

No deja de ser significativo que a lo largo del siglo XIX, los habitantes del nuevo país se vean agobiados por las constantes luchas armadas. La revoluciónn de 1810 coloca a la sociedad en un dilema, no es posible su integración. Durante siglos los indígenas son manipulados y confinados a permanecer en sus comunidades, aislados, rechazan también a los demás grupos. Lo mismo sucede con los mestizos, pero más grave aún, situados en el medio de los indígenas y los criollos, buscan valerse por sí mismos aspirando a una casta superior, la de los criollos. Estos últimos, dueños de poder, son los que inician la revuelta valiéndose del apoyo de indígenas y mestizos. Mestizos y criolllos se dan a la tarea de hacer un país independiente. Expulsar a los españoles, suprimir todo lo español es necesario para conseguir la total independencia.

No obstante, al encontrarse lejos de que los modelos políticos que sostenían los independentistas les funcionaran, miran al exterior convencidos de que será en Europa en donde encontrarán los elementos para proyectarse en el creciente orden mundial. Mestizos y criollos primero, luego mochos y puros, iturbidistas y juaristas, y conservadores y liberales al final, no cesan de querer imponer cada uno su verdad sobre lo que conviene al país.

En estas desavenencias se va conformando un grupo social dispuesto a enfrentar los retos del nuevo país, ya que ni los indígenas, olvidados y desheredados, ni las instituciones que se perpetúan y ambicionan nada más que poder, la iglesia y la milicia, ni los ricos que sólo buscan conservar y aumentar sus riquezas están preparados para la política. Esta nueva clase social compuesta de intelectuales es la que se compromete a tomar las riendas del país, una vez librada la lucha por expulsar a los franceses. Y cosa paradójica, finalmente, para la restauración del país, se adopta una doctrina filosófica nacida en territorio francés, el positivismo. Pero no debemos olvidar que estuvieran presentes la ilustración y el enciclopedismo francés en la mente de los antecesores de estos intelectuales, que tocados por las nuevas enseñanzas que aparecen en Europa, rompen con lo que los ata a España, consolidan su instrucción, pero siempre con el influjo europeo. Así, las generaciones de los nuevos pensadores llenos de un saber ajeno se suceden, se fortalecen y se lanzan a una empresa con las herramientas que su saber les otorga.

El método positivista es trasplantado inicialmente a la educación en México y se extiende casi como por inercia al ámbito político y económico conforme al contexto mexicano. El ejercicio de este método, por el grupo asentado en el poder público y en el poder privado, quiere elevar el nivel cultural y social de los individuos vía la educación escolar, pero este afán de implantar un método rígido en una sociedad heterogénea, se desvirtúa, se manipula y se extiende a otros campos, y entre ellos cabría preguntarse si también al arte, en concreto, al teatro.

No para querer buscar y encontrar la ideología positivista en la producción dramática, sino para saber si el teatro de *género grande* y el teatro de *género chico*, que se presenta en México, obedece a lo que hoy llamamos una política cultural, ya que conforme al discurso biologista positivista que dice, que por naturaleza hay seres superiores y seres inferiores, se diría entonces que había un teatro semejante para cada ser. De ser así, se justificarían las idas y venidas de las grandes compañías extranjeras de espectáculos, a las cuales acudían a verlas los sectores altos de la sociedad y se negaría la producción dramática mexicana, cuando sabemos que en 1904, Virginia Fábregas estrena *La venganza de la gleba* de Federico Gamboa.

Otro punto a considerar, es saber cuál fue el proceso de arraigo de ese género inferior tan desprestigiado que se nutrió de asuntos nacionales y fue aceptado inicialmente por los sectores populares. Obras dramáticas y género chico despuntan al comenzar el siglo, pero: ¿qué proceso siguieron para el desarrolo del teatro en México? A mi parecer, queda mucho por decir todavía de los últimos diez años del periodo porfirista en materia de teatro y las fuentes están ahí, en espera de que no las consuma el tiempo.

Notas

[1] "Gacetilla", *Diario del Hogar*, 17abril 1900, p. 3.
[2] "Por los teatros" *Diario del Hogar*, 14 agosto 1900, p. 3.
[3] "Esperanza Dimarías en 'Gigantes y cabezudos'", *Diario del Hogar*, 13 enero 1900, p. 1.
[4] "'Lo positivo' en el Teatro Nacional", *Diario del Hogar*, 18 enero 1900, p. 1.
[5] "'¡Atzimba!', acontecimiento teatral", *Diario del Hogar*, 24 enero 1900, p. 1.
[6] "El loco dios", *Diario del Hogar*, 27 febrero 1900, p. 1.
[7] Se trata de Adamo Boari, posteriormente arquitecto del Palacio de Bellas Artes. "Gacetilla", *Diario del Hogar*, 18 marzo 1900, p. 3.
[8] "Teatrales", *Diario del Hogar*, 27 marzo 1900, p. 3.
[9] Don Luis el Tumbón, "Palique", *Diario del hogar*, 19 abril 1900, p. 1.
[10] "Gacetilla", *Diario del Hogar*, 19 mayo 1900, p. 3.
[11] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañia", *Diario del Hogar*, 15 mayo 1900 p. 3.
[12] "Por los teatros", *Diario del Hogar*, 18 mayo 1900, p. 3.
[13] "Gacetilla", *Diario del Hogar*, 6 junio 1900, p. 2.
[14] "Por los teatros", *Diario del Hogar*, 29 mayo 1900, p. 2.
[15] "Por los teatros", *Diario del Hogar*, 16 junio 1900, p. 3.
[16] "Gacetilla", *Diario del Hogar*, 26 junio 1900, p. 3.
[17] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", *Diario del Hogar*, 2 septiembre 1900, p. 3.
[18] "Gacetilla", *Diario del Hogar*, 18 y 19 septiembre 1900, p. 2.
[19] "Por los teatros", *Diario del Hogar*, 11 agosto 1900, p. 3
[20] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", *Diario del Hogar*, 25 septiembre 1900, p. 3.
[21] "Por los teatros", *Diario del Hogar*, 4 agosto 1900, p. 3.
[22] "Por los teatros", *Diario del Hogar*, 8 septiembre 1900, p. 3.
[23] "Gacetilla", *Diario del Hogar*, 21 septiembre 1900, p. 3.
[24] "Por los teatros", *Diario del Hogar*, 21 agosto 1900, p. 3.
[25] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", *Diario del Hogar*, 11 noviembre 1900, p. 3.
[26] "El beneficio de Felipe Montoya", *Diario del Hogar*, 21 noviembre 1900, p. 3.
[27] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", *Diario del Hogar*, 23 octubre 1900, p. 3.
[28] "Boletín", *Diario del Hogar*, 20 noviembre 1900, p. 1.
[29] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", Diario del Hogar, 23 diciembre 1900, p. 3.
[30] "Los maestros mexicanos y el arte nacional", *Diario del Hogar*, 1 enero 1901, p. 2.
[31] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", *Diario del Hogar*, 8 enero 1901, p. 3.
[32] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", *Diario del Hogar*, 31 enero 1901, p. 3.
[33] "Por el Circo Orrin", *Diario del Hogar*, 9 abril 1901, p. 3.
[34] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", *Diario del Hogar*, 11 enero 1901, p. 3.
[35] "La demolición del Teatro Nacional", *Diario del Hogar*, 26 enero 1901, p. 2.
[36] "Los sombreros en los teatros" *Diario del Hogar*, 27 enero 1901, p. 2.
[37] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", *Diario del Hogar*, 15 febrero 1901, p. 3.
[38] "Ruidoso estreno", *Diario del Hogar*, 22 marzo 1901, p. 3.
[39] "Gacetilla" *Diario del Hogar*, 30 marzo 1901, p. 2.
[40] *Diario del Hogar*, 27 junio 1901, p. 2.
[41] "A vuelo de pájaro", *Diario del Hogar*, 28 julio 1901, p. 1.
[42] "Boletín", *Diario del Hogar*, 2 agosto 1901, p. 1.
[43] "Teatro-Circo Orrin", *Diario del Hogar*, 3 agosto 1901, p. 2.
[44] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", *Diario del Hogar*, 3 agosto 1901, p. 3.
[45] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", *Diario del Hogar*, 21 septiembre 1901, p. 3.
[46] "Boletín", *Diario del Hogar*, 27 octubre 1901, p. 1.
[47] "Boletín", *Diario del Hogar*, 21 diciembre 1901, p. 1.
[48] "A vuelo de pájaro" *Diario del Hogar*, 3 noviembre 1901, p. 1.
[49] "La aristocracia en México", *El entreacto*, 24 noviembre 1901, p. 1.
[50] "Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía", *Diario del Hogar*, 20 noviembre 1901, p. 3.
[51] "Gran junta de escritores y artistas", *El entreacto*, 8 diciembre 1901, pp. 1-2.

La crisis del teatro en México en la segunda mitad de los años cuarenta. Crisis de público*

Martha Julia Toriz

A raíz del trabajo que actualmente llevo a cabo con las crónicas teatrales que Armando de Maria y Campos escribiera en el periódico Novedades entre 1944 y 1965, he podido apreciar la importancia de su trabajo, que constituye una fuente de gran riqueza para los estudios teatrales.

Uno de los múltiples aspectos en los que se puede abrevar en la producción periodística de De Maria y Campos, es el de la crisis del teatro en México, una de cuyas manifestaciones es la escasa asiduidad del público a los teatros.

Una y otra vez se pregunta el cronista ¿por qué no va el público al teatro? Esta es una pregunta latente también entre nuestros contemporáneos (productores, directores, actores). Sin embargo, siempre se busca la respuesta en el plano de la inmediatez, se plantean propuestas en el mismo sentido y, las medidas que se toman, a menudo son parciales e individuales.

En este trabajo se pretende abordar el problema desde un enfoque histórico, en tanto que es de suyo antiguo. Mi propósito es hacer una revisión de los factores que determinan la escasa afluencia del público a los teatros, en la ciudad de México, en la segunda mitad de los años cuarenta.

Desde mi punto de vista, considero que se deben analizar las causas que en el pasado han incidido en la escasez de público y cotejarlas con lo que sucede en el presente. De esta manera pienso que se podrían implementar soluciones más sólidas y sistemáticas.

Para empezar, cuando De Maria y Campos habla de la "crisis del teatro en México" se refiere a los fracasos de las temporadas teatrales, porque el público no acude, por tanto no entra suficiente dinero en la taquilla, la obra no se puede sostener en cartelera, y se tiene que terminar la temporada mucho antes de lo previsto.

Al revisar los artículos que escribiera don Armando de Maria y Campos en orden cronológico, se puede observar que en un principio hace especulaciones: Puede ser que el público esté interesado en asistir a obras con temas procaces, que exhiban temas sexuales, o bien comedias fáciles, breves y, si es posible, gratis, que tengan en el reparto a bellas y jóvenes actrices, etcétera.

* Este artículo se desprende del proyecto de edición de las crónicas de Armando de Maria y Campos a cargo de la autora.

También se refiere (15 de enero de 1946)[1] a que no existe propiamente una crisis del teatro en México, sino una crisis de espectáculos. Asimismo, afirma que la crisis no es de entonces:

> [...] para no llegar muy lejos [la crisis] se comenzó a señalar desde los primeros años de nuestra independencia política de España. Cada vez que había ocasión, porque no abundaban los espectáculos en nuestro Coliseo [...], las plumas que tomaban en sus puntos temas teatrales, hablaban de la "crisis del teatro en México". Y lo que había, y se repite con frecuencia, es la "crisis de espectáculos teatrales", exactamente como ahora, en que no hay propiamente crisis del teatro, sino de espectáculos [...].

Y abunda en este punto, comentando que por aquellos días se clausuraría una sala y probablemente le seguirían otra u otras. Así también, las obras que tenían éxito venían del extranjero y las que presentaban los coterráneos eran obras viejas archiconocidas y por todo ello no se podía negar la existencia de una crisis. Don Armando pensaba que hacían falta espectáculos nuevos y de calidad.

Siempre atento al desarrollo histórico del teatro en México, acostumbraba situar ante el lector la obra en el tiempo: cuándo se escribió, cuándo se estrenó; quiénes actuaron, dónde, qué éxito tuvo. Y se percata de que una obra que durante años tuvo mucho éxito, en la época del cronista ya no lo tenía, aun contando con un buen reparto y estando bien montada, y se pregunta: "¿qué le interesa ahora al público de México?". Es decir, las reposiciones de obras que fueron exitosas, de repente pierden popularidad.

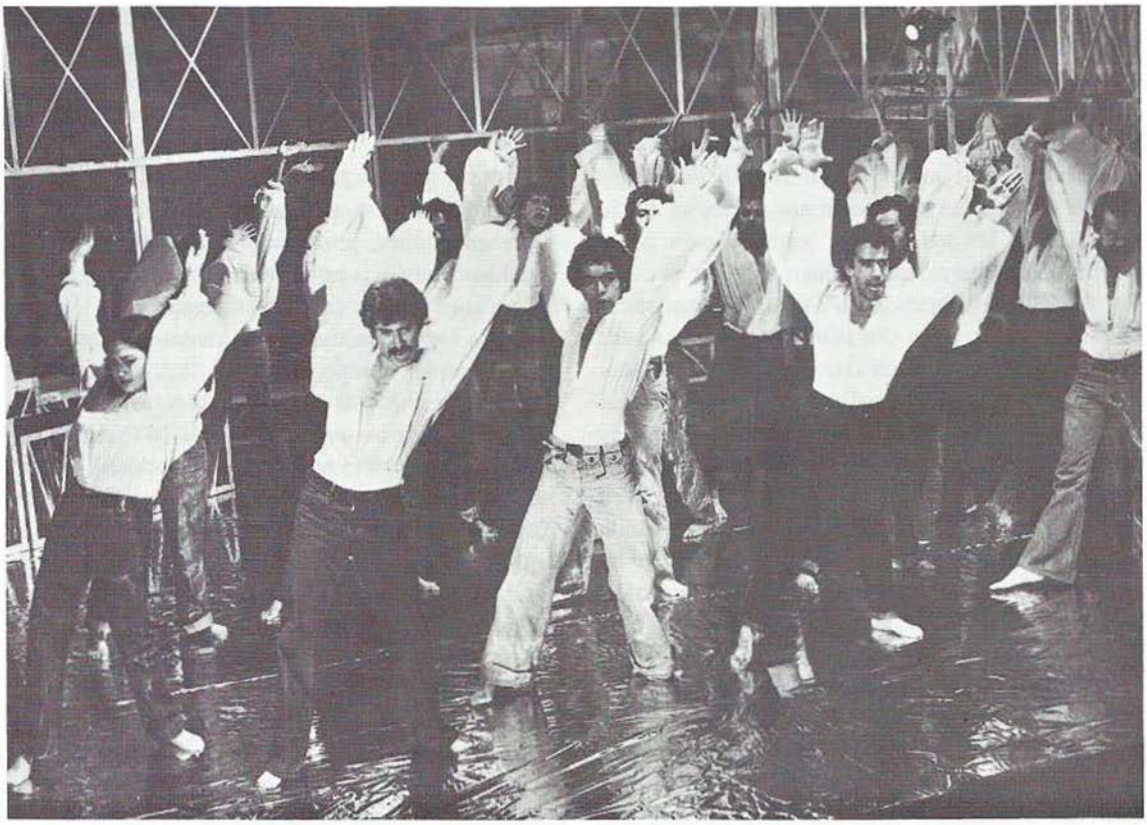
Por ejemplo, el 23 de noviembre de 1946 se montó *El Gran Galeoto* de José Echegaray. Armando Calvo acababa de triunfar en España con esa obra y quiso ponerla en México. Como actor huésped de la compañía de María Tereza Montoya, le propuso el montaje a la actriz y consiguieron el teatro Fábregas. Todo parece indicar que fue una buena puesta en escena, pero, agrega el cronista: "¡lástima que al público de ahora le interesa tan poco ese repertorio! –y añade– Son otros tiempos, y otros, también, los precios de entrada." Otra reposición que tuvo lugar en esas fechas fue la de una obra estrenada en 1919, *La casa de la Troya*. De Maria comenta que fue una buena escenificación y, sin embargo, adoleció de falta de público.

Mencioné el escaso éxito de la compañía de la Montoya en uno de sus montajes y, por la forma en que ella ha trascendido hasta hoy, quizá nunca nos lo hubiéramos imaginado. Sin embargo, he aquí un testimonio de uno de sus éxitos. Del 28 de noviembre al 9 de diciembre de 1946 (10 de diciembre) tuvo lugar una temporada de despedida de la compañía de María Tereza Montoya antes de salir de gira. Para esa breve temporada se pusieron doce obras de su repertorio, que abarcaba, desde *La malquerida* de Jacinto Benavente, pasando por *Los padres terribles* de Jean Cocteau, hasta *Anfisa* de Andreiev. Comenta don Armando:

> Tan diversas muestras de teatro de varias épocas y matices reflejan con exactitud las corrientes teatrales que han influido en la vida artística de la Montoya, sus preferencias y... las del público. -Y añade- Las funciones se contaron por llenos y cada una de las interpretaciones constituyó sonado éxito para la ilustre actriz.

Reflexionemos sobre esta nota. En el ejemplo de la crónica anterior, se hablaba del poco éxito de público que tienen las reposiciones. Por una parte, quizá no se trate de las reposiciones por sí mismas, sino de otros factores, como el reparto. Sabemos que en una obra teatral confluyen los más diversos elementos que integran la espectacularidad del mismo e, incluso, rebasan estos ámbitos para confluir en aquéllos que tienen que ver con la ubicación del teatro, los horarios, los precios de entrada, la publicidad, etcétera.

[1] Las crónicas en que se basa este trabajo fueron escritas por Armando de Maria y Campos para el periódico Novedades. Entre paréntesis se consigna la fecha de publicación.



Ratas, ratas, ratas, 1979. Director: Raúl Zermeño. Con alumnos de la Escuela de Arte Teatral del INBA. En la foto Yolanda Matzumoto, Luis Cárdenas, Guillermo Ríos, Damián Alcázar y Jesús Angulo.

Pero por ahora, particularizando en el hecho de que las obras viejas ya no tenían el mismo éxito, también se veía otro caso: cuando esas obras tenían un tratamiento novedoso, pero el público tampoco respondía:

En abril de 1949 Seki Sano presentó *La fierecilla domada* con María Douglas y Wolf Rubinski. De Maria y Campos elogia mucho este montaje por los recursos espectaculares y escenotécnicos empleados, pero comenta:

> ¡Lástima que tan brillante como deslumbrante y original espectáculo no haya logrado interesar al público en general! Quienes se han abstenido de asistir al Iris se han perdido la rara oportunidad de conocer un gran "divertimiento" y de ratificar las excepcionales calidades de actriz que posee Mary Douglas.

Al parecer, en ese abril del 49 hubo una mala racha de público, porque más adelante también se queja de que una comedia presentada en el teatro Fábregas por Felipe del Hoyo, contó con pocos espectadores, y acota: "pero, ¿dónde diablos se mete el ya sabemos escaso público de comedia (...) estas noches en que se le ofrecen auténticas novedades, y vuelve la espalda a un noble esfuerzo para hacer buenas presentaciones?"

Por aquellas épocas don Armando era el empresario del teatro Arbeu y, por supuesto, no era imparcial al hacer los comentarios sobre los espectáculos que allí se montaban. Sin embargo, la nota donde reseña el buen desempeño de la temporada de Pepita Embil en el Arbeu resulta de interés porque exhibe las características que a su juicio deben tener las temporadas teatrales para atraer público e, inclusive, que lleguen a colgar el cartel de "agotadas las localidades". Estas características se pueden resumir en dos rubros: el primero sería crear temporadas con un cierto tipo de espectáculos, de manera que el público pueda identificar cada teatro con determinadas escenificaciones. El segundo rubro consistiría en cuidar todos los detalles (calidad, interés del público, etcétera) en una puesta en escena. Pareciera que aquí don Armando nos da las bases, por lo menos, de su éxito. Pero, siempre aislados, cada productor o director ponía en juego diferentes señuelos para cautivar al espectador.

Por ejemplo, en la temporada de Tenorios del año 1946 (3 de noviembre), Luis G. Basurto contrató el teatro del Palacio de Bellas Artes, y para el reparto conjuntó artistas tanto de teatro como los que habían triunfado en el cine. Una fórmula que se lleva a cabo hasta el día de hoy para atraer al público, sólo que hoy habría que agregar a los artistas de televisión. Los "puntales" para esa temporada fueron doña Virginia Fábregas, en el papel de la Abadesa (aunque sólo tenía una episódica intervención en el tercer acto) y el primer actor Fernando Soler, para ese entonces alejado del teatro, pero que volvía cada año por esta fecha para hacer el *Don Juan*. Comenta De Maria: "La empresa Basurto recurrió al recurso de cambiar Tenorios e Ineses en cada representación, usando, y aun abusando, de elementos del cine que sólo pisan las tablas en ocasiones como ésta".

O bien, la fórmula consistía en emplear en el reparto de las obras a elementos descollantes de las luminarias del cine. O bien, crear una tradición, es decir, en acostumbrar al público a que una obra de calidad, con un excelente reparto, se presentara cada año en la misma temporada, por ejemplo, los Tenorios en noviembre, que siempre tenían mucho público.

Ahora bien, en esa época no se estilaban largas temporadas. No se acostumbraba celebrar las cien representaciones, por ejemplo. En cambio, había muchas compañías estables de repertorio, en donde los mismos artistas eran los empresarios de la compañía, a los que actualmente llamamos productores. En aquel tiempo todos los teatros eran muy grandes, de unas dos mil localidades, así que cuando se decía que no tenían mucho éxito se referían a cuando sólo asistían unos 200 espectadores. Y para nosotros hoy día tener 200 espectadores es todo un éxito. Y eso que estamos hablando de un D.F. de aquellos años de unos dos millones de habitantes. Es decir, que ellos se quejaban de poco público, pero por lo visto vamos de mal en peor.

Volviendo a lo que sería formar una tradición, anteriormente mencioné el crear temporadas, con obras de calidad, buen reparto, etcétera, y puse el ejemplo de la temporada de Tenorios. Pero no sólo en esto consistiría la tradición, sino también en que cada espacio teatral tuviera un sello propio.

Como ya he señalado, hay diferencias de infraestructura y de cultura teatrales entre nuestra época y los años cuarenta, y se podría afirmar que no existen parámetros de comparación. No obstante, quisiera señalar, aunque sea como nota curiosa, que cuando Ignacio Solares asumió la programación teatral de la UNAM, una de las cosas que tomó en consideración para elaborar su proyecto fue que el público llega a identificar un teatro por el tipo de obras que ahí se presentan. Esto, además, crea otro efecto: un teatro que permanentemente presenta un determinado tipo de teatro va creando su propio público. Un público que sabe qué clase de teatro va a ver allí y de qué calidad. Es por ello que el Foro Sor Juana es para teatro experimental, el Palacio de Medicina para teatro clásico, el teatro

Santa Catarina para teatro joven, etcétera. Un sistema parecido tiene el CNCA en los foros del Centro Cultural Helénico. Y todo parece indicar que tienen buenos resultados.

En este sentido, y regresando con nuestro cronista, él reitera en varios ejemplos que la poca asistencia de público se debía precisamente a que cuando éste comenzaba a identificar un espacio teatral con obras de su interés, el repertorio cambiaba abruptamente y el público desaparecía.

Otro punto que no puede escapar a esta temática de la crisis del teatro en México es el papel que juegan los críticos. Quizás el teatro, permanentemente en crisis, tiene los críticos que se merece. La verdad es que no se ha creado una tradición de la crítica teatral en México. Ha habido críticos y cronistas, y algunos muy buenos, es cierto, pero son casos aislados que no conforman una tradición. Y aquí se toca un aspecto que se ha descuidado en la formación teatral. Para empezar, los críticos se han hecho por sí mismos. Hasta donde sé, no hay una escuela que forme críticos. Éstos, a su vez, al ejercer su profesión, contribuirían a la formación de un público teatral, podrían tener en sus manos la capacidad de sensibilizar al público para que éste apreciara mejor al teatro. Por supuesto, esta labor no sería exclusiva del crítico, pero éste seguramente entrañaría un factor importante en la relación teatro-público.

Hasta aquí se han traído sólo algunas de las múltiples reflexiones que hace De Maria y Campos acerca de la crisis teatral en el México de mediados de siglo. Ahora, a fines de milenio, resulta curioso que sus preocupaciones sobre el tema aún son vigentes, y que permanece abierta la discusión acerca de la escasa asistencia del público al teatro; así como la revisión actual de los múltiples factores que inciden en el problema.



Foto: Fernando Moguel

Al final del espejo, 1992.
Estudio de Actores Dimitrio Sarrás.

La paradoja del teatro-performance

Gabriel S. Rovirosa*

Ha sido de manera casi imperceptible, valga la expresión, el que un arte como el *performance* haya ido ganando en México carta de aceptación en públicos cada vez más amplios. Tanto es así que, por ejemplo, desde hace cuatro años bajo el patrocinio del CNCA, el Festival anual de *performance* celebrado en el ex Templo de Santa Teresa la Antigua (ahora Ex-Teresa Arte Alternativo) de la ciudad de México, ha sido efectivamente un foro de encuentro y confrontación de ideas y percepciones sobre este arte, en el que se presenta la obra de artistas situados en distintas plataformas experimentales, creativas y temporales.

No es fácil, sin embargo, después de la experiencia de asistir a un espectáculo de este tipo, llegar a conclusiones definitivas ni mucho menos. Apenas, la vivencia nos lleva a reflexionar sobre algunos aspectos tanto históricos, como teóricos y culturales acerca de lo que este arte alternativo representa en México, y que algunos estudiosos como Jorge Glusberg definen bajo el género femenino de "arte de la *performance*".

En efecto, quizá el meollo del asunto en esto de lo que representa el proceso de factura, realización y apreciación de un *performance* radique en la posibilidad que ofrece un arte "no-objetual" (conceptual)[1] como éste para verlo sin prejuicios de ninguna índole y apreciarlo en primer lugar, bajo la óptica de lo que significa la misma palabra *performance*.[2]

No obstante, lo que en este artículo interesa destacar es, en primer término, la paradoja que existe entre un arte esencialmente dramático como el teatro y su contraparte: el *performance*, un arte sustentado en la no "teatralidad". En segundo lugar, la posibilidad o no de que un arte no convencional como éste pueda ser "enseñado" y forme parte de un programa escolarizado en la academia de las distintas artes, incluidas las escuelas de teatro.

Un pasado subrepticio

Antes de entrar en materia sería necesario, tal vez, hacer algunas acotaciones breves acerca del pasado histórico de este arte. Si bien, Alberto Gutiérrez Chong ve a "la *performance*" como "un producto de las culturas de la posguerra, que culminan en el vertiginoso desarrollo de las vanguardias de estas últimas décadas" [3], La historia subrepticia de las artes no-objetuales no se remite sólo a este antepasado moderno que ve sus primeros indicios de surgimiento en las vanguardias artísticas del dadá, el expresionismo, el futurismo y el surrealismo de los años 20.

* Encargado de las actividades aditoriales en el área de difusión, ofrece aquí un análisis del *performance* visto como una forma alternativa de representación estética.

Incluso mucho antes —como señalan Maris Bustamante y Rubén Valencia–, las manifestaciones no-objetuales eran motivo de representación. "Plinio afirmaba que el Dibujo lo había inventado una muchacha que por el amor de un joven que se marchaba al extranjero, recorrió con una línea la sombra del rostro de éste, proyectada en la pared por una linterna". [4] Aquí cabría, no obstante, aclarar que los investigadores mencionados hacen la distinción muy precisa entre "manifestaciones" y "artes" no-objetuales, asignándole a estas últimas (las artes) un nacimiento mucho más reciente ubicado a fines de la década de los años 50.

El chiste de los no-objetualismos

El *performance* es pues una acción que se sustenta en su carácter efímero pero que, responde a un proceso de codificación y decodificación en el que intervienen varias etapas, desde la concepción y la recepción, pasando por la factura y la realización, es decir, cumple todo el ciclo que exige un proceso de comunicación entre un emisor (performancero) y un receptor (a veces partícipe-protagonista).

Pero además, como ya lo señalamos, el *performance* es un arte no-objetual que responde a una estructura alógica, la cual propone una secuencia narrativa no convencional. El *performance* se emparenta así, con el arte conceptual y abstracto: es un arte donde prevalece la idea sobre la forma. De ahí la dificultad o facilidad para hacerlo y/o recibirlo. Desde esta perspectiva, el *performance* –aunque utiliza el lenguaje en todas sus variantes (verbal, discursivo, retórico, poético, teatral, plástico, multimediático, dancístico y musical)— es, antes que nada, un arte del pre-lenguaje, es decir, un arte que se sitúa (a diferencia de las artes convencionales) en un nivel previo a lo que conocemos como habla, notación o escritura. De ahí su carácter no-objetual: es un arte donde el lenguaje es más sustancia que forma.

Una definición al vapor

Si convenimos en que una definición más o menos aproximativa de performance debería incluir necesariamente los ingredientes de la provocación y la subversión, cabría preguntarse entonces de qué manera un performance construye o integra el ingrediente subversivo al interior de su discurso.

Habría que decir en primer lugar, que el *performance* responde —hoy en día— a una "tradición" heredada como ya dijimos de los movimientos artísticos de vanguardia de los años 20 donde la provocación era el ingrediente insustituible. Actualmente, a más de setenta años de esas primicias y pasados los años sesenta con su 68, hablar de provocación en el arte se ha vuelto un asunto bastante espinoso, porque lo que antes pudo parecer una provocación hoy podría ser motivo de risa o indiferencia.

En estos tiempos de postmodernidad trasnochada, agonía y muerte de los discursos totalizadores, la provocación parece surgir de la parcelación y regionalización de los discursos, es decir, de la posibilidad de ser plurales y aceptar cabalmente la pluralidad. En política, esa manoseada "pluralidad" se ha vuelto pan de todos los días en los discursos, no así en los hechos. En arte, esa pluralidad la hace patente el arte de los *performance* y abre el campo de la expresión a horizontes más abiertos que rompen con los muros de las academias.

En la plática en torno al performance ofrecida por Alberto Gutiérrez Chong, dentro del 4° Festival el martes 17 de octubre de 1995, el conferencista mexicano hizo hincapié en la necesidad de que el *performance* entrara a formar parte de la enseñanza de las artes en México. Cabría preguntarse, sin embargo, si esto no iría en contraposición a la idea misma de anti-academicismo que sobre el *performance* se tiene. Obviamente los cursos sobre *performance* han surgido desde hace tiempo en nuestro país y han proliferado cada vez más las personas que se dedican a impartir talleres sobre la

materia. En el propio festival se impartieron dos talleres sobre *performance*: uno a cargo de la artista mexicana Katia Tirado y otro, de Rohn Athey, de Estados Unidos.

Ahora bien, si concebimos al *performance* como un arte cuya fuerza radica en su carácter conceptual, diríamos que una taller de *performance* debería de ser, antes que nada, un taller donde la parte reflexiva —como lo concibe la artista visual Maris Bustamante— lleva un gran peso. Toda vez que el arte del *performance* es más que una simple manifestación no-objetual, una manera propositiva no sólo de pensar el mundo y sobre el mundo, sino de recrearlo. Evidentemente, en las escuelas de teatro no se haría una excepción al respecto, antes bien, podría pensarse en las experiencias pedagógicas de la Antropología Teatral de Eugenio Barba y en conceptos como el "bios escénico", "presencia y eficacia sobre el escenario" que utiliza Patricia Cardona, para poder hablar de un sistema de pensamiento creado para la práctica escénica no convencional. En este caso, de un arte como el *performance.*

De tu arte a mi arte, prefiero...

Al concebir el *performance* como un discurso, lo primero que salta a la vista es que no se trata de cualquier discurso. Como ya señalamos, se trata de un arte no-objetual cuya estructura se basa más en la sustancia que en la forma. De ahí que hablar del discurso del *performance* es referirse a un discurso que no se realiza en el lenguaje como texto, sino en algo previo: como pre-texto; en la idea hecha forma, lo cual es totalmente distinto.

Al ser el *performance* un arte de la idea, surge la interrogante acerca de la manera en que esa idea logra transformarse en arte y no sólo en discurso. Ya mencionamos que los ingredientes de provocación y subversión son esenciales en todo *performance*, aunque también cualquier otro discurso (sea político o sectario) puede tener esas características de contestación y protesta contra un orden establecido.

Si el discurso del *performance* es un discurso de la idea y no del lenguaje, es ahí donde radica su particularidad, sus límites y sus posibilidades. Alejado de la academia, el *performance* ya no es arte abstracto como podría parecer, y es además un arte efímero, no-objetual, que va en contra del valor de atesoramiento que propugnan las artes convencionales. El *performance* no es un arte para guardar en un museo, un catálogo o una exposición para la herencia cultural de una nación. Es un arte efímero y en su poca duración radica su fuerza. Es un arte para que el espectador se lleve "de tarea" a la casa, lo que ha de poder llevarse según su sensibilidad y competencia cultural, y de esa manera es que su territorio es o debería ser el del subconsciente individual, y por lo tanto del inconsciente colectivo.

Esos son los parámetros con los que un performance debería ser medido, es decir, en su eficacia para crear una metáfora inédita sobre la vida (política, social, privada, etcétera) y que de esa manera el espectador logre crear a la vez, su propia metáfora sobre la anterior. Desde este punto de vista, el *performance* se emparenta con el teatro clandestino y con las otras artes subterráneas o no convencionales. Es decir, comulga con la consigna de que el arte no tiene fórmulas y que caer en las fórmulas significa precisamente matar al arte.

Por todo lo anterior, cabría aquí mencionar el conocido albur cuya sentencia dice: "de tu arte a mi arte, prefiero..." Ya que evidentemente en una evaluación sobre un arte que se pretende alternativo, el público tiene la última palabra. Un medio que parecería ser adecuado para reconocer el valor propositivo y alternativo de un *performance* sería a través de lo que en última instancia el público opina, aunque eso se torna bastante subjetivo. Más bien, si analizamos bien el sentido del albur al que hacemos referencia, podemos encon-

trar que: a) todo cabe en un *performance*... si y sólo si se sabe acomodar; b) afortunada o desafortunadamente, no todo en la vida es o parece un *performance*.

Examinando la primera de las proposiciones arriba mencionadas tenemos que la clave del arte del *performance* está en la parte final de esta proposición, es decir, en el "sabiéndolo acomodar".

Efectivamente, el *performance* es un arte de la idea, pero la idea cobra fuerza aquí al momento de la realización, no antes, ni después. El *performance* es sí, un arte de la idea, pero no de aquella que se ha materializado y queda como un objeto para ser contemplado, sino de la idea que se está realizando en el momento preciso en que el acto se lleva a cabo; de la idea hecha vivencia. En este sentido, lo que debería observarse al momento de evaluación de un *performance* tendría que ser la idea que subyace al acto y que es acto mismo. Pero eso sólo es posible a partir de la realización, factura que se transforma o debería de transformarse, en experiencia de vida.

La paradoja del teatro-performance

Una de las principales confusiones que surgen al hablar de *performance,* es el pretender emparentarlo con el arte teatral y pensar que el *performance* es esencialmente un arte dramático, cuando sucede todo lo contrario, pues el *performance* se caracteriza por su carencia de "teatralidad" [5].

De esta confusión surge la paradoja del *teatro-performance,* es decir, la contradicción que conlleva un espectáculo que es básicamente un *performance* pero que utiliza el lenguaje del teatro en su realización. Efectivamente, el *performance* no es teatro: es un arte no-objetual y efímero que utiliza distintos lenguajes, entre ellos el teatral. En este último caso habría que hablar de teatro-*performance*, esto es, de la conjunción de dos artes que en esencia se contraponen. Surge así la paradoja: "teatralidad" del teatro *versus* no"teatralidad" del *performance.* La paradoja se resuelve obviamente al momento de la realización de la acción [6].

Del "performance made in Mexico" y la cultura buble-jump

Diremos sólo para terminar que, por una parte, en México el arte del *performance,* a pesar de los apoyos institucionales y la apertura hacia un público más amplio, está prácticamente en pañales; por la otra, parece ser que sufrimos todavía del complejo ante los medios masivos de comunicación y azorados por las nuevas tecnologías suponemos que por el sólo hecho de utilizarlas en un espectáculo de este tipo, estamos en la vanguardia artística del país.

Nada más equivocado. Aquí quizá valdría la pena darle la vuelta a la proposición mencionada líneas arriba y decir que: "no todo cabe en un *performance*... mucho menos, si no se sabe acomodar".

Cabría, por ello, tomar conciencia de que si bien este "arte alternativo" en su carácter efímero, debe su fuerza al rompimiento sin concesiones sobre las artes convencionales, no todo lo desechable es arte por el mero hecho de ser eso: desechable. No es posible pensar que por el simple hecho de que se hace algo efímero, ya tiene un valor artístico. Estaríamos totalmente equivocados. Una cosa es hacer del *performance* un arte (el arte de la *performance*) y otra, hacer del *performance* una cultura del buble-jump, es decir, una cultura de productos totalmente prescindibles y desechables como lo es el chicle, un producto barato que se masca y ya, se tira, sin ningún miramiento, al cesto de la basura.

Notas

[1] Ya desde hace diez años, aproximadamente, los no-objetualismos eran definidos en México por algunos investigadores del arte y las estéticas contemporáneas: " Mientras que las estéticas tradicionales postulaban al arte como mímesis o como expresión hoy vivimos todavía al abrigo de lo conceptual como tradición reciente (...) Si aceptamos que la obra de Duchamp es una obra sin objetos, desde un punto de vista tradicional, que inicia así la desacralización de los mismos, entenderemos que después de él, el arte se orienta hacia la desmistificación del acto artístico, del sujeto artista: en síntesis lo referente a la producción, distribución y consumo de la obra de arte; todo esto nos lleva al surgimiento del no-objetualismo". Bustamante, Maris y Valencia, Rubén, La estética de los no objetualismos, (manuscrito) México, D.F. noviembre 1986, pp. 1 y 4.
Podemos constatar también cómo al *performance* se le ubica dentro de las artes visuales: "el *performance* es ante todo una acción plástica, de soluciones más relacionadas con la imagen y su expresión, es un producto análogo a las artes visuales. Por ello su cercanía y vínculo con la fotografía y el video. Y no sólo para su registro y documentación, que es una parte importante de todos los géneros plásticos artísticos llamados también no-objetuales, sino principalmente en la concepción de su solución plástica espacial, en su narrativa visual y su ficción, que cada artista propone a través de su cuerpo, para expresar así una realidad actuante". Gutiérrez Chong, Alberto, "En torno al *performance*", texto leído durante el 4° Festival de Performance, Ex-Teresa, 17 de octubre de 1995, México, D.F.

[2] "*Performance* designa un género, un medio, un estilo o una técnica que sintetiza diversos elementos para una representación artística." Gutiérrez Chong, Alberto, *Performance,* texto leído en la mesa redonda "Para acabar con la palabra *performance*", México, D.F., Museo del Chopo, septiembre de 1992, p. 11.
El mismo Gutiérrez Chong, en su citada plática dentro del marco del 4° Festival de Performance, afirma que la palabra *performance* expresa en su origen linguístico una acción, una "dramatización real" o una "representación física" cualquiera. Para hablar de las raíces históricas de este arte, el mismo autor señala: "En síntesis, el *performance,* vocablo incluso de origen latino (performure: realización), es el resultado de las culturas artísticas de postguerra, que tuvieron como signo la búsqueda y la novedad, como propósitos plásticos que bien se podrían resumir para este efecto, en una trilogía básica, que sin ellos sería improbable la condición del *performance.* Me refiero a: Alan Kaprow, el movimiento Fluxus y Joseph Beuys... Es así como el o "la" *performance,* más que una ruptura en los medios tradicionales de la producción plástica contemporánea, resulta una especie de transición hacia otros límites y comportamientos artísticos, ya que se transformó en otro recurso alternativo, para la natural confrontación de los valores inventivos que cada artista propone para su creación. El *performance* ha tomado su propio rumbo y sus propios significados, esa es su finalidad".

[3] Gutiérrez Chong, Alberto, *Ibídem.*

[4] Citado por Bustamante, Maris y Valencia, Rubén, *Ibídem.*

[5] En un sentido convencional, la "teatralidad" la entendemos aquí bajo la idea aristotélica de que lo representado surge de la estructuración de los principios y elementos de la arte poética y la fabulación.

[6] Patricia Cardona, basada en el sistema conceptual que la Antropología Teatral ha construido para la práctica escénica, habla de la "dramaturgia" del bailarín, por ejemplo; una dramaturgia que se basa en la articulación mental de estímulos, impulsos, motivaciones y significados, es decir, en un subtexto que sostiene el hecho escénico (Cardona, Patricia, "Antropología teatral", en revista *Máscara*, año 4, núm. 19-20, México, octubre 1994-octubre 1995, Escenología, A.C., pág. 176.). Desde esta perspectiva, en el *performance* podría hablarse de "dramaturgia", más de no de "teatralidad", esto es, de actuación en el sentido convencional del término. El artista de *performance* no es, desde este punto de vista, un actor, sino un intérprete de sí mismo (pensemos quizá para ilustrar esta idea en la imagen del merolico) El artista de *performance* no "actúa" o representa un personaje en escena (aunque podría hacerlo dentro de la misma estructura del espectáculo del *performance*). El creador de *performance* es, sobre la escena, él mismo, en un tiempo real y concreto, el tiempo físico, cronológico, de escena. En este sentido, el intérprete de *performance* se contrapone a la idea convencional del actor de teatro, aunque los términos no son excluyentes uno del otro. Por esta razón se puede hablar de teatro-*performance*.

Performance, ese nuevo híbrido

Josefina Alcázar*

¿Qué es el *performance*? El *performance* no puede definirse. Surge como un medio de expresión para aquellos que se hartaron de las fronteras establecidas y de las limitaciones impuestas por las formas artísticas tradicionales. El *performance* transita libremente por una serie de disciplinas –teatro, danza, música, literatura, pintura, poesías, video, cine, fotografía, arte digital– y las mezcla, produciendo nuevas combinaciones, híbridos despreocupados por sus orígenes. Cada artista tiene su propia definición de *performance* o, más bien, no le importa definirlo, lo que le interesa es vivirlo.

Hoy, en el umbral del siglo XXI, en un mundo interconectado e interrelacionado en todos los niveles, donde las fronteras se quiebran y se desdibujan, en donde todo aquello que la modernidad había definido, acotado y clasificado parece trastocarse, el *performance* aparece como expresión de la época. Se inscribe dentro de la nueva estética: la estética de la postmodernidad, que rompe esquemas y modelos oxidados, que no respeta fronteras ni feudos, que asume su bastardía como un signo de los tiempos. El *performance* se sabe engendrado vía satélite, registrado en el internet y radicado en la aldea global.

En México, desde hace cuatro años, se realiza el Festival de *Performance* que ha venido cobrando cada vez más fuerza. El Ex-Teresa, Arte Alternativo, el que fuera Templo de Santa Teresa la Antigua, hoy se ha convertido en el templo del *performance*. A finales de 1995, albergó al Cuarto Festival de *Performance* donde se presentaron más de veinte *performances*, tanto de artistas nacionales como extranjeros.

Uno de los espectáculos más divertidos de este Cuarto Festival, fue presentado por el grupo catalán Accidents Polipoétics. Este es el nombre del grupo formado en 1991 por Rafael Metlikovec y Xavier Therós, que logró hacer reir abiertamente al público asistente al Festival. La ironía, el humor ácido y la reflexión más negra son el conducto que utilizan estos polipoetas para expresar sus filias y sus fobias.

Ya que la participación de Xavier Therós fue únicamente virtual –pues un accidente, no polipoético sino de bicicleta, le impidió asistir personal-

* Después de concluir la investigación *Tiempo, espacio y video en el teatro*, actualmente está abocada a desarrollar un nuevo proyecto titulado *Las formas liminales en un espacio intercultural: performance, teatro e instalaciones*.



Los títeres de cachiporra, 1992. Director: Francisco Beverido. Organización de Teatro de la Universidad Veracruzana.

mente al festival, y sólo escuchamos su voz grabada en una cinta– acepté gustosa la invitación para verlos actuar en una taberna de Barcelona y poder, así, entrevistarlos a ambos.

Al termino de la exitosa presentación del grupo Accidents Polipoétics en el Bar Nitsa, ubicado en un barrio residencial de Barcelona, nos dirigimos a los camerinos y ahí entablamos una cordial conversación con Rafael Metlikovec y Xavier Therós.

Tanto en el* performance *que presentaron en México, en el Cuarto Festival, como en el que acaban de presentar aquí en Barcelona, hacen énfasis en el uso de la palabra; el discurso es lo fundamental, y no tanto la acción o el recurso visual. ¿Se podría decir que hay un rescate de la palabra en su espectáculo?

Xavier: Por supuesto, esa es nuestra apuesta. Desde hace años escribo poesía y siempre se me ha dicho que la poesía no interesa a nadie, que no conseguiríamos reunir a más de diez espectadores; y noso-tros pensamos que no, que cualquier manifestación artística si está bien hecha, con un mínimo de dignidad, puede gustar a la gente.

Rafael: Rescatamos la palabra y la rescatamos a toda velocidad, nos emabalamos. Nuestro discurso está impregnado por el ritmo de los tiempos en que todo va muy rápido, nos sentimos impregnados de esa velocidad y es la velocidad con que transmitimos nuestro mensaje al público.

Claro, y eso mismo hace de su* performance *algo dinámico, ágil y divertido; no envuelven su poesía con solemnidad y pompa...

Xavier: Nosotros siempre hemos pensado que si se puede vender un sifón poéticamente, ¿por qué no vender, entonces, la poesía como si fuera un sifón? Cada poema es como un anuncio publicitario, por eso es rápido, una idea, un concepto y pasamos rápidamente a otro.

Rafael: Nuestra intención es bombardear al público de ideas, de imágenes, de sensaciones, como en los multimedia, pero nosotros lo hacemos a través de la palabra.

Ahora que hablan de multimedia y que es evidente que ustedes usan la sintaxis del cine, del video y la televisión, y que siguen sus ritmos, ¿utilizan alguna de estas nuevas tecnologías en su actuación?

Rafael: No, nuestro instrumento es la palabra. Alguna vez hemos utilizado diapositivas o música pregrabada, pero lo esencial es el discurso. A nosotros nos gusta citar como referencia a Gila: en el escenario estaban él y un teléfono, y con eso conseguía armar todo un espectáculo. Nosotros aspiramos a esa austeridad, en nuestro espectáculo uti-

lizamos objetos de la vida cotidiana, pero que sacados de contexto adquieren otra significación. Esto nos permite jugar con las asociaciones, no manejamos los objetos de una forma lineal.

Acaban de mencionar a Gila como una de sus influencias, ¿qué otra influencia reconocen?
Xavier: En el campo literario nos identificamos con Gómez de la Serna, con Gabriel Celaya, y con Jardiel Poncela, básicamente. Pero cabe aclarar que nosotros intentamos retomar la austeridad de posguerra de Gila, nosotros no somos humoristas, aunque usemos la ironía, el sarcasmo y el humor ácido. Básicamente nuestro espectáculo es un acercamiento lateral a la poesía.

Rafael: Otra influencia muy directa es nuestra experiencia familiar, nuestros padres y nuestros abuelos que han vivido austeramente, y que han vivido una época amarga.

Ambos son catalanes, aunque Rafael tenga raíces yugoslovas, como se observa en su apellido Metlikovec; sin embargo dicen su poesía en castellano y no en catalán. ¿Por qué?
Rafael: El castellano es mi lengua materna y en la que mejor me expreso y, por lo tanto, es la que me permite manifestarme con más naturalidad.
Xavier: Yo escribo mi poesía en castellano porque me eduqué en la época franquista en la que el castellano era la lengua oficial, el catalán estaba pro-

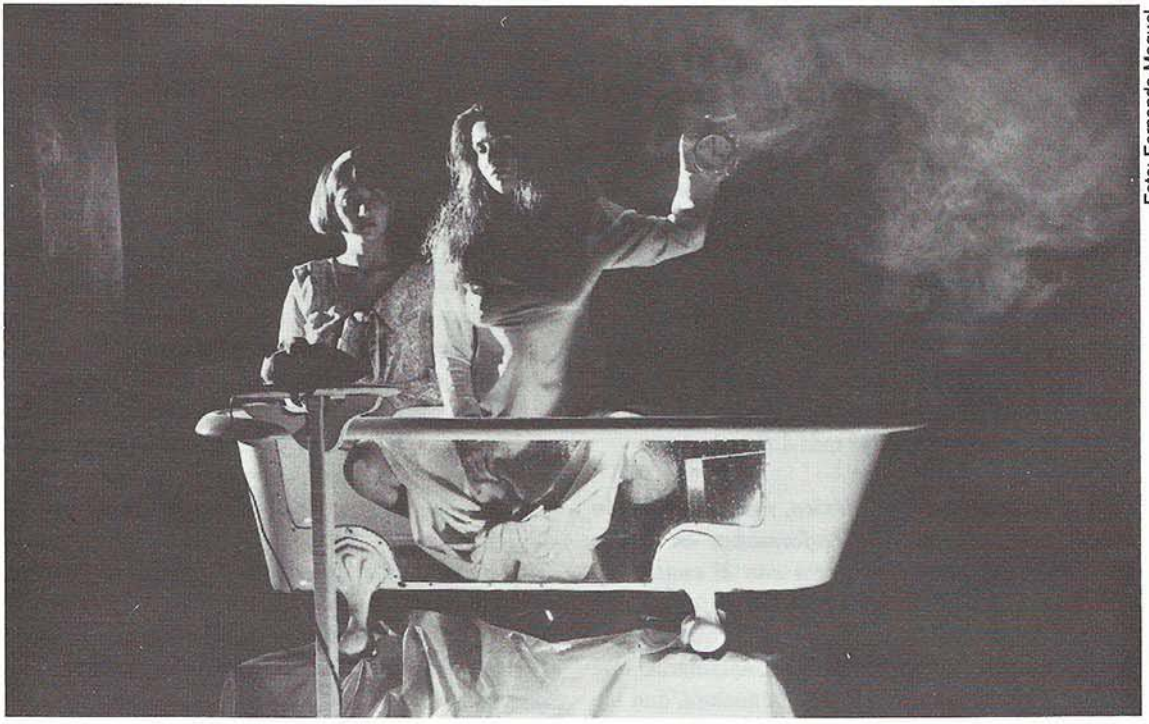


Foto: Fernando Moguel

Estrategias fatales, 1991. Director: Raquel Araujo y Rocío Carrillo, Teatro la Rendija. Grupo que surgió en la cátedra de Gabriel Weisz, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En la foto Yotzmit Ramírez y Alejandra Montalvo.

hibido, así que toda mi formación ha sido en castellano. Y aparte, como catalán, creo que somos una cultura bilingüe y bicultural; quien se obstine en buscar un purismo en la cultura catalana está equivocado, somos una cultura mestiza, y para bien. Este país tiene un idioma que es el catalán y otro que es el castellano.

Rafael: Yo me sentí como en casa ahora que estuve en México. Espero que no tarde el día en que entendamos que estamos más cerca de América Latina que de muchos países de Europa.

Su espectáculo está dividido en bloques: el bloque amoroso, el étnico, el intimista, el edípico, pero el bloque religioso me pareció brutalmente sarcástico, irónico ¿no han tenido algún problema por esto?

Rafael: No, nunca. Aunque siempre me sorprende la cantidad de risas que provoca, cuando que es un texto muy duro, de alguien dolorido. La risa es una forma de escape.

¿Cuál fue la reacción del público mexicano ante este bloque, y en general frente a su actuación?

Rafael: Noté un entusiasmo mucho más acentuado que aquí, una reacción más espontánea, menos analítica, mucho más cutánea. Sentí como si me dijeran "¡compañero, te entendemos!" Me sentí identificado, encontré una comunión que aquí, a veces, no se produce, porque el público aquí en Cataluña y en España en general, pone más distancia.

Nunca habían estado en México, y su participación en el Cuarto Festival de Performance en el Ex-Teresa fue su primer contacto con el continente americano: ¿qué impresión te dejó este festival?

Rafael: De todas las presentaciones la que más me llegó al alma fue la de Elvira Santamaría, que después de una actuación como la nuestra, que fue un *performance* con humor y risas, de pronto Elvira pasó a otro registro completamente distinto, muy personal y habló de la experiencia del asesinato de su padre, lo que fue un contraste brutal. Yo me quedé mudo, y como yo muchos se quedaron con un semblante cariacontecido. Lo que más me impresionó fue la franqueza con la que ella expresaba sus vivencias, así, tal cual. Mientras que nosotros las reflexionamos, las fabricamos y luego las presentamos en un texto, en cambio ella simplemente las dice, tal cual. Esta frontera entre la ficción y la no ficción, en que más que un espectáculo era experimentar el dolor de ella... eso me impactó mucho pues a veces tenemos una excesiva preocupación por las formas, por la estética, por la parte menos espiritual, menos sentimental del asunto; y Elvira Santamaría me interesó mucho, ¿cómo llegar al estómago antes que al cerebro? Otros *performances* iban más por vericuetos conceptuales que realmente no me impresionan.

¿Y qué te pareció el performance del norteamericano Ron Athey? Su espectáculo, "Mártires y Santos, cuatro escenas en una vida severa", llamó mucho la atención y fue muy comentado.

Rafael: ¡Hombre! cuando yo ví en México el *performance* de Ron Athey lo primero que pensé fue, caray, esto mismo sucedía en el país vasco en las comisarías de San Sebastían y de Bilbao cuando torturaban a los etarras; lo que pasa es que Ron lo presenta en un contexto de *performance* público. Para mí, lo que él hace merece mucho respeto, sin embargo, me parece un poco gratuito, eso de llegar y de cortarse las venas, y de clavarse agujas como una corona de espinas, me parece sal gorda, ¿eh? Aunque hay que reconocer que eso impresionaba.

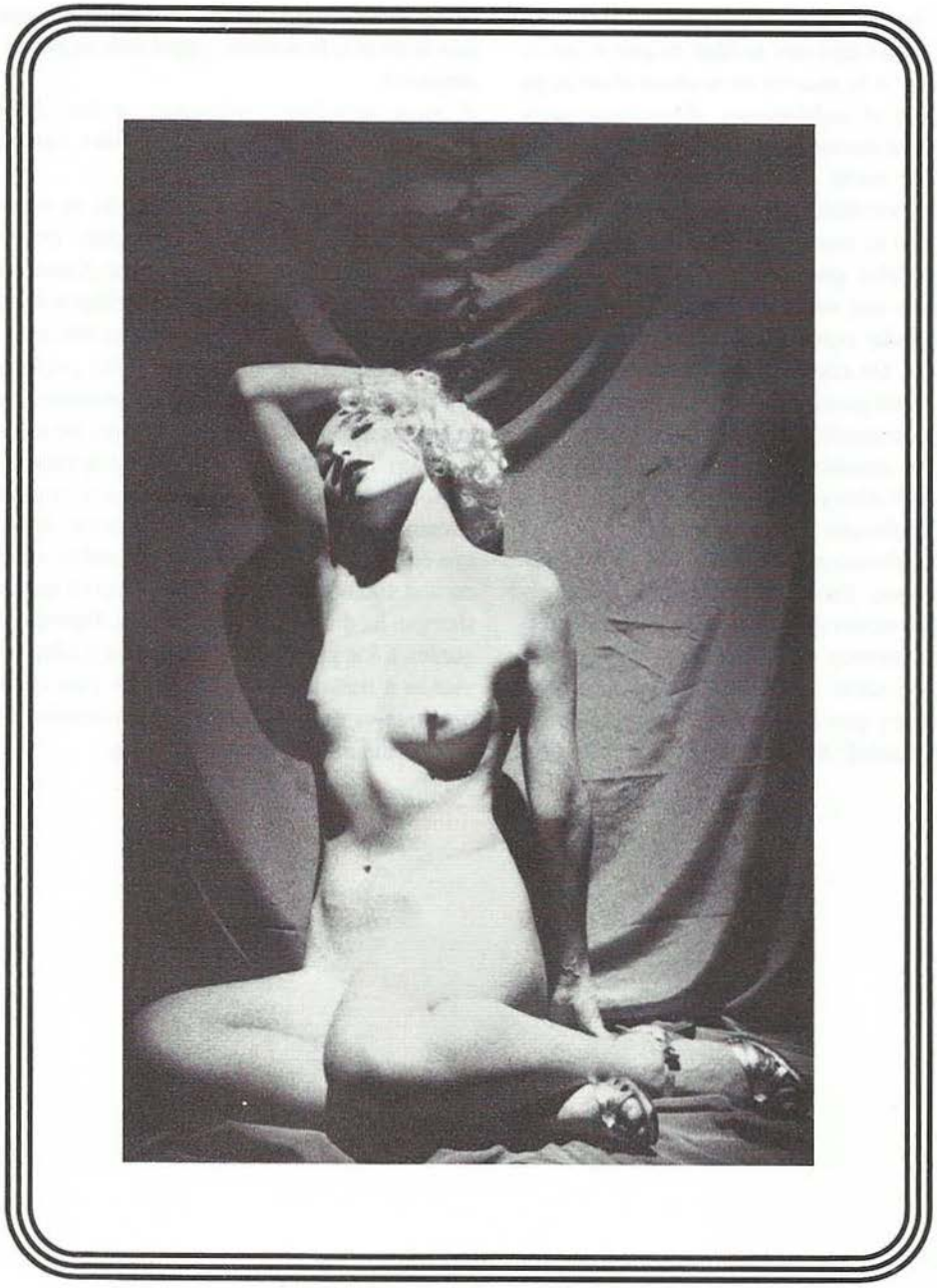
Hay que recordar que Athey pertenece al Modern Primitives Movement (movimiento de primitivos modernos) que parte de la idea de que ante la imposibilidad de cambiar al mundo, entonces hay que cambiar lo único que pueden cambiar: sus propios cuerpos. Este movimiento ha revivido la práctica de tatuarse todo el cuerpo y de adornarse con múltiples anillos, no sólo en la cara, sino

también en el pene, en el clítoris, en la lengua, en los pezones. Todo esto con la idea de que es necesario enfrentar a la muerte de manera directa, ya que el dolor y el sufrimiento, dicen, son parte esencial de una lucha continua por liberarse de complejos, por sacar los instintos escondidos, el miedo y la agresividad. Los primitivos modernos consideran que es necesario descubrir la masa de deseos reprimidos que yace en el inconsciente para que surja, así, un nuevo erotismo que abarque tanto el dolor como el placer, tanto el delirio como la razón. De esta manera intentan alcanzar un conocimiento pleno del mal y de la perversión que permita un cambio en el individuo que, a su vez, lleve a un cambio de las relaciones sociales. De ahí que Ron Athey presentara en el Ex-Teresa un ritual purificador donde el martirio, la flagelación, el sufrimiento, la búsqueda de las propias limitaciones físicas se convirtieron en camino de exploración del artista. Este tipo de **performance** ***se parece mucho a los que se realizaron en los años sesentas, que se iniciaron como*** **body art** ***y que llegaron a un clímax cuando en 1969, Rudolf Schwarzkogler hizo un*** **performance** ***en Viena en que se mutiló el pene, acto que lo llevó a la muerte. ¿Qué más se podía hacer después?***

Y para terminar, volvamos a los Accidents Polipoétics: ¿qué persiguen ustedes con su **performance?**

Rafael: Para nosotros la polipoesía es un método personal de expresión, dejando claro que existen tantas polipoesías como polipoetas. Nuestro espectáculo es polipoético porque mezclamos elementos propios de la poesía, como es la lectura en vivo de nuestros textos, con elementos del *performance,* del cabaret, un poco de todo. Queremos acercar a la poesía a gente que, generalmente, no lee poesía.

Xavier: Nuestros poemas tocan temas que nos importan mucho, a través de ellos expresamos nuestras filias y nuestras fobias; como el racismo, que es un tema que nos interesa mucho, sobre todo en una sociedad y en un país como el nuestro que siempre ha dicho que no es racista. Pero que le pregunten a los gitanos, y a los árabes y africanos que vienen a trabajar, si no somos un país racista. Se dice que es un país europeo y civilizado, y lo que hay es una enorme hipocresía.



La cueva de Montesinos, 1995. Autor y director: José Ramón Enríquez. Alumnos de la generación 91-95 del Centro Universitario de Teatro. En la foto Eugenia Farías.

DEL ARCHIVERO

Jovita Millán Carranza

Giovanna Recchia

Alejandro Ostoa

María Esther Ibarra

Francisca Miranda y Juan José Segurajáuregui

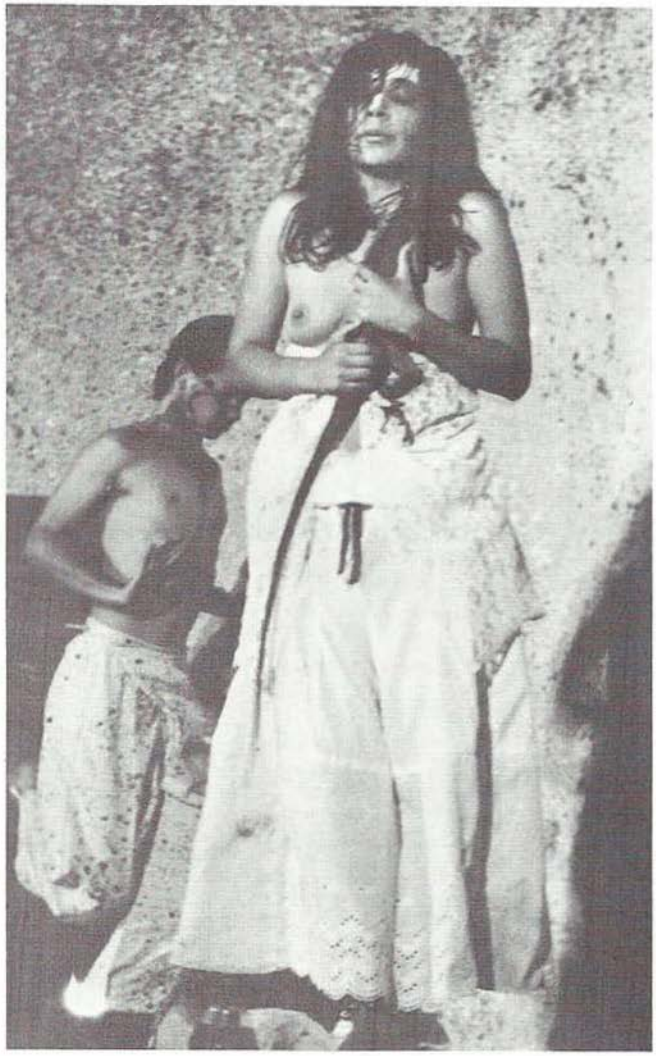


Foto: Fernando Moguel

Gucha'chi, 1991. Director: Abraham Oceransky, Teatro Estudio T de Jalapa, Veracruz.

Nuevas publicaciones del CITRU

Jovita Millán Carranza

Premios Rodolfo Usigli 1992

Nacida para la gloria. Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro, de Armando de Maria y Campos.

Dejar constancia de la trayectoria y aportaciones de Virginia Fábregas en y al teatro mexicano, es el objetivo del texto *Nacida para la gloria. Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro* con el que Armando de Maria y Campos se hizo acreedor al premio Rodolfo Usigli 1992 en su modalidad de investigación.

En la presentación del mismo, Carlos Solórzano destaca la necesidad de recuperar para la historia del teatro mexicano la figura de esta actriz, productora y promotora teatral, en vista de la debilidad con que las nuevas generaciones de actores han enfrentado la escena.

A lo largo de las 127 páginas que comprende esta investigación, como parte del volumen *Premios Rodolfo Usigli 1992*, es posible hacer un seguimiento de la vida profesional y personal de la Fábregas, desde su nacimiento en la hacienda de Huacalco, Morelos, su breve estancia en Campeche y su traslado a la ciudad de México donde estudió para maestra, hasta su inscripción en el"cuadro de aficionados al teatro" en la Escuela Normal de Maestros y su desempeño como actriz aficionada.

Parte importante del trabajo constituye la trayectoria profesional de la actriz. Comprende desde su debut como primera dama joven con la compañía dramática de Leopoldo Burón en el teatro Principal el 26 de abril de 1892, hasta una reseña de sus temporadas teatrales tanto en México como en el extranjero, sus amigos y enemigos, su relación con los críticos de la época y culmina con su fallecimiento el 17 de noviembre de 1950 ya como actriz ampliamente reconocida.

Ilustrada con abundantes fotografías y reproducciones de documentos originales, esta obra, cuyo material fue compilado y organizado por Beatriz San Martín, viuda de De Maria y Campos no es un simple anecdotario. Es la vida ejemplar de una mujer y actriz que vivió dedicada a su pasión: el teatro.

El teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901, de María Eugenia Aragón

Acreedora al premio Rodolfo Usigli de Investigación teatral en su modalidad de tesis de licenciatura, María Eugenia Aragón nos ofrece en su texto *El teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901,* una reflexión sobre la arquitectura teatral, que de acuerdo con Giovanna Recchia, constituye una importante aportación a la historia del teatro de nuestro país, puesto que el tema casi no ha sido abordado por los estudiosos.

En su trabajo, María Eugenia hace un recorrido sobre el desarrollo arquitectónico de los edificios teatrales, desde sus orígenes en la antigua Grecia, la Roma del siglo I después de Cristo, pasando por el europeo entre los siglos XII y XIX incluyendo al español, que sirve como vínculo para abordar la evolución del espacio teatral en México desde la representación de Autos Sacramentales, la Casa de Comedia del siglo XVI, los Coliseos Viejo y Nuevo respectivamente y el teatro Principal para llegar al tema central: El teatro Nacional.

A lo largo de su texto, la autora nos conduce por la historia de este teatro, desde la asignación del proyecto realizado por Lorenzo de la Hidalga, los obstáculos y retrasos que sufrió, hasta la controversia que originó su construcción, las relaciones y conflictos que su empresario Francisco Arbeu tuvo con las autoridades de la ciudad, todo enmarcado en un contexto social que permite rescatar la estrecha relación entre teatro y sociedad de la época.

La segunda parte del trabajo incluye varios análisis: uno sobre el espacio funcional del teatro, otro sobre el aspecto arquitectónico y uno más de su fachada, apoyados en la reproducción de maquetas, planos y fotografías. Con estos elementos, María Eugenia hace una valiosa aportación para recuperar y fortalecer nuestra memoria teatral.

Premios Rodolfo Usigli 1993

Patria, mujeres y teatro. Chihuahua: segunda mitad del siglo XIX, de Alma Montemayor

Con este título, Alma Montemayor da unidad a su texto –premiado en la modalidad de investigación– consistente en una serie de ensayos que pretenden mostrar un panorama general sobre el origen y desarrollo del teatro en Chihuahua entre el siglo XIX y el inicio del siglo XX.

En nueve ensayos breves, la investigadora nos ofrece un amplio panorama sobre la evolución del teatro en el estado norteño en todas sus facetas: La instalación de la primera casa de Comedia a mediados del siglo XIX con su respectivo reglamento de censura. El surgimiento del teatro patriótico como consecuencia de la separación de Texas, la pérdida de gran parte de territorio de Chihuahua y las invasiones extranjeras que propiciaron el desarrollo de una temática tendiente a fortalecer los valores propiamente nacionales.

En el ensayo "Las mujeres en el teatro", da cuenta de lo mal vistas que eran las actrices de las compañías visitantes y de cómo esta actividad estaba vedada a las señoritas de la sociedad chihuahuense, excepto -claro está- cuando el fin era patriótico o de beneficio. No pasa por alto la crítica, se refiere a las aportaciones del comentarista Juan de Dios Burgos y destaca los Convites el escrito y el de "en cuerpo" (desfile de los actores por las calles) que fue prohibido posteriormente.

La autora dedica un ensayo especial a la visita que al estado hiciera Angela Peralta conocida como el Ruiseñor mexicano, hace referencia al marco legal por el que se regían las representaciones teatrales y ofrece un censo de los espacios teatrales existentes en Chihuahua en el periodo señalado. Cierra su trabajo con un apartado de observaciones sobre la situación política y social del estado que culminó con la creación de un público teatral.

El control inquisitorial del teatro en la Nueva España durante el siglo XVIII, de Ricardo Camarena Castellanos

Resultado de una exhaustiva búsqueda y revisión del grupo documental Inquisición depositado en el Archivo General de la Nación, el texto *El control inquisitorial del teatro en la Nueva España durante el siglo XVIII* de Ricardo Camarena Castellanos –premiado en la modalidad de tesis–, constituye una fuente de primera mano para los estudiosos del teatro novohispano, pues aborda un tema muy interesante: la censura al teatro.

El objetivo de la investigación –afirma el autor– es revalorar y exponer el criterio inquisitorial ante la obra dramática y su postura de poder sobre los contenidos de las representaciones.

Ordenado en tres capítulos, un apartado de conclusiones y un apéndice, Camarena Castellanos presenta en el primero, un panorama general sobre la ideología predominante en la sociedad y todos los sectores que la integraban, así como las condiciones económicas, políticas y sociales imperantes en la época y que de alguna manera incidieron en la función fiscalizadora del Santo Oficio. Da, por último, cuenta de los espectáculos y diversiones públicas.

En el segundo capítulo ofrece un perfil del censor inquisitorial y al relacionar la actividades de los censores con la teatral señala que esta relación se da de modo natural, toda vez que el teatro como acto gregario y de molde social tiene innegable influencia ideológica, de ahí que los comediantes fueran objeto de una vigilancia especial y sus representaciones fiscalizadas hasta en el menor detalle por el Tribunal

El control de las ideas escritas entre Europa y América por parte del Santo Oficio es el tema que se aborda en el tercer capítulo e incluye una relación de libros prohibidos que ilustra sobre los alcances de la legislación inquisitorial y el criterio censorio vigente.

El trabajo concluye con una reflexión sobre el conglomerado social que rebasó los intentos de mediatización y control de la Iglesia y del Estado por medio de la inquisición, incluye una bibliografía así como una relación de los documentos citados a lo largo del texto.

Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950, de Socorro Merlín

...Socorro Merlín rompe con estas tradiciones eurocentristas y coloniales. Le da a la carpa y a los carperos toda la dignidad necesaria, porque descubre sus estructuras propias, sus placeres y dolores irreductibles a la estética del Arte. Con esta afirmación, Alberto Híjar sitúa la investigación realizada por la investigadora del CITRU en su verdadera dimensión en el proceso de reflexión sobre uno de los periodos más interesantes de nuestra historia teatral.

Mediante un estudio sistemático que ubica a la carpa sincrónica y diacrónicamente, la maestra Merlín se propone esclarecer los conceptos negativos que se tienen de ésta, revalorarla estéticamente e integrarla a la historia del teatro mexicano en su contexto histórico social, así como analizar su estructura física, espectacular y estética.

Luego de reflexionar sobre el contexto social en que surgió la carpa como respuesta a una demanda de los sectores populares de la población y sobre los grandes cómicos de la época y sus personajes, la maestra hace referencia a las características físicas de las carpas, a sus rituales, a su organización y a los códigos que en ellas se manejaban.

La segunda parte del libro está constituida por una serie de testimonios recopilados por la investigadora entre 1989 y 1991. Gracias a ellos, es posible rescatar la trayectoria, las aportaciones y la concepción que sobre la carpa tienen sus propios protagonistas. Incluye también la relación del fondo documental *La carpa en México*, resultado de la investigación realizada.

El teatro en México. Bianuario 1992-1993, por Arturo Díaz y Francisca Miranda

Dejar constancia del quehacer escénico en nuestro país y conformar una memoria teatral es el objetivo de esta publicación del CITRU. Atendiendo a su carácter bianual, esta nueva edición incluye críticas y crónicas referentes a algunos acontecimientos, así como una serie de artículos realizados por destacados miembros de la comunidad teatral con el objeto de enriquecer e imprimir una nueva dinámica al contenido de la misma.

Avocados a un registro documental exhaustivo y serio -761 fichas técnicas de producción teatral-, Arturo Díaz y Francisca Miranda han elaborado esta guía que sin duda se convertirá en fuente de consulta para los estudiosos del teatro.

Tomando en cuenta los comentarios y sugerencias a la edición anterior, los autores ampliaron su campo de acción a otras manifestaciones escénicas y lograron establecer mayor contacto con los grupos de teatro de los estados gracias a lo cual fue posible registrar sus actividades en mayor proporción.

La edición está conformada por los siguientes apartados, acompañados de sus respectivos artículos: Producciones teatrales y crónicas, Teatro y política cultural, Varia, Eventos: 1992 y 1993, Premios 1992 y 1993 y varios anexos: Ediciones 1992 y 1993, In memoriam, Indices analíticos y Desglose de siglas.

Abstacts de teatro. Resúmenes y bibliografía especializada, por Imelda Lobato y Leslie Zelaya

Dar cuenta de las publicaciones que desde 1950 a la fecha se han publicado en materia teatral, es el objetivo de este *Abstracts* que las investigadoras del CITRU Leslie Zelaya e Imelda Lobato han elaborado entre 1993 y 1994.

Surgido de la detección de necesidades de consulta con estudiosos del teatro (creadores, docentes, estudiantes, críticos e investigadores), esta obra viene a enriquecer una parte poco abordada en el quehacer teatral y se convierte en obra de consulta indispensable al proporcionar referencias bibliográficas y hemerográficas de textos y documentos publicados sobre la materia.

Esta obra, publicada por el CITRU-INBA en coedición con Escenología, comprende mil referencias, ordenadas alfabéticamente, con resúmenes de carácter indicativo que describen el contenido del documento registrado, con lo cual facilita cualquier búsqueda que se haga en ella a partir de la consulta de los tres índices que se incluyen: de autores, de títulos y de temas.

Dividida en seis secciones: obras de consulta, historia del teatro, teoría y técnica del teatro, interdisciplina, otros eventos y estudios sobre creadores, grupos y corrientes, la publicación también contiene un directorio de las bibliotecas en que se localizan los materiales referenciados.

Es así como mediante un trabajo interdisciplinario en el que convergen los campos de la bibliotecología y de la literatura dramática y teatro, es posible ofrecer, a los estudiosos del teatro mexicano un instrumento de apoyo en la formación y la actualización profesional que antes no existía.

El espacio del teatro de Fabrizio Cruciani

Giovanna Recchia

Apareció hace poco en librería una nueva publicación dedicada al tema de la relación entre la arquitectura y el teatro. Se trata de: *Arquitectura teatral* de Fabrizio Cruciani, publicada por Escenología, A.C.

Este nuevo libro llega a aliviar el enorme vacío existente en la literatura publicada en México sobre este tema.

Más que un texto de arquitectura donde los interesados en el diseño de teatros y espacios escénicos puedan encontrar sugerencias, esquemas, proyectos y, en el peor de los casos, recetas para el diseño de dichos espacios, como podría sugerir el título, este libro consta en realidad de una larga reflexión y de un exhaustivo análisis del espacio del teatro dedicados a todos los implicados en su uso y creación.

Una traducción fiel al texto: *El espacio del teatro*, hubiera transmitido el real sentido del título escogido por el mismo autor. De hecho Cruciani explica, en los primeros párrafos de su introducción, que el espacio del teatro es una realidad compleja y multifacética que no se puede reducir sencillamente a la suma de arquitectura teatral y de escenografía.

Para analizar el controvertido mundo del espacio teatral, Cruciani se acerca al tema con una serie de reflexiones a partir del concepto de teatro que, por lo general, todo individuo cercano al hecho teatral, sea actor, director o espectador, concibe en su mente: se trata del espacio de teatro a la italiana que vio sus orígenes en el complejo proyecto cultural elaborado por los medios intelectuales de las cortes romanas y florentinas desde principios del siglo XVI.

Fue en este ámbito donde se redescubrió y reinterpretó la comedia, donde se inventó la escenografía, donde se concibió un lugar separado y específico para la representación, sea como sala o como edificio para el espectáculo.

El tipo de teatro nacido en aquel entonces, entre las fiestas y las diversiones de las cortes renacentistas sigue representando, en la actualidad, el prototipo de espacio teatral, a pesar de las repetidas modificaciones, adecuaciones y perfeccionamiento de sus componentes técnicas y espaciales.

Los edificios teatrales que han sido construidos a lo largo de los cinco siglos siguientes presentan, en su mayoría, modificaciones de estilo, de dimensiones, de escala y de relación con la ciudad, con respecto al modelo originario; sin embargo, a la fecha, no se ha dado ni se ha propuesto ninguna nueva definición creativa de espacio teatral. El teatro a la italiana representa, según Cruciani, una totalidad orgánica de tipologías arquitectónicas, de funciones sociales, de formas de la sala y del escenario y representa el resultado de una verdadera cultura teatral transformada en una forma mentis hegemónica.

A pesar de la gran cantidad de edificios para el espectáculo que se han construido a lo largo del tiempo en Europa y en el resto del mundo, este tipo de espacio, el del teatro a la italiana, sigue representando una totalidad orgánica que escapa a cualquier clasificación, esquematización y repetición; se trata de un modelo, de una idea de teatro, más allá del espectáculo, que permanece como espacio de la tradición.

Los múltiples intentos, llevados a cabo entre finales del siglo XIX y principios de éste, para romper este modelo en busca de otros espacios de representación (desde las propuestas de Schinkel, de Wagner y de Copeau, hasta las de Craig, de Appia y de Gropius, entre otros) no han logrado substituir esta forma espacial del teatro que sigue permaneciendo, en la memoria colectiva, como un lugar mental de la cultura europea.

Una vez aclarado el concepto de espacio teatral heredado de la tradición, Cruciani analiza los otros espacios posibles en el teatro: el que nace de la representación, entendido como nudo generador del espacio, de sus formas y valores; el del teatro

medieval, que utiliza espacios preexistentes para transformarlos en espacios simbólicos y significantes para un discurso teatral; así como las formas teatrales del mundo oriental, hindú, chino y japonés.

Otros tipos de espacios son aquellos creados o utilizados en las plazas, calles y otros rincones urbanos, que el autor analiza en su devenir histórico. La utilización de dichos espacios, que propone maneras diferentes de relacionar el espectáculo con el entorno urbano (sea para transformarlo, sea para asumirlo como objeto de diálogo entre las partes), representa un fenómeno constante, a lo largo del tiempo, en todas las culturas; desde el carro de Tespis hasta los tablados medievales o de los cómicos de la Legua y hasta los escenarios del lenguaje festivo del periodo barroco que reinventan el medio urbano como espacio de representación, e incluso hasta las más recientes experiencias de teatro callejero.



Las columnas de la sociedad, 1989. Director: Miguel Flores. Con alumnos de la Escuela de Arte Teatral. En la foto Francisca Miranda, Patricia Ruiz, Marco Vinicio Estrello, Marisela Ruiz, Pilar Vizcarra e Irina Montero.

A lo largo del siglo XIX las transformaciones sociales y las conquistas tecnológicas influyeron también profundamente sobre el concepto mismo de espacio y, por consecuencia, sobre la idea de espacio teatral. El teatro se abrió entonces a las nuevas experiencias y empezó a desarrollarse en una constante tensión, en búsqueda de un espacio que fuera parte integrante de la expresión artística y no predeterminado por las puestas en escena.

Según Cruciani la revolución llevada a cabo por el movimiento romántico produjo la primera herida o quiebre cultural en el monolítico concepto de espacio teatral. De hecho, el drama romántico resulta ser, a menudo, inadecuado a los espacios heredados.

Es éste el momento en que las nuevas situaciones sociales y las nuevas tecnologías favorecen y alimentan la transformación del espacio teatral en la búsqueda de formas nuevas y diferentes de las del teatro a la italiana. Se abren por lo tanto dos vertientes: por un lado, la de la búsqueda de un teatro fuera del "teatro", en circos, en arenas, en auditorios; y, por el otro, se acentúa la tecnificación y el perfeccionamiento de las salas a la italiana ya existentes, por lo que el trabajo del escenógrafo y del técnico, considerado hasta mediados del siglo XIX como oficio artesanal, se eleva a nivel de ciencia.

El problema del espacio teatral entregado a nuestro siglo radica entonces en la búsqueda de un lugar creativo para la expresión artística; ya sea fuera de los espacios tradicionales, ya sea en un teatro a la italiana, pero reformado en su totalidad de sala y escena.

Los temas de discusión alrededor de los cuales giran todas las propuestas a principios de este siglo se centran en dos puntos: en el espacio del espectador, en el que se hospedan los hombres del espectáculo, y en el espacio de los hombres de teatro en el que se construye la relación con los

espectadores, o sea en la escena, considerada como espacio creativo.

Con las experiencias de las vanguardias dadaísta, futurista, simbolista, etcétera, la escena se vuelve abstracta, se transforma en el lugar de la figuración y del movimiento, de la forma y de la luz, en un espacio para la visión; se necesita por lo tanto un tipo de espacio teatral nuevo y diferente. Se acentúa la fractura entre la concepción del edificio en donde acontece el fenómeno teatral, entre la idea del inmueble que por sus mismas características es una construcción obligada a perdurar en el tiempo y en el espacio para alojar a todos los posibles e imprevisibles acontecimientos teatrales, y el espacio teatral imaginado y realizado por "los hacedores de teatro"; la separación profunda y contradictoria entre el teatro de los arquitectos y el de los hombres de teatro.

A lo largo de todo el siglo XIX no existe forma o tipo de espacio teatral que no se haya experimentado. Cruciani ofrece un amplio panorama de la mayoría de las propuestas y variantes arquitectónicas realizadas en este siglo, desde el primer escenario giratorio al espacio polivalente, de las escenas múltiples a las máquinas escénicas, del teatromáquina de Reinhardt y de Walter Gropius a la escena anular de Le Corbusier, de los teatros de masa, a los panorámicos, a los de bolsillo.

Todo parece posible en los teatros de los arquitectos; sin embargo, sus propuestas espaciales no logran volverse expresión de una cultura del teatro. La enorme y variada producción de nuevas formas y tipologías teatrales realizada a lo largo del presente siglo hace imposible, para un arquitecto, pensar en un teatro. Los términos de espacio teatral y lugar teatral siguen siendo cada vez más ambiguos, objeto de interminables discusiones y reflexiones a nivel mundial y siguen planteando preguntas todavía sin respuestas.

Del otro lado de este universo teatral fracturado se encuentra el espacio imaginado por los "hacedores de teatro" quienes desconfían de un lugar prestablecido y prefigurado, neutral y ajeno a la creación artística.

Surgen entonces las teorías y los experimentos de la escena expresiva cinética de Meyerhold, el teatro de cabaret y las múltiples formas del teatro de relación que se gesta sobre la tensión dialéctica entre sala y foro, entre actor y espectador. Jean Jacques Copeau, por ejemplo, declara que el espacio del teatro es en primera instancia un ambiente de personas, o sea un teatro sin teatro; para poner en escena un texto se necesita únicamente de un tablado desnudo y de un actor vivo. En este sentido Cruciani comenta también las más recientes propuestas y las experiencias de Grotowski, de Eugenio Barba y de Peter Brook quienes están delineando el difícil camino de la gente de teatro. Para todos ellos y para Peter Brook, en particular, "es necesario que haya una actividad en busca de un teatro y no un teatro en busca de una actividad".

El texto de Cruciani termina con una "Carta a un arquitecto" que incluye algunas reflexiones inquietantes y estimulantes: "El espacio actual del teatro no nace de la experiencia de los espacios anteriores para el espectáculo, y tampoco servirá para imaginar los espectáculos del futuro. El único posible edificio teatral del futuro, es aquél enraizado en la contemporaneidad... que no se hace cargo del pasado y que más bien le pide al pasado ser memoria presente, o sea, tradición viviente".

En conclusión, lograremos un TEATRO en el momento en que también el arquitecto sea hombre de teatro, dueño e intérprete de la cultura teatral de su momento.

El oro de *El centavo*

Alejandro Ostoa



Foto: Fernando Cruz

La dama boba, 1992. Director: Javier Serna. Con el Grupo Universitario de Nuevo León.

El índice de natalidad de revistas literarias en nuestro país, ha sido alto, sin embargo la mortalidad a temprana hora no ha permitido la sobrepoblación.

Recorrer el índice de las 200 revistas *El centavo*, es aprehender más de cuatro décadas de la constancia e historia de la literatura mexicana, ya que sus páginas han dado hospedaje a infinidad de escritores que hoy en día son bandera representativa de las letras nacionales, principalmente poetas. De ello pueden dar referencia las cédulas de autores de las más prestigiosas enciclopedias y diccionarios de nuestro país, sin dejar fuera antologías, tesis y ensayos.

El centavo es la revista independiente con mayor antigüedad. Nació en Morelia, Michoacán en febrero de 1954, fue fundada por Salvador Molina Martínez (1918-1991). El consejo editorial lo constituían los coeditores José G. Baeza Campos y Alfonso Espitia Huerta. Actualmente asume la dirección el escritor michoacano Arturo Molina García (1948). La revista ha obtenido becas del CNCA, y cuando no ha podido gozar de ella, el ímpetu y la constancia no le han impedido salir mensualmente. El prestigio y la calidad, que a estas fechas la han convertido como clásica y pionera, han encontrado apoyo de la Universidad Nicolaita y editoriales como Aguilar y Joaquín Mortiz.

En 1993 Arturo Molina le dio el pie al teatro, género que en 39 años no se había manifestado en sus páginas. La réplica, al unísono, la dieron Ricardo Pérez Quitt y Gabriela Espinosa de los Monteros. Desde entonces esta triada ha editado trimestralmente (en ocasiones en menos tiempo) un número dedicado al teatro mexicano.

El primer número, el 168, estuvo dedicado al dramaturgo michoacanno Sergio Magaña. En este rubro le han seguido varias temáticas: el Teatro y la poesía, número 171; el teatro indígena, mujer y teatro, el teatro de carpa, el monográfico dedicado a José Manuel Álvarez (dramaturgo casi olvidado que difundió su teatro y el de otros por varios estados de la República), el teatro de títeres, el teatro de revista, el dedicado a Emilio Carballido, teatro del diálogo, teatro de monólogo, pastorelas y teatro libertino. En estos números se han publicado textos dramáticos de varios autores, algunos son manuscritos, otros verdaderas joyas de nuestra escena, ponencias, ensayos y reseñas de libros relacionados con la escena. Bellas portadas, fotografías históricas y viñetas de gran arte, así como bocetos escenográficos y de vestuario, han ilustrado los *Centavos* teatrales.

En el rubro teatral pocas revistas han logrado mantenerse con vida. *El centavo* es una de ellas y se debe (lo recalco nuevamente) a Arturo Molina García, Gabriela Espinosa de los Monteros y al hiperquinético Ricardo Pérez Qui(tt) nético.

El centavo ha volado y rodado por toda la República y durante más de 42 años ha formado un tesoro de morralla, donde hablando en plata, cada centavo vale oro.

¿Qué hay detras del teatro?

María Esther Ibarra

Oculto casi siempre, o de plano siempre, a los reflectores, a los ojos y aplausos del público, de los críticos, tal vez, desconocido en su esencia por algunos directores y con frecuencia poco apreciado; el trabajo de técnicos y creadores teatrales fue puesto en escena a través de las Mesas *¿Qué hay detrás del teatro?*

Organizadas, en diciembre pasado los días 3, 4 y 5, por el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) y coordinadas por la dramaturga Estela Leñero, las mesas hicieron posible que se levantara ese segundo telón teatral para dialogar y debatir sobre los elementos que conforman la estructura teatral de la puesta en escena.

El escenario: el Teatro Antonio López Mancera de la Escuela de Arte Teatral, en el Centro Nacional de las Artes. El reparto por orden de aparición: los directores José Ramón Enríquez, Luis de Tavira y Héctor Ortega; quienes entrevistaron a los "actores" Rodolfo Sánchez Alvarado (sonidista), Carolina Murillo (tramoyista), Eduardo Palomino (iluminador), Francisco Álvarez (jefe de foro e iluminador), Iván Dorado (iluminador), Humberto Suárez (traspunte), Sergio Mandujano (telonista), Alejandro Jara (efectos especiales), Rafael Ramos (tramoyista e iluminador), Arturo Nava (escenógrafo), Lorenzo Silva (pintor), Juan Pérez (utilero y atrezzista), Arturo Ruiz Roig (traspunte) y Eduardo Cervantes (iluminador).

Las "ciencias ocultas" del teatro

Dentro y detrás del escenario, iluminadores, sonidistas, tramoyistas, vestuaristas, traspuntes, escenógrafos, atrezzistas, jefes de foro, realizadores de efectos especiales, vestuaristas, utileros, en fin, toda esa gama de técnicos aplican sus oficios teatrales o lo que denominó el director Luis de Tavira la "*ciencia ocultas*" del teatro, para hacer de una puesta en escena una realidad verosímil.

El proceso tras bambalinas no se limita a que cada quien haga su trabajo de manera individual. Implica "entrar en una complicidad con el director y los actores", como bien dijo el iluminador y jefe de foro Francisco Álvarez; o "ejecutar un concierto de creatividades en donde no se valen protagonismos tiránicos o dictatoriales", como definiera al teatro, el director José Ramón Enríquez.

Trabajo indispensable, labor creativa, entrega apasionada, experiencia invaluable, aplicación de toda suerte de soluciones o trucos; sin embargo, la labor de los técnicos resulta a veces tarea titánica.

Por ejemplo, citó De Tavira, el "tramoyista prácticamente tiene que convertir cualquier espacio o simplemente una cavidad, en escenario". A tal grado que hasta los confunden con magos, dijera Alejandro Jara, realizador de efectos especiales. "No lo somos, tenemos muchas limitaciones".

"Sí, realizamos nuestro trabajo con muchas dificultades", apuntó el pintor escénico Sergio Mandujano. Una de las principales y presente en toda puesta en escena: el tiempo. "Siempre se tropieza con la premura del tiempo y la mayor parte de una obra se hace con muchas prisas".

Con todo, para los técnicos es regla no escrita el que todo se puede hacer. Los tramoyistas Carolina Murillo y Rafael Ramos coincidieron en que "en un escenario se puede realizar cualquier cosa si se quiere hacer, aún con o sin recursos".

Ciertamente, afirmó el sonidista Rodolfo Sánchez Alvarado, "nuestro trabajo es colocar en el foro bocinas o hacer una ambientación sonora, aunque la mayoría de las veces se carece de infraestructura teatral. Sin embargo, los sonidistas tenemos que darle una significación a la música en relación a la obra y buscando el nivel adecuado para no tapar a los actores con el sonido."

Parte cotidiana y quizá hasta ya inherente al quehacer teatral, son las disputas en el proceso de realización. A veces, desde la óptica de los técnicos, en el papel las ideas de los directores son muy buenas, pero ya en la práctica son otra cosa.

Una anécdota del iluminador Eduardo Palomino, refleja esa "díficil pero satisfactoria relación": "La regla la aprendí con el maestro Julio Prieto, durante la puesta en escena de *Asesinato en la Cátedral*. Me pedía una iluminación imposible y le dije: —No se puede. Y el maestro simplemente me dijo:—Esa frase no existe en el teatro". Al final, "las cosas no se hicieron tal como lo pedía el maestro Prieto, pero la iluminación resultó de acuerdo a las necesidades de la obra", refirió el iluminador.

"Sí nos peleamos mucho, pero también nos disfrutamos", señaló Carolina Murillo, la única mujer que se ha "aventado el boleto" de ser tramoyista.

Francisco Álvarez, jefe de foro e iluminador, comentó que, por ejemplo, el concepto de diseño de iluminación pueder que sea bueno, pero los directores no consideran que la luminaria está en mal estado".

Y no sólo eso. También, la labor del técnico es poco valorada, admitió el director José Ramón Enríquez. Y quizá por ello De Tavira iniciara las mesas con una especie de reconocimiento a quienes son la "parte callada del teatro, los que suelen no tener voz en el discurso de la teatralidad mexicana; pero que paradójicamente, son la parte más sabia, pues conozco el rigor de su crítica implacable, siempre certera y luminosa. Por eso, el tener la oportunidad de escucharlos ahora, es acto justo, justiciero, dignificador y muy necesario".

El sonidista Sánchez Alvarado y el iluminador Palomino coincidieron en lo importante que cada técnico sepa bien su oficio, pero también en que haya una retroalimentación del trabajo. "Desafortunadamente, la crítica teatral que podría ser una vía, sólo se ocupa de la faceta final de una puesta en escena, pero no del resto del proceso", lamentó Sánchez Alvarado. Y Palomino también se dolió de que pocas veces se logra la retroalimentación entre técnicos y actores".

El traspunte Arturo Ruiz Roig fue enfático: "Los que estamos atrás, los que no damos la cara, somos los que hacemos el teatro. El actor viene siendo un pequeño títere de uno, pues hay actores que si bien se saben de memoria el texto, no saben llevar el ritmo. Y es ahí donde uno tiene que apoyarlos para que no parezca que están haciendo mímica".

Artistas ocultos del teatro

Jóvenes o cargados de años, pero también de experiencia y anécdotas que forman parte ya del inventario del teatro mexicano, estos trabajadores teatrales se forjaron en el empirismo del conocimiento y la práctica de las artes escénicas.

"Ninguno hemos tenido una instrucción académica, porque no hay una escuela o institución de técnica teatral. Además, es una carrera en la que nunca se termina de aprender", señaló el iluminador Palomino.

Su mejor escuela —coincidieron técnicos y creadores— ha sido el trabajo cotidiano en una puesta en escena y la experiencia heredada de sus propios compañeros. ¿Cómo se puede hacer un técnico?, preguntó Juan Pérez, utilero y atrezzista. El también dirigente de la Federación de Técnicos Teatrales contestó: "—En el teatro, es la mejor forma, aunque queremos profesionalizar los oficios; pero las empresas no nos han ayudado para crear un centro de capacitación".

La modernidad teatral vs la formación empírica

Ante la automatización tecnológica que está experimentando el teatro mexicano, se abordó el desplazamiento de las tradicionales técnicas escénicas que durante años han hecho de ellas, muchos de los técnicos participantes en las mesas, un verdadero arte de ingenio y creatividad.

De Tavira apuntó que algunas técnicas o artes teatrales ya están en extinción por las innovaciones tecnológicas, pero resaltó la indispensable labor de los técnicos y creadores.

Los propios técnicos y creadores reconocieron que la mayoría del gremio no tiene una adecuada capacitación o desconocen el manejo de los equipos tecnológicos modernos, como son el video y la computadora, que se han incorporado al teatro particularmente en el trabajo de sonido e iluminación.

"Nos agarraron desprevenidos. Las nuevas tecnologías nos han pegado fuerte", admitió el escenógrafo Arturo Nava. Agregó: "Ha sido muy rápida su incorporación al teatro y nos va a llevar tiempo integrarnos, porque también hay un desfase entre la capacidad técnica y la creatividad artística".

El director Héctor Ortega reconoció la sabiduría y la disciplina de los técnicos teatrales, pero insistió en la necesidad de que las autoridades del ámbito cultural o educativo aporten recursos para la creación de una institución en técnicas teatrales.

La propuesta tuvo consenso no sólo entre los hacedores del quehacer teatral, sino también entre el público asistente, pues se coincidió en que la creación de una institución educativa sobre técnica teatral, también serviría para recuperar la vasta experiencia que en la práctica han desarrollado detrás del escenario los hacedores de diversas artes escénicas.

Y contra lo que pudiera pensarse, estos trabajadores teatrales, orgullosos del empirismo de sus oficios, están abiertos a "entrarle" a la tecnología escénica; pero también a preservar lo que no les dio ningún libro o escuela.

"La mecánica teatral tiene muy buenos elementos, pero tampoco es garantía de que todo saldrá bien", advirtió el iluminador Eduardo Cervantes. "Los telones se hacen ahora en computadora, y a lo mejor desaparecen los pintores escénicos, pero también es cierto que jamás se suplirá el sentido del color que tiene la mente humana". La tramoyista Murillo remataría: "Los adelantos técnicos pueden hacer más sencillo el trabajo de tramoya, pero siempre será más rico echarle todos los kilos como ahora lo hacemos".

PRIMER ENCUENTRO DE TEATROS REGIONALES*

Francisca Miranda/
Juan José Segurajáuregui**

En el marco del Primer Encuentro de Teatros Regionales, realizado en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, se abrió un espacio de deliberación para que los asistentes intercambiaran opiniones y experiencias respecto a la problemática de la formación teatral, las condiciones de trabajo de los grupos, los problemas centrales de la creación, la producción de espectáculos, el financiamiento de los mismos y la relación de los grupos de teatro con su entorno social y con el público.

A continuación les presentamos el resultado de la relatoría de *las* mesas de trabajo y las resoluciones del Encuentro.

La primera mesa de trabajo se inició con la participación del maestro Fernando de Ita señalando el interés de la formación teatral de los participantes, haciendo destacar que actualmente hay cuadros formados en actuación y dirección dentro de la provincia mexicana, no siendo así en los aspectos escenográficos y de iluminación.

Se procedió a dar una pequeña semblanza de algunos de los grupos y su trabajo: Guillermo

* Encuentro realizado en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, del 22 al 25 de febrero de 1996.

** Relatores del encuentro.

Cabello del grupo A trasluz de Puebla, Enrique Mijares del grupo Espacio Vacío de Durango, así como Alicia Martínez del grupo Tablas y Diablas de Veracruz.

El compañero Boris Schömann expuso: el grupo La Tarántula se concreta a partir de un espacio, dándose la coincidencia en el trabajo con el maestro Carlos Converso y el maestro Camacho. Para ellos es significativo el apoyo que han tenido recientemente de las instituciones de cultura, siendo una característica de este grupo la búsqueda de la construcción de un elenco estable, así como la autocrítica al punto de suspender una temporada si el producto no es lo deseado.

En el caso del grupo de Michoacán, Dube Teatro, su origen se remonta a diez años atrás con un taller de expresión corporal que ha venido concretándose en la formación del núcleo y de estudiantes que posteriormente se incorporan a un taller de estudiantes-actores y un pequeño grupo de trabajo en la producción teatral. Todo trabajo que se realiza tiene como finalidad un montaje.

Una característica significativa de este grupo es la incorporación de otros estudiantes-actores en sus montajes, aunque pertenezcan a otra compañía.

Actualmente no cuentan con un espacio propio, recurriendo a la instancia de cultura del estado, para que le sea facilitado el taller de danza para los trabajos de expresión corporal y otro pequeño espacio llamado teatro de la capilla, tanto para sus presentaciones como para sus ensayos.

El compañero Gerardo Valdéz del grupo Rehilete, que fuera fundado por cinco integrantes de la Universidad de Monterrey, comentó que se han preocupado por la formación de cuadros de teatro en su propio espacio, con un proyecto de cuatro años con su propia metodología.

Después de este panorama se abordó específicamente la problemática de la formación teatral, con la participación de Ignacio Flores de La Lama de Tijuana y el diplomado que actualmente ofrece el CAEN (Centro de Artes Escénicas del Noroeste).

Adriana Rovira del INBA dio a conocer su experiencia en el estado de Guanajuato. Fue a partir de las necesidades de los teatreros, principalmente la relacionada a la formación teatral, que se organizó un diplomado con la participación entusiasta de la gente.

Es en este momento que se define la intención de trabajar en cuatro temas fundamentales dada la premura de este encuentro, a saber:

1.- Formación–grupal o regional.
2.- Producción–espacios y colectivos.
3.- Economía del teatro.
4.- Muestras de teatro.

En lo referente a la formación teatral se debatió sobre las distintas posibilidades de lograrla y la manera en que se abordarían diferentes estrategias de trabajo; desde los cursos tradicionales hasta la encerrona (un tiempo dedicado única y exclusivamente al quehacer teatral), siendo concensado el hecho de que existe una necesidad de conocernos en el trabajo y que por tanto sería deseable lograr un próximo encuentro con las características de la encerrona; que fueran talleres de medio tiempo donde en el trabajo pudiéramos compartir conocimientos y experiencias, abordadas libremente dando cabida a la improvisación y tomando en cuenta los distintos oficios y especialidades del quehacer teatral como son: dramaturgia, dirección, escenografía, trabajo actoral, vestuario, máscaras, etcétera.

Esto se llevaría a cabo por medio de una convocatoria primero estatal, buscando el concenso y conciliación de grupos y posteriormente definir por estado el número de participantes para dicha encerrona.

Cabe señalar que la encerrona no excluye otras estrategias de trabajo para la formación teatral, dada la complejidad de la misma.

Es importante señalar que tanto en el estado de San Luis Potosí, como en el estado de Jalisco ya se está dando la interacción en los procesos de montaje.

Nota: Se acordó que el día 25 pudieran llegar propuestas por escrito para enriquecer o redefinir la propuesta concensada de la encerrona.

Los puntos 2 y 3 no se llegaron a abordar dado el interés de capitalizar esta reunión para hablar sobre las Muestras, sus resultados, experiencias, defectos y virtudes.

Se hizo patente en los participantes la necesidad de reestructurar las Muestras estatales, regionales y nacional dado que se opina:

1. Selecciones arbitrarias.
2. Instituciones que sacan provecho de las Muestras.
3. Jurados que no tienen visión crítica.
4. La falta de sentido de mostrar el trabajo tanto a teatreros como al público en general.
5. Promover el canibalismo entre los hacedores del teatro.
6. El continuo provecho de los funcionarios institucionales de las Muestras.

Siendo lo más rescatable el hecho de reconocernos como teatristas preocupados por nuestro trabajo y generar vínculos para mostrarnos al margen de las Muestras.

Resoluciones de Cuernavaca***

Crear un Teatro Nacional a partir de las diversas manifestaciones dramáticas de todos los estados; implementar un intercambio de experiencias entre los artistas del teatro regional; formular diversas formas de enseñanza para el arte escénico del país; valorar la propia capacidad creativa y apostar por la autogestión, fueron algunas de las resoluciones a las que llegaron los teatristas de 20 estados de la república que se reunieron en la ciudad de Cuernavaca del 22 al 25 de febrero de 1996 en el Primer Encuentro de Teatros Regionales.

Durante cuatro días se presentaron ocho de las obras más sobresalientes del teatro regional, y más de cien directores, actores, diseñadores y técnicos de diversas entidades de la federación, se reunieron para comentar que el centralismo cultural y el paternalismo artístico sigue minando el desarrollo del teatro que se hace fuera del Distrito Federal.

Algunos de los directores más connotados del teatro regional, como Roberto Briseño de Michoacán, Ricardo Delgadillo de Jalisco, Vera Milarka de Tlaxcala, Angel Norzagaray e Ignacio Flores de La Lama de Baja Cali-fornia, Guillermo Cabello de Puebla, Enrique Mijares de Durango, Medardo Treviño de Tamaulipas, Francisco Beverido, Boris Schömann y Alicia Martínez de Veracruz, Juan José Segurajáuregui de Colima, Gerardo Valdez de Monterrey, Alberto Solián de Sinaloa, Antonio Trejo de San Luis Potosí, y Natalia Carriazo y Martín Zapata de Morelos, en lugar de lamentarse por las tristes condiciones en las que sobrevive el teatro regional, se propusieron apoyos mutuos para seguir desarrollando la identidad del teatro mexicano.

En varios estados del país, se comentó en la reunión, hay artistas del teatro con la preparación, el conocimiento, la teoría y la práctica suficientes para formar nuevos cuadros para el teatro regional y para sustentar la idea de un Teatro Nacional en el que se refleje la diversidad cultural de la nación mexicana.

Como resolución final se acordó realizar una próxima reunión de trabajo con el tema de la Independencia de México, trabajada anecdótica y argumentalmente con las historias locales sobre dicho periodo, con el fin de trasladar esa gesta al presente escénico y político del país; como un ejercicio de lenguaje teatral y como un medio para llevar al teatro la realidad del país.

Se propuso que este sea un proyecto a nivel nacional en el que participen las instancias federales, estatales y municipales, para que La República del Teatro, como se le bautizó a esta iniciativa, sea realmente una cruzada nacional en favor del arte dramático.

Este Encuentro fue organizado por la Universidad Autónoma del estado de Morelos, la Asociación Internacional de Críticos de Teatro, el Instituto de Cultura de Morelos, el Centro Nacional de las Artes y el CNCA.

*** Resumen a cargo de Fernando de Ita, coordinador del Encuentro.

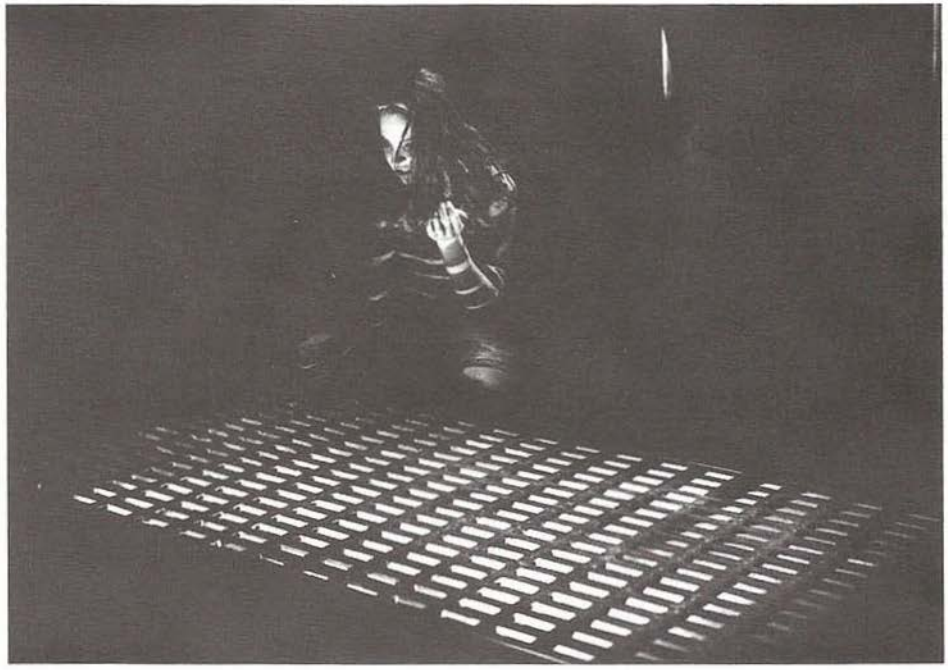


Foto: José Jorge Carreón

La fábrica de juguetes, 1995. Autor: Jesús González Dávila. Director: Philippe Armand.
Sexta generación del Núcleo de Estudios Teatrales. Premio Mejor Teatro Estudiantil UCCT.



CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION
TEATRAL RODOLFO USIGLI

