

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. 4 (may. 1997). México: CONACULTA, INBA, CITRU.

Descriptorios Temáticos (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica. Teatro y estado. Política cultural. Política teatral.

DOCUMENTA

CITRV

TEATRO MEXICANO E INVESTIGACIÓN
Mayo 1997

Carpeta especial: Políticas teatrales

escriben

Jacques Veziná

Noel Witts

David Olguin

Otto Minera

Martha Toriz

Jorge Kuri

4

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*

Omar Valdés
*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 GENERAL
Estela Leñero

COORDINACIÓN DE AGENDA CITRU
Omar Valdés

CONSEJO EDITORIAL

Karina Aguirre, José Ramón Enríquez, Ignacio Escárcega,
Rocío Galicia, Jovita Millán, Rodolfo Obregón, Armando
Partida, Soledad Ruíz, Martha Toriz y Germán Viveros

CORRECCIÓN

Gabriel S. Roviroso y Karina Aguirre

RECOPIACIÓN DE MATERIAL GRÁFICO
Arturo Díaz y Francisca Miranda

DISEÑO
José Juan Hernández M.

PIES DE FOTO
Silvia Ontiveros

ENLACE
Eunice Sandoval

APOYOS
Patricia S. de la Vega y Martín Rivas

CAPTURA
Jeanette González, Patricia Cabrera y Arisbe Martínez

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

Acervos consultados para este número

CADAC (Centro de Arte Dramático A. C.)
CNA, Biblioteca de las Artes
CNT (Compañía Nacional de Teatro)
EAT (Escuela de Arte Teatral)
SITMEX (Sistema de Información del Teatro Mexi-
cano del CITRU)
Unidad de Imagen
Unidad de Registro de Obra

Nota aclaratoria

En el artículo de *Documenta Citru* núm. 2 titulado *El enfoque de la formación actoral en la Facultad de Filosofía y Letras* la autora es exclusivamente Aimée Wagner.

SUMARIO

Carpeta especial: Políticas teatrales

Introducción	----	----	7
Estela Leñero Franco			
Política teatral en Francia			10
Christian Schiaretti			
La política teatral en Canadá y Quebec		----	17
Jacques Veziná			
El panorama teatral en Alemania			22
Wolfgang Ruf			
Gobierno, teatro y estrategias puestas en marcha en el Reino Unido		----	30
Noel Witts			
Tendencias contemporáneas en el teatro en Estados Unidos			36
Lindy Zesch			
Red Colombia de productores culturales			47
Política teatral del Estado mexicano	-----	----	52
Víctor Hugo Rascón Banda			
México y su política teatral			62
David Olguín			
Paradojas y aporías de las políticas teatrales		---	70
Luis de Tavira			
Teatro y democracia			76
Otto Minera			

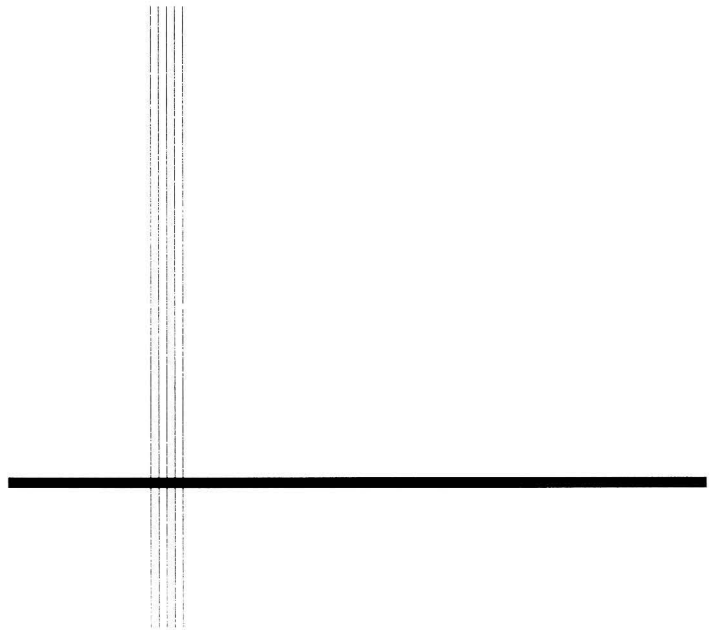
Agenda del CITRU

Fotografía escénica	89
Javier Muñoz	
Espacios escénico, arquitectónico y del público en <i>Funesta</i> de Jesusa Rodríguez, y <i>El cántaro roto</i> de Heinrich von Kleist	97

Giovanna Recchia Signorelli	
El vestuario como fuente estética de información y significación dinámica en el espacio escénico	107
Amaya Clunes	
El teatro del Bauhaus	115
Josefina Alcázar	
Seki Sano visto por Armando de María y Campos	119
Martha Toriz Proenza	

Del archivero

Apología al teatro de los arrabales	131
Jorge Kuri	
Del dicho al hecho. La <i>Ofelia</i> de Marco Antonio de la Parra: texto, puesta en escena, recepción	134
Nel Diago	
Una CANDILEJA en el "Callejón del Diamante" de Xalapa, Veracruz	141
-----	-----
Francisco Beverido Duhalt	



EDITORIAL

Una de las tareas que desde el principio se trazó *Documenta-CITRU* fue la de atisbar en algunos temas que, ya sea por constituir campos inexplorados de los estudios teatrales o bien por su polémica actualidad, pudiesen traducirse en líneas de investigación que en el mediano y largo plazos arrojaran nuevas lecturas o propuestas de aplicación. Así, los números no se destinaron a tratar pluralmente temas histórico-coyunturales como la censura en el teatro y la definición de nación desde la perspectiva teatral, mientras que el segundo número fue objeto y detonante de una vasta discusión en torno a las escuelas de actuación en México. Con este número cuatro proponemos tratar un asunto de apariencia extraacadémica pero que posee un trasfondo que artistas, críticos, funcionarios y hasta investigadores hemos ignorado, evidenciando con ello nuestra falta de perspectiva en el afán de alcanzar aquello que se ha querido denominar la “nación teatral”¹; nos referimos al estudio de las políticas para el teatro.

Si bien la historia de nuestras instituciones culturales nos ofrece un importante material testimonial respecto de definiciones, objetivos y estrategias de organización y difusión artística (baste recordar los fondos documentales que bajo el nombre de Carlos Chávez existen en el AGN y en los Fondos reservados de la Biblioteca de las Artes), el tema se presenta virgen a los ojos de nuestros colaboradores, por lo que, a no dudarlo, el material que aquí se publica constituye el primer eslabón en el análisis de propuestas y caminos dignos de tomarse en cuenta por artistas y por qué no, por políticos de carrera.

Creemos que la coyuntura para hacerlo es inmejorable: por un lado el proceso de transformación política que vive nuestro país y por consiguiente, a la revisión crítica a la que deben sujetarse nuestras instituciones culturales. Por este último motivo, para acompañar e ilustrar la historia del teatro estatal en México se ha establecido un discurso gráfico paralelo que nos muestra algunas de las múltiples producciones teatrales patrocinadas por el Estado en los últimos 50 años.

También cabe expresar que con este número se cierra en el CITRU una etapa de trabajo que, desde nuestra perspectiva, contribuyó a vincular la investigación académica con el quehacer teatral y a definir nuevos campos de investigación, más ligados a los hechos y las preguntas que los artistas teatrales de nuestro país plantean y formulan hoy. Hacemos votos porque esta labor germine en propuestas útiles y visiones renovadoras, al tiempo que externamos nuestro deseo de que una nueva dirección del Centro encuentre el camino allanado para la consolidación de su vida académica y para que proyecte los resultados de sus estudios hacia el resto de la vasta comunidad teatral y académica de nuestro país. Enhorabuena.

Luis Mario Moncada



Foto: Rogelio Cuéllar

Juana de Arco en la hoguera, 1984. En la foto Julieta Egurrola. Autores: Paul Claudel y Arthur Honneger
Director: Luis de Tavira. Compañía Nacional de Teatro.

CARPETA ESPECIAL



Políticas teatrales

Christian Schiaretti

Jacques Vezinã

Wolfgang Ruf

Noel Witts

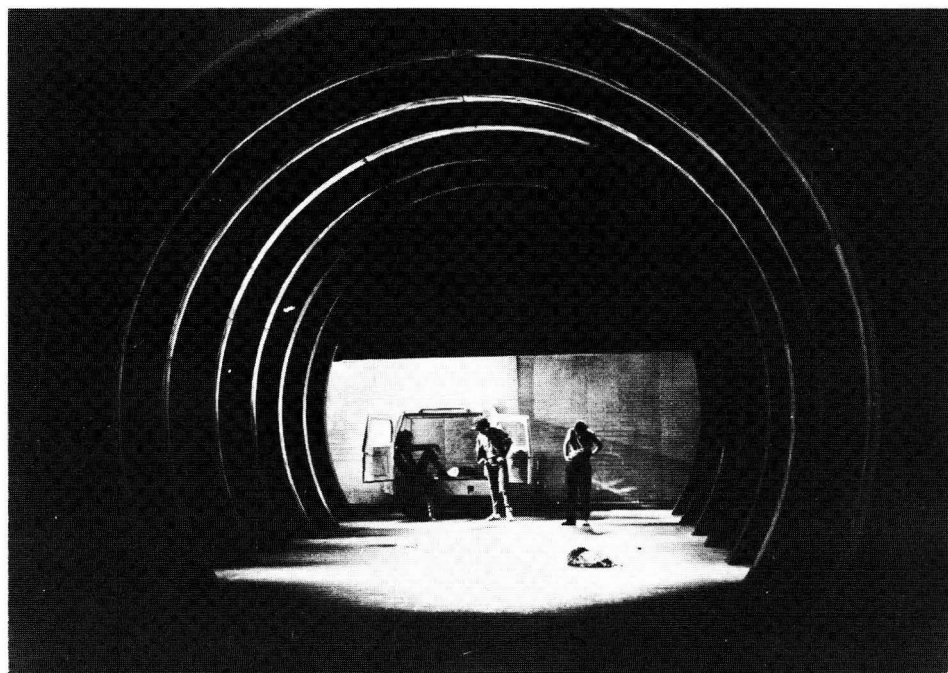
Lindy Zesch

Víctor Hugo Rascón Banda

David Olguín

Luis de Tavira

Otto Minera



De la calle, 1987 Autor: Jesús González Dávila. Director: Julio Castillo. Compañía Nacional de Teatro.

interesante temática, complementándola con otros artículos, con el propósito de impulsar la discusión y contribuir en la conformación de una relación adulta entre la comunidad teatral y las instancias gubernamentales; en informar a los partidos políticos y a los dirigentes que ocupan puestos burocráticos, en crear corrientes de opinión y unir y fortalecer a la comunidad teatral que actualmente se encuentra poco interesada en estos temas.

Es fundamental para nuestra nación y para la consolidación de nuestra identidad conocer y difundir diversas formas de política teatral, tanto nacionales como extranjeras. Formarnos un criterio por medio de la comparación y la oposición, escoger lo mejor de cada modelo sin olvidar su contextualización, ver los obstáculos a los que se enfrentan y acortar caminos. Abrirse significa enriquecer las opciones, ejercitar el análisis de lo nuestro con elementos nuevos y tal vez, encontrar alternativas.

Las formas de organización teatral de los países presentadas en este volumen indican una serie de hallazgos y dificultades que están en relación directa con su tradición, sus niveles económicos y su relación con el Estado. En Francia, por ejemplo, que es el país de Europa donde la implicación financiera del Estado en la cultura es la más importante, el teatro público ha consolidado el modelo de compañías de repertorio. Si bien en un principio, señala Christian Schiaretta, estas compañías constituyeron un impulso para la creación, ahora el burocratismo y el flagrante parentesco con el teatro privado en sus sistemas de producción han echado abajo los intereses creativos.

En el caso de Canadá las compañías teatrales se organizan como empresas privadas de las cuales sólo son subvencionadas la mitad –42%– por los poderes públicos. Para Jacques Veziná, este bajo porcentaje hace difícil y a veces peligroso el equilibrio entre la expresión artística y las obligaciones del mercado.

En Alemania la problemática del subsidio tiene otro matiz. Wolfgang Ruf defiende y argumenta a favor del teatro público en Alemania, caracterizado por su larga tradición, su elevada productividad y su compleja infraestructura organizativa. Estas compañías de repertorio de teatro, ópera, música y danza enfrentan con grandes dificultades la crisis financiera y las cuestionables soluciones que ha dado el gobierno alemán. reducción irracional del presupuesto y participación del capital privado.

La dinámica de la economía neoliberal ha llevado a las organizaciones teatrales a buscar mecanismos de respuesta. En Gran Bretaña –con una significativa participación del Estado en la cultura y una sólida tradición teatral, tanto en el campo de la creación como en el de público– las compañías de repertorio han dejado de funcionar para dar paso a la proliferación de compañías independientes e itinerantes que se presentan en los teatros de todo el país. También han fortalecido la figura del administrador de las artes, a nivel universitario, como parte imprescindible de estas compañías.

Estados Unidos, país capitalista por excelencia y con una tradición teatral muy joven –Lindy Zesch señala que arranca en los años sesenta–, no participa significativamente en la producción teatral. El teatro no lucrativo que se produce se caracteriza por la diversificación de apoyos donde más de la mitad se obtienen de taquilla y el resto lo otorgan los gobiernos estatal y federal, donaciones individuales y fundaciones. La autora se alerta por el conservadurismo que asuela al país y la emergencia de la derecha religiosa que amenazan con la censura y la autocensura entre los artistas.

Las condiciones para el desarrollo de la cultura en Latinoamérica son duramente frenadas por la escasez de recursos y su desigual distribución. En Colombia, un grupo de productores independientes de arte contemporáneo han constituido una Red latinoamericana que busca romper y trascender el

centralismo de producción y distribución de los espectáculos culturales cuyo eje fundamental es la democratización de las artes en su país.

Para el caso de México, a diferencia de los países anteriores, tenemos cinco puntos de vista sobre una misma realidad. Los artículos de David Olguín, Mario Espinosa (incluido en el número anterior de *Documenta*) y Otto Minera, participantes en el seminario, y los de Víctor Hugo Rascón y Luis de Tavira, escritos expresamente para esta revista, exponen diferentes aspectos de la política teatral mexicana, emiten opiniones críticas y sugieren propuestas.

Víctor Hugo Rascón recurre a documentos oficiales poco conocidos para analizar y mostrar un panorama general de las instancias institucionales —leyes, programas, fondos de apoyo, becas— que llevan a cabo la política cultural del Estado.

A Luis de Tavira le preocupa la actual inclinación hacia un proyecto de privatización de la actividad cultural. Critica a las instituciones públicas por el anquilosamiento burocrático, presupuestos insuficientes, abuso del sindicalismo corrupto y la ausencia de un proyecto cultural público congruente con las necesidades de la realidad nacional y defiende la continuidad de los proyectos teatrales.

David Olguín coincide con esta última idea y por su parte propone una política que favorezca la aparición y el desarrollo de la diversidad. Es decir, “una acción coordinada cuyas medidas tiendan a fortalecer organismos, sociedades, grupos, instituciones, teatros estatales que operen bajo los principios de autogestión”

Por su parte, Otto Minera hace una reflexión acerca de la esencia democrática del teatro y afirma que “la política teatral gubernamental y de los artistas mexicanos en este siglo, tiene que definirse como una política elitista, de derecha, antidemocrática... aunque todos vivamos soñando lo contrario”

Mario Espinosa caracteriza a la comunidad teatral como una comunidad artística aislada y en muy diferente estado de desarrollo, por lo que considera fundamental para el teatro mexicano lograr una mayor igualdad de oportunidades. Considera a la pluralidad de expresión como factor imprescindible en la política teatral y describe al teatro mexicano como “un organismo vivo con un cuerpo cortado que requiere ser reconstruido, como un rompecabezas sin armar o como un ser cuyas terminales nerviosas se encuentran escasamente conectadas unas con otras”

El abanico sobre política teatral está abierto y su riqueza da elementos para incitar a la reflexión y a la discusión, tanto en la comunidad teatral como en los sectores gubernamentales que corresponde.

Si el Seminario Internacional de Política Teatral dio el primer paso, *Documenta* da el segundo, cumpliendo con el objetivo de ser partícipes activos de nuestro acontecer actual. Esperamos que este caminar se convierta en una carrera por propiciar la democracia dentro de la política teatral que se lleva a cabo en este país, donde cada vez más la sociedad civil insiste en ocupar los espacios que le corresponden.

Documenta-CITRU propone la discusión pública en 1997 de cara a marcar la política teatral hacia el nuevo milenio. ■



POLÍTICA TEATRAL EN FRANCIA

Christian Schiaretti*

Francia es el único país en Europa y sin duda en el mundo, donde la implicación financiera del Estado en los asuntos culturales es la más importante. Esta implicación tiene una historia y una filosofía que tienen tanto que ver con la historia filosófica y política de mi país como con su tradición descentralizadora.

Lo paradójico es que a pesar del desarrollo de esta política y a pesar de la vitalidad de la acción cultural en Francia, ya conocemos tres ciudades en el sur de nuestro país dirigidas por el Frente Nacional, un partido político de extrema derecha muy influyente. Esta situación se vive como un fracaso por los diferentes participantes de la vida cultural. Yo me expreso en esta tribuna como director del Centro Dramático Nacional que pertenece a una red, la cual describo enseguida: En Francia tenemos dos sistemas de producción teatral. Por una parte, un teatro privado cuyas producciones se basan en una rentabilidad obligada (el boletaje condiciona su existencia). Estos teatros están instalados principalmente en París y aseguran su supervivencia por medio de una caja de ayuda mutua-

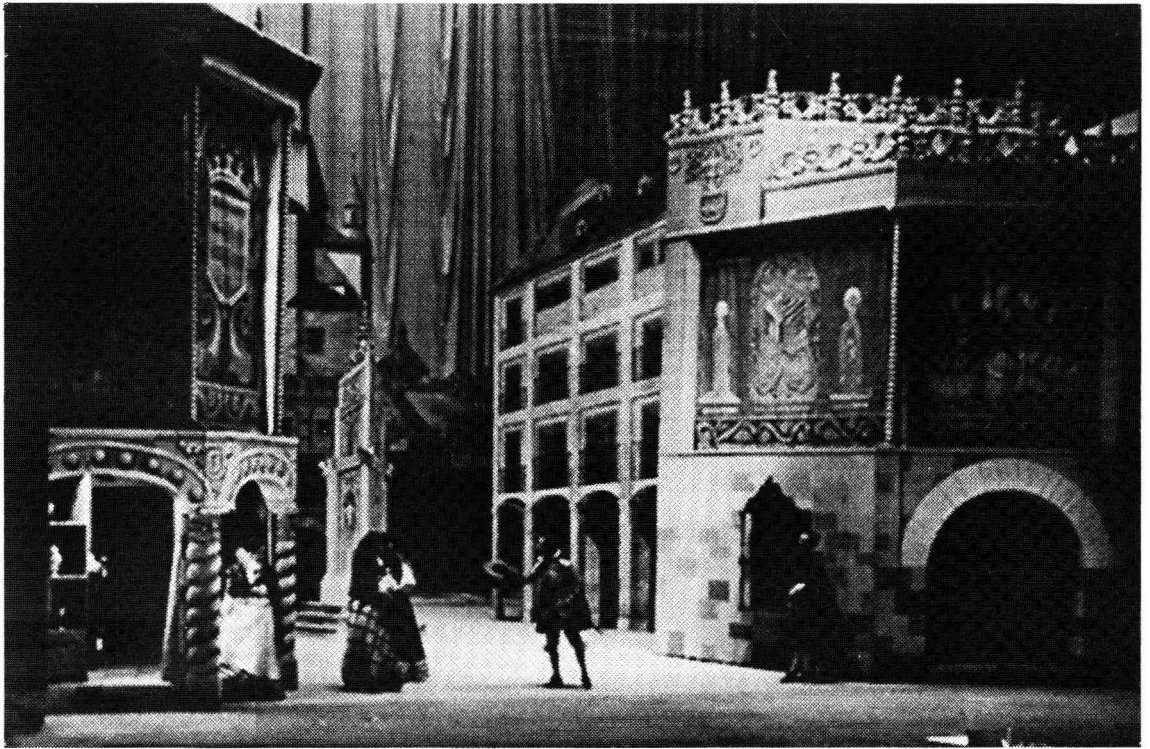
lista, llamada fondos de apoyo que permiten a los que tienen más recursos ayudar a los más débiles. Sin embargo, el Estado interviene con recursos financieros de una manera relativa en la economía de estos teatros. El teatro privado ofrece espectáculos que pueden ir desde la más simple y pura distracción (comedias de boulevard) hasta un teatro más literario.

Por otra parte hay un teatro público mucho más importante, y que se encuentra representado tanto en París como en las regiones. Se confunde en su terminología con un vasto movimiento nacido en este siglo llamado descentralización. Este teatro público está organizado en redes, comprendiendo diferentes tipos de estructuras de producciones teatrales. Se trata de:

- Los Teatros Nacionales
- Los Centros Dramáticos Nacionales
- Las Escenas Nacionales
- Las Compañías Dramáticas subvencionadas y no subvencionadas.

En Francia hay cinco teatros nacionales, cuatro están instalados en París, y uno sólo en provincia. En París tenemos La Comedia Francesa, El Teatro Nacional de La Colline, el Teatro Nacional de Chaillot y el Teatro Nacional del Odeón. En provincia tenemos al Teatro Nacional de Estrasburgo. Hasta estos días sólo La Comedia Francesa

* Director de escena. Nombrado en 1991 director del Centro Dramático Nacional de Reims por el Ministerio de Cultura de su país y electo (para el periodo 1994-96) presidente del Sindicato de Directores Teatrales de Francia (SYNDEAC).



La verdad sospechosa, 1934. Primera obra estrenada en el Palacio de Bellas Artes. En la foto escenografía de la obra. Autor: Juan Ruiz de Alarcón. Director: Alfredo Gómez de la Vega. Compañía Dramática del Palacio de Bellas Artes.

y el Teatro Nacional de Estrasburgo tienen una compañía permanente de actores. Actualmente La Comedia Francesa funciona sobre una trinidad muy querida para el teatro: una compañía, un repertorio y una continuidad.

En Francia hay 27 centros dramáticos nacionales (entre ellos contamos con seis centros dramáticos nacionales para la juventud y nueve centros dramáticos regionales). Los centros dramáticos están principalmente representados por regiones, sólo ocho están instalados en París y en la región parisina y su funcionamiento depende básicamente del Estado y de los colectivos territoriales.

Estos centros dramáticos tienen como misión asegurar una creación y una difusión permanentes

en las zonas donde están instalados. Son realmente los principales representantes del movimiento de la descentralización. Estas herramientas tienen formas y medios variables, hasta ahora sólo dos centros dramáticos tienen un grupo y uno sólo funciona sobre la idea del grupo y del repertorio.

En Francia hay 61 escenas nacionales. Están principalmente instaladas en provincia y sólo diez están instaladas en la región parisina. A diferencia de los teatros nacionales y de los centros dramáticos, no están dirigidas necesariamente por artistas y tienen por misión asegurar un rol de difusión y de creación multidisciplinaria —teatro, danza, artes plásticas, video, etcétera. Las escenas nacionales se desarrollaron a partir de los años ochenta y son



Don Quijote, 1947 Autor: Salvador Novo. Directores: Salvador Novo y Clementina Otero. Teatro infantil. Primera producción del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes.

las herederas directas de las casas de la cultura, instituciones que se desarrollaron gracias al impulso del ministro de Cultura André Malraux.

Las compañías dramáticas son estructuras autónomas con o sin teatro, cuya principal misión es la creación. Entre ellas se encuentran desde las más ricas hasta las más pobres. Las más ricas pueden tener teatros como Ariane Mnouchkine y Le Theatre du Soleil, Peter Brook y Le Theatre des Bouffes du Nord, o no tener como Claude Régy y Jean Marie Villevier

Las compañías dramáticas subvencionadas dependen económicamente del Ministerio de Cultura; las no subvencionadas dependen entonces de las regiones. Contamos hasta este momento con más de cuatrocientas.

Algunas cifras

Hasta ahora, el presupuesto atribuido a la cultura es de alrededor de 0.96% del presupuesto del Estado.

El porcentaje atribuido al teatro es de alrededor de 10% de este 0.96%.

Las finanzas de los teatros nacionales dependen directamente del Ministerio de Cultura.

Los centros dramáticos nacionales están subvencionados, en promedio de 44% por el Estado y 20% por los colectivos territoriales —ciudades, departamentos, regiones— y de 36% por sus ingresos propios.

La gama de subvenciones otorgadas a las compañías dramáticas puede ir de cien mil francos a tres millones de francos, sólo tres o cuatro compañías sobrepasan el millón.

Paralelamente a este sistema de subvenciones, los artistas

intérpretes gozan de un sistema de seguro por desempleo particular tomando en cuenta la irregularidad específica de su empleo. Este sistema sólo pide al artista-intérprete tres meses de trabajo para ser tomado en cuenta durante todo el año. Constituye para muchas aventuras teatrales una subvención indirecta. Este sistema se llama de intermitencia.

Aquí se encuentran rápidamente expuestas las condiciones objetivas del financiamiento público de la cultura y del teatro en Francia.

Todo este sector se reconoce mayoritariamente en un sindicato que defiende los intereses de estas estructuras de creación y de difusión ante el Ministerio de Cultura. Fundado en 1971, el SYNDEAC (Syndicat des Directeurs d'Entreprises d'Action Culturelle) cuenta actualmente con 280 afiliados.

Me tocó asegurar la responsabilidad de este sindicato durante dos años, una tarea difícil y contradictoria, ya que este sindicato asegura tanto la

defensa de los intereses financieros de todas estas estructuras como la defensa de la idea misma del teatro público. Esta idea, así como su financiamiento, está hoy siendo discutida seriamente. En nombre de los imperativos económicos e ideológicos de la Europa neo-liberal, el sistema francés aparece efectivamente como una incongruencia, y la lucha por su conservación tiene más que ver con el combate ideológico que con el resultado económico. La dificultad más grande es que en el dominio de las ideas, el teatro mismo tiene tendencia a bajar la cabeza, a encontrarse –podríamos decir– falto de ideas y de energía, y seguramente falto de solidaridad. Y si los golpes del pensamiento neo-liberal se redoblan en estos últimos tiempos, es igualmente verdad que el teatro público, tanto por sus formas de producción como por sus creaciones mismas, produce contradicciones difíciles de defender

Fui elegido presidente del SYNDEAC sin duda porque la experiencia conseguida en el Centro Dramático Nacional que dirijo tenía la apariencia de una renovación o de la afirmación renovada de ciertas convicciones.

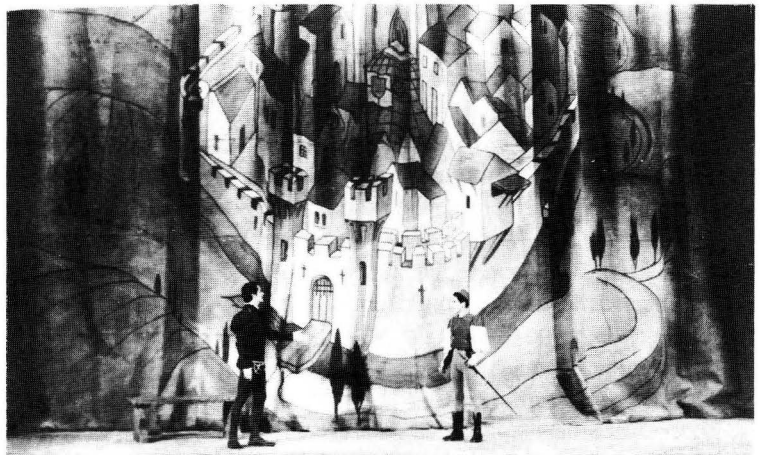
Quisiera, para comprender mejor y aclarar la complejidad de nuestra situación material, exponer brevemente de qué se trata el teatro que yo dirijo, sus condiciones de producción y su política.

El Centro Dramático Nacional de Reims, “La Comedia de Reims” se instaló como su nombre lo indica en la ciudad de Reims, en la región Champagne-Ardenne. Su misión es pues, trabajar en el desarrollo, la difusión y la creación teatral de esta región. El centro dramático ocupa la antigua casa de la cultura; es un edificio muy grande que comprende tres salas de espectáculos –una con mil butacas, una sala de

200 butacas y una sala de 60 butacas, un bar permanente, varios locales, varios camerinos, una sala de ensayos, un taller de construcción. Recibe alrededor de diecisiete millones de francos de subvención anual, lo cual le permite pagar a 33 personas (17 técnicos, 16 administrativos) y 12 actores y actrices permanentes.

Su ritmo de capacidad es de alrededor de una decena de espectáculos por temporada, su ritmo de creación puede ir de uno a seis estrenos por temporada. Una escuela enteramente gratuita, ligada a la actividad temporal, asegura una formación de 14 alumnos. Se ofrecen de cuatro a seis talleres de formación a los actores de la región y del país. Un autor contemporáneo está ligado igualmente a la institución. La Comedia de Reims asegura la puesta en escena de cuatro de sus textos, de los cuales tres le han sido solicitados.

La colaboración entre el Centro Dramático y las compañías instaladas en la región Champagne-Ardenne es muy activa. Los dos directores de las compañías tienen una misión remunerada en la Comedia de Reims. Una pro-



Romeo y Julieta, 1949. Autor: William Shakespeare.
Director: Fernando Wagner. Palacio de Bellas Artes.

ducción teatral por temporada está asegurada para su beneficio. La sala de sesenta butacas les está reservada prioritariamente.

Las cargas financieras son muy pesadas; una vez que el personal ha sido pagado —45 personas— muy poco dinero puede ser destinado para la creación y para la difusión. De lo que resulta que este ritmo de giras y representaciones de los actores de La Comedia debe ser muy acelerado (algunas veces 40 representaciones en un mes), pero el sistema de producción, y como consecuencia, la estética de los espectáculos, no es de buena calidad. El sistema de producción es excepcional en Francia; ninguno de los 27 centros dramáticos nacionales de que hemos hablado antes funciona con este mismo sistema, que, sin embargo, ellos tienen la posibilidad de poner en marcha.

En efecto, la organización productiva de todas estas instituciones es completamente diferente. De una manera general, un espectáculo producido dentro de las redes del teatro público francés, depende del empleo seguro para los actores. Estos son requeridos por un periodo que va de dos a tres meses para asegurar los ensayos y las representaciones de los espectáculos. Lo mismo pasa con los creadores de vestuario, de los decorados y de las luces. Así, lo más importante de la creación dramática no está atada al teatro —que se convierte ahora en una simple base de producción. Los actores —o actrices— intermitentes, residen en su mayoría en París. Un director de escena, un director de un Centro Dramático Nacional, representa en sí mismo, dentro de una institución, la parte artística del personal y no contrata actores más que de manera precisa.

El costo de la producción depende, pues, de la notoriedad de los actores y de las negociaciones comprometidas con los agentes y el gerente. Lo que lleva frecuentemente a las producciones teatrales a practicar escalas de salarios muy diferentes. Para abaratar los costos de producción, los directores ensayan las más de las veces en París, evitando así los gastos, lo cual tiene por conse-

cuencia directa que se reduzca aún más la presencia artística en la vida del Centro Dramático donde se producirá el espectáculo. Los actores tienen, entonces, horizontes estéticos algunas veces muy diferentes y no pertenecen a una escuela o una estética preconcebida, lo que lleva frecuentemente a los espectadores a estandarizar (entiéndase agruparlos), puesto que más que los iluminadores, decoradores y vestuaristas, trabajan frecuentemente para diversos directores de escena.

En mi opinión hay una incoherencia fundamental que lleva a una casa de teatro a no ser más que una institución, una aventura teatral, la aventura de un teatro público, un montaje de producciones. En estas condiciones de producción, la vida cotidiana de la institución pública carece de presencia artística. El personal técnico administrativo tiene el sentimiento de ser la única representación objetiva del teatro, una especie de sedimentación se opera y los servicios privados florecen alrededor de este teatro público: construcción de decorados privados, servicios de prensa privados, agentes de actores o de iluminadores privados, etcétera. Por otra parte, el sistema de reconocimiento de estos espectáculos se aleja de la realidad original y obliga a pasar por París donde la crítica da el reconocimiento y en consecuencia, las posibilidades de venta y la explotación de las puestas en escena. En este nivel, la creación se desvanece, y el sistema de producción presenta un parentesco flagrante con el del teatro privado y subvencionado.

Hasta aquí se plantea la idea de que el teatro público no tiene alma, ni sentido. Su muerte merece ser proclamada.

La experiencia de Reims, en su radicalidad y sin duda también en su ingenuidad, intentó probar que esta fatalidad productiva podía ser evitada.

No corresponde tampoco al Estado imponer al artista sus técnicas artesanales elementales, lo cual sólo concierne a la voluntad de este último de ponerlas en marcha.

La historia de la descentralización aclara las desviaciones de todas nuestras instituciones nacionales que terminaron por confundir sus misiones con sus medios. Recurriendo a la intermitencia, como una gran reserva de actores disponibles, los teatros se vaciaron, al igual que las personas, y los textos, de toda conciencia efectiva. Finalmente la lógica productiva del teatro público francés no está muy alejada de las lógicas productivas televisivas.

Si se tratara para nosotros de desarrollar ante todo una red de instituciones de fabricación teatral (y no de producción), y de promover el espectáculo vivo como antídoto para la mercantilización de la cultura, en la práctica estamos muy lejos de llevarlo a cabo. Los años ochenta han sido el punto central de estas desviaciones. Para muchos creadores nada era demasiado bello, ni demasiado costoso para llevar a buen término su misión emancipadora. Salarios generosos y errores escenográficos, una estética muy alejada del ascetismo simbólico se llevó a cabo, seguido de efectos negativos en la opinión pública.

Entendamos aquí que el público se haya alejado de las representaciones lujosas y oscuras, y se haya instalado alegremente en estéticas representativas, pesadas, dignas de las horas más negras del naturalismo más pomposo.

INSTITUTO
NACIONAL
DE BELLAS
ARTES

XIV TEATRO UNIVERSAL

TEMPORADA INTERNACIONAL 950

I
MEXICANO

ROSALBA
y los
LLAVEROS

O M N de

EM L O CARBALLIDO

D e c i ó de SALVADOR NOVO

P e c i de UL O P R E T O

Escenografía de ANTONIO LOPEZ MANCERA
Vestuario de GRACIELA CASTILLO DEL VALLE
C E L A G U E R R E R O

PALACIO DE BELLAS ARTES

Rosalba y los Llaveros, 1950. Autor: Emilio Carballido. Director: Salvador Novo. Temporada de Teatro Internacional en el Palacio de Bellas Artes.

Copeau, Chanceler y Dullin (iniciadores de la descentralización), pedían en cambio en los años veinte una estética de teatro pobre, sin decorados, construida esencialmente para el actor y el repertorio, y que no se podía desarrollar realmente sin que una compañía fuera la base. En sus textos, estos pioneros expresaban una desconfianza con respecto al dinero; pero hubiera sido imposible para sus herederos, quienes fueron los primeros directores de los primeros centros dramáticos, continuar con esta actitud, puesto que ellos en lugar de continuar con su carrera tuvieron primero que conquistar al público de provincia.

A partir de los cincuenta, en el momento en

que el debate político se anima, el teatro que funciona en Europa sobre el modelo más o menos idealizado de la ciudad griega, vuelve a través de la obra de Bertolt Brecht y más claramente en Francia, gracias al modelo de institución pública que propone Jean Vilar con el Teatro Nacional Popular, en un instrumento crítico de examen de la sociedad. Es decir que a partir de Brecht el financiamiento público es entendido como una posibilidad para el creador de liberarse de un sistema mercantil con el fin de trabajar para una mejor comprensión de nuestro modo de organización social. El repertorio del Teatro Nacional Popular estaba construido casi exclusivamente alrededor de la cuestión del poder

Hasta mediados de los años sesenta, un consenso definió la misión de la descentralización dramática, ligando un repertorio exigente para la conquista del público. Esta idea progresará hasta la crisis de mayo de 1968, lo cual desencadena una crisis de identidad sin precedente dentro del medio teatral. Violentamente interpelados en cuanto a su rol en la sociedad, el director de los teatros públicos y el de las casas de cultura se reúnen para publicar una propuesta común llamada Manifiesto de Villeurbanne. De aquí se desprende el concepto de “no público” que se distingue del “público potencial” por el hecho de que no puede ser alcanzado sin esfuerzos suplementarios en el sentido de la publicidad, de las relaciones públicas o de la baja de los precios de las butacas. Este concepto de “no público” que revela el déficit democrático de la acción cultural, debería incitar a los hombres de teatro a inventar un proyecto que concierna directamente a aquéllos a los que una gran difusión no alcanzará jamás.

De una manera que primero podría parecer paradójica, el manifiesto de Villeurbanne firma igualmente el final de la epopeya militante de la descentralización teatral francesa. El personal de los centros dramáticos y el de las casas de la cultura se reúnen con la voluntad de profesionalizar el sector de la creación —al nivel de los salarios, efectivos, contratos, vacaciones... Pero este personal, dentro del espíritu del manifiesto, declara que ellos debían ser los primeros beneficiarios de la declaración de intención dirigida al “no público” y pide pues que le sea abierto el acceso a la creación. Si las direcciones retoman sin reserva las reivindicaciones en términos de remuneraciones, de convenciones colectivas, de formación, de ejercicios de las libertades sindicales, ellos pasan voluntariamente en silencio la discusión de su responsabilidad de creadores.

Ya no es posible planear el vivir la descentralización, la creación de espectáculos y las giras, de una manera familiar donde todos participaban en

todas las tareas lo mejor que podían. Los presupuestos de las instituciones han aumentado, el espíritu pionero de los principios no se justifica más. Por otra parte, la toma de conciencia de las relaciones reales en el seno de las compañías de teatro compromete a las diferentes categorías de personal y a los responsables a considerar a las instituciones teatrales como empresas culturales.

Desde este punto de vista, la asamblea de Villeurbanne prefigura al sindicato de las empresas de acción cultural (SYNDEAC), que será constituido en 1971. Lo único que queda es que la clasificación de las relaciones de empresa den un golpe fatal a la organización militante (fuera de todas las reglas del derecho del trabajo) de los oficios de la descentralización dramática.

Los años ochenta consagrarán el movimiento. Las instituciones teatrales se vaciarán de toda presencia artística y darán todo el poder al director de escena. Éste asegurará sus producciones según las estrategias de difusión dignas del cine. La noción del teatro popular se volverá sospechosa, y la carrera parisina, la única preocupación y la ambición de la pureza simbolista risible. Así nada mejor que un falso semblante que los convenza a todos (autores aproximados, directores de escena rentistas, actores mundanos). La ideología en marcha se lleva a cabo dentro de una lectura desesperada del mundo, implicando las fuerzas sin voluntad.

Hoy todo pasa como si las instituciones culturales públicas, que están por naturaleza destinadas a cuestionar los problemas de su tiempo, vivieran el agotamiento de esta misión en el momento donde se plantea la pregunta de saber cómo vivir de otra manera la democracia. Sin duda se trata menos de promover que la gente vaya al teatro que de demostrar la validez de un equipo de creación en un territorio y hacer posible que se expresen de nuevo la crítica y los conflictos. ■

Traducción. Michèle Mazy



LA POLÍTICA TEATRAL EN CANADA Y QUEBEC

Jacques Veziná*

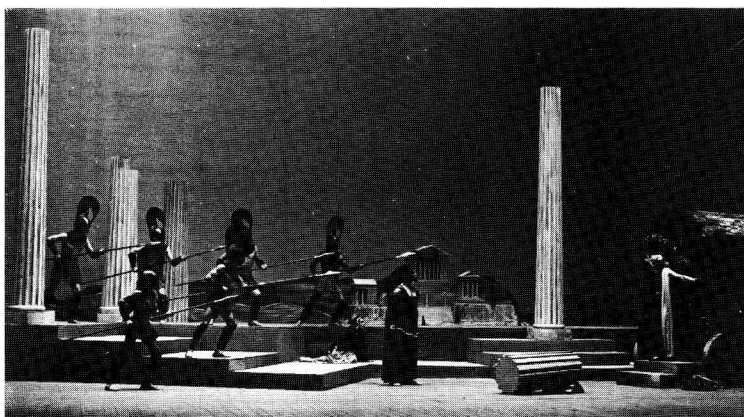
Como todos sabemos, Canadá no sólo es un país muy grande, sino también una federación que comprende diez provincias y dos territorios. Dentro de la Federación canadiense estas provincias tienen poderes relativamente extensos, puesto que el Estado les confiere algunas responsabilidades importantes. Es el caso en particular de las áreas de la educación, de la salud y de la cultura, dominios que son llamados de jurisdicción provincial. Esto no significa por lo tanto que el gobierno federal no intervenga en estos campos —de hecho es el tema eterno de un debate, en el cual evitaré insmiscuirlos—, aunque los gobiernos provinciales tienen, en principio, con respecto a la cultura en general y al teatro en particular algunas responsabilidades, éstas no son puestas en práctica de la misma manera. Algunas provincias apoyan en efecto desde hace varios años, y de una manera significativa, la actividad artística en su territorio —pienso entre otras en las provincias de Alberta y sobre todo de Ontario y Quebec— mientras que otras confían en cierta manera en la intervención

del gobierno federal. Se puede decir entonces que además de los factores históricos, culturales y demográficos, la disparidad de las políticas culturales de los gobiernos provinciales, explica también que la actividad teatral profesional se reparta de manera desigual en la totalidad del territorio canadiense y que se concentre fuertemente en algunas provincias y ciudades.

Algunas ciudades canadienses (entre las más importantes también) han adoptado políticas culturales y han conformado estructuras de apoyo a las artes. Es el caso, entre otras, de las comunidades urbanas de Montreal, Toronto y Quebec. Sin embargo, de manera general los municipios apoyan todavía poco la actividad teatral, aunque sin duda su papel se hará más importante en el futuro. La intervención de los municipios canadienses, a pesar de ser más importante que la de los gobiernos provinciales, es muy disparatada, ya que algunos les prestan una atención considerable a sus artistas y otros no.

Agreguemos a estas primeras consideraciones que Canadá es un país bilingüe, compuesto por una mayoría anglófona y por una minoría de lengua francesa que representa 24% de la población canadiense, concentrados principalmente en Quebec; los francófonos son mayoritarios en 81% en esta provincia. Canadá tiene también 605 comunidades

* Director General del Centro de Actores Dramáticos de Quebec, ha sido también director de la Nueva Compañía Teatral (NCT) y jefe del Servicio Adjunto del Consejo de Artes del Canadá.



Medea, 1952. En la foto María Douglas y Wolf Ruvinskis. Autor: Jean Anouilh. Director: Salvador Novo. Palacio de Bellas Artes.

amerindias y es un país de fuerte inmigración, lo cual la convierte en albergue de importantes grupos culturales.

Bajo su apariencia tranquila, Canadá es un país culturalmente muy complejo, cuya estructura política plantea una dificultad enorme a quien quiera exponer claramente su política teatral. Si limitamos esta exposición de la política teatral canadiense a la sola intervención federal, equivaldría a presentar un panorama bastante incompleto, puesto que algunas provincias apoyan al teatro tanto o quizá más que el gobierno canadiense y por otra parte es imposible pasar revista a las diferentes políticas teatrales de cada provincia.

Por estas razones, limitaré mi intervención a la situación del teatro en Quebec, así como a las políticas de apoyo a la actividad teatral profesional de los gobiernos federales, provinciales y municipales que tienen lugar en esta provincia. Aunque limitada, la experiencia quebequense sigue siendo ejemplo de los principios que guían generalmente el apoyo a las artes en Canadá. En Quebec la actividad teatral está proporcionalmente más desarrollada y el gobierno quebequense está entre

los gobiernos provinciales que, por razones políticas y culturales, ha dado históricamente más importancia y apoyo a las artes.

El teatro en Quebec

No existen en Quebec, ni en otro lugar en Canadá, teatros nacionales o teatros del Estado como existen en diversos países. Todas las compañías teatrales canadienses son, sin excepción alguna, empresas privadas cuya responsabilidad depende únicamente de consejos de administración. La estructura de estos

consejos de administración varía enormemente de una compañía a otra; algunos están compuestos por un número restringido de artistas, que son generalmente los fundadores de la compañía, mientras que en los organismos más antiguos y mejor establecidos, es más amplio y reúne a personas de diversos horizontes: hombres de negocios, abogados, periodistas, maestros, etcétera. La entrada de un nuevo miembro al Consejo de Administración se hace por invitación de este último; ningún representante gubernamental puede formar parte de un consejo de administración de una compañía teatral y los gobiernos no se inmiscuyen en su estructura. Este sistema tiene inconvenientes dentro de sus ventajas: si el Estado no interviene dentro del desarrollo de los asuntos de las compañías, tampoco se hace responsable en principio de su situación financiera.

Quebec cuenta con aproximadamente 190 compañías teatrales profesionales activas, es decir 90 compañías sin fines lucrativos subvencionadas, 40 compañías sin fines lucrativos no subvencionadas y 60 compañías con fines lucrativos. Estas compañías producen anualmente 300 espectáculos diferentes y las 10 mil representaciones de estas

obras reúnen a más de dos millones de espectadores (Quebec tiene actualmente siete millones de habitantes).

La actividad de los teatros comerciales (con fines lucrativos) se concentra durante el verano esencialmente en las afueras de los centros de población. Situadas casi todas en el campo, estas compañías presentan obras populares y comedias que reúnen a un vasto público. Ningún teatro comercial opera desde un lugar fijo durante el año, aunque en Montreal se produzcan con regularidad los grandes éxitos norteamericanos y franceses, como *Las palmas del señor Schutz* o *Las lecciones de María Callas*. Las compañías con fines lucrativos no pueden solicitar las subvenciones gubernamentales otorgadas a la actividad teatral, y es por eso que dedicaré el resto de mi intervención a las compañías sin fines lucrativos subvencionadas.

Al igual que la población quebequense, estas compañías se reparten de manera desigual sobre el territorio de la provincia, 60% de ellas en Montreal y su región, pero pocas compañías poseen su propio teatro; en realidad, sólo 13 compañías tienen un lugar fijo de residencia donde generalmente presentan cuatro producciones diferentes por año frente a un público adulto compuesto casi en su totalidad por abonados. Las temporadas de estos teatros tienen un repertorio clásico y contemporáneo y de creación. Uno de ellos, *El Teatro de Hoy*, se dedica exclusivamente al teatro quebequense. La mayoría de las compañías residentes han sido fundadas en los años cincuenta y sesenta. Son las más antiguas de Quebec y gozan, teniendo en cuenta el mantenimiento que le tienen que dar al lugar y el ritmo de producción, de un apoyo gubernamental relativamente más importante.

Sin embargo, hay que precisar que la compañía más importante de Quebec, en términos financieros, *El Teatro del Nuevo Mundo*, sólo dispone de un presupuesto anual de aproximadamente tres millones de dólares canadienses (15 millones de

pesos), lo cual está muy alejado de los recursos de los grandes teatros europeos, por ejemplo.

Por lo tanto, la mayoría de las compañías quebequenses no tiene un lugar fijo para sus representaciones. Generalmente dirigidos por directores y autores, estos organismos de importancia diferente se dedican casi exclusivamente a la producción de nuevas obras, casi todas quebequenses. Su ritmo de creación es normalmente de un espectáculo nuevo por año, que presentan en salas rentadas, con las compañías residentes o que venden a los difusores o a las instituciones de la enseñanza. Quebec cuenta con aproximadamente 300 salas de espectáculos, especializadas o multidisciplinarias, que aseguran la difusión de las artes escénicas en la totalidad del territorio. Por razones a la vez técnicas y financieras, no más de 40 convienen para las representaciones teatrales. Las escuelas son lugares de difusión importantes. Alrededor de 30 compañías se dedican al teatro infantil y juvenil.

Por otra parte, desde hace 10 años, diversas compañías de creación dedican una gran parte de su esfuerzo de difusión en el extranjero. Es el caso de Carbono 14, Robert Lepage, Teatro Ubu, Teatro de los dos Mundos y Carrousel. Tres festivales internacionales, el Festival de Teatro de las Américas, El Cruce de caminos Internacional de Teatro de Quebec y Teatralidades, este último dedicado al teatro para niños y jóvenes, permiten al público quebequense conocer el teatro de diversos países.

Aunque más del 70% de las producciones teatrales en Quebec sean producciones de obras quebequenses, el lugar del autor dramático independiente que no posee su propia estructura de producción, sigue siendo problemático. Más vale para un autor dramático poseer su propia compañía si es que desea que sus obras se presenten con cierta regularidad. Esta situación explica la creación de un número importante de nuevas compañías cada año, lo cual no deja de causar cierta preocupación a los organismos que subvencionan los espectáculos.

El financiamiento del teatro

En promedio, las fuentes de financiamiento de las compañías teatrales se reparten de la manera siguiente: 42% de los apoyos provienen de los poderes públicos, 13% del sector privado bajo la forma de comanditas y donaciones, y finalmente 45% es generado por las mismas actividades (venta de boletos y funciones, ganancias diversas). Esta estructura de financiamiento, en la cual los apoyos provienen de subvenciones que equivalen a apoyos autónomos, obliga a las compañías a un ejercicio difícil, y a veces peligroso, de equilibrio entre la expresión artística y las obligaciones del mercado. También cabe pensar que este equilibrio le brinda a la compañía un margen de movimiento con respecto a las expectativas del público sin que por lo tanto pueda ser olvidado.

Las compañías teatrales tienen acceso a diversas fuentes de subvenciones gubernamentales —por ejemplo, el Ministerio de la Cultura y de las Comunicaciones de Quebec subvenciona la construcción y la renovación de los teatros, así como la compra de equipo; el Ministerio de Asuntos Extranjeros de Canadá apoya las giras internacionales—, pero los principales organismos que subvencionan a las compañías para su funcionamiento, sus producciones y la difusión de sus espectáculos son los consejos de las artes, ya sea el Consejo de las Artes de Canadá, el Consejo de las Artes y de las Letras de Quebec y, para las compañías de la región de Montreal, el Consejo de las Artes de la Comunidad urbana de Montreal. La mayoría de las compañías subvencionadas lo son por los dos o los tres consejos de las artes.

Los consejos de las artes son organismos estructurados por los gobiernos y su función esencial es el apoyo a las artes. Están dirigidos por los consejos de administración, cuyos miembros son elegidos por los gobiernos por un tiempo limitado; estas personas provienen de diversos medios pro-

fesionales, entre otros, del medio artístico, y trabajan como voluntarios.

A pesar de sus diferencias, la naturaleza y el funcionamiento de los consejos de las artes se basan sobre los mismos dos grandes principios. El primero que nombraré en inglés por falta de su equivalente en español, es el *arm's length*, expresión que significa la distancia establecida entre las decisiones de los consejos y los intereses políticos. En principio, y generalmente lo confirma la práctica, los gobiernos no pueden ni deben intervenir en estas decisiones.

El segundo principio sobre el cual se basa el funcionamiento y las decisiones de los consejos de las artes es el juicio emitido por sus colegas. Cualquier decisión de un consejo de las artes con respecto al otorgamiento de subvenciones tiene que basarse en la consulta de un comité formado por personas del medio artístico concerniente. En el teatro, se forman cada año nuevos comités compuestos por gente del medio teatral que después de estudiar los expedientes de cada compañía recomiendan a los consejos de las artes, las acciones por tomar para cada una de ellas. En el caso de las becas individuales para los artistas, los comités son también decisivos.

Las principales subvenciones otorgadas por los consejos de las artes a las compañías teatrales son de dos tipos: las subvenciones de funcionamiento, para apoyar la totalidad de los gastos de una compañía, son otorgados en base anual o plurianual, y las subvenciones a los proyectos que le permiten a un grupo no subvencionado recibir una ayuda para un proyecto específico de producción teatral.

Las cantidades otorgadas anualmente por el Consejo de las Artes y de las Letras de Quebec a las compañías teatrales quebequenses en funcionamiento y a los proyectos, son de aproximadamente 11 millones de dólares, de 4.3 millones por el Consejo de las Artes de Canadá y de 1.5 millones por el Consejo de las Artes de la Comunidad

urbana de Montreal, para un total de 16.8 millones de dólares canadienses, aproximadamente 84 millones de pesos.

La mayoría de los artistas y el medio teatral quebequense apoya esta forma particular de subvencionar las artes, para parafrasear la célebre frase de Winston Churchill acerca de la democracia, "que este sistema, que no es perfecto, sigue siendo el menos peor de los sistemas" Pone relativamente al abrigo de los intereses políticos, la distribución de las sumas reservadas a los artistas y propone como postulado que los artistas son los mejores jueces de la pertinencia y de la calidad del trabajo de sus colegas. El medio teatral tuvo hace poco la oportunidad de reflexionar y de pronunciarse con respecto a estos planteamientos en los debates que precedieron a la creación en 1993 del Consejo de las Artes y de las Letras de Quebec. Aunque algunos hayan preferido que el Ministerio de la Cultura siga siendo responsable de las subvenciones a las artes por temor a que los políticos se desinteresen con más facilidad de un organismo sobre el cual tienen menos control, el medio artístico reconoció sobre todo que la creación de un Consejo de las Artes, es decir de un organismo cuyo único mandato es el apoyo a las artes, constituía una afirmación de su importancia en la sociedad quebequense, y que la historia nos había mostrado que el acercamiento con el poder político no constituía para nada una garantía para el futuro. En una sociedad tan joven como lo es la nuestra, y donde por ejemplo, una actividad teatral original, profesional y estructurada sólo existe desde hace aproximadamente 50 años, el lugar de las artes sigue siendo un combate.

Los retos del teatro quebequense

Este combate, del cual todavía no se conoce el desenlace, lo tiene que seguir hoy en día el teatro quebequense, en dos frentes, el del Estado y el del público.

Desde hace algunos años, tanto el gobierno canadiense como el quebequense, confrontados con déficit considerable, buscan reducir los gastos. Esta política se tradujo y se traduce todavía en severos recortes en todos los dominios como el de la salud, de la seguridad social y de la educación. La cultura no escapó a este recorte del Estado y las sumas globales destinadas a las artes han estado disminuyendo constantemente desde el principio de los años noventa. Si hasta ahora el gobierno quebequense protegió la cantidad relativamente modesta que otorga a su Consejo de las Artes, hay un gran temor en el medio teatral de que no siga el ejemplo del gobierno federal, quien no ha cesado de disminuir los subsidios del Consejo de las Artes de Canadá. Estos bloqueos y disminuciones a las subvenciones han forzado desde luego a las compañías teatrales a reducir sus actividades y el número de sus producciones.

Además, por razones comunes a otros países occidentales tales como la asistencia a entretenimientos masivos y por otras razones más específicas en Quebec (como el alto índice de desempleo, el espacio reducido que la enseñanza de las artes ocupa dentro del sistema educativo, la diversificación de la composición cultural de la sociedad), se ha podido constatar recientemente una disminución inquietante del público, llegando a alcanzar más del 20 % en algunas regiones.

Estos factores conjugados plantean al teatro quebequense el más grande desafío de su corta historia, y si las respuestas no han sido todavía encontradas, es claro que no se les encontrará sino en la solidaridad del medio teatral y la solidaridad de éste con la población quebequense. ■

Traducción. Michèle Mazy

EL PANORAMA TEATRAL EN ALEMANIA

HECHOS, PERFILES, PROBLEMAS

Wolfgang Ruf*

El panorama del teatro alemán, probablemente el más grande y con toda seguridad el más denso del planeta, es también, por el momento, el que se encuentra más afectado por crisis financieras y artísticas. Explicar esta aparente contradicción, hacer comprensible la relatividad de la riqueza y de los problemas actuales del teatro alemán, es sencillamente imposible fuera de Alemania, también aquí en México. Las condiciones político-culturales para el desarrollo del teatro resultan demasiado distintas en otros países y el sistema teatral alemán, al que sólo se le parecen los de Austria y de la parte germanohablante de Suiza, es demasiado específico.

Incluso en la propia Alemania resulta bastante difícil explicar a la opinión pública interesada los problemas político-teatrales. El que, por ejemplo, los políticos encargados de decidir acerca de los subsidios para los teatros frecuentemente desconozcan en buena parte la estructura de un teatro público, agudiza, por lo demás, la situación actual. Cuando en las circunstancias presentes, caracterizadas por la recesión económica y una enorme deuda pública a consecuencia de la unificación alemana, se dice, por ejemplo, que un teatro con una subvención de 60 millones de marcos –en números

redondos– tendrá que ahorrar 1.5 millones de marcos, es prácticamente imposible explicar que semejante medida casi representa una amenaza para la existencia de ese teatro, o que, por lo menos, afectará considerablemente sus posibilidades artísticas. Ello se debe a que en un teatro público alemán no se puede ahorrar de manera arbitraria. Los ahorros a corto plazo sólo son posibles en el rubro de los solistas (cantantes, actores, bailarines), los directores de escena y de orquesta, y los escenógrafos y diseñadores de vestuario, así como en los costos de materiales para escenografía y vestuario. Pero en un teatro alemán estas áreas representan, en promedio, sólo 15 y 30% del presupuesto total. Entonces, en el caso mencionado, tendría que ahorrarse no 1.5 de 60 millones de marcos, sino un millón de alrededor de 15 millones de marcos.

El caso aquí esbozado todavía es relativamente moderado; en algunos sitios los ahorros exigidos son considerablemente mayores. En especial en el área operística, donde se celebran contratos con los artistas a un plazo particularmente largo, estos ahorros ocasionan una gran inseguridad en la planeación. En este ejemplo se trata de aclarar ante todo que los ahorros afectan exclusivamente a las áreas más importantes de un teatro: aquéllas que se encuentran sobre el escenario o lo que en él se ve.

El motivo de todo esto de halla en los diferentes contratos del teatro. Quienes ejercen actividades artísticas, en el sentido más estricto de la palabra,

* Fue jefe de redacción de la revista *Die Deutsche Bühne* y es ahora dramaturgo en jefe del Teatro Estatal de Baden, en Karlsruhe.

tienen siempre contratos temporales (por lo general por uno o dos años, y en ocasiones para un solo montaje) que no pueden ser prolongados a corto plazo. El resto del personal (la administración, los técnicos, los artesanos de los talleres, los músicos de orquesta y los cantantes del coro) está contratado a largo plazo o bien no puede ser despedido. En consecuencia, los ahorros en el teatro alemán pueden conducir rápidamente a que, a pesar de que la empresa teatral siga funcionando en su mayor parte, el escenario permanezca vacío por la noche. El que la Ópera de Francfort del Meno, altamente subsidiada, dé funciones cada vez más espaciadas es un ejemplo de esta tendencia, aun cuando esto se debe también a otra causa más, de la cual hablaremos más adelante.

Para evitar que se agotara la sustancia artística, cuando la presión económica se tornó muy fuerte, en el teatro alemán en muchos casos se intentó tomar otro camino: ya sea suprimiendo una sección (la del teatro dramático o del musical) o buscando la fusión con el teatro de alguna ciudad vecina. Así, por ejemplo, las ciudades de Düsseldorf y de Duisburg operan juntas, desde hace décadas, una gran empresa operística: la Ópera Alemana del Rin. Tras la unificación alemana, y dado el alto número de teatros cuya existencia peligraba



Foto: F. Maidonado

Julio César 1975. Versión literaria y dirección: Héctor Azar.
Compañía Nacional de Teatro.

en las ciudades más pequeñas de los nuevos estados federados, ésta se convirtió en una forma usual para tratar de salvarlos. Sin embargo, tales fusiones implican una pérdida de identidad y requieren de una administración especialmente profesional para su organización. Resulta prácticamente inevitable que el debate acerca de cómo puede



Arturo Ui, 1976. En la foto Augusto Benedico, Carlos Ancira y José Gálvez, entre otros. Autor: Bertolt Brecht. Directora: Martha Luna. Compañía Nacional de Teatro.

mantenerse y seguirse desarrollando el panorama teatral alemán —que se ha ido conformando a lo largo de siglos— en una situación económica difícil se enfoque hacia sus estructuras y su organización y rebase la discusión acerca de la concepción artística propia. Ésta sólo puede ser comprendida si se recuerdan, una y otra vez, las particularidades del sistema teatral alemán.

El que en el ámbito del teatro se hable continuamente de cantantes, músicos de orquesta, bailarines, etcétera, nos remite a una característica singular del teatro alemán. La típica empresa teatral alemana consta de varias secciones, en las que son

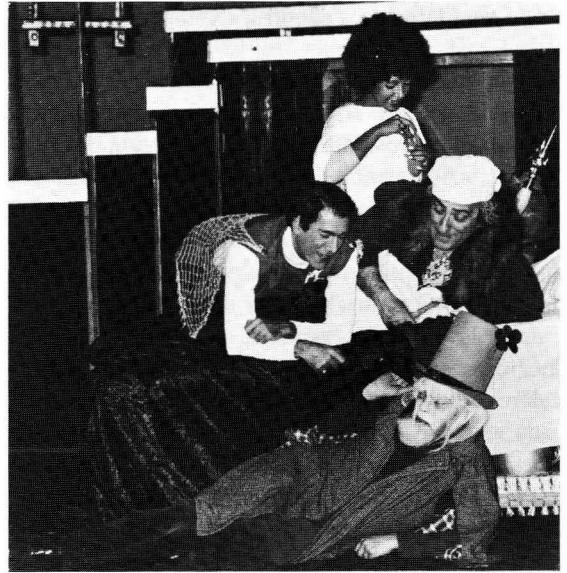
producidas y presentadas todas las posibilidades de expresión teatral: ópera, drama, opereta, comedias musicales, ballet, teatro infantil y juvenil; con frecuencia también conciertos sinfónicos, y ocasionalmente teatro de marionetas. Todo esto bajo un solo techo, si bien habitualmente en escenarios diferentes, y bajo una sola dirección técnica y administrativa. Con pocas excepciones —Austria y la parte germanohablante de Suiza, como ya mencionamos—, esta forma de organización teatral no existe en ningún otro lado. Y únicamente en las grandes ciudades alemanas como en Berlín, Munich, Hamburgo, Düsseldorf o Dresde, estos grandes complejos teatrales se han transformado, de un tiempo a esta parte, en unidades autónomas, dedicadas a un solo rubro teatral.

Nótese que estos teatros de secciones múltiples existen en casi todas las ciudades con más de cien mil habitantes y con características de centro regional. Y también en algunas ciudades más pequeñas, sobre todo de los nuevos estados federados, como en Weimar, con 62 mil habitantes, o incluso en Meiningen, con 26 mil. Precisamente estas dos ciudades recuerdan el origen histórico del sistema teatral alemán de hoy: los numerosos teatros de cortes reales o principescas que existían en tiempos de la atomización política de Alemania. La mayoría de los teatros estatales de la actualidad, en Stuttgart o Dresde, Munich, Karlsruhe u Oldenburg, fueron alguna vez teatros de la corte respectiva. Muchos de los teatros municipales, que constituyen la mayoría de los teatros públicos, fueron fundados por la burguesía que se emancipaba y que adoptó, sin embargo, el modelo teatral palaciego.

A esto se añade que la mayor parte de los teatros públicos alemanes cuenta con compañías contratadas por un plazo determinado (y no sólo para una obra teatral) y con repertorios, lo que significa que se cambia el programa casi todos los días en uno o varios escenarios. En síntesis, incluso los teatros más pequeños de Alemania están organizados como el National Theatre en Londres

o la Comédie Française en París, y si bien son de menores dimensiones como teatros del rubro actoral, en cambio se hallan dotados adicionalmente de ópera, orquesta y ballet. Y a esto se añade que no sólo tienen que ponerse y quitarse diariamente los decorados, sino que los mismos, al igual que los vestuarios, son fabricados en talleres propios.

¿Cómo es una típica empresa teatral alemana? El Teatro Estatal de Baden, en Karlsruhe, una ciudad de 270 mil habitantes ubicada en el suroeste de Alemania, es considerado una empresa teatral mediana, al igual que una serie de teatros similares, como los de Kassel o Dortmund, Magdeburgo o Bremen, Wiesbaden o Braunschweig. En este teatro, que tuvo su origen en el teatro de la antigua corte de Baden, trabajan en la actualidad 37 cantantes contratados a largo plazo, 30 actores, 34 bailarines, un coro con 52 miembros, una orquesta con 99 músicos, a los que, según el caso, se agregan artistas invitados, que suman en total alrededor de 70 al año. Un teatro así cuenta también con 285 tramoyistas y trabajadores en los talleres (40 tan sólo en la sastrería) y aproximadamente 40 empleados en la administración. Este teatro, con una planta total de más de 600 personas, estrena en una temporada hasta 10 producciones musicales, dos veladas de ballet y hasta 15 nuevas obras teatrales en sus tres escenarios (una sala grande con mil butacas, una sala pequeña con 380 lugares y un teatro de cámara). Algunas producciones permanecen en el repertorio durante años. ¿Cuánto cuesta esta empresa teatral? Del Estado federado de Baden-Württemberg y de la ciudad recibe una subvención de 60 millones de marcos y si se suman sus ingresos propios, alcanza un presupuesto total de 70 millones de marcos. El que sólo 15% del presupuesto provenga de la venta de boletos equivale a un valor promedio en Alemania. Esto tiene que ver con el hecho de que los precios de los boletos también se fijan bajo puntos de vista políticos y sociales y que las producciones no pueden ser representadas exclusivamente según el



Volpone, 1977 En la foto Luis Gimeno y Otto Sirgo, entre otros. Autor: Ben Jonson. Director: Ignacio Retes. Compañía Nacional de Teatro.

éxito que tengan, porque un número usualmente alto de abonados (en Karlsruhe son 15 mil, provenientes de la ciudad y de la región) tiene derecho a presenciar con regularidad obras nuevas, y desde luego toda esa empresa con su repertorio y sus elencos supone un enorme aparato técnico, administrativo y artístico. Basta con pensar en los cambios diarios que se tienen que hacer para realizar los diferentes ensayos y montajes que se presentan en escena.

Las cifras elevadas —sean el número de empleados o el monto del presupuesto— que se escuchan continuamente en relación con el teatro alemán, hacen que la gente de teatro de otros países reaccione siempre con sorpresa. Recuerdo la admiración y envidia que manifestó un grupo de directores teatrales de Estados Unidos que se hallaba de

visita en Alemania, cuando les enumeré las cantidades que se manejan en el panorama teatral alemán, entre ellas, *last but not least*, la concentración de teatros: en la actualidad existen en Alemania 156 teatros públicos (la mayor parte de ellos del tipo arriba mencionado, incluyendo, además de los teatros estatales y municipales, una serie de escenarios regionales, es decir, teatros que actúan en diferentes sitios en una región específica), que cada año muestran alrededor de tres mil producciones de todos los géneros, representan 60 mil funciones para algo más de 22 millones de espectadores. Estos teatros públicos son subvencionados cada año con 3 400 millones de marcos. Un *El Dorado* del teatro, pensaron mis invitados de Estados Unidos, sobre todo cuando además les platicué de la existencia de numerosos teatros así llamados privados (entre los que se cuentan las empresas de obras musicales comerciales, así como la renombrada compañía *Schaubühne* de Berlín, el teatro de *boulevard* establecido y el teatro experimental, la mayoría de los cuales recibe también subsidios públicos), de festivales como los de Bayreuth y de los veraniegos teatros al aire libre, además de los muchos teatros comerciales trashumantes que se presentan como invitados en salas públicas de lugares sin teatro propio, amén de innumerables grupos independientes que se mantienen de manera más o menos penosa de un subsidio al otro.

Tomando en cuenta tamañas cantidades, las quejas de la gente de teatro alemana resultan en un principio incomprensibles para los observadores extranjeros. Incluso el cierre del famoso teatro Schiller en Berlín, que irritó aun a gente de teatro de otros países, deja de parecer tan trágico. Sobre todo porque ha sido el único cierre espectacular de un teatro tras la unificación alemana. En la antigua RDA, en Berlín Oriental, fue cerrado únicamente el pequeño Teatro en el Palacio, y eso en parte debido a que el edificio, el Palacio de la República, estaba contaminado con asbesto. De ahí en fuera, el

panorama teatral de la ex RDA se ha conservado en su mayoría, aun cuando algún teatro haya sido reducido, alguna sección haya sido cancelada o se haya intentado alguna que otra fusión. Se trata de planes que, en parte, ya habían sido pensados en tiempos de la RDA. Teatros de ópera en ciudades de 30 o 40 mil habitantes tenían ya desde entonces dificultades declaradas debido a la falta tanto de artistas como de espectadores. Sin embargo, en tiempos de una moneda este-alemana que no era convertible, y de la administración centralizada, estos teatros se arrastraron hasta la unificación alemana. Entonces sí había suficientes artistas, pues podían llegar al Occidente. Sin embargo, cada vez había menos espectadores, dados los desacostumbrados problemas para subsistir, pero también debido a la nueva libertad para viajar y a la mayor oferta de actividades para el tiempo libre. Además, el dinero —ahora se trataba de marcos duros— se volvió todavía más escaso, puesto que ya no fluía de Berlín, sino que tenía que ser conseguido por la ciudad o región correspondiente. Pero el cambio del centralismo de la RDA al federalismo de la República Federal, que asustó tanto a los trabajadores culturales de los nuevos estados federados, es un aspecto que habremos de abordar más tarde. El gobierno federal, al cual no le compete la cultura en Alemania, se sobrepuso a las limitaciones constitucionales durante la fase de unificación, para salvar, mediante una transferencia de dinero programada para varios años, sobre todo a teatros y orquestas de la antigua RDA. Se hablaba del financiamiento de un “tiempo de reflexión y de transición” que permitiera la reorientación necesaria hacia otras tradiciones de autonomía cultural de estados y ciudades, que tras la interrupción de 1933 a 1945 se habían seguido desarrollando históricamente en Occidente, mientras que en el Este, si bien originalmente existían, se vieron descontinuadas después de 1945.

Hasta aquí la digresión acerca de algunos aspectos de la unificación alemana en el teatro que,

debido a condiciones históricas y a pesar de todas las diferencias políticas e ideológicas, guardaba, en el aspecto organizativo, en ambos estados alemanes a lo largo de los últimos 50 años mayores similitudes que con los teatros de los respectivos países vecinos. Los vecinos del Este, tras el derumbe de sus sistemas socialistas, sólo miraban con envidia a la antigua RDA, incluso en lo que respecta al teatro. La suposición, que rondaba por todo el mundo, de que la mayoría de los teatros de la RDA tendrían que cerrar, resultó falsa.

Pero regresemos a mis invitados norteamericanos, que para ese momento ya se mostraban menos entusiastas. Ciertamente todavía asentían maravillados cuando les explicaba que los patrocinadores —es decir, los promotores de la cultura de la iniciativa privada— no tienen una importancia significativa en el teatro alemán y que, en el mejor de los casos, invitan la crema para el café cotidiano de la empresa teatral y que los directores teatrales alemanes no tienen que ocuparse de estos mecenas tan intensamente como en Estados Unidos. Esto tiene que ver, por un lado, con la falta de una tradición del patrocinio y por otro, con la definición de la responsabilidad del Estado hacia la cultura, señalada en la Constitución alemana. Ciertamente, la experiencia con patrocinadores teatrales en los últimos años en Alemania muestra también que el teatro alemán de tamaño mediano o pequeño casi siempre se queda con las manos vacías. El empresario de una ciudad pequeña que piensa perfilarse en la cultura pone a disposición su dinero más bien para eventos culturales en Munich, Berlín o Hamburgo, donde obtendrá una mayor ganancia para su imagen que si lo da al pequeño teatro local, más necesitado. El patrocinio cultural en Alemania funciona las más de las veces según el dicho popular de que “el diablo defeca siempre sobre el montón más grande”. Ciertamente, cuando se trata de apoyos privados a la cultura alemana en el extranjero, las cosas operan de otra manera.

No fueron sólo los problemas mencionados al principio, como la exigencia de ahorrar en el teatro alemán, lo que hizo que los visitantes de Estados Unidos vieran poco a poco más objetivamente las impresionantes cifras del teatro alemán. La complejidad de la empresa teatral alemana los asustó absolutamente. Les parecía inimaginable que en un típico teatro de varias secciones, a diario se tengan que hacer malabares con hasta siete contratos colectivos que definen distintos tiempos de trabajo y de descanso. Entonces volvieron a preferir sus propios teatros, más modestos, menos complejos y más flexibles, en los que las obras se presentan de forma consecutiva, por lo general, las condiciones para ensayar son mejores, y quizá incluso la concepción artística propia esté marcada por menos dudas, debido a que están sometidos a una mayor presión para funcionar bien.

Ciertamente esta jungla de contratos colectivos, que ha proliferado en los últimos años —y en la que, gracias a la prosperidad del país, con demasiada frecuencia los problemas se resuelven con dinero—, constituye uno de los problemas centrales del teatro actual en Alemania. Esto es así especialmente porque los ahorros exigidos sólo pueden lograrse reduciendo los honorarios de los artistas acordados libremente, pero no los salarios estipulados en los convenios colectivos. Sucede entonces que con frecuencia el actor o el cantante que se encuentra bajo la luz de los reflectores gana menos que un técnico tras bambalinas. A estos problemas, así como al esfuerzo por superarlos, se suma la desorientación de algunos directores artísticos, directores de escena y escenógrafos en lo que concierne no sólo a la concepción artística, sino también al manejo de las empresas teatrales que les han sido confiadas. Ellos imponen a sus teatros exigencias artísticas que una empresa de elenco y de repertorio no puede cumplir sin caer en inmensos gastos adicionales. Esto conduce rápidamente a problemas como los mencionados en relación con la Ópera de Francfort. Como prominentes directores

INBA/SEP INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

CNT
 COMPAÑIA
 NACIONAL DE TEATRO



**EL PAGADOR
 DE PROMESAS**
 de Díaz Gómez

TEATRO DEL BOSQUE
 detrás del auditorio

El pagador de promesas, 1978. Autor: Díaz Gómez.
 Director: Lorenzo de Rodas. Compañía Nacional de Teatro.

o escenógrafos invitados contratan a todo un equipo de actores, iluminadores, asistentes, etcétera, a pesar de que el teatro respectivo ya cuenta con este tipo de personal. Quieren trabajar como Peter Brook o como Ariane Mnouchkine, pero, a diferencia de éstos, dentro del sistema teatral establecido, y no fuera de él, casi como un grupo independiente de lujo en la cima de una empresa teatral, cuya estructura específica no comprenden. Tal falta de comprensión de la imposibilidad de mezclar tipos de teatro radicalmente diferentes, como los de Europa Occidental y Estados Unidos, con el alemán amenaza con destruir o paralizar a largo plazo a más de un teatro.

Resulta evidente que esta conducta errónea sólo se la pueden permitir artistas del teatro con un valor

muy alto en el mercado. Ahí es donde con frecuencia se equivocan los políticos, al nombrar como director artístico de un teatro al director escénico que en ese momento es particularmente celebrado por la prensa, sin haber investigado su aptitud como director de un teatro. Con seguridad, estos son problemas que afectan, en primer lugar, a teatros grandes y todavía ricos. Pero es precisamente en ellos en los que centran su interés particular los medios, y no en los pequeños teatros, que en su mayoría aprovechan seriamente sus posibilidades a lo largo y ancho del país. Y son los medios los que determinan de manera decisiva el clima político-cultural. La crisis del teatro alemán, de la que tanto se escucha y se lee, tiene, por lo tanto, muy diferentes aspectos: un hombre de teatro de la provincia alemana sólo podrá menear la cabeza sobre las necesidades teatrales en Berlín o en Francfort, mientras que sus problemas le resultan del todo incomprensibles a sus colegas más prominentes. Pero los participantes en el debate sobre el teatro tienden a pasar por alto que, a pesar de todos estos problemas, el telón se sigue levantando todas las noches por doquier, y que en casi todas las ciudades alemanas se sigue ofreciendo teatro en una abundancia que en otras partes sólo es común en las metrópolis.

He usado la palabra "provincia" Definirla resulta de lo más difícil en Alemania. En Francia, existe la capital París, el resto es provincia. Semejante afirmación no se podría uno permitir jamás en Hamburgo o en Munich, en Stuttgart o Düsseldorf, en Dresde o Colonia —aun cuando la *provinciana* ciudad de Bonn haya sido relevada por Berlín como capital alemana. Todas estas ciudades, y algunas otras, se consideran a sí mismas como metrópolis, por lo menos en el aspecto cultural. La estructura federal de Alemania, que se sostiene, apoyada en condiciones históricas, a pesar de todos los intentos centralistas (como el más reciente en la RDA), afecta sustancialmente a la cultura y especialmente al teatro. El gobierno federal no tiene competencia en el ámbito de la cultura; ni siquiera existe un ministerio alemán de

cultura. Tales ministerios los hay solamente en los Estados federados, pues a ellos les compete la soberanía cultural, siendo que esta autonomía de ciudades y regiones contribuye aún más a diferenciar este federalismo. Sin lugar a dudas es aquí donde se encuentran las raíces de este panorama teatral tan rico y variado.

Porque este federalismo, que toma en cuenta mentalidades y tradiciones totalmente diferentes, que deja actuar a muy diversas mayorías políticas en la política cultural, se opone a toda esa nivelación que se puede observar también en el teatro de Estados estructurados en forma centralista. Si bien es cierto que el hecho de que al apoyo financiero a los teatros se ha manejado de manera totalmente distinta en Baviera, en Baden-Württemberg o en Renania del Norte-Westfalia, lo cual vuelve todavía más complicado el sistema teatral alemán, en la realidad teatral alemana no deja de ser la bendición que las decisiones sobre el destino de los teatros no se tomen desde algún puesto central. De estas estructuras federalistas se deriva una gran variedad de aspectos positivos. Así, por ejemplo, el cambio de un artista de la capital, Berlín, a un teatro en Munich, no constituye en modo alguno un descenso, ni tampoco ocurre, como en cualquier otro lugar, que todo artista aspira a llegar a la capital. Y un director de escena, que ha tenido fricciones de tipo político y es despedido —como ocurrió con Claus Peymann en Stuttgart— puede ser recibido con los brazos abiertos en otra ciudad (Peymann hizo que floreciera el teatro de Bochum).

Enumerar todas las ventajas que representa el federalismo para la cultura excedería las posibilidades de esta digresión. En cualquier caso, estas ventajas privan sobre las desventajas que a veces se señalan. Sobre todo, porque el federalismo cultural fomenta la iniciativa propia, así como una mayor responsabilidad e imaginación en cada lugar. Adaptarse a esto, perder la larga costumbre de que todo fuera determinado y regulado en Berlín, seguramente no ha sido fácil para mucha

gente de teatro de la antigua RDA. Sin embargo, en el ínterin han aprendido a apreciar la libertad que con ello se puede ganar

El sistema teatral alemán seguramente no puede servir de modelo para el teatro de otros sitios. Tiene una relación demasiado estrecha con las condiciones surgidas de su historia. De ahí ha surgido, entre otras cosas, el todavía considerable apoyo que recibe de fondos públicos. Pero podría resultar estimulante —justamente también en México— estudiar más a fondo el federalismo cultural, al que el teatro alemán debe sobre todo su riqueza. Es significativo que en la Francia centralista desde hace años se están haciendo esfuerzos por dar mayor arraigo regional a la cultura, lo que se plantea allí como un proceso prolongado ya que sólo se podrá imponer muy poco a poco sobre una estructura desarrollada a lo largo de siglos. En países con una estructura menos centralista, en la que también haya una división federal, esto debería resultar más fácil.

“Teatro tiene que ser” reza desde hace algunos años el lema publicitario —tomado de *La gaviota* de Chéjov— de la Asociación de Escenarios Alemanes, que es la confederación de teatros de Alemania. Esta aseveración, que se antoja porfiada a la luz de los actuales problemas económicos en Alemania, ha surtido efecto en el financiamiento cultural (hay quienes opinan que sobre todo ahí) y parte todavía del principio de que el teatro es una piedra angular de la cultura alemana y que una ciudad sin teatro propio, y por ende sin compañía teatral propia, no es una ciudad con todas las de la ley. Dieter Dorn, director artístico del teatro *Kammerspiele* de Munich, que es uno de los más renombrados exponentes del gran arte del teatro de elenco, criticó en su momento este *slogan*. Opinaba que el mismo debía rezar de manera distinta: “El teatro tiene que ser bueno” Pero ése sería otro debate. ■

Traducción. Instituto Goethe



GUBIERN0, TEATRO Y ESTRATEGIAS PUESTAS EN MARCHA EN EL REINO UNIDO

Noel Witts*

En Londres, así como en otras ciudades del Reino Unido, hay pluralidad en la actividad teatral, en Glasgow, Birmingham, Manchester y Cardiff hay teatros grandes, o pequeños, los cuales proporcionan una gran variedad de entretenimientos. Por supuesto que en la mayoría de las ciudades hay teatros —edificios— y hay una gran cantidad de compañías independientes de danza y de teatro que viajan por el país, de las cuales varias están establecidas fuera de la capital. Hasta las pequeñas ciudades tienen teatros donde pueden recibir a estas producciones itinerantes. Por ejemplo, Stamford, en el Lincolnshire, cerca de donde yo vivo, es una ciudad de 20 mil habitantes, tiene un pequeño teatro de 150 butacas que presenta durante todo el año espectáculos de teatro, danza, música, y películas, sirviendo así a un amplio rango de habitantes, desde niños hasta personas de la tercera edad.

Actualmente, en el Reino Unido hay una atmósfera de sana competencia entre las compañías teatrales, ya sean grandes o pequeñas, lo cual crea

un alto nivel de actividad. Al mismo tiempo, surgen varios grupos nuevos compuestos por jóvenes artistas que han trabajado o estudiado juntos, ya sea en las escuelas de teatro o de danza, o en alguna de las universidades donde el arte escénico es estudiado en un entorno práctico. Por ejemplo, en la de Montford, donde yo trabajo, hay cursos de tiempo completo de teatro y danza que atraen a cientos de estudiantes cada año. Los nuevos dramaturgos también vienen de lugares muy diferentes, y muchos de las universidades, pero sólo hay un curso de posgrado en dramaturgia en la Universidad de Birmingham, dirigido por el dramaturgo David Edgar autor de *Destino* y de *Nicholas Nickleby*, del Teatro Real Shakespeare, entre otros.

Así, como en una economía de mercado, en la que hay gran variedad de actividades, de las cuales unas perduran y otras fracasan rápidamente, las presiones del mercado y la creciente presión al subsidio del Estado ha generado que desde los últimos 10 años desaparezca paulatinamente el concepto de repertorio, obras interpretadas en el mismo teatro por un colectivo de actores, escritores y directores, miembros de una misma organización. Donde hay tantos productos indepen-

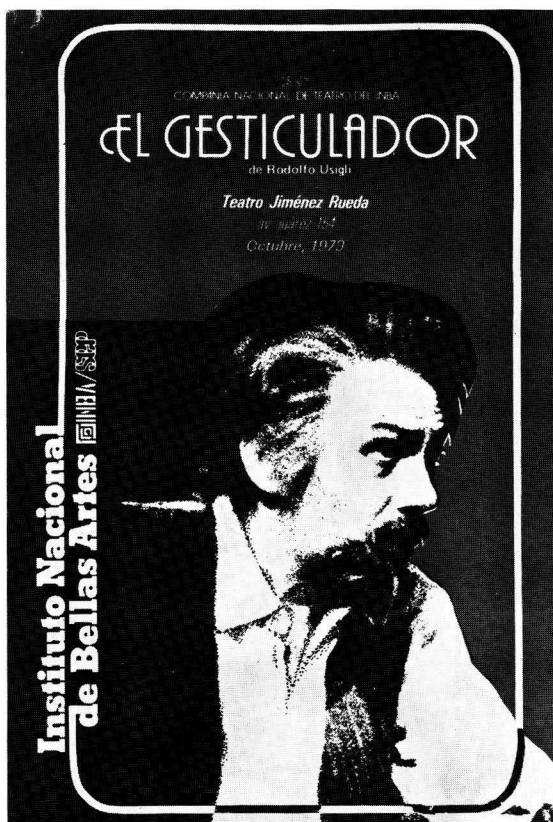
* Profesor de la Universidad de Montfort Leicester. Miembro del Consejo de las Artes de Inglaterra.



Qué formidable burdel, 1979. En la foto Carlos Ancira y Virginia Gutiérrez. Autor: Eugène Ionesco.
 Director: Julio Castillo. Compañía Nacional de Teatro.

dientes disponibles, ya no hay necesidad de compañías permanentes y la idea de un grupo de intérpretes trabajando juntos por más de seis meses es ahora imposible desde el punto de vista artístico y financiero. En mi opinión, en este proceso hemos perdido la oportunidad o la posibilidad de la construcción de un conjunto por un artista, y es significativo que desde hace algunos años ya Peter Brook haya trabajado en París, donde las condiciones culturales están más abiertas. Por eso mismo, ahora, vemos una

gran cantidad de compañías de teatro que emplean intérpretes *free lance* contratados por unos meses solamente, y esta forma de trabajar se ha hecho la norma. Como resultado podemos decir que en lo concerniente al producto artístico, parece ser que hay muy poca interferencia del Estado en el repertorio, o en el tipo de producto. Sin embargo, no se puede generalizar el teatro en el Reino Unido, a pesar de toda esta actividad está acercándose simultáneamente a varias crisis.



El gesticulador 1979. Autor: Rodolfo Usigli.
Director: Lorenzo de Rodas. Compañía Nacional de Teatro.

De todos los países de Europa, nuestro presupuesto en la cultura es uno de los más bajos. La nueva dramaturgia, a pesar de florecer en términos creativos —una reciente publicación hizo una lista de 25 dramaturgos cuyo trabajo fue descrito por su editor como una contribución a la “explosión” de la dramaturgia inglesa—, es marginada a pequeños espacios. Los teatros ya no pueden atraer público

en un mundo en donde las generaciones más jóvenes piden más que una experiencia de observar durante dos horas a personas platicando en un escenario. Esta clase de actividad encuentra dificultad para competir con la influencia de la cultura del club; grandes teatros han amenazado con cerrar sus puertas.

Los directores y los intérpretes están interesados en crear nuevas obras de teatro en espacios no tradicionales. Deborah Warner, por ejemplo, una de nuestras más importantes directoras, creó el año pasado, para el Festival Lift, un evento ambulante en el interior de un abandonado hotel victoriano, en el centro de Londres, y Silviu Purcarete, director rumano, presentó recientemente *Las Danaides* —su última producción— utilizando a cien intérpretes en un gran complejo deportivo en Birmingham. También hay un incremento en coproducciones entre diferentes organizaciones teatrales, y por lo tanto hay un nuevo debate acerca de los edificios teatrales y su utilidad en la sociedad actual. Esto, pues, es un pequeño panorama de la situación que se está presentando; ahora hablemos del dinero.

En el Reino Unido todo el dinero para el teatro —y con esto queremos decir danza y ópera—, viene del tesoro del Gobierno y es enviado directamente al Ministerio de las Artes y del Patrimonio. Nótese que no tenemos un Ministerio de la Cultura como tal, pero usamos las palabras “artes” y “patrimonio” lo cual implica una cierta visión histórica de la cultura que crea una de las mayores diferencias entre nosotros y otras naciones europeas. El Ministerio otorga así fondos a una variedad de diferentes entidades que tienen que ver con diferentes áreas: la preservación del patrimonio, el deporte, los museos y las galerías, la lotería nacional, la prensa nacional (la Comisión de quejas de la prensa) el desarrollo del cine, el turismo, las bibliotecas y las artes escénicas. El presupuesto para las artes escénicas es canalizado directamente hacia los consejos de las artes de Inglaterra, Escocia, y el País de Gales y los seis consejos de

David Tansingam. *Live-criticalmars*, Metmeen, 1966.

las artes regionales, los cuales atienden a las seis diferentes regiones de Inglaterra; cada una de estas mesas directivas tiene sus propias oficinas y personal profesional, cuenta con comités que deciden sobre el otorgamiento de fondos con respecto a las diferentes categorías de trabajo. Si tomamos el teatro como ejemplo y miramos hacia el Consejo de las Artes de Inglaterra, vemos que las oficinas, además de contar con un equipo de más de cien personas, están en Londres no lejos del Parlamento; el Consejo otorga subvenciones a varias categorías de actividades teatrales: a los teatros nacionales y regionales, a compañías teatrales independientes, a nuevas colaboraciones, a dramaturgos, a artistas becarios, etcétera, dependiendo de las particulares prioridades que surgieron durante el año.

Los jurados expertos en drama compuestos por gente de teatro (directores, escritores o dramaturgos, actores, administradores y críticos) se reúnen aproximadamente cuatro veces al año para decidir sobre la cantidad exacta que se va a otorgar: qué teatro, qué dramaturgo, qué proyecto. Los miembros del jurado son invitados por los consejos de las artes y son apoyados por muchos consejeros de todo el país, los cuales tienen como tarea escribir reportes sobre el trabajo teatral que vieron. Por ejemplo, cuando regrese de México voy a tener que escribir un reporte acerca de una representación que habré visto en mi localidad y después la presentaré al Consejo de las Artes. Este reporte y la opinión que representa será utilizada por el jurado de artes dramáticas, el cual después considerará cuánto dinero se le otorgará a la compañía teatral en el año que sigue. Este procedimiento se reproduce en todo el país por las mesas directivas de las artes, y así las conclusiones que sacamos son esencialmente que se trata de un sistema que es conocido como una revista de colegas del trabajo teatral y comentado por gente de la misma área.

Los consejos de las artes y las mesas directivas regionales tienen que publicar cada año por ley un

reporte anual, donde los gastos son explicados en detalle. De esta manera, cualquier joven o aspirante a artista puede ver cómo se divide el dinero, a dónde se destina y a quién se le otorgó en cada año. Esta publicación de las actividades de los consejos de las artes es crucial para los nuevos grupos que quieren aspirar a las nuevas subvenciones. Por supuesto, examinando cuidadosamente estos reportes anuales podemos averiguar a qué tipo de trabajos se les ha dado prioridad y por lo tanto se pueden crear proyectos de acuerdo con la categoría y el dinero disponible.

Lo que acabo de describir es la mayor fuente de subvenciones para la mayoría de los teatros en el Reino Unido. Existe, por supuesto, el sector privado, el cual subvenciona a varios teatros londinenses, pero en este caso la elección del material tiene que estar de acuerdo con el gusto del productor o del director financiero, y debe ser capaz de atraer a grandes cantidades de público. Por lo tanto, de esta manera, se subvenciona pocas veces a trabajos innovadores. *Cats* por ejemplo, la comedia musical de Andrew Lloyd Webber fue completamente subvencionada con dinero privado, hasta el punto que si ustedes hubieran comprado acciones cuando comenzó el espectáculo, podrían ahora ser ricos, pero muchos espectáculos financiados comercialmente empiezan su vida en teatros públicos subsidiados.

Solamente cuando un productor comercial está seguro de tener un "ganador" entre sus manos le pondrá dinero privado para transferirlo de un teatro subsidiado al sector privado.

Varias obras que están funcionando comercialmente en Londres, empezaron su vida en uno de estos teatros subsidiados dentro o fuera de esta ciudad. Mi propio local teatral, el Leicester Haymarket, por ejemplo, frecuentemente transfiere sus producciones musicales a Londres en coproducción con Cameron Mackintosh. En este momento su producción *Yo y mi chica* ha estado funcionando en Londres desde hace varios años.

Los últimos años, otro tipo de subvención a las artes ha surgido con la Lotería Nacional para las buenas causas, conocida simplemente como la "Lotería". Fue lanzada en noviembre de 1994 y ahora reparte premios dos veces por semana, todos basados en el deseo del público para comprar boletos y jugar grandes cantidades de dinero. Ha sido un éxito espectacular y el dinero es distribuido de la siguiente manera: a individuos, a proyectos artísticos, a los proyectos deportivos, obras de caridad y además, a proyectos especiales para marcar el milenio. De esto, el tesoro del Gobierno se queda con 12% de impuestos y el empresario de la Lotería con 10%. Las ganancias anuales son, en este momento, de aproximadamente cinco billones de libras esterlinas, y por lo tanto, tenemos aquí una enorme fuente extra de fondos para proyectos como la reconstrucción de la Casa de la Ópera de Convent Garden o para la creación de una nueva Galería de Arte Contemporáneo.

Al mismo tiempo, el Reino Unido ha estado desarrollando una serie de estrategias, las cuales han complementado la estructura de la toma de decisiones que acabo de describir. La primera de éstas, descrita en el libro de Bianchini y Landrys (1995), *La ciudad creativa* (Demos), es la percepción de que el uso concertado y sistemático de las artes, del patrimonio y otras fuentes culturales locales, puede producir un incremento del empleo y del bienestar e incluso puede mejorar la imagen de las ciudades. Este acercamiento cultural a la planificación de las ciudades involucra una red holística, flexible y lateral con otras áreas cívicas; los artistas son por naturaleza innovadores, originales y experimentadores. Utilizarlos en el proceso de planeación produce actitudes retadoras y cuestionadoras que, sin embargo, son humanísticas y están centradas en la gente.

Las ciudades en el Reino Unido que han sido beneficiadas en estos últimos años por esta conjunción de un pensamiento colateral y una planeación cívica, incluyen Glasgow (capital cultural europea

en 1994); Manchester (ciudad de las artes dramáticas en el Reino Unido en 1995); y New Castle upon Tyne (año de las artes visuales en el Reino Unido en 1996). Así como otras ciudades más pequeñas que han sido anfitrionas y han aumentado su infraestructura cultural. Entre éstas están: Wigan (el desarrollo de Wigan Pier), Stockton on Tees (Festival Internacional de Riverside), Leicester (Festivales de Comedia), Nottingham (Festivales de Hoy), sin mencionar la inmensa riqueza que el Festival Internacional trae a Edimburgo cada año.

La segunda fuerza en el incremento del perfil por las artes ha sido la de una variedad de estrategias para la comercialización de las artes. Cada una de las organizaciones para las artes emplea ahora un director o un especialista en mercadotecnia y casi todas tienen un departamento de mercadotecnia altamente desarrollado. La mercadotecnia facilita a los teatros un público particular para espectáculos específicos, las diferentes encuestas hechas con el público son aptas para hacer predicciones de qué tipo de espectáculo puede atraerlos. El Banco Central del Sur en el centro de Londres, se ha propuesto definir la experiencia de las artes para sus clientes, averiguando qué elementos son importantes para que las personas consideren que vale la pena salir de su casa; esto incluye el ambiente del público y el servicio al cliente, lo cual puede incluir la proximidad de estacionamiento cerca del teatro. La programación ha sido planeada con la ayuda de las respuestas del público, lo cual incrementó la audiencia y el interés por asistir al teatro.

Una de las ideas más sofisticadas del departamento de mercadotecnia ha sido la división del público en "tribus" las cuales son divididas en niveles de ingreso, lugar de residencia, tipo de empleo, edad, tipo de coche, lavadora, etcétera. Estos análisis les ha facilitado a los programadores la localización de pequeños seg-



La verdad sospechosa, 1980. En la foto Nuria Bages. Autor: Juan Ruiz de Alarcón. Director: Óscar Ledesma. Compañía Nacional de Teatro.

mentos de la audiencia para eventos particulares, sabiendo que no a todo el mundo le gusta el mismo tipo de espectáculo.

Todo este desarrollo en el Reino Unido se debe a diferentes factores; uno de los más importantes ha sido el incremento de la educación de la administración de las artes a un nivel universitario. Existen ahora varios cursos de administración de las artes, en los cuales, el estudiante puede convertirse en un experto que toma en cuenta todos los problemas acerca de la producción del arte teatral. En otras palabras, durante 20 años hemos producido un semillero de empresarios de las artes y se han realizado actividades que han ayudado a dar un nuevo perfil al teatro. Al mismo tiempo, los administradores de las artes han construido una red muy

fuerte con sus colegas en otros países europeos a través de una gran variedad de canales culturales. Treinta y siete de ellos constituyen el Consejo Europeo del Foro de Canales Culturales. Esta actividad colaboradora, junto con el despertar cultural de las ciudades, ha probado las más potentes combinaciones de fuerza para evitar que el teatro y las artes en general se vuelvan sólo una rama de la economía de mercado, no obstante ha habido tiempos en que estas dos fuerzas han estado a punto de chocar peligrosamente. Hoy, más que nunca, necesitamos a nuestros pensadores y administradores con mentalidad artística y con talento si queremos hacer que la cultura siga floreciendo. ■

Traducción. Michèle Mazy



TENDENCIAS CONTEMPORANEAS EN EL TEATRO EN ESTADOS UNIDOS*

Lindy Zesch**

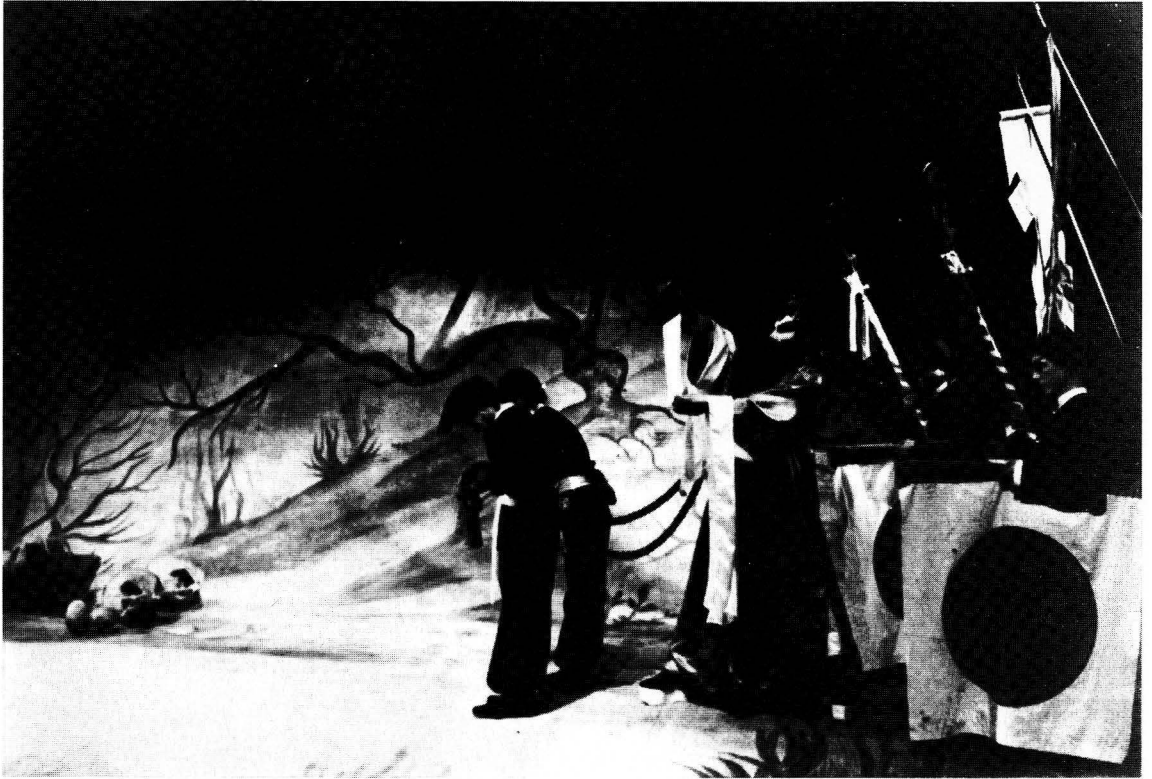
Antes de los años sesenta, el único teatro profesional en Estados Unidos era el teatro comercial en la ciudad de Nueva York. A comienzos de esa misma década, inspirado por la existencia de unos pocos teatros pioneros diseminados en ciudades como Houston, San Francisco y Washington, D.C., y por el creciente movimiento Off Broadway en Nueva York, un movimiento teatral no lucrativo revolucionario conmocionó al país, descentralizando al teatro estadounidense y proporcionando una nueva alternativa a Broadway. Espoleado por un apoyo importante de la Fundación Ford, el movimiento fue un éxito enorme, y en la época en que alcanzó su culminación en los años setenta, los teatros habían surgido en cada rincón del país, incluso tan lejanos como Alaska y Hawaii.

Por primera vez en la historia, el público tuvo acceso a un teatro profesional cultivado, no sólo a un teatro *amateur* y a espectáculos en gira de

Broadway. Estos nuevos teatros operaban como empresas libres de impuestos, promoviendo una nueva forma de hacer teatro para sus comunidades locales en un ámbito institucional. Establecidos específicamente para propósitos educativos y caritativos, ellos evitaban el carácter distintivo orientado hacia proyectos del teatro comercial basado en Nueva York, produciendo temporadas de obras de teatro sobre una base continua y realizando representaciones ante públicos de suscripción en expansión que venían a ver todas las obras de teatro de la temporada. Ellos realizaban largas giras para difundir su trabajo y proporcionaban empleo a un creciente número de artistas de teatro, provocando una revolución en los métodos de entretenimiento teatral en las universidades y en los conservatorios, e inspirando a una nueva generación de gente joven a realizar carreras en el teatro. Los líderes comunitarios empezaron a darse cuenta de que las instituciones teatrales representaban ventajas

Las estadísticas citadas en este artículo se basan en *Theatre Facts 94* y *Theatre Facts 95*, publicado por el Grupo de Comunicaciones Teatrales, Inc., Nueva York, N.Y.

** Consultora independiente en Artes y Teatro en Nueva York. Ocupó de 1972 a 1996 el puesto de directora del Theater Communication Group, organización encargada del teatro a nivel nacional en Estados Unidos.



La muralla china, 1980. Autor: Max Frisch. Director: José Solé. Compañía Nacional de Teatro.

económicas y culturales valiosas y las comunidades competían por atraer a los artistas, construyendo distritos teatrales y centros culturales para albergarlos.

Hoy el movimiento teatral profesional no lucrativo proporciona una verdadera alternativa a Broadway y al mismo tiempo, genera gran parte del nuevo trabajo que se produce eventualmente ahí. Existen ahora aproximadamente entre 350 y 400 teatros profesionales no lucrativos en Estados Unidos, los cuales juntos abarcan una industria de 500 millones de dólares. Colectivamente, emplean a más de 35 mil artistas, administradores y técni-

cos; realizan más de 60 mil representaciones cada año; y operan con presupuestos que varían desde 50 mil a 39 millones de dólares. Además de las ganancias de la taquilla, están apoyados por subvenciones y contribuciones de donantes individuales, fundaciones privadas, corporaciones y agencias de gobierno.

Estos teatros representan un amplio rango estético. Los grandes teatros regionales, ubicados principalmente en las áreas metropolitanas, ofrecen un vasto repertorio de obras clásicas, contemporáneas y musicales. Pequeños grupos de actuación, muchos de los cuales han desarrolla-



El menú, 1980. Autor: Enrique Buenaventura. Director: Ignacio Sotelo.
Escuela de Arte Teatral.

do nuevas técnicas de teatro que han influido sobre el teatro a nivel mundial, crean obras de teatro experimentales, *avant-garde*, multimedia, interdisciplinarias y basadas en el movimiento. Compañías étnicas específicas se especializan en trabajos que iluminan la experiencia de las poblaciones afroamericanas, latinoamericanas, asiático-norteamericanas y nativas norteamericanas. Existen también teatros que se orientan a trabajos para públicos jóvenes, pero este género desgraciadamente todavía está subdesarrollado en Estados Unidos.

Además de ofrecer representaciones, la mayor parte de los teatros también realiza programas de extensión que sirven a sus comunidades, incluyendo conferencias, foros de humanidades, matinés estudiantiles, guías de estudio, talleres de entrenamiento de maestros, programas de artistas en las escuelas, clases de entrenamiento teatral, conservatorios y nuevos programas de desarrollo de obras de teatro, tales como las lecturas y talleres escenificados. Actualmente hay un énfasis especial en los programas que promueven una comprensión de la sociedad multicultural de Norteamérica.

Muchos grupos también se comprometen en giras regionales, nacionales, y en un menor grado, internacionales.

Ingreso ganado

Los ingresos se derivan fundamentalmente de los productos de la taquilla complementados por remuneraciones de giras, reservaciones de grupos de artes teatrales visitantes, programas educacionales y de entretenimiento, ganancias de inversión de fondos de fundaciones, venta de concesiones, publicidad de programas, rentas de instalaciones y otras fuentes misceláneas. Las más grandes fuentes de ingreso son las suscripciones de temporada y ventas de boletos únicos, los cuales producen un ingreso de taquilla que cubre 48.5% de todos los gastos del teatro. Las ganancias totales de todas las fuentes cubren 62.5%, dejando un margen de ganancias de 37.5% para ser financiado por donaciones y contribuciones de fuentes privadas y públicas.

Apoyo gubernamental federal

Hasta la Gran Depresión, el gobierno de Estados Unidos nunca había apoyado a las artes ni tenía ninguna política cultural nacional. En los años treinta, bajo el presidente Franklin Roosevelt, la Works Progress Administration (WPA) apoyó a muchos artistas, pero el propósito del programa era crear trabajos para combatir el subempleo y la pobreza de la época y la WPA pronto dejó de existir.

No fue sino hasta mediados de los años sesenta que el apoyo a las artes y a la política cultural se consideró un rol apropiado del gobierno federal. Nacido de la visión de John F. Kennedy la Fundación Nacional para las Artes y el Acta de las Humanidades llegó a ser una ley firmada por Lyndon Johnson en 1965, estableciendo la Fundación Nacional para las Artes y la Fundación

Nacional para las Humanidades. La Fundación Nacional para las Artes (NEA) empezó con un presupuesto de 2.5 millones de dólares y un personal de menos de una docena de gentes. Entre los primeros programas creados por la novata agencia estuvo el Programa de Teatro.

Entre 1969 y 1978 las artes florecieron a nivel nacional y la Fundación de las Artes experimentó un crecimiento extraordinario. En 1993, su presupuesto había alcanzado 174.5 millones de dólares, y en su culminación el programa de teatro de la NEA dispuso más de 10 millones de dólares al año a las compañías y artistas de teatro.

Desgraciadamente, los días de gloria de las artes terminaron cuando Ronald Reagan se hizo cargo de la presidencia en 1981. Desde entonces, los abogados de las artes han tenido una dura batalla al defender la importancia del arte y la cultura para la nación. El presidente Reagan fracasó en su intento de abolir la Fundación Nacional para las Artes pero, en 1989, el apoyo a la agencia empezó a debilitarse cuando sufrió el ataque de los conservadores del ala derecha en el Congreso y de la derecha religiosa, siguiendo la concesión de una subvención de la NEA para apoyar una exhibición de obras del controvertido fotógrafo homosexual, Robert Mapplethorpe. Durante los últimos siete años, la agencia ha sido objeto de continuos ataques. Sus oponentes hacen reclamaciones exageradas (y con frecuencia inexactas) basadas en un puñado de subvenciones que se dice han apoyado a un arte políticamente polémico, blasfemo y sexualmente explícito. Los artistas y los que apoyan a las artes se han unido para defender la libertad de expresión y dar su apoyo al NEA. Esta controversia en cuanto a la política de las artes estadounidense ha llegado a ser conocida como la "Guerra de la Cultura"

En 1993, el presidente Bill Clinton designó a la distinguida actriz, Jane Alexander, como presidenta de la Fundación Nacional para las Artes. Ella es la primera artista que alguna vez haya encabezado la agencia y la comunidad de las artes dio la

bienvenida a su nombramiento con una esperanza renovada. Sin embargo, cuando las elecciones de 1994 dieron por resultado una mayoría del partido republicano en el Congreso por primera vez durante muchos años, numerosos apoyos congresales de la NEA fueron en un largo periodo de tiempo sacados de sus puestos, dando nuevo ímpetu a los ataques a la agencia del ala derecha. El Congreso cortó el presupuesto de la NEA de 170.2 millones de dólares a 99.5 millones de dólares el año pasado —una reducción de 39% en un año. Como resultado, la agencia fue obligada a recortar su personal y a reestructurar radicalmente sus programas de subvenciones. Ya no existe un Programa de Teatro separado; todas las formas del arte deben competir unas con otras por los fondos disminuidos, bajo temas u objetivos específicos. El apoyo federal actual para las compañías de teatro ha terminado en el futuro previsible.

Incluso, más desmoralizante que la reducción en los fondos, ha sido el daño simbólico a la NEA. En un país más interesado en el comercio que en la cultura, la Fundación de las Artes ha sido históricamente el principal defensor de los artistas y el símbolo preeminente de la importancia de las artes para la sociedad norteamericana. En su actual estado debilitado, la comunidad teatral se pregunta cuán efectiva puede ser la agencia en cuanto a proporcionar liderazgo y articular la política cultural.

Apoyo del gobierno estatal y local

No es sorprendente que la erosión del apoyo del impuesto público a las artes a nivel nacional haya caído a cuentagotas para afectar también el apoyo de los gobiernos estatales. Durante los pasados cinco años, a medida que el apoyo para el teatro destinaba casi 24%, el apoyo estatal cayó 13% en dólares ajustados a la inflación. El apoyo del gobierno federal y estatal representa partes iguales de apoyo a los teatros. Mientras que el apoyo local

de los gobiernos de la ciudad representa una parte algo más pequeña, esa parte ha logrado crecer 4.8% en los últimos cinco años, sugiriendo que las artes son crecientemente valoradas en sus comunidades originales.

Donantes individuales

Una mayor evidencia de que el apoyo local está aumentando es el crecimiento continuo en las contribuciones de los donantes individuales, quienes constituyen la fuente más grande del apoyo contribuido a los teatros de Estados Unidos, proporcionando fondos para cubrir más de 9% de los gastos como promedio. Se solicitan fondos por correspondencia directa, por campañas telefónicas de recolección de fondos, por programas de membresías, por eventos para recolección de fondos tales como banquetes de caridad y subastas, así como donaciones importantes dadas o solicitadas por miembros de los consejos de fideicomisarios de los teatros. El crecimiento en las contribuciones caritativas individuales es hoy la tendencia más promisoría en el presupuesto teatral de Estados Unidos.

Fundaciones privadas

Las subvenciones de la comunidad y de las fundaciones regionales y nacionales también han subido continuamente, creciendo 31.6% en los últimos cinco años en dólares ajustados a la inflación. Mientras que las fundaciones son la segunda fuente más importante de dólares contribuidos, las cifras sumadas tienden a distorsionar el cuadro total, puesto que los teatros individuales se benefician de manera desigual con el apoyo de la fundación. Por ejemplo, un estudio de 1994 reveló que la mitad de todos los dólares de subvención de fundación iba a sólo 13 de los 68 teatros estudiados. En años

recientes, muchas fundaciones han abandonado su apoyo operativo a las artes en general, redirigiendo sus fondos hacia iniciativas especiales tales como educación para las artes, esfuerzos de diversidad cultural y otros programas que tienen como objetivo asuntos sociales más que asuntos estéticos. Esta tendencia ha tenido como resultado, en algunos casos, programas “impulsadores” de recolección de fondos en los teatros, a medida que los teatros ajustan sus actividades para cumplir con los lineamientos de la subvención de la fundación –asunto que es acaloradamente debatido en los círculos de las artes. Puesto que el Congreso ha cortado el apoyo federal en muchas áreas, las artes deben ahora competir ferozmente con otras causas sociales por los limitados fondos privados. Las fundaciones más importantes que apoyan a las artes son el Fondo de Lila Wallace-Reader’s Digest, la Fundación Shubert, la Fundación Andrew W Mellon y los Fideicomisos Caritativos Pew

Corporaciones

Los negocios locales y las corporaciones nacionales proporcionan apoyo a las artes, motivados por el deseo de notoriedad entre los públicos selectos de las artes para hacer resaltar su imagen y promover la buena voluntad en la comunidad, filosofía conocida como “un auto-interés iluminado” El apoyo corporativo ha permanecido aplastado los últimos cinco años en dólares ajustados a la inflación. Habiendo sido alguna vez la segunda fuente más importante de fondos privados, las corporaciones han cortado sus programas de donativos significativamente en años recientes debido a la recesión, a las fusiones corporativas, a la reducción de tamaño y a otros factores económicos. Debido a que están motivadas por relaciones públicas, las corporaciones tienden a evitar el apoyo al arte que pudiera ser políticamente sensible o

polémico, y favorecen programas que llegan a públicos más grandes. Los contribuyentes corporativos más importantes para el teatro son la Corporación Dayton-Hudson, AT&T U.S. West y la Compañía Boeing.

Perspectiva para el teatro de Estados Unidos

El teatro en Estados Unidos enfrenta hoy muchos desafíos difíciles. El conservadurismo que asuela al país y la emergencia de la derecha religiosa como fuerza política significativa amenazan con hacer que los teatros tomen un enfoque conservador en su programación y estimulen la autocensura consciente o inconsciente entre los artistas. Mientras que la censura estatal no es una amenaza seria en nuestra democracia, el estado de ánimo prevaleciente de cautela puede conducir a un resultado similar con dramaturgos que escriben obras de teatro que ellos creen que tienen una posibilidad de ser producidas y teatros que proyectan obras que atraerán a un público amplio a la taquilla y mantendrán a los contribuyentes y legisladores felices. Los líderes de las artes se preocupan de que el resultado podría ser programaciones impulsadas por el mercado y por los recolectores de fondos más que un liderazgo artístico y temerario.

La mayor parte de los teatros ha logrado enfrentar estos tiempos difíciles hasta ahora, pero ha habido contingencias: más de 20 teatros han cesado sus operaciones en los últimos cinco años, más de 30 teatros han experimentado cambios en liderazgo artístico o administrativo sólo en el último año, mientras que muchos otros han experimentado un cambio elevado de personal; y casi la mitad de los teatros terminaron el año pasado con déficit. Muchos teatros también han sido forzados a modernizar sus operaciones a fin de reducir sus gastos disminuyendo su personal, reduciendo la calidad de producciones y programando obras de

INBA Instituto Nacional de Bellas Artes Cultura SEP
 CNT Compañía Nacional de Teatro del INBA

Temporada de 1981-1982



Las columnas de la sociedad

De: *Henrik Ibsen*
 Director: *Rafael López Miarnau*

Teatro Jiménez Rueda
 av. Juárez 154

9 de octubre de 1981
 21:00 hrs.

Las columnas de la sociedad, 1981.

Autor: Henrik Ibsen. Director: Rafael López Miarnau.
 Compañía Nacional de Teatro.

teatro con un repertorio pequeño y con demandas de producción limitadas. Hay un creciente drenaje de talento de artistas que abandonan el teatro para buscar un trabajo más lucrativo en el cine y en la televisión; los artistas que permanecen generalmente trabajan por salarios bajos y son los artistas mismos quienes continúan siendo los principales subvencionados del teatro estadounidense.

La sobrevivencia del teatro en los últimos años es en gran parte debida a la diversidad del sistema estadounidense de apoyo a las artes. Aunque este sistema requiere que los teatros trabajen mucho para ganar acceso a múltiples fuentes de apoyo limitado, más que ser capaces de depender de un solo patrón importante, ofrece una serie de redes de seguridad que proporciona protección cuando una fuente disminuye. Si los teatros de Estados Unidos hubiesen sido fundamentalmente dependientes de la inversión del gobierno, seguramente estarían fuera del negocio el día de hoy. Gracias a un sistema de apoyo que incluye incentivos de impuestos a la donación individual y corporativa, una larga tradición de generosidad de la fundación privada, tres niveles de apoyo gubernamental y una base de ingreso arduamente ganado, el teatro ha sido capaz de sobrevivir. Esta multiplicidad de apoyos ha dado tiempo para que las instituciones teatrales respondan a la crisis actual, pensando creativamente en cuanto a cómo desarrollar un nuevo apoyo para el futuro. Entre los pasos que los teatros están dando se hallan los siguientes:

Empresariado: Los teatros están investigando nuevas formas de vender servicios y de atraer al público. Por ejemplo, algunos teatros están desarrollando técnicas teatrales para ayudar a los negocios locales a dirigirse a asuntos del lugar del trabajo.

Colaboración: Las organizaciones de las artes y otros grupos no comerciales están empezando a colaborar en programas, a compartir sus instalaciones y recursos, y a patrocinar proyectos conjuntos que a la vez ahorran dinero y atraen fondos.

Desarrollo del público: Los teatros están buscando formas de recambiar a los públicos que envejecen por un público joven no tradicional para asegurar la existencia de un público en el futuro –un público de un segmento más amplio de la población que pueda ayudar a generar apoyo público a la política cultural del gobierno y apoyo personal a través de sus propias contribuciones al teatro. Más que continuar confiando tanto en un público basado en suscripción, los teatros están experimentando con nuevas técnicas de mercado para tentar al público que va por primera vez al teatro a continuar asistiendo.

Defensa: Los teatros y otras organizaciones teatrales están implicándose más y más en una defensa a nivel de las bases para buscar el apoyo de funcionarios elegidos para reconstruir la dotación de fondos gubernamentales a las artes.

Desarrollo del consejo: Los teatros están trabajando para fortalecer sus juntas directivas a fin de aumentar el ingreso contribuido y la influencia política.

Fondos de fundaciones: Los teatros están aumentando sus inversiones para proporcionar un apoyo continuo en forma de intereses y dividendos.

A pesar de los problemas y desafíos de los años noventa, el teatro de Estados Unidos está floreciendo artísticamente y está bendecido con un rico pozo de talento de actores, dramaturgos, directores, diseñadores y compositores. Las compañías de teatro de Estados Unidos son estéticamente y culturalmente diversas, y proporcionan un ámbito fértil para las nuevas ideas y el crecimiento artístico. Tal vez el logro más significativo ha sido la explosión de una nueva dramaturgia en las últimas dos décadas, surgida de una variedad de programas innovadores que apoyan a los dramaturgos y al nuevo proceso de desarrollo de las obras de teatro. A fin de sostener los logros pasados del movimiento teatral profesional no comercial y para asegurar su crecimiento continuo en el futuro,

los teatros necesitarán enlistar la ayuda de sus públicos y comunidades para reconstruir el apoyo perdido a nivel de gobierno estatal y federal.

Interacción internacional

Históricamente el teatro estadounidense ha estado geográficamente, lingüística y culturalmente aislado de sus contrapartes en el mundo, pero recientemente esa situación ha empezado a cambiar con el surgimiento de varios festivales internacionales con sede en Estados Unidos, incluyendo el festival de la Próxima Ola BAM y el festival del Lincoln Center en Nueva York; el festival de Los Ángeles y el festival Internacional de Chicago (estos dos últimos desgraciadamente han cesado sus operaciones); y el festival de Teatro Hispánico Internacional de Miami. Al mismo tiempo, las compañías de teatro de Estados Unidos y los artistas de teatro han viajado al extranjero a representar y a observar el trabajo de sus colegas en otros países. Esta interacción ha sido extremadamente benéfica para los artistas y público estadounidenses, cuyos horizontes han sido ampliados viendo el trabajo de todo el mundo. Desgraciadamente, la agencia de información de Estados Unidos, agencia del gobierno responsable de organizar y financiar giras de las artes teatrales y las exhibiciones de arte, recientemente ha sido cortada incluso más seriamente que la NEA. Asimismo, la oficina de la agencia de las artes de América cerró el 1 de octubre. Irónicamente, ahora que la Guerra Fría ha terminado y el potencial de una verdadera interacción internacional es más grande que nunca, habrá mucho menos apoyo para el intercambio internacional de Estados Unidos. Esta circunstancia es un gran golpe para los artistas estadounidenses que valoran fuertemente su habilidad de comprometerse en un diálogo con colegas en otros países, sin embargo, esperamos que se encontrarán nuevas formas para promover el intercambio con la comunidad teatral mundial.

Fuentes de ingreso teatral como porcentajes de gastos

Ingreso ganado

Boletos/Suscripciones	48.5%
Otras ganancias	14.0%
Total de ingreso ganado	62.5%

Ingreso contribuido

Donantes individuales	8.9%
Fundaciones	7 %
Corporaciones	5.8%
Gobierno federal	2.2%
Gobierno estatal	2.5%
Gobierno de la ciudad	1.8%
Fondos de las artes unidas	2.4%
Eventos para juntar fondos	3.0%
Servicios donados/instalaciones	2.6%
Otras contribuciones	1.5%
Ingreso contribuido total	37.8%

Fuente: *Theatre Facts 95*, Theatre Communications Group, Inc.

Cambios en cinco años en ingresos y gastos: 1992-1995

Gastos

Personal/Otros	+6.3%
----------------	-------

Ingreso ganado

Boletos/Suscripciones/Otros	10.1%
-----------------------------	-------

Ingreso contribuido

Individuos	20.7%
Fundaciones	+31.6%
Corporaciones	-0.8%
Gobierno federal	23.7%
Gobierno estatal	13.0%
Gobierno de la ciudad	+4.8%
Fondos de artistas unidos	-30.8%
Eventos para juntar fondos	10.9%
Servicios donados/instalaciones	23.5%
Otras contribuciones	-33.0%

Ingreso contribuido total +3.4%

Ingreso total ganado y contribuido +7.5%

Nota: Todas las cifras están ajustadas para la inflación.

Fuente: *Theatre Facts*, Theatre Communications Group, Inc.

Conclusión

Pienso que hay muchas similitudes entre el teatro de Estados Unidos y México. Tal vez porque compartimos un lugar en el Nuevo Mundo del hemisferio occidental. Nuestro teatro es también muy joven. Antes de los años sesenta, Estados Unidos no tenía tradición teatral alguna —excepto el teatro comercial, que se conformaba en gran parte por comedias y musicales. El teatro estaba aislado en Nueva York; no había públicos en otras ciudades. El entrenamiento teatral era de baja calidad o no existente. No había apoyo gubernamental para las artes.

Sin embargo, a causa de la pasión de los mismos artistas, hubo una revolución en el teatro y se lograron cambios radicales. Se descentralizó el teatro —no por parte del gobierno sino por parte de los artistas que deseaban fundar nuevos teatros en las ciudades a través de todo el país. Se construyó un público. Se mejoró el entrenamiento. El gobierno empezó a apoyar a las artes. De manera que creo en la posibilidad del cambio a través de la acción individual y colectiva.

Un factor muy importante en nuestro progreso fue el establecimiento del Grupo de Comunicaciones Teatrales (TOG), la Organización Nacional de Compañías de Teatro y de los Artistas de Teatro. TOG fue fundado por la Fundación Ford. Tuvo un líder visionario, Peter Zeisler quien previamente fundó el Teatro Guthrie en Minneapolis con Sir Tyrone Guthrie. Fue mi trabajo, como Directora Comisionada de TOG, crear programas que respondieran a las necesidades del campo tales como fueron articuladas por los artistas y por los administradores.

En los últimos 23 años establecimos muchos programas, incluyendo: publicaciones tales como la revista *American Theatre* y más de cien textos de obras de teatro y libros de teatro; conferencias donde los asuntos podían ser discutidos, investigación sobre las tendencias en el campo; entre-

namiento en técnicas administrativas tales como mercadotecnia y recolección de fondos; subvenciones para apoyar a artistas en residencia en instituciones teatrales; becas para jóvenes directores, diseñadores y críticos; la condición de observadores para permitir que los artistas viajaran para ver el trabajo de sus colegas en otras ciudades; una bolsa de trabajo que enlista posibilidades de trabajo en todas las artes; intercambios internacionales; y la alianza de las artes estadounidenses, una coalición de apoyo que unió al teatro con la danza, la ópera, la música y los museos de arte con el fin de presentar sus casos para la legislación de las artes en Washington, D.C.

No logramos todo esto de la noche a la mañana —se tardó. Empezamos reconociendo la necesidad central de la comunicación a fin de compartir información y desarrollar foros para discusión de los problemas. Como resultado de la red creada por la TOG, los teatros en todo el país pudieron superar su aislamiento y trabajar juntos para resolver sus propios problemas.

De manera que pienso que hay mucho potencial para progresar en México, incluso en estos tiempos difíciles; a través de foros como este Seminario Internacional de Política Teatral, ustedes pueden trabajar juntos como una comunidad teatral para abocarse a los problemas que enfrentan hoy

Traducción. Gilda Fantinati



El cocodrilo solitario del panteón Rococó, 1982. Autor: Hugo Argüelles. Director: Julio Castillo.
Compañía Nacional de Teatro.



Red Colombia de productores culturales

La década de los años ochenta fue un periodo de grandes cambios en América Latina. En el campo político significó la puesta en funcionamiento del marco institucional básico de la democracia. Tanto la política de la democratización como la liberación económica, así como la relación entre ambas, se convirtieron en los temas centrales de investigación y debate. Sin embargo, en el ámbito de la sociedad latinoamericana, las transformaciones son menos conocidas y estudiadas.

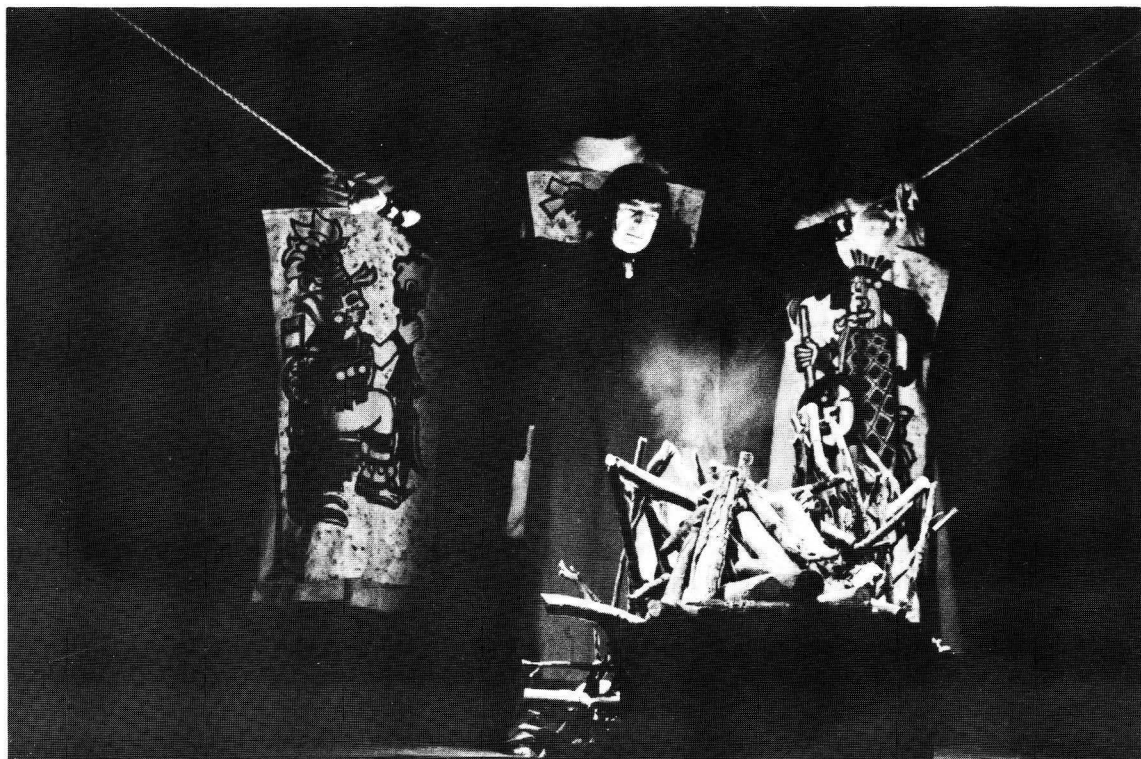
Enfrentar el tema de la democratización en el nivel social latinoamericano requiere poner atención y analizar otros niveles y fenómenos particulares como son el desarrollo cultural, el artístico y el de las relaciones interpersonales.

Frente al desafío planteado por la modalidad de la transición a la democracia y los desarrollos económicos y sociales en América Latina en la década de los años ochenta, se vuelve imperiosa la necesidad de revisar los vínculos entre el sistema político y las preocupaciones de los ciudadanos en su vida cotidiana. Es necesario relevar el proceso de formación de nuevos agentes sociales y de actores colectivos o, en otras palabras, los procesos de emergencia y consolidación de la ciudadanía.

La experiencia y el trabajo de la Red constituyen uno de estos momentos emergentes que desde su particularidad, la promoción del arte escénico contemporáneo, comienzan a instalar nuevas prácticas y formas de gestión de política cultural y artística en el continente.

Las nuevas experiencias asociativas emergentes desarrollan prácticas que tienden a fortalecer la propia autonomía e independencia de los estados, promoviendo una capacidad de gestión propia.

En la medida en que no existe una relación lineal automática entre el funcionamiento formal de las instituciones democráticas y la democratización de la sociedad, la proyección de estas nuevas realidades organizativas como la Red no se limita al cumplimiento específico y único de los objetivos que le han dado origen. No cabe duda que en su desarrollo se generan procesos educativos, cívicos y culturales de mayor envergadura. La labor de la Red pone en movimiento fuerzas y sujetos que, a través del arte, se constituyen en importantes componentes del desarrollo cultural y social democrático de América Latina. Para llegar a ser ciudadano activo y responsable se hace necesario contar con las oportunidades y espacios que permitan y promuevan aprender y desarrollar habilidades e ideas particulares.



Las adoraciones, 1983. Autor: Juan Tovar. Director: José Caballero.
Compañía Nacional de Teatro.

En el caso de la Red estas habilidades e ideas están vinculadas al arte. En este ámbito la promoción del arte significa incorporar y comprender la trascendencia de los aspectos simbólicos y éticos que anclados en inclinaciones subjetivas contienen un sentido de identidad y pertenencia a una colectividad, es decir promueven un sentido de comunidad. “Esta dimensión de la ciudadanía está anclada en los sentidos que unen o atan a una colectividad y es uno de los derechos más racionales de la ciudadanía civil social” (Kelly George A. *Who Needs a Theory of Citizenship?* 108, núm. 4, 1979.)

La Red Colombia fue creada bajo el impulso de núcleos en Colombia de la Red Latinoamericana de Productores independientes de Arte Contemporáneo en el mes de mayo de 1994, congregando en su fundación representantes de diez ciudades colombianas. Su rápido desarrollo permite hoy contar con 16 núcleos que representan a 15 ciudades colombianas, abarcando un amplio espectro geográfico que incluye las costas del Atlántico y del Pacífico del país, así como sus regiones andina, sureña y de los valles y planicies que conforman un panorama rico y diverso de nuestra geografía humana y cultural.

Concebida como un ente dinámico que se inserta en el nuevo lenguaje descentralizado que para todos los aspectos del acontecer político, social y económico vive nuestro país, la Red asume que siendo el nuestro un país de ciudades, debe romper el tradicional esquema centralista de producción y distribución de los espectáculos culturales y trascenderlo. En efecto, al contar con un gran número de ciudades cuya población varía entre 300 mil y dos millones de habitantes, se hace necesario no sólo brindar alternativas culturales para la población, sino también contribuir a la construcción de nuevos lenguajes que construyan una cultura de la paz, y tiendan puentes para un diálogo que aliente la tolerancia y la convivencia en una Colombia cuyo signo violento debe ser sustituido por otros signos que hablen al mundo de la construcción de lo posible en el país de lo imposible. Integración, intercambio y circulación, son los elementos claves para este proceso que acabamos con optimismo, pues las experiencias que hemos vivido nos permiten sentir que los escenarios sociales son los más propicios para el desarrollo de las artes y que tanto los artistas colombianos como los latinoamericanos encontrarán un canal de circulación para sus espectáculos, ideas e ilusiones.

Pese a ser una organización joven, la Red Colombia ha logrado realizar ya algunas experiencias satisfactorias, de las que cabe resaltar la gira nacional de las agrupaciones ganadoras del Festival Nacional de Teatro Medellín 94, nuestro proceso de participación en el Festival Nacional celebrado en Cali en febrero de este año con la inclusión de 300 agrupaciones internacionales por todos los núcleos de la Red. Al calor de nuestra organización han surgido nuevos eventos, festivales y espacios de encuentro para nuestros artistas, logrando así una actividad efervescente en todo el país.

La Red reúne actualmente a 17 miembros de 16 ciudades, y toma un modelo organizativo similar al de la Red Latinoamericana, es decir, cada asociado



Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte, 1984. Autor: Héctor Mendoza. Director: Luis de Tavira. Compañía Nacional de Teatro.

es considerado un núcleo, y se procura extender la organización de manera geográfica inicialmente; no obstante, hemos abierto, a partir de nuestra Asamblea Anual de febrero pasado, una convocatoria a miembros asociados, que contemplan la posibilidad de abrir nuestro campo de acción a las otras disciplinas artísticas y no limitar el número de participantes en la organización.



La loca de Chaillot, 1985. En la foto Germán Robles y Yolanda Mérida, entre otros. Autor: Jean Giraudoux. Director: Martha Luna. Compañía Nacional de Teatro.

Estructura organizativa

La Red es una cadena de promotores culturales disseminados en todo el territorio nacional, orientados hacia la promoción, distribución de bienes y espectáculos culturales.

Estos promotores, bajo la dirección de un núcleo central, trabaja en los siguientes frentes:

Información: a través de la circulación de materiales, boletines y difusión entre la comunidad artística de trabajos, proyectos, oportunidades y posibilidades de intercambio nacional e internacional, también a través de la creación de una pági-

na en el www en torno a las artes escénicas colombianas, realizada mediante convenio con la Universidad del Valle del Cauca.

Gestión: frente al gobierno central, y los gobiernos regionales, así como frente a los posibles patrocinadores privados, no sólo de la actividad de la Red como tal, sino de la actividad de cada uno de los núcleos. En este campo nuestro más reciente logro ha sido la eliminación en el Congreso de la República del impuesto sobre el Valor Agregado (IVA) para la actividad cultural.

Formación: la Red promueve la formación y capacitación de sus miembros y de su propia comu-

nidad artística a través de cursos y seminarios en aspectos tales como: gestión y administración cultural, administración y gestión de salas y grupos de teatro y danza, búsqueda de fondos, etcétera. Asimismo, promueve el intercambio de experiencias artísticas con agrupaciones y maestros extranjeros, a través de talleres de formación dirigidos a los creadores y que abarcan la más variada gama de aspectos específicamente teatrales o dancísticos.

Circulación: buscando romper el eje creado a partir de las ciudades de Bogotá, Cali y Medellín, hemos logrado crear un circuito para los artistas colombianos y latinoamericanos, por 15 ciudades del país. Hasta la fecha han circulado 12 agrupaciones colombianas y unas siete extranjeras.

Encuentro: acontecen una vez por semestre y tienen una estructura similar a los de la Red Latinoamericana, es decir, los núcleos representan a su región y en cada encuentro temático de reflexión en torno al papel de los productores y las artes, y del artista en la sociedad colombiana actual.

Objetivos

1. Promover, difundir y servir de plataforma para la distribución de bienes y espectáculos culturales en Colombia.
2. Coordinar circuitos culturales que beneficien no sólo a los artistas, sino a las comunidades locales.
3. Ampliar las oportunidades de los artistas y compañías que buscan proyección internacional de su trabajo.
4. Apoyar y contribuir a la estabilidad del trabajo de los espectáculos y de los productores de las diversas regiones del país.
5. Abrir el mercado internacional de la cultura para estos artistas a través de la difusión de sus trabajos y la circulación de información por los distintos canales existentes (redes, mercados, etcétera).

Actividades

1. Consolidar organizativamente la Red Colombia, a través de un núcleo central y sus núcleos asociados.
2. Incluir a las ciudades de Villavicencio, Armenia, Riohacha y Valledupar para así lograr mayor representatividad de las regiones del país.
3. Realizar el circuito para los ganadores de los festivales nacionales de teatro y los festivales distritales de danza y música.
4. Continuación de la edición del periódico *Escénicas* en asociación con el capítulo Manizales de la Asociación Nacional de Críticos.
5. Difusión de la página *web* sobre las artes escénicas colombianas.
6. Búsqueda de fondos, nacionales e internacionales, para una buena administración y gestión de la Red. ■



POLÍTICA TEATRAL DEL ESTADO MEXICANO

Víctor Hugo Rascón Banda*

Cuando se habla de política teatral, los creadores toman dos posiciones: “fuera manos del Estado en el teatro” o “queremos un subsidio total al teatro”

Habitualmente, se confunde política teatral con contenido o repertorio teatral de las instituciones públicas y se teme que el Estado imponga un estilo (el realismo), un género (la comedia), un autor (Sor Juana) o una ideología (el nacionalismo revolucionario).

Para efectos de este artículo, entendemos como Estado mexicano a la federación, a los estados y a los municipios y como política, al marco jurídico creado para el teatro y a las acciones de esos gobiernos a través de planes y programas que inciden directamente en las artes escénicas.

I. Marco constitucional

En la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, máxima ley no existe el teatro. En ninguno de sus artículos, ni siquiera en el Artículo

3o. referente a la educación, existe la palabra teatro, a pesar de que el Congreso Constituyente de Querétaro de 1917 sesionó en el bello teatro de la República, de esa ciudad.

Los revolucionarios tenían tres prioridades, la educación gratuita para todos (Artículo 3o.), el reparto de tierras (Artículo 27) y el mejoramiento de los obreros (Artículo 123). Tampoco en las leyes reglamentarias de la Constitución existe el teatro. Ni siquiera en la Ley General de Educación, reglamentaria del Art. 3o. Constitucional, la cual regula la educación que imparten la federación, los estados, los municipios y los particulares.

Sólo se señala, entre los fines de la educación, “impulsar la acción artística y propiciar la adquisición, el enriquecimiento y la difusión de los bienes y valores de la cultura universal” (Art. 7o., Fracción VIII).

II. Ámbito educativo

En los programas de educación primaria de la SEP, vigentes en todo el país, ¡oh agradable sorpresa!, el teatro ocupa un lugar muy especial. En 1993, la SEP puso en vigor el nuevo plan de estudios para la educación primaria, así como los programas de las diversas asignaturas que lo constituyen.

* Dramaturgo y abogado. Es autor de más de 30 obras teatrales que han sido montadas tanto en México como en Estados Unidos, España, Alemania y Costa Rica. Como dramaturgo ha recibido importantes premios nacionales y extranjeros. Sus guiones de cine llevados a la pantalla grande le han permitido obtener el reconocimiento de la crítica especializada.

Por lo que toca a la materia de Español, para los seis grados, existen múltiples referencias expresas a actividades teatrales que van graduándose en complejidad a medida que el educando avanza del primero al sexto grado. He aquí algunas: expresión e interpretación de mensajes mediante mímica; representaciones de personajes de la literatura infantil; escenificación de cuentos utilizando títeres y máscaras elaborados por los niños; representación de textos con diálogos y mímica; redacción de guiones teatrales; escenificación de obras teatrales; interpretación de personajes de la literatura; simulación de entrevistas con personajes de obras dramáticas.

Si el programa de Español se cumpliera, México tendría una población de espectadores teatrales y una gran producción de dramaturgos, actores y directores, a quienes se les habría despertado y fomentado su vocación desde la infancia. Pero no podemos pedir a los maestros de primaria (que ganan la mitad del sueldo de un chofer de banco) que se preparen y comprendan el valor del teatro, cuando hay profesores que nunca han ido al teatro ni han leído una obra dramática y cuando sus supervisores le dan más importancia al contenido informativo de los programas que puede ser medido en una prueba objetiva, que a las actividades artísticas que requieren un proceso de formación y evaluación más complejos.

El teatro en las escuelas se reduce a los festivales escolares de fin de curso o se convierte, lamentablemente, en una extensión de las clases de historia o de ciencias naturales, porque se confunde el teatro con un método para enseñar otras asignaturas, como cuando se le usa de medio para enseñar a lavar los dientes o para explicar el grito de Independencia.

III. Las leyes fiscales

Uno de los principales enemigos del teatro en este país es el fisco. Mientras existen deducciones fis-

cales para la creación de nuevas empresas, un tratamiento benéfico para los inversionistas de la Bolsa Mexicana de Valores, o apoyos para la micro y pequeña industria y para la agricultura a través del FIRA, el teatro no goza de estímulos fiscales. Al contrario, el fisco grava los espectáculos teatrales. En la ciudad de México, la Tesorería del D.F. cobra 6% de ingresos brutos en taquilla, aunque hay un trato especial para los productores agremiados en PROTEA, a quienes se les cobra 3%.

En las principales ciudades del país se cobra como impuesto hasta 12% de la taquilla, el cual se destina en partes iguales para la federación, el estado y el municipio.

La única disposición fiscal que favorece al teatro es el Anexo 28 de las Reglas Generales de carácter fiscal, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 3 de abril de 1993. Gracias a estas reglas, son deducibles los donativos otorgados al FONCA, quien a petición de los grupos artísticos y previo convenio puede hacer extensivo este beneficio. Por ejemplo: si la Coca Cola da un donativo al grupo Contigo América, éste no es deducible, pero si lo da a través del FONCA éste extiende el recibo deducible y transfiere el dinero al grupo.

IV. Otras leyes

1 El reglamento interno de la SEP.

En este reglamento, publicado en marzo de 1994, se indican tres dependencias cuyas funciones inciden en la actividad teatral.

Se señalan como órganos desconcentrados de la SEP el CNCA y el INBA (Artículo 43) y como una de las unidades administrativas la Dirección General de Derechos de Autor (Artículo 2).

2. Reglas de operación del Sistema Nacional de Creadores.

Estas reglas publicadas en el Diario Oficial de la Federación en septiembre de 1993 hacen una re-



Y... *el milagro*, 1986. Autor y director: Felipe Santander. Compañía Nacional de Teatro.

ferencia expresa al teatro, aunque a través de la dramaturgia.

Cuando se enumeran las disciplinas que toma en consideración el sistema, se señala entre otras, a la dramaturgia (Regla 4). Al final de la enumeración y como una posible corrección a un error involuntario o como respuesta a la protesta de directores y escenógrafos, se señala que para efectos de "dramaturgia" serán consideradas también aquellas personas que hayan destacado en la dirección teatral y en la escenografía.

3. Ley de Espectáculos del D.F. El pasado 14 de enero se publicó

en el *Diario Oficial de la Federación* la Ley para la celebración de espectáculos públicos, aprobada por la Asamblea de Representantes, que abroga el Reglamento para el funcionamiento de establecimientos mercantiles y celebración de espectáculos públicos, del 31 de julio de 1989.

Acertadamente, la nueva ley se ocupa sólo de los espectáculos y deja fuera a los establecimientos mercantiles. O sea que el teatro y el cine ya no son objeto de la misma ley junto a los juegos mecánicos de las ferias, salones de billar y boliche, albercas, baños públicos, hoteles y moteles como sucedía en el reglamento anterior. Aho-

ra, la ley sólo regula a los espectáculos públicos, a los que clasifica como masivos, tradicionales, deportivos, taurinos, musicales, artísticos, culturales, teatrales y recreativos.

Un avance de la ley es la preocupación por los incapacitados y por las personas de la tercera edad para quienes se ordenan lugares especiales y boletos a bajo precio. Otra novedad es la Comisión de espectáculos musicales, teatrales, artísticos y culturales y recreativos, en donde, además de siete funcionarios del DDF y representantes de organismos gremiales como la ANDA, la ANDI, PROTEA y la odiada Federación Teatral, se incluye por primera vez a la Sociedad General de Escritores de México, entidad que mucho tiene que decir sobre el teatro y el cine.

Los trámites burocráticos en las delegaciones siguen siendo los mismos en la nueva ley pero, por otra parte, hay una novedad. ¡Por fin, se acabará la reventa! Ingenuamente, la ley dispone: "queda prohibida al reventa" como si este fenómeno, tan complejo como el ambulante, pudiera acabarse por decreto.

En cuanto a la moral y a las buenas costumbres, en el ánimo de los assembleístas seguramente estuvieron presentes los *table dance* y algunos antros con espectáculos que incluyen actos sexuales con los espectadores y entre los propios participantes,

porque hay cuatro disposiciones que tienen destinatario, más o menos reconocible.

En una, se ordena a los empresarios (titulares les llama la ley) “evitar que en los espectáculos se atente contra la dignidad y seguridad de los espectadores y de los participantes, cuidando que no exista contacto físico entre el público asistente y los participantes” (la ley llama participantes al actor, artista, músico, cantante, deportista o ejecutante taurino).

En otra fracción, se prohíbe “que los participantes ejecuten o hagan ejecutar por otro exhibiciones obscenas o se invite al comercio carnal” Y en una más, se prohíben “conductas que tiendan a alentar, favorecer o tolerar la prostitución o drogadicción”

Y hay una cuarta disposición que contiene, por fortuna, una excepción. Se obliga a los dueños de espectáculos “a evitar que los espectadores invadan el escenario, foro, pasarela, o cualquier lugar en el que los participantes lleven a cabo su actuación, salvo teatro o espectáculos infantiles, didácticos o circenses”

Esta salvedad también debería haberse incluido en las otras disposiciones mencionadas, para evitar atentados contra el teatro, porque hay un principio que dice que donde la ley no distingue no debería distinguir el juzgador ni el ciudadano, ni el funcionario. Un funcionario moralista puede

aplicar libremente esas normas al teatro. Dime qué mente tienes y te diré qué entiendes por “atentar contra la dignidad” “contacto físico” “exhibiciones obscenas” “invitación al acto carnal” El rostro de la censura se agazapa detrás de cuatro normas de esta nueva ley

4. Ley de Derechos de Autor.

Como consecuencia y resaca de los efectos nocivos del TLC, el Ejecutivo federal envió al Congreso de la Unión un nuevo proyecto de ley de Derechos de Autor

La Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados hizo consultas a diversos sectores, a creadores, compositores, sociedades autorales, pero también al enemigo natural de los autores,

que son las empresas, las productoras y los usuarios del derecho de autor, cuyos puntos de vista fueron considerados y se incluyen en la ley

La ley recibió cerca de cien modificaciones y fue aprobada por ambas cámaras. Había mucha prisa por aprobar la ley antes de que se efectuara la Convención de Berna, suscrita por México tiempo atrás, cuando nadie dudaba de que los derechos de autor fueran derechos morales y no una mercancía que pudiera enajenarse sin limitaciones (como lo establecen las leyes estadounidenses, *of course*).

Era necesaria la actualización de la antigua ley, que debe responder a la evolución de la sociedad y a las innovaciones tecnológicas. Pero ¿por qué



Teatro Julio Castillo, antes Teatro del Bosque. Se inauguró en 1957.

intentan acercarnos al modelo legislativo anglosajón? ¿Por qué no, mejor, que Estados Unidos imite nuestros principios jurídicos en esta materia? Es que con el espíritu de la ley anterior se afectan las leyes de la oferta y la demanda del libre mercado y se dificulta la comercialización. He ahí el fondo del asunto.

Hay otras cosas de fondo que trae la nueva ley. Existe el riesgo de que se pulvericen las sociedades autorales, por ejemplo. Divide y vencerás. Y ¿era necesario el nuevo Instituto de Derechos de Autor? Más burocracia. Si la ley es de derechos de autor, para proteger a los creadores ¿por qué incluir en ella protección de los usuarios, léase productores, Televisa, Televisión Azteca y empresarios que no son creadores, sino explotadores del derecho de autor?

No. Los autores no salieron ganando con esta nueva ley. Al contrario, estarán más expuestos a los abusos. A menos que sigan unidos y fortalezcan cada vez más a la SOGEM, sociedad ejemplar que ha dado la batalla cuando se intenta vulnerar los derechos, tan legítimos, de los autores.

5. Ley de Fomento Cultural para el D.F.

En el D.F. se concentra, según datos de SOCICULTUR, la cuarta parte de la infraestructura cultural del país con 118 teatros y 50 casas de cultura.

Se discute actualmente en la Asamblea de Representantes un proyecto de ley para el Fomento de la Cultura en el D.F., con el que se pretende regular las actividades que en ese campo realiza la autoridad capitalina. La iniciativa reconoce que para las actividades de fomento a la cultura se requiere la participación de las organizaciones civiles y de los creadores, y reconoce y respeta el libre ejercicio de las manifestaciones culturales.

En el proyecto de ley se señala que todas sus disposiciones son de orden público y de interés social, se establecen estímulos a la cultura, se promueve la educación para la cultura y hay un capítulo especial para las culturas populares.

A pesar de que un sector de los asambleístas de opone a esta ley su aprobación constituirá un

precedente y un hecho que podrá ser imitado por otras entidades federativas que carecen de un marco legal regulador de sus diversas acciones.

En esta iniciativa de ley, no hay referencias concretas al teatro, incluyéndolo, como siempre sucede, en el amplio concepto de cultura.

V. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes se establece en marzo de 1989, por medio de un Contrato de Mandato Irrevocable, celebrado por la Secretaría de Educación Pública por conducto del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en calidad de mandante, y el Banco Nacional de México, en su carácter de mandatario.

Posteriormente, en agosto de 1992, se realiza un Convenio de Modificaciones del Contrato de Mandato Irrevocable, por medio del cual se transfiere la administración fiduciaria de los recursos del FONCA a Nacional Financiera.

Su origen se encontraba tres meses atrás, el 6 de diciembre de 1988, cuando se instauró el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, como resultado del decreto presidencial que establecía que “el Estado debe estimular la creación artística y cultural, garantizando la plena libertad de los creadores, razón por la cual la presencia estatal en ese campo ha de ser esencialmente de organización y promoción”

El mismo día que se anunció la creación del Consejo se le confió al titular del CNCA la tarea de constituir un fondo “con el fin de estimular la producción individual y de grupos, así como de adquirir, para su conservación en el patrimonio del país, bibliotecas, archivos y obras de arte”

Constituido como mandato, el FONCA recibió una primera aportación del gobierno federal por cinco millones de nuevos pesos (entonces cinco mil millones de pesos), cantidad a la que se han ido sumando las contribuciones, deducibles de impuestos, del sector privado. A cinco años de su

creación se ha convertido, sin duda, en una de las más claras expresiones de la nueva política cultural del Estado mexicano.

Los diversos programas de trabajo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes comprenden proyectos y acciones referidos a la preservación, promoción y difusión de la cultura mexicana. Concebido como un mecanismo flexible para captar, concentrar y canalizar recursos financieros destinados a tareas y proyectos de fomento a la cultura, ha sido instrumento fundamental para impulsar acciones de apoyo a la creación artística, de preservación y conservación del patrimonio cultural, de incremento de nuestro acervo cultural y de promoción y difusión de la cultura.

El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes ha creado las condiciones para que los principios de responsabilidad compartida y respeto a la libertad e independencia y creación sean realidad. Al proponer mecanismos y bases claros, ha promovido la participación de la sociedad civil y, en particular, del sector privado en tareas de beneficio común, que reclaman también el interés y la responsabilidad de todos. Han podido incrementarse así los recursos destinados a la creación y difusión de la cultura.

La forma de operación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes constituye una responsabilidad compartida. Para la comunidad intelectual y artística consiste esencialmente en contribuir de manera decidida en la asignación objetiva y eficaz de los recursos; para el Estado, en promover la captación creciente de recursos y para la sociedad civil, en sumarse al propósito de favorecer de este modo el desarrollo de la cultura, con la certeza de una correcta aplicación de sus aportaciones y del efecto que tendrán.

El programa de Apoyo a la Creación Artística se integra actualmente por los siguientes proyectos:

- Programa de Becas
- Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales
- Sistema Nacional de Creadores de Arte

Aquí, cabe resaltar que en la asignación de recursos y en la selección de los beneficiarios de estos programas, participan comisiones integradas exclusivamente por creadores. Es decir, los pares juzgan y califican a los pares.

En el caso del teatro, estas comisiones, cuyos miembros se renuevan constantemente para evitar mafias y compadrazgos, se integran por dramaturgos, directores y escenógrafos de diversos sectores de la comunidad teatral.

En el siguiente cuadro se muestran los apoyos otorgados especialmente al teatro por el FONCA desde su creación, incluyendo la generación 1996-1997 de jóvenes creadores y ejecutantes.

Beneficios de teatro 1989-1996	
Jóvenes Creadores 1989-1996	52
Ejecutantes 1989-1996	109
Escritores en Lenguas Indígenas 1992-1996	4
Creadores Intelectuales 1990-1993	9
Sistema Nacional de Creadores de Arte 1993- 997	33
Intercambios de Residencias 1992-1997	6
Fideicomiso México-Estados Unidos 1992-1996	33
Grupos Artísticos 1989-1993	33
Proyectos y Coinversiones Culturales 1a.-8a. ediciones	179
Estudios en el Extranjero 1993-1996	22
Total	480



La casa de Bernarda Alba, 1986. En la foto Ada Carrasco, entre otras. Autor: Federico García Lorca.
Director: José Solé. Compañía Nacional de Teatro.

En la mayoría de las entidades federativas existen fondos, con programas semejantes a los del FONCA, administrados por los institutos de cultura, pero el número de beneficiarios es muy reducido, no por falta de solicitantes, sino por escasez de recursos.

Cabe mencionar que el teatro, en la generalidad de los estados, sólo puede hacerse bajo el amparo de las universidades (cuando pasa por ahí un rector sensible), por algún instituto de cultura (cuando su director decide discrecionalmente apoyar el teatro) y excepcionalmente, por algún municipio de una ciudad importante que cuenta

con recursos, como el de Ciudad Juárez, por ejemplo (cuando algún alcalde ha sido convencido de la importancia del teatro).

El único teatro que se presenta en muchas ciudades del interior, es el mal teatro que llevan del Distrito Federal los empresarios privados que lucran con obras frívolas representadas por conocidas estrellas de la televisión, las cuales sirven de gancho. Existen, como contrapartida, grupos independientes de teatro, que sobreviven a las adversidades y realizan realmente una labor admirable, haciendo un teatro digno y a contra corriente, mostrando que hay otra clase de teatro.

VI. El Programa de Cultura

En el plan Nacional de Desarrollo 1995-2000 del Ejecutivo federal, se establece un programa especial dirigido al ámbito particular de la cultura.

Este Programa de Cultura del Gobierno Federal es un documento de 104 páginas en el que se incluye una revisión de la cultura en el siglo XX, diagnósticos, perspectivas, objetivos generales, estrategias, programas sustantivos y dos programas especiales.

Por supuesto que el teatro es cultura y todo lo que persigue el Programa de Cultura indirectamente beneficia al teatro, pero resulta que cuando la cultura se planea y se programa en abstracto, sin hacer referencia a la danza, a la lectura, a las artesanías, la música o a cualquiera de sus manifestaciones, nunca se aterrizan los programas en acciones concretas y quedan como enunciados teóricos y buenos propósitos en lo general.

El Programa de Cultura acierta cuando se refiere a cosas concretas como el fomento al libro y a la lectura o a líneas de acción para la televisión con mejoras al Canal 22 y al Canal 11 por ejemplo; ¿pero en el cine? ¿cómo se traduce en hechos reales “impulsar la calidad de la expresión cinematográfica”?

La única mención del teatro en el documento rector de la cultura nacional se refiere a las cuatro líneas de acción del programa sustantivo llamado Difusión de la Cultura, que son los cuatro programas que le corresponde realizar al INBA.

- Reorganizar la Compañía Nacional de Teatro.
- Reestructurar la Muestra Nacional de Teatro.
- Desarrollar un Programa Nacional de Teatro Escolar.
- Colaborar con otras instituciones para un mejor aprovechamiento de sus foros teatrales.

Una señal de que se están cumpliendo estos dos últimos objetivos mencionados son los excelentes

Programas de Teatro Escolar que desarrolla el INBA en colaboración con institutos de cultura de diversos estados y con la SEP en el D.F., con la participación de grupos y compañías de teatro respetables y profesionales. Estos programas ya van en su segunda fase con resultados artísticos sorprendentes, en donde el teatro es teatro y no sustitución del aula.

Otra señal es la convocatoria del IMSS y el CNCA, en colaboración con el INBA, denominada *Teatros del IMSS para la comunidad teatral*.

El IMSS tiene una red de 74 teatros en todo el país y un fideicomiso llamado Teatro de la Nación para apoyar las artes escénicas.

Año tras año, en la última década, surgía el rumor de la venta de los teatros y la protesta de la comunidad por la privatización. En una acción insólita, se anunció que los teatros se otorgarían en comodato con un apoyo económico, por periodos de tres años y que sólo cinco de ellos se arrendarían.

El propósito de la convocatoria es reafirmar la vocación artística de la infraestructura teatral del IMSS, estimular la continuidad de los proyectos teatrales de mediano y largo plazo generadas por la gente de teatro del país, y apoyar la autonomía artística y administrativa de los proyectos teatrales.

La comisión dictaminadora, integrada por directores, dramaturgos y actores del D.F. y de los estados, toma en consideración la calidad artística y trayectoria del grupo, la calidad artística de las obras por representar, la operación financiera del desarrollo del proyecto, el aspecto administrativo (producción, mantenimiento del inmueble, difusión, etcétera) y las fuentes adicionales de funcionamiento.

En su primera fase se ofrecieron 35 teatros, llegaron 102 solicitudes para foros de la ciudad de México y 28 para los estados y se otorgó el primer grupo de teatros, en una acción histórica y plausible, que probará que los creadores de teatro también pueden ser administradores eficaces.

El monto anual destinado como apoyo económico para la modalidad de comodato es de 10 millones de pesos.

VII. Los individuos

Muchas de las acciones del Estado mexicano han sido iniciativas personales de mexicanos visionarios, amantes del teatro, que han pasado por alguna oficina gubernamental y han encendido fugazmente las candilejas del teatro.

Gracias a José Vasconcelos se divulgaron los clásicos; Salvador Novo apoyó a una generación importante de nuevos dramaturgos; el ex regente Manuel Camacho (léase Ramiro Osorio y Alejandra Moreno) creó el Festival de la Ciudad de México, único especializado en teatro pero ya desaparecido; Eraclio Zepeda creó las brigadas de teatro campesino de la Conasupo, Héctor Azar creó el Teatro Coapa y la Compañía Nacional de Teatro del INBA, la UAM, en tiempos de Carlos Montemayor y Guillermo Serret en Difusión Cultural, promovió la generación conocida como Nueva Dramaturgia Mexicana; el teatro de la Universidad Veracruzana vivió tiempos de gloria con cuatro compañías en épocas de su rector Roberto Bravo Garzón; el ISSSTE en tiempos de Manuel de la Cera llevó el teatro a lejanos sitios; y Benito Coquet creó la extraordinaria red de 74 teatros del IMSS, a lo largo del país.

Por desgracia, renunciando el funcionario, desaparece su proyecto y no hay continuidad de sus acciones, ni programas semejantes de sus sucesores, ni sus iniciativas se han convertido en ley para que sus logros queden como objetivos institucionales de política teatral permanente.

Conclusiones

1 Aunque para la Constitución Política y sus leyes reglamentarias no exista el teatro, existe un conjunto de disposiciones jurídicas –leyes, decretos y reglas– que constituye un marco legal heterogéneo que regula el teatro y la labor de sus creadores.

2. La SEP tiene establecidos en sus programas de educación primaria para todos los grados, activi-

dades de creación dramática, escenificación y acercamiento al teatro por los educandos, pero estos programas no se cumplen en las aulas porque los maestros atienden prioritariamente otros contenidos más informativos que formativos.

3. La nueva Ley de Derechos de Autor, cercana al espíritu del TLC, ha provocado un rechazo casi general y se preocupa más por los derechos de los productores, usuarios y explotadores del derecho de autor que por el derecho de los creadores, por lo que debe volver a su espíritu anterior.

4. La nueva Ley de Espectáculos del D.F. contiene grandes avances respecto a la ley anterior, pero persisten ciertas disposiciones ambiguas que determinados funcionarios moralistas podrían interpretar de acuerdo a su visión conservadora y coartar la libertad de expresión, ejerciendo la censura.

5. El proyecto de la ley de cultura del D.F. y el Programa de Cultura del Ejecutivo federal son tan abstractos (todo es cultura) que no se refieren explícitamente a acciones concretas dirigidas al teatro. Estas últimas y el destino de los recursos para el fomento del teatro dependerán de otras normas menores o de la voluntad de los funcionarios en turno.

6. Al teatro se le aplican disposiciones fiscales como a cualquier actividad comercial e industrial y salvo la deducibilidad de impuestos a los donativos otorgados al FONCA y un tratamiento especial en Tesorería a los miembros de PROTEA, no existen estímulos fiscales para el teatro, como sí los tienen la industria, ciertas empresas nuevas y los inversionistas de la Bolsa.

7 La reciente decisión del IMSS y del CNCA para otorgar la red nacional de teatros del Seguro a la comunidad teatral a través de comodato con apoyo económico y en arrendamiento, es un hecho histórico sin precedente que estimulará el quehacer teatral y cuyos resultados positivos podrán verse a corto plazo.

8. Los apoyos económicos del FONCA y del CNCA estimulan el quehacer teatral y crean mejores

condiciones para sus creadores, pero debe evitarse que sean flor de un sexenio y que, con motivo de la crisis económica, se reduzcan los fondos; por el contrario, las becas y apoyos deben incrementarse acorde con la inflación para atenuar la pérdida del poder adquisitivo del peso.

9. Más que el marco legal, al teatro le han beneficiado iniciativas personales de ciertos funcionarios lúcidos y visionarios que aman el teatro, pero cuyo paso por las oficinas gubernamentales no ha creado escuela, sus sucesores no han continuado sus brillantes acciones y éstas no se han traducido en una política teatral permanente.

10. Las condiciones en que se hace el teatro en México han mejorado en los últimos años, sobre todo en el D.F. Basta ver la oferta teatral que rebasa la demanda, pero en el interior del país persisten condiciones difíciles para la gente de teatro, quien tiene que luchar con funcionarios estatales, municipales y universitarios que los hostigan negándoles espacios y apoyos, y declarándoles la guerra, que debieran declarar al desempleo y a la violencia.

11 En época de políticas neoliberales, de desaparición de los subsidios y de una vida económica sujeta a las leyes del mercado, no debe permitirse que el Estado mexicano se desentienda de su responsabilidad frente al teatro, fenómeno social, como lo es la educación, creando las condiciones propicias para su ejercicio sin imponer ideología, doctrina o criterio artístico.

12. Con o sin marco jurídico, con o sin subsidios, con o sin voluntad política de los gobernantes, el teatro existe, pero siempre será más placentero y menos arduo hacerlo cuando hay en la sociedad condiciones óptimas que estimulen su florecimiento. ■



Querida Lulú
Espectáculo de Ludwik Margules

Querida Lulú, 1987 Autor y director: Ludwik Margules.
Centro de Experimentación Teatral.



MÉXICO y su política TEATRAL

David Olguín*

I

Una definición nada optimista de la política nos habla de ella como la ciencia del poder. Hablar de política teatral, desde ese punto de vista, no implica, por tanto, discutir el arte del bien común ni las maneras de alcanzar el desiderato de una república culta. Se trata, por el contrario, de entrar a un territorio de política artística real donde se dirimen intereses, programas estéticos e ideológicos y a fin de cuentas, proyectos de teatro nacional. Implica, por lo tanto, abordar la difícil relación entre el teatro y el poder, los mecanismos del Estado para propiciar la creación y la difusión teatrales, y las relaciones del teatro con la política cultural del país. En este sentido, el ensayo que a continuación presentaré es una práctica de vuelo en torno a dichos temas, una inacabada reflexión que acaso ofrezca más preguntas que respuestas.

* Subdirector académico de El Foro Teatro Contemporáneo.

II

Los artistas, aunque sea más difícil en los terrenos del cine y el teatro por sus costos de producción, crean en última instancia con o sin la ayuda del Estado. Así ha sido en diversos momentos de la historia cultural de México en este siglo. Incluso podríamos señalar, aunque los casos sean menos, películas y proyectos teatrales que se han hecho en la periferia de los presupuestos estatales. Algunos de los más importantes movimientos culturales del país se han dado a contracorriente de las políticas del Estado. Esto no es una novedad: el gran arte suele ir a contracorriente de los que poseen el monopolio del poder e inevitablemente cuestiona el *statu quo*. Es más, me atrevería a decir que parte de nuestra producción artística se genera con el Estado en contra o, por lo menos, con su incomodidad. Esta relación entre el Estado y el arte es acaso la más recomendable, subsidios o no de por medio, para asegurar la independencia ideológica de los artistas con respecto del Estado.

La censura al teatro de arte —término que nos permite englobar a todo hecho escénico que asume una actitud de conocimiento y de testimonio profundo del comportamiento humano— ha sido, durante años, una práctica soterrada y a veces, muy presente en nuestro país. Aun subsidiado, el teatro de arte ha tenido una capacidad contestataria que, en el último sexenio y en lo que va del presente, se ha ido domesticando, acaso por su menor influencia directa en los públicos. Con muy contadas excepciones, al Estado ya no le incomoda el teatro. Es más, le otorga recursos con cierta generosidad, detalle que en sí mismo ya es digno de sospecha. ¿Qué ha sucedido con nuestro teatro que Gobernación ya hasta permite que nuestro lábaro patrio ande entre manos de actores y se toque el himno nacional como ocurrió en la puesta en escena de *Los perdedores*? ¿Será que nuestra democracia a fuerza de tanta reforma electoral se ha perfeccionado y somos los únicos que no nos hemos dado cuenta? En algunos ayuntamientos en poder del PAN la censura busca sentar sus reales y revivir viejos tiempos, pero en la ciudad de México ni el Teatro Clandestino, con su legítima aspiración provocadora, ha logrado una comezoncilla en el aparato del señor gobierno. Los esfuerzos por llevar al público a nues-



María Santísima, 1987 En la foto Lourdes Villarreal, Mauricio Jiménez, Julieta Egurrola, Rafael Pimentel y José Luis Domínguez. Autor: Armando García. Director: Luis de Tavira. Centro de Experimentación Teatral.



Intimidad, 1988. En la foto Martha Verduzco y Mario Casillas, entre otros. Autor y director: Hugo Hiriart. Compañía Nacional de Teatro.

tras salas de espectáculos están disgregados y, por lo tanto, al teatro se le vacuna, se le domestica, se le quitan los dientes, se le hace manso y se anula la posibilidad de cuestionar al espectador y, a través de él, de su pensamiento, de su acción, cuestionar al poder

III

Ya es un lugar común, pero hay que repetirlo de nuevo porque a menudo se olvida: los más añejos defectos de la política mexicana se han reproduci-

do durante años en la esfera de la política cultural del país. La práctica del clientelismo, el favor personal, el dedo sagrado, la máxima y única autoridad que impone su estética y su manera personal de gobernar, la conspiración tras bambalinas y hasta una que otra práctica del "ratón loco" para impedir que el enemigo llegue a la preciada, a la bendita silla donde se firman los presupuestos. En la firma de convenios siempre hay un Perfecto Legorreta, el escriba de Santa Anna en *Manga de Clavo* de Juan Tovar, que hasta llega a sentarse en el lugar donde se sentará su jefe y coloca las plumas a la distancia adecuada para que el Tlatoani no se arrugue el saco

y se puedan verificar pulcramente, todos los procesos de la normatividad. Bajo esta lógica, para hacer teatro se requiere de manera obligada “estar en la jugada” “sacarse la rifa del tigre” o “ser ajonjolí de todos los presupuestos”

Todo este folclor no sería más que eso, especímenes sociales que le dan sabor al retrato del poder y la cultura en México, si no fuera porque nuestra realidad teatral, si se me permite el uso de un pleonasma, es dramática. La historia reciente del teatro de arte en este país consigna su desvinculación del público, su desconfianza de las instituciones estatales, su batalla desigual contra los marcos ideológicos y estéticos de la televisión privada. Es un teatro que arrastra una larga crisis en los centros de enseñanza y padece la ausencia de una “nación teatral” Aunque este concepto podría ser objeto de una discusión aparte, lo cierto es el desamparo en que sobrevive la mayoría del teatro que se produce fuera del Distrito Federal.

Durante años la política teatral del país, como parte de un mal endémico, fue centralizada. Hay claras señales de que el aparato de producción teatral del Estado se fue desquiciando. Producciones multimillonarias, compañías nacionales sin elenco estable, neoliberalismo y obsesión por la recuperación económica, multiplicación de apoyos de a dos centavos, etcétera. La enumeración de problemas, a estas alturas, es como haber descubierto el agua tibia. Se ha repetido hasta la saciedad en foros, mesas redondas, encuentros y demás reuniones que sirven de pretexto para dar rienda suelta a nuestra depredadora crítica. Al paso del tiempo, constato la claridad que tenemos la gente de teatro para enumerar males y la miopía para proponer soluciones. Pero, ¿por dónde empieza el problema? ¿En la oficina del Príncipe? Y sobre todo, ¿por dónde podríamos resolver, de manera estructurada, tales problemas?

Antes de aventurarme a una posible respuesta, me gustaría argumentar que el vigor del teatro de países como Alemania, Inglaterra, Estados Unidos

y en otros momentos, Chile o Argentina, se ha fundado en la pluralidad de propuestas de una comunidad teatral cercana a su público, en la capacidad de autogestión de la gente de teatro y, ante todo, en la existencia de una política teatral.

Los modelos a seguir son diversos y a riesgo de parecer simplista, podríamos resumir varios de ellos: Inglaterra y sus subsidios selectivos además del apoyo millonario de su Teatro Nacional y a su Royal Shakespeare Company Estados Unidos y su natural desconfianza a los artistas dejándolos a merced de las leyes del mercado y de su despiadada matemática, aunque el artista goza la posibilidad real, concreta como en ninguna otra parte, de recibir apoyos del capital privado. Los opulentos alemanes y su extraordinaria creación de teatros autónomos, con una legislación y un público ya formado. O el sistema francés que en un monólogo diría, como lo visualiza Giorgio Strehler: “Yo creo en la institución que se llama, supongamos, *Comédie Française*, o mejor dicho, acepto y mantengo esa institución con sumas enormes. Además mantengo 12 teatros nacionales, algunos de los cuales están en París y otros esparcidos por todo el territorio, con criterios nuevos, todos dotados de una subvención institucional que puede ser levemente aumentada (o disminuida) pero que es sólida, y lo más importante, que se hace efectiva con retraso máximo de 15 días o un mes. Nunca ha sucedido que la subvención haya salido de las arcas del Estado con más de un mes de retraso. Y los directores de estos teatros —continúa Strehler—, son nombrados por el Ministerio de Cultura por dos o tres años, al final de los cuales pueden ser confirmados o bien sustituidos por otros. La responsabilidad de las selecciones es del Ministerio. Es un sistema que no es perfecto. Es más, es discutible, pero al menos es un sistema” concluye Giorgio Strehler

Antes de discutir nuestro difuso sistema, cabría reflexionar si el subsidio debe existir o no, pues deslumbrados por la política neoliberal del sali-



Los enemigos, 1989. En la foto Rosario Zúñiga y Eduardo Palomo. Autor: Sergio Magaña. Directora: Lorena Maza. Compañía Nacional de Teatro.

nismo, la recuperación económica llegó a volverse un criterio central en muchas oficinas de producción teatral del Estado. Por mi parte, me atrevería a afirmar que, en términos generales, son pocos los proyectos de teatro de arte en el mundo que no están subsidiados de manera u otra. Y cuando me refiero a un subsidio, no sólo pienso en el Estado protector sino en los patrocinios privados, *sponsors* o mecenazgos que aportan dinero a un tipo de teatro que, en realidad, en pocas ocasiones produce dinero. Cuando Peter Brook funda el Centro Internacional de la Investigación Teatral en 1970

obtiene impresionantes subsidios aun cuando él deseaba “hacer una hendidura... ir a contracorriente” Su sueño de estar en una posición de “subsidio total” lejos del “circuito del éxito” correspondía a una firme creencia: sólo cuando los aspectos comerciales y financieros del teatro son erradicados, puede tener lugar la verdadera experimentación. Así ha ocurrido con algunos de los proyectos de experimentación más notables de nuestro país. El teatro de la Universidad de los años setenta y ochenta; el Centro de Experimentación Teatral en su época con Luis de Tavira y otros momentos y

puestas memorables en el desarrollo teatral del país. Y aunque no todo en el teatro de arte es ni debe obedecer a los criterios de una experimentación, es difícil —y lo es doblemente en nuestro país— enriquecerse cuando las prioridades de un proyecto son estrictamente artísticas o experimentales y, por lo tanto, susceptibles de “error”

En este mismo foro se han expuesto algunos modelos de países con tradiciones teatrales más vigorosas que la nuestra. En algo tengo la impresión de que coinciden: se han fortalecido con una política teatral coherente. No se trata de una justa repartición de los panes, sino de programas generales que deciden cómo se destinan los recursos a grupos, personas y proyectos de probada eficacia, quienes hacen, a su vez, un uso racional y puntual de los mismos. En estos países, la política teatral la aplican diversas instituciones privadas, el Estado, las compañías y grupos subvencionados. Pareciera existir, por así decirlo, una serie de políticas, políticas que nacen de muy diversos sectores pero con un marco que asegura la continuidad, la independencia y la autogestión de propuestas no regidas bajo una misma estética o ideología o visión del mundo, sino en contrapunto como la realidad misma. Es decir, no se aspira a una política, un teatro, una nación teatral, un orden jerárquico, un partido único o, el extremo, una repartición de los panes sin ton ni son pensando que así lo requieren tiempos de vocación democrática.

IV

A pesar de los intentos desesperados de gente de teatro que busca alternativas privadas contra la ineficacia de las instituciones, lo cierto es que el teatro de arte sigue dependiendo de las políticas estatales. Hemos dado un paso fundamental. Independizarnos de la mentalidad patrimonialista. A tumbos, aprendemos la autogestión, con mayor o menor éxito, en proyectos como El Hábito, Telón

de asfalto, La Casa del Teatro, El milagro, El Foro Teatro Contemporáneo, Teatro Arena, Teatro del Sótano y otras agrupaciones en el Distrito Federal y en los estados de la república.

El reclamo de los teatristas mexicanos por una autogestión de los recursos ha dado pie a nuevas formas de financiamiento: los apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la Convocatoria Nacional de Teatro y la asignación de teatros en comodato del Instituto Mexicano del Seguro Social. El nuevo principio intenta ofrecer la reclamada autogestión administrativa y los espacios teatrales para los artistas.

Hace ya seis años más o menos que se viene dando este cambio importante en la manera de definir la asignación de los presupuestos y los espacios teatrales. Proceder con cierta “justicia” en tal asignación representa un primer paso hacia el establecimiento de una política reglamentada. Sí, los Príncipes han tratado de responder a los requerimientos de una comunidad teatral cada vez más grande —que no por ello más vigorosa— y a los problemas de la profesión en nuestro país. Los tiempos del Príncipe absoluto han dado paso a otros tiempos. Se reparten los recursos con cierta justicia, aunque se reserven cuotas para ejercer el verdadero derecho político del que llega a Príncipe: la distribución personalizada del recurso, el favor que deberá ser retribuido o, también, la autopromoción impúdica que convierte a una institución en el escaparate que le da proyección a una carrera.

Con todo, pareciera que se preparan los pasos hacia una política teatral coherente en el país. Sin embargo, a seis años de aplicación de recursos “democráticos” en el terreno del teatro, cabría cuestionar los resultados. Hay becas, coinversiones, coproducciones y otros apoyos, pero a veces da la impresión de que se reparte sin ton ni son el dinero. Ya todos —digo, tampoco somos muchos— recibimos algo. ¿Toca volverse a formar en la fila de las dádivas? Por ejemplo, el apoyo que se otorga mediante coinversiones, se proporciona a una puesta

en escena y no a un proyecto artístico que pudiera asegurar la continuidad de un trabajo, una tradición, una corriente de pensamiento teatral, un discurso a fin de cuentas. La pregunta sería, ¿una vez que termina el trabajo qué sigue? ¿Otra puesta aislada?

Una política así se vuelve como la multiplicación de los panes en un país pobre como el nuestro: hay un poquito, muy poquito para todos, y de pronto mucho, pero mucho para unos cuantos. Esto se ve reflejado en la cartelera teatral. está absolutamente inundada de espectáculos improvisados que, por su cantidad, sólo en apariencia hablan de vigor teatral, pues las salas están vacías. De ahí que me pregunte si ¿es del todo adecuado el apoyo por puesta? O si, por lo menos, paralelo a este tipo de apoyos, no debería fortalecerse la asignación selectiva de los recursos bajo la idea de un programa artístico. La objeción a esta propuesta no es necesario expresarla. Es obvia. Ante la evidencia de nuestra tradición patrimonialista, ¿quién decidiría tales asignaciones selectivas? Es obvio que si un Yo, el Supremo, llegase al lugar de Dios, beneficiaría exclusivamente a su camarilla. Pero para eso existen, como ya lo demuestra la práctica corriente del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, los consejos y los jurados plurales.

Por otra parte, las becas sin duda desahogan la economía de nuestros creadores y en la mayoría de los casos son justas y necesarias, pero ¿cuántas de ellas se traducen en creación? Lo mismo cabría cuestionar a otro tipo de subsidios. Todo esto acusa la falta de un marco que permita la continuidad del trabajo teatral, pues el actual —de una manera u otra— contribuye a pulverizar los recursos. El apoyo democrático es encomiable, pero el apoyo selectivo es raquíptico y es raquíptico porque exige del Príncipe una postura, una serie de medidas no para que el Estado hable sino para que hablen los artistas, un proyecto que haga viable y fortalezca los proyectos con una trayectoria ya establecida y reconocida en nuestra comunidad teatral

La falta de fondos no es una justificación para aplicar recursos carentes de dirección. Subsidiando todo o casi todo, se contribuye a alejar al incauto público que se anima a visitar las salas del teatro de arte que ya de por sí están mermadas por la crisis. Si los recursos son pocos, con mayor razón exigen una política teatral que favorezca la creación de estructuras que vayan más allá del sexenio y del funcionario en turno.

No es que no reconozca el importante avance logrado por las coinversiones y convocatorias. De hecho son un paso importante hacia la asignación reglamentada de los recursos. Sin embargo, creo que son programas que no atacan el problema central de nuestro teatro en cuanto a su falta de estructuración. Tampoco permiten la continuidad de los proyectos. Nos dedicamos a hacer puestas aisladas, esfuerzos que aran en el mar y no procesos artísticos.

V

En nuestro país el uso del singular es el lugar común en la política. Frente al Yo, el Supremo, lucha el Nosotros. La generación de Usigli, de Carballido, podía hablar, en su ideario, de un pueblo, una nación, de un teatro nacional con una posible dirección única. Ahora los nuevos vivimos, más que nunca antes, con la sensación de que en México hay varios países. Tenemos de todo. La multiplicidad es abrumadora: hablas diversas, pensamientos simultáneos, economías en extremos, visiones contrarias, polifonía, voces y gritos y proyectos de país en contrapunto. Arriba y abajo, historia y mito, política y metafísica.

Frente a esta visión, ¿de qué hablamos? ¿De una política o de varias políticas? Aunque el Estado mexicano reprodujo *ad infinitum* la entronización de muchos Yo, el Supremo en sus dependencias, acusa una enorme descoordinación entre sus protagonistas: pareciera que para un lado jala al Centro de las Artes y para otro la Coordinación

Nacional, y no se diga coordinar en una acción a tantas dependencias que producen o coproducen teatro: el IMSS, el ISSSTE, la UNAM, el DDF, los consejos estatales, las casas de cultura y otros.

¿Una política o varias? Desde mi punto de vista, queremos de una política, una acción coordinada cuyas medidas tiendan a fortalecer organismos, sociedades, grupos, instituciones, teatros estatales que operen bajo los principios de autogestión. Es decir una política que favorezca la aparición y el desarrollo de la diversidad. El vigor de nuestro teatro puede fundarse en la pluralidad de propuestas y en la independencia de los proyectos.

Las respuestas que está dando la “sociedad civil teatral” —si se me permite el término— a la carencia de una política rectora y a la desconfianza que pesa sobre el Estado es todavía débil pero decisiva. ¿Cómo garantizar la continuidad y fortaleza de tales proyectos en tiempos despiadados de economía de mercado? ¿Cómo favorecer la aparición de otros proyectos que conjunten capacidad de autogestión y propuesta artística? En un país como el nuestro, con la ya sólida presencia de grandes maestros del teatro mexicano, con la fragilidad de nuestra precaria situación general, ¿quién debería articular una política teatral coherente? Desde mi punto de vista, respondería que el Estado, pero en relación directa con un interlocutor serio, con los artistas que verdaderamente han fortalecido el teatro de arte en nuestro país. La pluralidad es un signo de vigor teatral. Así sucede en las mejores tradiciones. Quienes dictan la política cultural del país requieren de consejos serios y los teatreros, de madurez para aceptar decisiones que surgen de organismos reglamentados. El poder y la política siempre traen vicios de corrupción, pero no es lo mismo de un Yo, el Supremo, aunque sea un notable artista, que un artista o administrador cultural cuyas decisiones están acotadas por un consejo y finalmente, por una seria vigilancia y un serio diálogo con los artistas.

Habría que detenerse con mayor atención en cómo estructurar una política que permitiera la continuidad de proyectos estables, la selección inevitable de los mismos, la planificación de una cartelera más selectiva sin que por ello se cancelaran oportunidades, la recuperación del público, la apertura de espacios a las propuestas de los recién egresados de las escuelas, etcétera. Pero la médula de un proyecto de esa naturaleza, desde mi punto de vista, radica en una política que favorezca de manera definitiva la autogestión. Creo que continuar exclusivamente con la política de asignación de presupuestos por puesta, por libro a publicar por beca, por persona, sólo mediatiza, controla, perpetúa la dependencia y como lo demuestra, por ejemplo, la cartelera de la ciudad de México con sus decenas de obras con logos oficiales, contribuye a la confusión y la distancia de los espectadores. Este tipo de política teatral puede dejar en paz a los artistas —a fin de cuentas se puede traducir en un *modus vivendi*—, pero no los vincula con el público, su verdadero alimento.

La presencia de grandes maestros, la abundancia de jóvenes directores, la presencia de una nueva generación de dramaturgos, el *boom* de actores, el interés creciente que despierta nuestro oficio en varios estados de la república, puede convertirse en una fortaleza de nuestro teatro. Los problemas están presentes, pero esa abundancia amorfa sería impensable sin una tradición, sin los caminos que abrieron los maestros del teatro mexicano. El teatro de arte requiere de una política teatral a la altura de sus esfuerzos: la batalla por sobrevivir en un presente adverso. ■



PARADOJAS Y APORÍAS DE LAS POLÍTICAS TEATRALES

Luis de Lavira*

Vivimos tiempos difíciles. Ante la magnitud y la complejidad de los grandes problemas que afronta el país, el peligro de minimizar la problemática cultural resulta enorme y grave. Como si todo no tuviera que ver con todo. Sin embargo, la ausencia del planteamiento de los problemas culturales y artísticos ha sido recurrente entre los protagonistas del debate nacional y quizá en ello haya un síntoma y una causa que puedan esclarecer zonas oscuras que se escapan al discernimiento de una crisis que rebasa con mucho los parámetros teóricos con que quiere explicarse la situación nacional. ¿Qué está pasando en México? ¿En qué mundo vivimos?... Y nos quedamos pasmados de incredulidad ante las respuestas criptoherméticas de los tecnócratas. Incredulidad y desconfianza son tan sólo los índices más evidentes de la profunda crisis espiritual que vivimos. Y entonces uno se asombra de la banalidad habitual con que suelen ser tratados la cultura y el arte en las propuestas y proyectos de los políticos, los candidatos, las organizaciones y los líderes sociales. Suelen ver en el arte y sus manifestaciones, o un lujo burgués, adorno prescindible en tiempos de crisis o un tópico folclórico caracterís-

tico, susceptible de ser explotado como mercancía turística. No ven lo que el arte significa en la vida comunitaria, el indicador capaz de discernir el estado de salud espiritual de la sociedad. Desde una perspectiva profunda del significado de la manifestación del arte, la propiciación y el estímulo a la creación artística deben ser considerados necesidad nacional que nos compromete a todos.

Toda política de prioridades provoca postergaciones, postergamientos que acumulan deterioros. Tal ha sido el hostigamiento sistemático que ha venido determinando el declive de la vida teatral mexicana de los últimos años. Vista la situación desde la perspectiva del público, quedan pocas dudas sobre el languidecimiento de la relación entre el teatro y la sociedad. Cabe preguntarse si la causa está en la oferta de los artistas, en la vigencia de su lenguaje o en la naturaleza de su propuesta estética. Sin embargo, lo que es preciso aceptar en el teatro, sucede casi en igual proporción en las demás artes. Tampoco la gente lee. Pertenece a una sociedad analfabeta empírica. ¿Es éste un problema de los escritores?... Pero también la gente ha dejado de ir al cine. La paradoja es grande cuando se considera la aspiración irrenunciable de los artistas a vivir y a subsistir de su público. El problema está en muchas otras partes al mismo tiempo. El fenómeno es analizable desde muchos ángu-

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



Foto: Rogelio Cuéllar

Las máquinas de coser, 1990. En la foto Moisés Manzano, Darinka Ezeta, entre otros. Autora: Estela Leñero. Director: Luis de Tavira. Centro de Experimentación Teatral.

los y no se explica sin la convergencia de múltiples lógicas. En el caso del teatro, una aproximación al problema podría ser el análisis del agotamiento de las iniciativas públicas y privadas en favor del teatro.

La gestión cultural de los últimos años se ha caracterizado por el establecimiento de dos prioridades fundamentales: la promoción de las artes individuales en detrimento de la promoción de las artes grupales e interdisciplinarias con el consecuente deterioro de los proyectos colectivos y el desmantelamiento de los grupos estables compensado por la tenue inversión en becas individuales a los artistas que los integraban y por otra parte, el privilegio a la cultura museal, muerta, y el desarrollo de las formas de la cultura de la acumulación:

museos, exposiciones, zonas arqueológicas, en detrimento de las manifestaciones de cultura viva y efímera, los espacios ciudadanos de libre expresión cuestionadora, propositora, transgresora. En ambos enclaves, las artes escénicas, formas de arte colectivo, vivo y del presente efímero, se han visto irreversiblemente afectadas. La priorización casi unilateral de las acciones en favor del museo, la acumulación y exhibición de los objetos del pasado implica una reducción radical de la vida cultural en un simulacro mercantil. El esqueleto de mujer recientemente encontrado en la zona arqueológica de Palenque no significa nada para nosotros, sólo la momia tiene valor incalculable puesto que es la que garantiza que la acumulación tiene sentido. Como si toda nuestra cultura lineal y acumula-

tiva se derrumbara si no fuéramos capaces de preservar la mercancía del pasado al sacarla a la luz.

Para esto es preciso extraer a los reyes de sus tumbas y a las momias de su silencio. Sólo el secreto absoluto les garantizaba su poder milenario. Nosotros sólo sabemos poner nuestra ciencia al servicio de la restauración de la momia, es decir sólo sabemos restaurar un orden visible, mientras que el embalsamamiento suponía un trabajo mítico orientado a inmortalizar una dimensión oculta. En el escenario museístico que sólo sirve para preservar la ficción humanista de la cultura, se lleva a cabo un verdadero asesinato de ésta, y a lo que en realidad son convidadas las masas es al cortejo fúnebre de la cultura. Como ha señalado Baudrillard, las masas acuden al museo para gozar del descuartizamiento, de la prostitución operativa de una cultura al fin verdaderamente liquidada, incluido cualquier tipo de contracultura que siempre será una apoteosis de aquélla. Las masas se agolpan en las exposiciones y en los museos del mismo modo que se agolpan en los lugares de catástrofe, con el mismo impulso irresistible. Mejor dicho: las masas son la catástrofe de la cultura. Tales iniciativas culturales contribuyen al proceso de masificación de los medios y a la aniquilación de la condición de persona reducida a la unidimensión cuantitativa del consumidor

Hace más de 20 años, cuando empezaba a hacer teatro, se escuchaba por todas partes, en todo el mundo, que el teatro estaba en peligro de extinción. Que los medios masivos de comunicación acabarían con él. En todos los escenarios se ensayaban manifiestos y propuestas de emergencia para salvar al teatro de la muerte, para impedir que ese monstruo primitivo desapareciera de la faz del mundo. Hoy me consta que el teatro está más vivo que nunca y que el que verdaderamente se está muriendo es el mundo con todo y *high tech* posmoderno. Transfigurado por el ciclón de los experimentos, el teatro –ave fénix– se ha reencontrado consigo mismo y avanza hacia el umbral de sus

nuevas fronteras en pleno crepúsculo de la modernidad, convencido de que hay suficiente luz en las tinieblas. Son más bien los medios masivos los que se han topado demasiado pronto con el reverso de su prodigio: el fin de sus recursos, la imitación de sí mismo, la pantalla convertida en prisión, el reflejo del espejo y el cristal en circunflejo. El radio es el cine de los ciegos y el cine la visión de un tuerto. La cámara, ese cíclope de mirada circular ha sido encerrado por artes de Kronos en la caja de video. En una sociedad despersonalizada y estupidizada por los medios convertidos en fin, en la ciudad que habita el hombre unidimensional que preveía Marcusse, en un mundo convertido en *shopping center* mercado donde hay vitrinas, escaparates pero también traspatios y sobre todo basureros, a donde se acude a ofrecer como objetos de compraventa las cosas que no tenían precio, las causas por las que unos querían vivir y por las que otros se dejaban matar, en esta época de venalidad total y de miseria espiritual, las artes escénicas recobran un nuevo y antiguo poder. Desvanecido el espejismo del teatro de masas, el teatro actual asume su privilegiada condición de arte de minorías. Acceso a una alta estancia reservada a los iniciados, a los inconformes de espíritu, a los pocos arriesgados que cruzan el lindero del gusto conformado. Arte artesanal comunitario, alérgico a la reproducción industrial, tejido a mano, edificado con cuerpos vivos, vivido al tiempo y semejante al sueño, destinado al olvido.

En el contexto de las reflexiones sobre los grandes problemas nacionales que han señalado nuestro tiempo bajo el signo de transformaciones inaplazables, ocupan un lugar destacado las preocupaciones sobre la política cultural del Estado. Hoy con mayor urgencia que en otras épocas, se ha manifestado la necesidad de cambios eficaces que hagan posible superar el agotamiento de las estructuras y mecanismos en que languidece la promoción pública de la cultura.



Los esclavos de Estambul, 1991. En la foto Ángeles Marín y Felio Eliel. Autor: Emilio Carballido. Director: Ricardo Ramírez Carnero. Compañía Nacional de Teatro.

Recientemente han surgido diversas proposiciones de transformación de la estructura gubernamental para la propiciación de la cultura. Propositiones de signo diverso, opuestas en su orientación pero fundamentadas en críticas coincidentes sobre la actual situación de las instituciones públicas destinadas al quehacer cultural: el anquilosamiento burocrático, presupuestos insuficientes que se gastan más en empleos auxiliares que en producción artística, los abusos del sindicalismo corrupto, la necesidad de revalidar la iniciativa cultural por parte de los artistas, según el espíritu cons-

titucional de la libertad de creación; la ausencia de un proyecto cultural público, organizador de los recursos y las iniciativas en congruencia con las necesidades de la realidad nacional; liberador de los obstáculos burocráticos y los dispendios estériles; dignificador de la profesionalidad artística y su significación social.

En una buena medida, estas críticas entrañan justos señalamientos sobre los problemas que padece la iniciativa pública dedicada a la cultura y suponen un serio desafío de cambios complejos y profundos.

Por ello mismo, las propuestas de cambio no pueden ser simplistas ni unilaterales, por radicales que parezcan. Suelen surgir en estas situaciones proyectos que entrañan consecuencias aun más graves que los males que se intentan remediar

Preocupan particularmente ciertas proposiciones planteadas por algunos intelectuales que se inclinan hacia un proyecto de privatización de la actividad cultural: el abandono del proyecto cultural público en favor de un esquema emulador del modelo cultural estadounidense en el que no existe, constitucionalmente, la función pública de la promoción cultural. Sin contemplar además, los marcos jurídicos que han posibilitado en ese país la tradicional participación privada en la iniciativa cultural.

Por otra parte, estas sugerencias provienen de grupos de escritores e intelectuales que se dedican a quehaceres artísticos individuales y que en su visión de los fenómenos culturales muestran un grave desconocimiento de la actividad artística colectiva, viva y efímera, como lo son la danza, el teatro, la música y la ópera.

Es evidente que toda reflexión sobre nuestros fenómenos culturales debe contemplar la naturaleza diversa y compleja del quehacer artístico.

Más allá del debate sobre los contenidos ideológicos de una política cultural, urge responder a los problemas de organización y estructura de la actividad cultural pública. Casi siempre las políti-

cas de promoción de las artes fracasan porque intentan resolver problemas complejos por caminos simples o unilaterales. El resultado ha sido el estancamiento burocrático o el desarrollo desproporcionado que genera una cadena de nuevos problemas.

Las artes de representación están en consecuencia condicionadas por el modo de producción y por un sistema de relaciones productivas.

Por la propia naturaleza de su actividad práctica y por la de los objetos artísticos que produce, espectáculos, estas artes requieren una organización específica y colectiva, un público, unos trabajadores, estrechamente vinculados a la comunidad de la que surgen.

Los procesos productivos de las artes de representación se inscriben indefectiblemente en un marco social. Entre éste y la sociedad existe una relación de interdependencia e influencia mutuas que son siempre expresión de la necesidad del arte.

Ante esta perspectiva, aparecen de modo relevante tres grupos de necesidades que condicionan el desarrollo actual de las artes escénicas de nuestro país. Necesidades cuyo análisis y atención son el contexto imprescindible de todo proyecto de estímulo que pretenda trascender con eficacia:

1. Implantación y consolidación de estructuras novedosas que posibiliten la estabilidad de la actividad artística.

2. Necesaria descentralización de la actividad artística.

3. Diseño de nuevos modelos de propiciación de la producción de espectáculos y de organización de públicos para el arte escénico.

Estos tres grupos de necesidades están estrechamente relacionados; sólo una estrategia que los abarque conjuntamente posibilitaría de modo consistente la construcción y avance de nuestras artes colectivas, sacándolas de su atonía para lograr lo que raramente han alcanzado: una participación pública, plural, digna y estable.

Cada grupo de problemas implica un análisis detallado que muestre la complejidad e interrelaciones de los fenómenos que los determinan.

El más evidente defecto de nuestros emprendimientos artísticos lo constituye la falta de estabilidad con que se realizan y que derivan en una ausencia de discurso, que frecuentemente se expresa en el diagnóstico *ausencia de tradición, crisis de identidad, etcétera*. Lo cierto es que sin infraestructura no puede darse el desarrollo estable de la expresión artística. Cada hecho artístico se convierte en un acto heroico de la expresión artística. Cada vez hay que empezar desde cero y como consecuencia, no sólo no se progresa sino se ejercita el desgaste hasta el agotamiento, tanto del creador como del público. Los presupuestos sexenales se gastan en proyectos de "aire" que no inciden en la estructura, en la estabilidad y por lo tanto, no posibilitan el crecimiento y en cambio, desgastan la base material hasta deterioros irreversibles.

No se invierte en proyectos a largo plazo, porque no lucen inmediatamente. La más grave crisis artística que habrá de enfrentar el país es el dismantelamiento de sus centros de formación artística. A excepción de la reciente creación del Centro Nacional de las Artes y sus espléndidas instalaciones, los demás no sólo resultan inoperantes en la actualidad, sino que no hay posibilidad inmediata de rehabilitarlos. No se tuvo en el pasado inmediato la previsión de formar los cuadros docentes de la actual generación. No hay maestros de danza, de actuación, de voz, de las especialidades que son indispensables en las profesiones artísticas. Paradójicamente, nunca se había presentado mayor demanda de formación artística que en la actualidad. El Centro Nacional de las Artes exige un replanteamiento de la pedagogía artística y sus magníficos espacios son un reto a la reactivación de la vida artística, si no quiere convertirse en un precoz y suntuoso cementerio.

Los recursos de la infraestructura artística pública están atomizados en una desorganización contraproducente. En ciudades donde existen teatros, éstos permanecen inactivos la mayor parte del año. En ciudades donde hay escuelas de teatro o danza, no hay teatros.

La descentralización no se podrá efectuar por decreto. Implica el restablecimiento de un proceso movilizador capaz de restablecer la relación entre el arte y la comunidad. Si la sociedad no siente la necesidad del arte, éste, pese a sus consecuencias, permanecerá prescindible. Si el arte no consigue el deslumbramiento de la sociedad, ésta seguirá considerándolo prescindible. En todo caso, para provocar este proceso, hace falta contar con artistas profesionales que puedan disponer de los medios que les permitan comprometerse establemente con su profesión provocadora.

El destino del teatro mexicano depende de un cambio de mentalidad en su propiciación. Los modos de producción teatral público y privado están agotados; el camino del teatro como mercancía ya no es transitable. La dependencia del paternalismo estatal ha impedido a los artistas crecer y ser dueños de los medios y de los proyectos. La construcción de nuestro teatro no es tarea de francotiradores solitarios. Es una aventura colectiva que debe ser capaz de convocar y articular al Estado, a la comunidad artística y a la sociedad civil.

El teatro para subsistir en cualquier parte del mundo, necesita ser subsidiado. Para que el subsidio sea eficaz, evite el dispendio y la corrupción, requiere del análisis y la imaginación que proponga nuevos mecanismos. El apoyo individual y el estímulo a proyectos aislados resulta contraproducente. Urge fomentar la creación de comunidades de artistas capaces de organizarse, formarse y producir teatro con autonomía. Urge diseñar estrategias para cimentar estructuras que posibiliten una estabilidad irreversible que nos acerque al futuro, garantice el crecimiento y la sobrevivencia del

sueño. En suma, ha llegado el momento de dejar de dilapidar talento, presupuesto, organización y trabajo en la producción de obras, una tras otra, aisladas.

Urge construir un discurso teatral mexicano. Un discurso entendido como la articulación de los materiales dramáticos y escénicos según un ritmo de crecimiento y una interdependencia propias de la vida del espectáculo. Un discurso capaz de responder a la necesidad espiritual de una expresión artística abierta y plural, capaz de articular en una organización eficaz la iniciativa de sus artistas, capaz de proponer una lectura continua para un público que se forma en el ejercicio de su disfrute.

Estimular a la creación artística quiere decir también movilizar al teatro. Movilizar al teatro significará hoy vivificar la cultura. Vivificar la cultura, hoy como nunca, será devolvernos la esperanza. **D**

TEATRO y DEMOCRACIA

Otto Minera*

Muy bien, hablemos de política. Y de teatro. No es, ni por asomo, casualidad alguna que el teatro haya surgido originalmente ahí donde, originalmente también, surgió la democracia. Evidentemente, hablo de formas del arte teatral y la *res* pública inscritas en la tradición occidental, cuyo fulgor primero chisporroteó en Grecia y que, con el tiempo y algunas aventuras y desventuras, es nuestro referente cultural básico y dominante.

Asimismo, ni por asomo es casualidad alguna que en nuestro país el teatro y la democracia renqueen, esto es: les cueste trabajo tenerse en pie, avanzar con paso firme, llegar a todos lados, aunque en el esfuerzo de ser generan chispazos deslumbrantes

Los griegos cometieron una hazaña digna de titanes, si no es que de plano de dioses, de sacarse de la manga, *out of the blue*, como dice tan expresivamente la frase inglesa, como de la nada, el teatro y la democracia. Pero el punto importante es que ambas cosas son junto con pegado: una fue porque la otra era, o al revés volteado. Como gemelos paridos por la misma madre: la necesidad de ser humanos.

Los griegos, digamos, no hicieron más –¡poca cosa!– que construir los puentes para dejar atrás rotundamente la animalidad y cruzar en verdad

hacia la humanidad. En ellos estaba ya, desde luego, una diferencia con el equipamiento de los animales (recuérdese aquí que dicha evolución es ya aceptada hasta por ese señor no diré su nombre, pero quien como dice Barry Humpries, un comediante australiano, es polaco, soltero y vive en Italia). Eso que los animales no tienen y nosotros supuestamente sí, y que hemos dado en llamar el alma o más prosaicamente: la conciencia, es atendible más y más en tanto no nos desplomamos a la ley de la selva y nos damos un orden civilizado. Peter Brook lo dijo en pocas palabras: civilización es lo que sucede entre personas. O sea: no hay civilización si no hay personas, y no hay personas si no hay conciencia, y no puede haberla si no hay expresión de la conciencia.

En su prefacio a las *Pleasant Plays*, sus *Obras agradables*, dice Bernard Shaw: “La verdad es que el invento dramático es el primer esfuerzo del hombre por volverse intelectualmente consciente. No se puede trazar una frontera entre el arte dramático y la historia o la religión, o entre la actuación y el comportamiento.” Porque tenemos conciencia, porque sabemos que estamos en este mundo, vivos, y que nos vamos más temprano que tarde, y porque estar transitoriamente aquí nos proporciona tremendas alegrías y tremebundas tristezas, tenemos una carga dentro –en el alma–, tan grande que, si nos enteramos de que la tenemos, si hacemos conciencia de ello, hemos de sacarla, expresarla para dejar constancia de nuestro paso

* Traductor, dramaturgo y director. Actualmente está a cargo del Centro Cultural Helénico del CNCA.



Foto: Fernando López

La mandrágora, 1992. Autor: N. Maquiavelo. Director: Rodolfo Obregón. XIII Muestra Nacional de Teatro.

por la vida, y para batallar con la vida mientras la tenemos por darnos una existencia humana y heredarla a quienes vienen después...

No es el teatro la única salida para esa expresión de la conciencia; pero sí me parece la forma expresiva más abarcadora de la experiencia humana: expresa al hombre tanto en su dimensión íntima, privada, como en aquella social, pública. En el teatro, como en la vida, ambas esferas giran al mismo tiempo marcándose recíproca y decisivamente.

“Lloramos cuando nacemos pues nos vemos llegados a este gran escenario de los necios” cita Eric Bentley y continúa: “De inmediato reconocemos que el mundo es un gran escenario, y sabemos

desde siempre, aleccionados sin duda por el conocimiento alojado en la conciencia de la especie, que el pequeño escenario de un teatro es el grande en miniatura, un modelo del mundo, si no es que del universo que gira a nuestro alrededor”

Y el teatro es representación: ocurre, solamente ocurre, ante un fenómeno dual. personas que sin dejar de ser tales oscilan hacia una dimensión social. Individualidad y colectividad a la vez. Público de teatro. Tanto en el escenario como en la platea, en un juego de espejos entre espectadores y representadores, corren vidas humanas decidiendo rumbos como en relato de ciencia ficción: el choque de dos mundos: el interior y el exterior

Con la vivencia dramática el hombre crea un instrumento para seguir siéndolo, para acabar de serlo; y empieza entonces a circular entre los dos mundos ya referidos. Antes, el polo extremo de la animalidad sólo entraba en refriega con la materialidad circundante; ahora, toca otro plano y aspira a la trascendencia. Nunca podrá liberarse de las cadenas que lo fijan en su circunstancia física, pero lo desea y trata de crear condiciones que sustenten una vida más humana, más alejada de la limitante asfixia de la sobrevivencia al hambre, al clima, a la violencia. Civilización contra ley de la selva.

En *Las ranas* de Aristófanes, Dionisio, en cuyo festival eran representadas las tragedias, baja al Hades para encontrar a quien pueda salvar a Atenas. Escoge a Esquilo, y el encargado del Hades lo despide así: “Ve con tus sanos consejos y salva a la ciudad. Educa a los necios” —ya oímos antes otra voz diciéndonos que este mundo es un escenario de necios—, “edúcalos, Esquilo, hallarás muchos.” Y aquí cito a John Lahr: “Esa educación ocurría en... el teatro. En la escena se probaban las ideas, se molía, se moldeaba el lenguaje, y los ciudadanos eran invitados a una comunidad, a compartir los eventos y a ser formados, afectados por ellos. No sorprende, entonces, que la palabra civilización tenga sus raíces en la palabra ciudad, con toda la interfertilización que tal colectividad implica. Es el movimiento de la barbarie a la comunidad, del rechazo, la exclusión, la eliminación a la aceptación.”

Grecia dio con el teatro porque permite la expresión de la totalidad del ser humano, y dio con la democracia porque permite la existencia, la sobrevivencia, de la totalidad del ser humano: cuerpo y alma. Son, teatro y democracia, partes de un mismo motor dialéctico, sintético, que impulsó una edad de oro del espíritu. No es raro, así, que Aristóteles se haya ocupado tanto de la poética como de la política. Había una unidad orgánica.

Es claro que el teatro ha sido, digo, a cada momento, y sin necesidad de remontarnos hasta los griegos, sospechoso de una promiscua cercanía

con la vida social: un tal Mercier afirmó en 1773, o sea Francia, vísperas de la Revolución: “El teatro es el medio más poderoso y directo de fortalecer la razón y dar conciencia a la Nación entera”⁷ o Tocqueville, en su *Democracia en América* de 1840: “Ninguna otra porción de la literatura está más conectada por lazos más cercanos o más numerosos con las condiciones actuales de la sociedad que el arte dramático”⁸ o, ya en este siglo, Lukacs, en la *Sociología del drama moderno*: “La investigación de qué tipo de personaje es adecuado en el arte dramático, coincide con la investigación del problema de las relaciones entre los hombres en determinada sociedad.” Pero lo importante, a mi juicio, lo muy importante es señalar que en tanto se enfasca con las condiciones o condicionamientos sociales, el teatro está abogando no por cualquiera e indiscriminada transformación política, mejor o menos peor o más mejor, sino por una forma, la única forma de trato político que posibilita, en la mayor medida posible, la existencia plena del alma humana, es decir, de la individualidad irreducible de cada persona, o sea: la democracia, o sea: la sociedad organizada de los seres humanos, de las personas, la única en donde sí pueden ser como son: iguales y diferentes simultáneamente. Las personas, los individuos, que no las masas ni las hordas, somos todos iguales pero somos todos distintos. Quiero decir: tenemos toda clase de diferencias pero tenemos un sustrato, una esencia compartida: la condición de ser humanos. La democracia busca respetar ambas facetas. El teatro se hace con ellas.

De nuevo recorro a Bernard Shaw, ese enorme escritor que tan poco vemos puesto en México, y cuyos personajes no son monigotes que vociferan las creencias de quien los pergeña, sino personajes, personas dramáticas; dice Shaw a propósito de la negación de las diferencias entre los individuos: “Hay gente que cree que existe tal cosa como la posesión absoluta de la verdad... nadie que esté de acuerdo con ellos podría mínimamente ser un dramaturgo.” Las artes, y en particular el teatro, que

son expresión que surge porque hay conciencia humana, hacen en última instancia, por no decir que en primera, una defensa de la vida humana contra todo lo que la oprime, la reduce o la niega.

En 1871, Ibsen asistió a una conferencia del crítico escandinavo George Brandes, en la que escuchó: “Lo que mantiene viva a la literatura en nuestros días es que somete a discusión tópicos cruciales. Así, por ejemplo, George Sand debate el problema de la relación entre los sexos; Byron y Feuerbach: la religión; John Stuart Mill y Proudhon: la propiedad; Turgueniev, Spielhagen y Emile Augier: las condiciones sociales...” Ibsen le escribió a Brandes para felicitarlo y en esa misiva dijo algo que ahora había aprendido: “Lo que no pueda erigirse junto a las ideas contemporáneas debe sucumbir.” Con lo cual no estaba más que preparándose para escribir teatro. Pues qué otra cosa es el teatro sino la representación artística y oportuna en el escenario pequeño, de la vida que contemporáneamente transcurre en el gran escenario del mundo.

Shaw, que a su vez empezó a escribir teatro porque leyó las obras de Ibsen, dijo de ellas: “Cada una es un acto deliberado de guerra contra la sociedad tal y como está constituida actualmente.” Y en el prefacio de su primera obra, *Widower's houses*, declaró: “Trata de una cuestión social lacerante, y está hecha con la finalidad de inducir a la gente a emitir un voto progresista en la siguiente elección de concejales en Londres.” Estos combativos, militantes exabruptos, nos hacen pensar más en la política que en el teatro. Y sin embargo, las obras a que se refieren esos desplantes, las obras dramáticas de Ibsen y Shaw, nos hacen pensar más en el teatro que en la política. En realidad, y si hasta que no haya ninguna política es hacer política, las obras de Ibsen y Shaw son teatro y son, desde luego, política, sí, pero aquella compatible con el teatro: una democrática.

Y con esto quiero decir que no todos los “teatros” ni todas las políticas buscan realmente la democracia, aunque así lo crean, aunque se autocalifiquen de izquierda y aun de izquierda radical.

Propongo para estas reflexiones una sencilla definición que aparece en el penúltimo *Nexos*; es de Sartori. “Izquierda es hacer el bien a los demás, derecha el bien para sí.” Y la definición clásica de: radical, es de Marx: “La raíz es el hombre.” De donde se sigue, según lo ya enunciado, que una verdadera política radical de izquierda tendrá que ser una política democrática, pues el bien mayor sería permitir a los demás la libertad de ser... humanos.

Que la realidad es más complicada de lo que a veces nuestras buenas intenciones alcanzan a ver, es algo que puede resultar difícil y aun doloroso de aceptar. Sartori de nuevo: “Las únicas sociedades que han salido de la pobreza, en el sentido de que los pobres representan en ellas una minoría (del orden del 20%), son las sociedades a las que la izquierda ha acusado implacablemente de practicar una explotación capitalista y burguesa. Por el contrario, las sociedades que la izquierda ha reconocido como propias, las sociedades de la hoz y el martillo, han continuado siendo sociedades de pobres, o, en cualquier caso, sociedades en que las situaciones próximas a la miseria se han generalizado.”

Paradojas así, donde lo buscado se pierde en el camino y se alcanza lo opuesto, o al menos queda lejos, se han repetido por todos lados —y casi nadie dice: esta boca es mía. En México resulta que durante la mayor parte de este siglo tuvimos gobiernos que se decían de izquierda, y aunque en general esto cause azoro hoy por hoy la realidad insiste en ser más complicada de lo que se la quiere ver. Los gobiernos “emanados de la Revolución” sí fueron en distintos órdenes más de izquierda de lo que, por ejemplo, podía hallarse en América Latina, y sí hubo en este país —o aún hay—, políticas sociales que sirvieron a muchos. No así en el teatro.

La evolución político-social suele ser contradictoria, irregular. La URSS, que también se decía de izquierda y no lo fue nunca del todo, muy principalmente porque no fue democrática, tuvo, según colijo de la exposición del señor Mezdrich, y de

una charla con Armando Partida, una política teatral mucho más de izquierda que la nuestra. A lo largo de años, más o menos los mismos que los posteriores a la Revolución mexicana (de los años veinte a los años ochenta), construyeron efectivamente las dos caras de la actividad teatral: un público numeroso y conocedor y un amplio mecanismo productor y reproductor de la vida de su teatro —de su infancia a su madurez. Llega la crisis y los cambios, y ellos tienen para apoyarse docentes capaces, artistas avezados y públicos fieles, todo en cantidad y calidad suficientes para sostener un teatro profesional bajo las nuevas condiciones. Nosotros no tenemos eso. Estamos ahora en crisis y no contamos con una infraestructura teatral nacional.

¿Cuál fue entonces, objetivamente, la política teatral de los gobiernos mexicanos durante tantos años? Dijo ser de izquierda, pero fue de derecha. De entrada: llegó a muy poca gente. Estadísticamente los números son tan insignificantes que puede decirse que no llegó a nadie. Ese modelo, si bien se anuncian cambios, llega hasta nuestros días. Desde el teatro Ulises, que a fines de los años veinte hizo por primera vez en México un teatro no comercial, sino un teatro de arte, y que en su totalidad consistió en escenificar tres o cuatro obras, una o dos funciones de cada una para 100, 120 personas, y ya, no más, hasta el gran éxito artístico de este año, *Cuarteto*, que cumplió 100 merecidas funciones, y que habrá sido vista por un máximo de cuatro mil personas en un país de 100 millones. ¿Debe ser así? ¿Tiene que ser así? ¿El arte teatral es para una pequeña élite? Recuerdo que Alejandro Luna, quien con toda su sofisticación es esencialmente un mexicano populachero, cuate y muy a nuestro modo, me vaticinó que ese era el futuro del teatro de arte, del buen teatro: salas chicas con pocos escogidos, unos cuantos interesados y párale de contar. Y yo pensé: ése no es el futuro, es el presente. Nuestro mejor teatro público es privado, en tanto ha sido y es para tres gatos.

Por sus obras los conoceréis: la fría y calculada política teatral mexicana vino a ser: apoyemos a una élite artística/intelectual para que haga el mejor teatro del mundo —como dice Lindy Zesch: el mejor del festival de Cádiz de hace apenas dos semanas, lo cual está muy bien...—, pero que no lo vea nadie. Muy bueno, muy poco, bastante para nadie. Conuerdo con De Ita en que los movimientos artísticos no necesariamente se miden por su influencia en la gente que los ve cuando surgen; pero en nuestro caso, los herederos de Ulises, peor los de Grotowsky siguen, o seguimos, su inspiración hasta la fecha, pero no sólo en lo artístico, sobre todo en lo exclusivo.

¿Esto se ha hecho obligados por el gobierno? Sería ingenuo pensar que absolutamente sí. El gobierno hizo lo que quiso, lo que le convenía, y no podía dejar de hacer dada su, y nuestra, insuficiencia democrática. No iba a ponerse la soga al cuello solito. Iba a conservar todo el poder si lo dejábamos, y lo dejamos. Es también nuestra responsabilidad. Al gobierno le bastó en el teatro, como en general en la cultura, con dar poco para lograr dos cosas: obtener un prestigio (de progresismo, generosidad y tolerancia) patrocinando a unos pocos grandes artistas ante la nación y el mundo; y dos: lograr que la comunidad teatral —artistas y público—, se mantuviera pequeña, insignificante, nula en términos nacionales. El reducido pastel de los subsidios causó, aunque no nos diéramos cuenta, la exclusión del país, barreras para el desarrollo de nuevos artistas y sobre todo, la desconexión de nuestro teatro con nuestra gente, es decir, con nuestra realidad, con nuestras vidas. Nuestro teatro acabó fuera de las vidas de casi todos, acabó prescindible.

Buscándolo conscientemente o no, los teatreros mexicanos terminamos cooperando con la política teatral vigente ¿hasta hace poco? Como dice con razón Mario Espinosa: “Al final, no somos distintos de nuestros gobernantes, aunque para tranquilizar nuestras conciencias les echemos a ellos las

culpas de todos” Que el pastel es pequeño, pues que a mí me toque este año una producción... y el que entra otra. Sin atender a las condiciones en que todo eso se da, sin atender a las consecuencias, encastros en los teatros oficiales, lejos del mundo, de la gente.

En buena medida, acabamos haciendo nuestra la ironía que oímos decir aquí a Wolfgang Ruf: “La sala está vacía: debe ser una gran obra de teatro, un excelsa obra de arte.” Y cuando ocasionalmente se hace una obra de teatro que la gente, más gente, querría ver, si la llegara a ver, tenemos que el candado está cerrado de antemano: la mayoría ni se entera que está puesta —el teatro no tiene presencia alguna en momento alguno de sus vidas—, o tiene sembrado ya un prejuicio contra el teatro de arte —“aburrido” “incomprensible”—, o las instituciones mismas lo impiden cuando, por ejemplo, tal obra empieza a abrirse paso en la atención de la gente, sale de temporada porque ya cumplió las 30 ó 50 funciones burocráticamente programadas.

(Puntualizo dos cosas: es posible que a veces la gente encuentre aburrido o incomprensible lo que presencia debido a una imprevención suya para apreciar el teatro así llamado de arte; pero muchas más veces la gente tiene razón: es aburrido e incomprensible del modo en que está hecho: mal; el ambiente subsidiado ha hecho que nuestras exigencias profesionales se pasen de laxas. Y dos: no se trata, no, de quitar a los gobiernos la responsabilidad del Estado de cubrir “con su manto protector” aquellas zonas de la vida social que la siempre interesada acción privada descuida o desprecia; se trata de deslindar con mayor precisión la zona artística/teatral que sí requiere apoyo público y de precisar las condiciones en que éste puede ser otorgado —merecido—; estas precisiones deben permitir perfeccionar, y aun profundizar, los subsidios; en el fondo, tres fines se antojan: evitar todo parasitismo social, garantizar al país el arco completo del arte teatral y propiciar que “más sociedad” tome en sus manos,

en sus vidas, y desde cualquier papel: espectador, artista, productor, el quehacer teatral.)

Todo lo anterior (al paréntesis) llevó a una disyuntiva fatal en nuestro medio, una polarización a mi juicio innecesaria: tenemos teatro sin público en un extremo (subsidiado prácticamente 100%; es decir, es un subsidio para los artistas, no para el hecho teatral entero, que incluye al público y que se inmiscuye decididamente a través de él en la vida de la sociedad, y así, en principio, la beneficia), y, en el otro extremo, tenemos público sin teatro (es un decir, a falta de puntería de las palabras: en el medio malamente comercial, la gente cree que va al teatro, cuando en realidad, va a un foro de T V., o cualquier otra cosa igualmente banal, pero que usurpa el nombre del teatro). Así, en consecuencia de lo que en verdad tenemos, objetivamente, la política teatral gubernamental y de los artistas mexicanos en este siglo, tiene que definirse como una política elitista, de derecha, antidemocrática... aunque todos vivamos soñando lo contrario.

El teatro participó en la construcción de la democracia en Grecia, fue parte consustancial de ella, todos los ciudadanos eran espectadores de ese teatro, y ese teatro entraba profundamente en el entramado vida privada/vida pública: sociedad. Desde luego, como tiene que ser no todo era miel sobre hojuelas. Cleón, el gobernante que siguió a Pericles, quiso prohibir una obra de Aristófanes que lo exhibía como lo que realmente era: un tirano (un necio), y los hacedores de máscaras asustados se rehusaron a construir la que lo representaría. Entonces, Aristófanes mismo entró a escena apenas maquillado “para satirizar al terror” O sea, que el teatro contaba. Nosotros estamos todavía por averiguar si podemos decir cualquier cosa porque tenemos un gobierno maravilloso, o porque el gobierno tiene terror de nuestra fuerza, o porque nadie sabe que existimos.

No puedo menos que recordar aquí una imagen inquietante que sugiere Eric Bentley: hemos levantado dos clases de pequeños escenarios igualmente alejados de la realidad del gran escenario del mundo: uno es de marfil, como la Torre de Marfil, en donde están encerrados quienes, por una u otra razón, han renunciado a tratar con el mundo y están mejor consigo mismos (mientras el subsidio público llegue hasta ahí); y otro, que parece de marfil pero en realidad es de plástico, pero en realidad es de dinero. Distanciados los dos de la vida y las batallas de las personas, unos por sofisticación, otros por cinismo, al primero no llega casi nadie y al segundo tampoco llegan las personas: llegan las masas distraídas de sus almas.

Todos los ciudadanos de Atenas asistían al teatro. No todos los habitantes de Atenas eran ciudadanos. Los ciudadanos de Atenas, unos cuantos miles, vivieron una democracia ejemplar que dio frutos ejemplares, como ese magnífico teatro que dio frutos ejemplares, como esa espléndida democracia. ¿Y los diezmiles de mujeres, niños y esclavos? Ni eran ciudadanos, ni asistían al teatro, ni participaban o gozaban de la democracia, del derecho a la igualdad, del derecho a la diferencia. Nosotros no estamos nada lejos de ese cuadro, o, lo que es lo mismo, vivimos un enorme atraso histórico. Me parece a mí que en buena medida porque hemos tenido una falsa política de izquierda o, quizá, simplemente una falsa izquierda. Hemos tenido unas visiones de izquierda insuficientemente claras, suficientemente irresponsables para no ver y admitir a tiempo que estabamos concretando una política de derecha, de “un bien para nosotros mismos” la élite artística y la élite en el poder, y que no avanzábamos realmente hacia “el bien para los demás” por ejemplo, caer en cuenta de que nadie en México, perdonen la exageración estadística, ve teatro. ¿Cómo podíamos entonces construir la verdad, la democracia, como nos dirían Usigli o Shaw?

De lo que se sigue que la política teatral que sería remedio de todos nuestros males, pues, es una política de izquierda radical, que en verdad es decir una política teatral democrática. Pero, insistamos, no una que se llene la boca proclamando todas las inobjetables metas que pretende alcanzar, y con ello justifique los medios que utiliza, más y más entre más se desvían del propósito declarado; sino una que, minuto a minuto, se responsabilice de las consecuencias de lo que se va haciendo.

El criterio fundamental para levantar un gran teatro es la democracia. Y eso en todos los sentidos, incluyendo los artísticos. Así, empezando por la obra misma que sólo es una verdadera obra dramática cuando respeta, sin imponer ideologías, la vida humana de sus personajes, esto es, sus individualidades, sus diferencias; siguiendo por el público al que logra interesar: más público, más profunda y más verdadera la contemporaneidad (las reales y actuales vidas de todos), que el dramaturgo —y el director, y los actores, y etcétera—, logran cuajar en la obra y en la escenificación. Aquí resulta muy ilustrativo el ejemplo de lo hecho en Quebec y que nos contaba ayer Jacques Veziná: un decidido apoyo a la libre creación ejercida por dramaturgos locales que pronto establecen una fuerte comunicación con su sociedad y hacen florecer, junto con pegado, el teatro más atendido y el más regularmente bueno artísticamente hablando del Canadá. Tal teatro para tal gente.

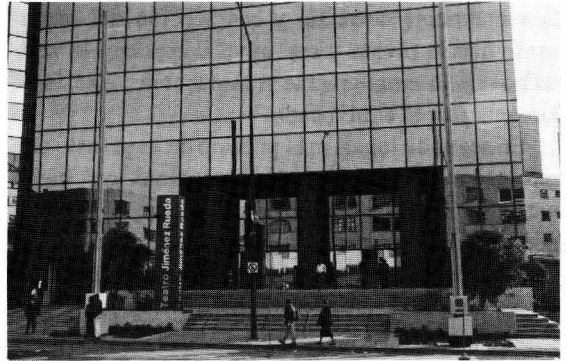
Y por último, democracia en los medios con que el teatro se produce y se hace llegar a la sociedad. Es decir, atraer a otros sectores, aparte el gobierno, a hacerse responsables de que pueda haber buen teatro en más teatros ante más públicos. Distintas obras, distintas salas, distintos públicos. Distintas fórmulas, desde el empresario privado que se hace cargo de un proyecto con el ojo puesto en el negocio, pasando por el apoyo interesado de empresas a cambio de publicidad que lanza su imagen como patronos de las artes, hasta los apoyos más desinteresados —individuales o de gru-

pos—, que van desde comprar un boleto hasta hacer una donación; todo para que un cierto teatro pueda existir (si la sociedad lo halla imprescindible).

Una actitud democrática nos ayudaría a reconocer que no somos los únicos que podemos interesarnos por el arte teatral, y que legítimamente otras personas con razones distintas a las nuestras tan “puras” de artistas, quieren o pueden querer que el teatro cunda en sus comunidades. Con una actitud democrática podríamos quitarnos los anteojos de héroes justicieros, y empezar a ver el mundo a todo color y no en blanco y negro, donde sólo hay buenos buenos, nosotros, y malos malos, los demás, el gobierno que no nos apoya, los privados que de gandallas no los bajamos, y hasta el público que no se interesa en nuestra cruzada y se dedica a la tele u otras frivolidades y no acude a nuestros teatros.

Con ello abriríamos ámbitos mayores de libertad y tolerancia, y derrumbaríamos muchos mitos. Una sola anécdota: la revista *Proceso*, que ahora cumple 20 años y que ha sido un bastión progresista indiscutible, necesitó del apoyo, mucho, de simpatizantes para ser creada. Mucho dinero. Bien, un tercio del capital requerido fue donado por una sola persona, anónima, de la que sólo se sabe que era un hombre de derecha, conservador. Lo hizo no porque simpatizara con Scherer y los demás; de hecho tenía desacuerdos políticos serios por lo cual exigió que su nombre no se conociera, para no verse ligado a esos izquierdosos; pero menos estaba de acuerdo con que se permitiera el atentado a la libertad que fue el golpe echeverrista a *Excelsior*.

En lo que toca a los medios para enterar a la sociedad del teatro que se hace, su difusión, lo mismo: sólo abriendo nuestros criterios podremos llegar a más gente. Aquí recuerdo declaraciones de Ernesto Pi Orozco, director de Radio Educación, en entrevista reciente: “¿Qué tenemos que hacer después de lo que le ha pasado a este país y le está pasando? ¿Qué tenemos que hacer frente al enorme



Teatro Jiménez Rueda. Inaugurado en 1965.

despliegue de la radio comercial? Pues ser congruentes con la radio cultural que, se presume, hacemos en Radio Educación. Hacer una autocrítica y reconocer dónde somos incapaces de alcanzar nuevos públicos... Porque apelar a la gente que lee *La Jornada*, que lee *Proceso*, es apelar poco. También tenemos que apelar a aquellos que leen *Reforma* o *El Nacional*, y a que nos escuchen muchachos de las universidades privadas...”

La conquista de mayores públicos ocasiona resultados deseables en los que quiero insistir: haríamos mejor teatro; las fallas de dirección, de actuación, de dramaturgia, nos las perdonamos entre nosotros —la pequeña élite ilustrada, intelectual, artística, que somos el único y verdadero público de nuestro teatro—; fallas que no acarrear consecuencias al vernos entre nosotros —las perdonamos y esperamos ser perdonados—; tales complacencias no son excusadas por el público “común y corriente” que con toda razón exige pasarla bien viendo algo que le interese y sea, sin tacha, profesional. Por eso se cobra en la taquilla. Y por algo los teatros públicos sucumben bajo oleadas de pases de cortesía.

De nuevo Bentley: “La noción de que el entretenimiento debe entretener, que usualmente rechazamos porque usualmente la encontramos sólo en su contexto comercial, es desde luego fun-

damentalmente correcta, y esa sección del *avant garde* que la olvida y cae en el desorden —lo mal hecho—, y lo simplemente nauseabundo, está fundamentalmente equivocada.”

En segundo lugar, más público de paga, esto es: más gente que ha elegido libremente ver buen teatro, implica que los subsidios, el dinero público, alcanzaría para hacer más cosas, más teatro y más actividades relacionadas, como este seminario u otras actividades que enriquecen y fortalecen seriamente al teatro y a los artistas.

Y en tercer y conspicuo lugar, que con más público la gente de teatro podría vivir dignamente de su particular profesión. Si nuestras obras en general son vistas por unas cuantas centenas de espectadores —y la mayoría no pagan—, no sorprende el sistema actual de 30 ó 50 funciones, no más de unas semanas de temporada para luego enfrentar de nuevo y de costumbre: el desempleo, la miseria, la angustia... Y Televisa, las telenovelas... Y adiós al teatro, adiós a la creación de un verdadero teatro profesional y una real profesión teatral.

Si no variamos el rumbo, además, pronto vamos a estar más en la lona que nunca: dos fuertes compañías prácticamente trasnacionales están por iniciar actividades teatrales en México, y van a producir grandes espectáculos comerciales, en un negocio gigantesco que va a arrasar aún más con nuestros pequeños públicos, que se van a gastar allá en una sola noche el dinero de tres o cuatro de nuestros boletos, tras lo cual no volverán a vernos en meses. Y algo más grave, como nos advertía Christian Schiaretti: en una sociedad en la que el teatro no está presente jugando su papel ético y democratizador, aumenta el riesgo de que los espacios sociales sean ocupados por la derecha extrema, que como la izquierda extrema, es la anti-democracia, la negación del otro. Dice Martin Esslin que Eric Bentley dedicó su vida “a destruir la presuposición de que el teatro no es más que una rama de la industria del entretenimiento dedicada a

ofrecer emociones baratas, y a defender la función del arte dramático como un instrumento serio de reflexión sobre la sociedad y los problemas básicos de la existencia humana” Esa es exactamente nuestra tarea.

Para cumplirla encuentro indispensable una política teatral democrática según el sentido o los sentidos que he tratado de exponer a su comprensión. Dicha política tendrá que llegar a ser responsabilidad de todos, de toda la sociedad democrática que aspiramos a ser, pero por ahorita lo es del sector público cultural y de la comunidad artística. Nuevamente y para sorpresa de las buenas conciencias hay que decir, como ya apuntaba Fernando de Ita, que quien va a la zaga en esto no es el gobierno, sino los artistas. La Coordinación Nacional de Teatro está haciendo, creo yo, todo lo que se puede: planeando, respondiendo —como señalaba Olga Harmony—, adelantándose a la comunidad actual que tendrá que cambiar y prepararse para los vientos que vienen, o quedar fuera y ser desplazada. Están echados a andar programas que buscan, justo, la creación de nuevos públicos o la superación profesional de los teatrístas, como el Programa Nacional de Teatro Escolar, la Bienal Internacional de Teatro para Niños de Aguascalientes 1997 la Convocatoria de los Teatros del IMSS...

Creo que a pesar de los bombardeos de las derechas e izquierdas antidemocráticas, el país, la gente, va dando paso a lo que sabe que necesita para vivir civilizadamente: la democracia. Miles de personas hacen a diario un trabajo de hormiguita, nada vistoso, para edificarla. Por eso van llegando a posiciones decisivas no la generación del 68, en la que, como en todas, hay de chile, de dulce y de manteca, sino individuos de izquierda, bien preparados, trabajadores, y especialmente capaces de llevar a cabo las arduas, largas, difíciles negociaciones que los avances democráticos exigen. Creo que podemos felicitarnos de nombramientos como el de Mario Espinosa en la Coordinación de

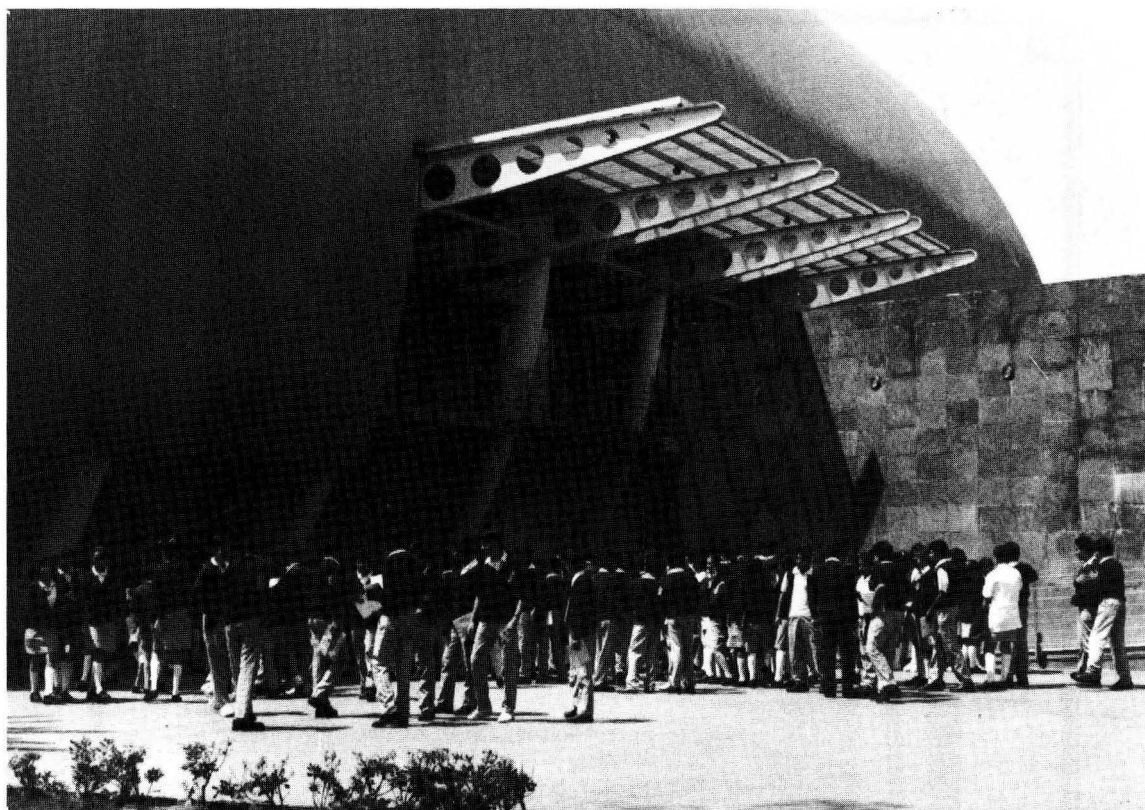


Foto: José Jorge Carreón

Escuela de Arte Teatral, 1995. Centro Nacional de las Artes.

Teatro, o el de José Woldenberg en el IFE, y podemos estar más tranquilos con ellos ahí y dedicarnos a hacer nuestra parte, pues ellos nos necesitan tanto a nosotros cumpliendo como nosotros a ellos.

Terminaré con dos citas. Una para animarnos a ser ambiciosos pues las tareas son enormes y hace falta estar a la altura: según Bernard Shaw lo que Ibsen hizo o se planteó hacer fue: “Una tarea de magnitud no menor que la de cambiar la mentalidad de Europa con miras a cambiar la moral de Europa.” Y otra para caer en cuenta de la seriedad de las dificultades que hay que superar, profesio-

nalmente, para hacer teatro, buen teatro, que cautive y se vuelva necesario para muchos: “Kean, el más famoso tragediante de la escena inglesa, hacía o mejor era Otelo, con su hijo Charles de Yago, cuando cayó herido de muerte. El público, su público, le gritaba, como otras noches, ‘muere de nuevo, Kean, muere de nuevo’ pero esta vez no pudo complacerlos. Llevado a su camerino uno de su reparto tuvo la audacia de preguntarle si le costaba trabajo morir Kean, con su último aliento, dijo: Morir no es difícil, lo difícil es representarlo, lo difícil es hacer teatro.”

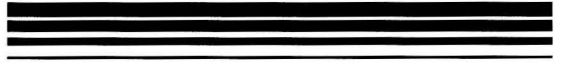
No se desanimen. **D**



Foto: José Jorge Carreón

Palinuro en la escalera, 1993. Basada en la novela *Palinuro de México* de Fernando del Paso.
Director: Mario Espinosa. Producción: INBA y FIC.

AGENDA DEL CITRU



Javier Muñoz

Giovanna Recchia Signorelli

Amaya Clunes

Josefina Alcázar

Martha Toriz Proenza

THE HISTORY OF THE

REPUBLIC OF THE UNITED STATES OF AMERICA

CHAPTER I

THE EARLY HISTORY OF THE

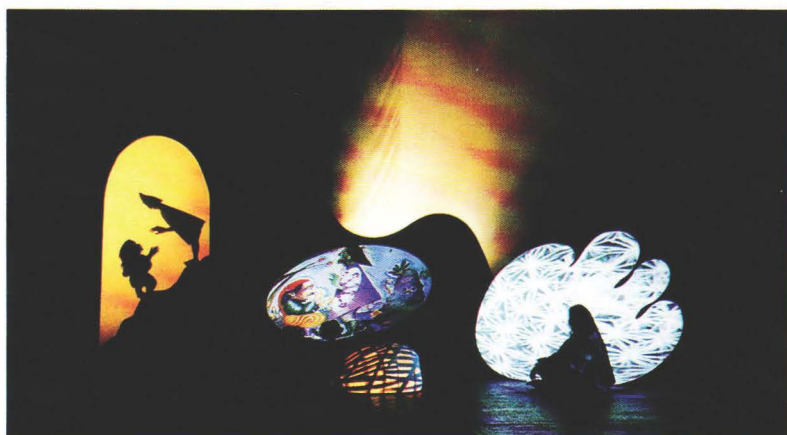
UNITED STATES

FROM 1492 TO 1776

BY JAMES OSGOOD

FOTOGRAFÍA ESCÉNICA

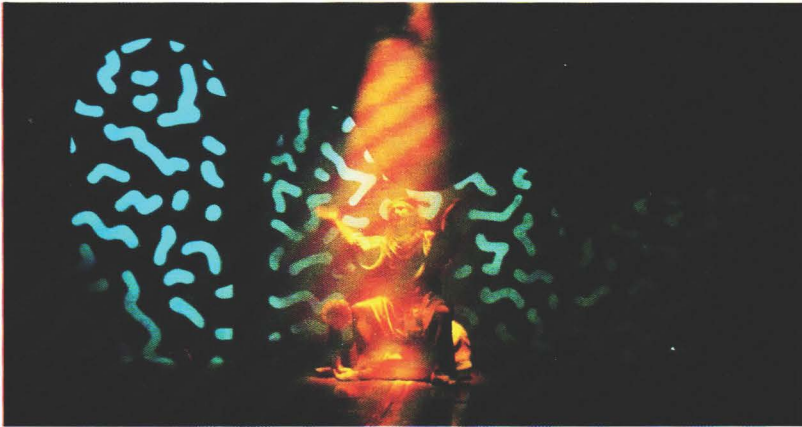
Javier Muñoz



Diente de León, 1996.



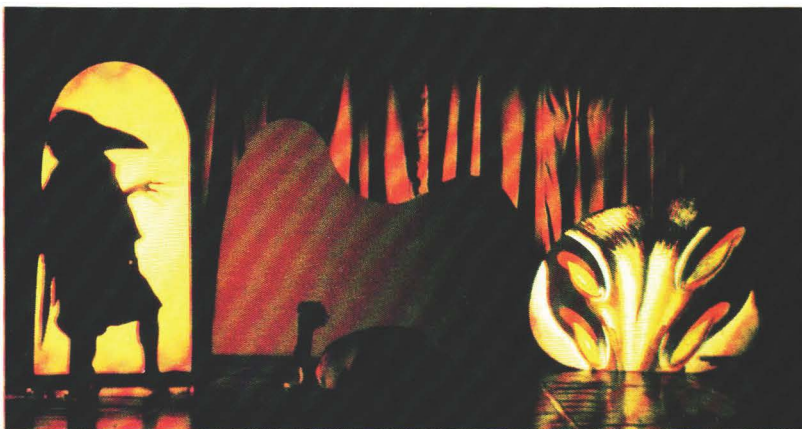
Diente de León, 1996.



Diente de león, 1996.

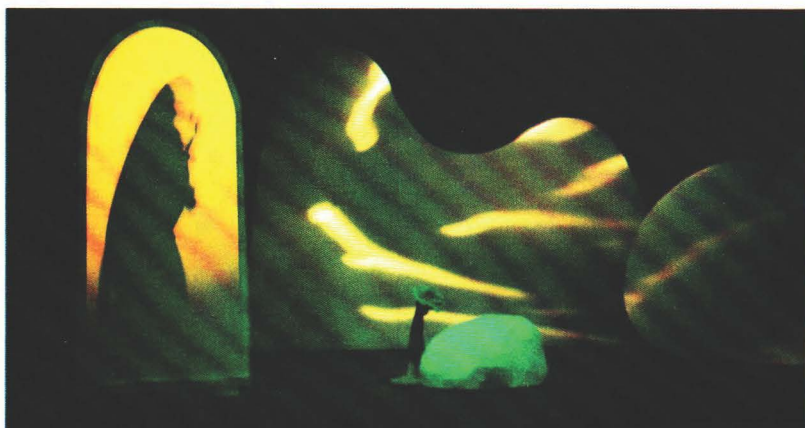


Diente de león, 1996.

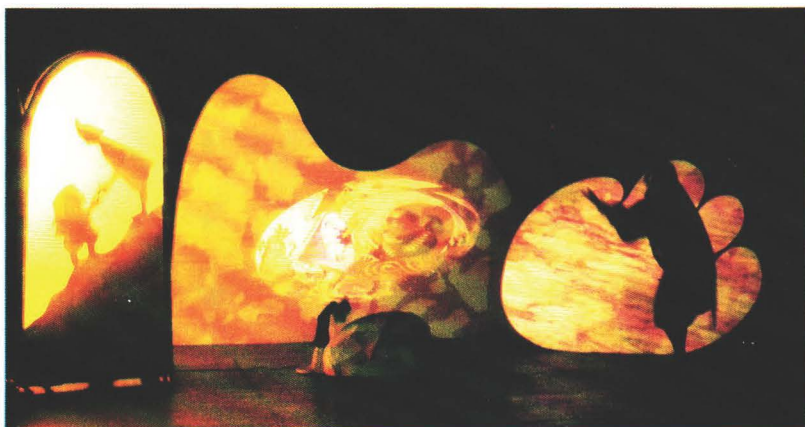


Diente de león, 1996.

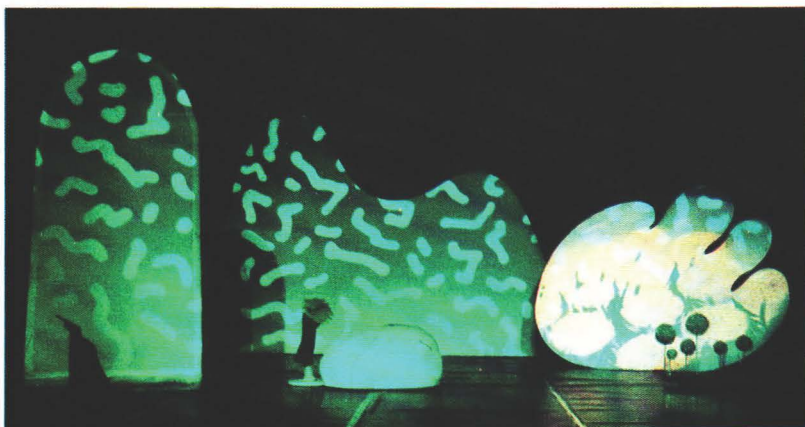
Diente de león, 1996.



Diente de león, 1996.

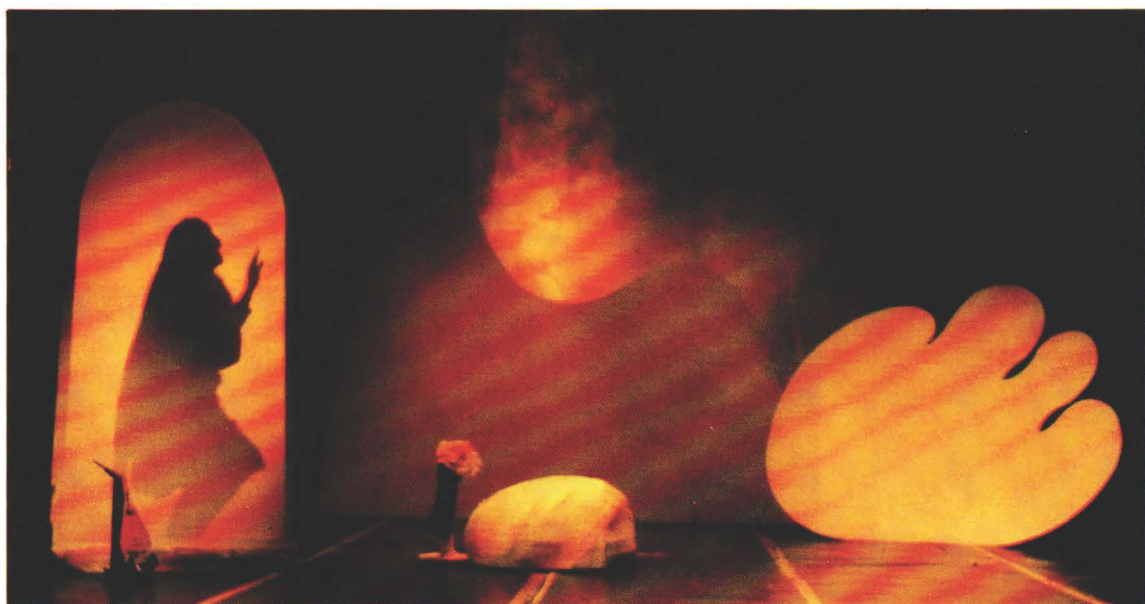


Diente de león, 1996.





Diente de León, 1996.



Diente de León, 1996.



Feria, 1993.



Feria, 1993.



La leyenda de los volcanes, 1992.



La boîte, 1994.



ESPACIOS ESCÉNICO, ARQUITECTÓNICO Y DEL PÚBLICO EN *FUNESTA* DE JESUSA RODRIGUEZ, Y *EL CANTARO ROTO* DE HEINRICH VON KLEIST*

Giovanna Recchia Signorelli

Quizá el tema sobre el que voy a reflexionar con ustedes: el espacio escénico y el espacio teatral, pueda parecer algo obvio, algo que no necesita de muchas palabras y elucubraciones. Estos dos elementos son componentes fundamentales de cada hecho escénico. Sin embargo si, por un lado, existen múltiples teorías para la lectura e interpretación tanto de un texto dramático como de una puesta en escena, por el otro no existen más que tímidos acercamientos para desarrollar un sistema de lectura de sus aspectos visuales y espaciales. La información, la reflexión y la investigación acerca de la escenografía y el manejo del espacio escénico y teatral son todavía exiguas y de escasa difusión.

¿Qué entendemos por lugar o espacio teatral? En realidad se trata de un tema, como hemos dicho, aún poco analizado y muy controvertido. Comúnmente se entiende por espacio teatral la envolvente arquitectónica, interior y exterior del inmueble en donde se lleva a cabo una actividad teatral; un espacio arquitectónico predefinido, preexistente y preconcebido, en la mayoría de los

casos, con respecto a los acontecimientos teatrales que en él se llevarán a cabo. Este mismo espacio se subdivide, a su vez, arbitrariamente o por comodidad, en espacio escénico y espacio destinado al público, como dos lugares antagónicos; por espacio escénico se identifica el lugar en donde se lleva a cabo una representación teatral.

No se trata en este trabajo de crear un método apresurado de análisis del lugar o del espacio escénico y teatral, pues podría quedar como una mala paráfrasis de las propuestas de análisis y de estudios que hace, entre otros especialistas en la materia, Denis Bablet. Se trata más bien de formular preguntas, de abrir una discusión, de exponer algunas inquietudes, sustentadas por algunas consideraciones y teorías y sobre todo, por la experiencia viva y constante del quehacer teatral actual sobre los escenarios de la ciudad de México.

Para empezar, hay que detenerse un momento sobre los conceptos de "lugar" y de "espacio" El lugar que se elige para llevar a cabo un espectáculo puede ser un lugar cualquiera: una sala de teatro, un rincón de una plaza, una calle, una fábrica, un estadio, un sótano, etcétera. Son la representación, o el acontecimiento teatral, los que le conferirán la calidad de "espacio" Sabemos que la relación entre la escenografía (entendiendo con esto todos los aspectos visuales de una puesta en

* Ponencia presentada en el II Congreso Nacional de Investigación Teatral (febrero de 1995), organizado por la Asociación de Investigación Teatral (AMIT).



Radio Troupe, 1994. En la foto Mauro Mendoza. Autor: Mauro Mendoza. Directores: Sylvia Guevara y Mauro Mendoza. Teatro escolar.

escena) y el espectador no se puede reducir sencillamente a una relación de tipo mecánico.

Por lo general, cuando hablamos de espacio en realidad estamos hablando de “lugares” porque sabemos que sólo la vivencia, el tránsito, la experiencia física y anímica, la dimensión que establece un elemento al desplazarse en un lugar la relación que se establece en una dimensión temporal entre los elementos o los personajes que transitan por él, convierten a este lugar en un espacio. De hecho, según Certeau, el espacio es “un lugar practicado” “un cruce de elementos en movimiento”: “los caminantes son los que transforman en espacio una

calle geoméricamente trazada y definida como lugar por los urbanistas. El lugar es un conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden y el espacio es la animación de estos lugares como resultado del desplazamiento de un elemento móvil dentro de él”²

El término “espacio” es más abstracto que el de “lugar” al usarlo “nos referimos al menos a un acontecimiento que haya sucedido en él, a un mito, a un evento, a una historia”³ Cuando hablamos de espacio lo pensamos vivo, habitado por objetos y personas que están de alguna manera relacionados con el “lugar”

De hecho, un edificio teatral adquiere la calidad de espacio teatral cuando un público lo habita y cuando una acción escénica se desarrolla en él. Es la representación la que le otorga al lugar su carácter de espacio escénico o teatral.

Sin embargo, ¿cuántos de los espectadores, al abandonar la sala después de una función, conservan en su memoria el recuerdo del espacio escénico o teatral del cual han sido, por el espacio de una función, copartícipes y coautores de algo tan abstracto, tan efímero y al mismo tiempo tan real en el escenario? Entonces, hablar de espacio en el teatro quiere decir hablar de algo real, concreto y al mismo tiempo, hablar de un espejismo, de algo impalpable, efímero, volátil, que no deja más que unas cuantas huellas que no permitirán nunca reconstruir su imagen y su historia, que, sin embargo, existen por el espacio de unas horas.

Mi acercamiento a la lectura del fenómeno teatral ha sido condicionado, indudablemente, por el tipo de preparación profesional, la del universo de la arquitectura, al considerar inicialmente, al teatro como un lugar o “espacio” arquitectónico y a la escenografía como a una hermana gemela de la arquitectura por su esencial manejo y manipulación del espacio y del espacio/tiempo. Evidentemente entre los componentes del fenómeno teatral existen también, como hemos visto, el aspecto tectónico del lugar y el aspecto visual de una puesta en escena. En cuanto al espacio escénico, ¿a quién le corresponde traducir o interpretar de manera visual el universo conceptual del dramaturgo si no al escenógrafo, en la mayoría de los casos en mancuerna con el director?

Desde finales del siglo XIX, hasta la década de los treinta, la concepción del hecho teatral ha sido objeto de una revisión profunda, misma que ha puesto en discusión cada uno de los aspectos del quehacer teatral, incluyendo los espacios escénicos y teatrales. A la fecha seguimos alimentándonos de ella y corriendo sobre los mismos rieles trazados por los intérpretes de esta revolución de principios

del siglo. Estamos por estrenar el tercer milenio y sin embargo, ¿qué podemos decir de nuevo sobre el espacio escénico y teatral? ¿qué hay de nuevo o propositivo en este campo?

A pesar de su desarrollo y de los logros alcanzados por la escenografía, ésta sigue siendo considerada por la mayoría del público y de los críticos (a veces hasta por los mismos creadores) como la Cenicienta del teatro, como si esta disciplina desarrollara un discurso ajeno y solitario. Para comprobarlo es suficiente detenerse un momento en la lectura de algunas de las páginas que periódicos y revistas dedican a la crítica teatral. A pesar de los diferentes niveles, calidad de interpretación y lectura crítica de los eventos teatrales, a la escenografía y a los demás aspectos visuales de una puesta en escena, cuando mucho, se les dedican unos cuantos renglones que incluyen el nombre del escenógrafo y uno o dos adjetivos de alabanza o reprobación. De los edificios no hay quien hable, sino en revistas especializadas de diseño o de arquitectura, más que el día de su inauguración.

Es indudable que a lo largo del siglo XX el escenógrafo ha ido conquistando paulatinamente el lugar de uno de los principales colaboradores del director en el desarrollo plástico-visual de una puesta en escena; ha dejado, a lo largo de los años, el papel de humilde decorador (aunque, a veces, magistral artesano de la escena, como se estilaba en el siglo pasado); ha salido, con mucho esfuerzo, del anonimato, gracias a una labor silenciosa y subterránea, por lo general aún escasamente reconocida en el mismo medio teatral.

El escenógrafo es quien crea y manipula espacios propios para el desarrollo del acontecimiento teatral. Sobre el escenario, arquitectura y escenografía van de la mano, sin embargo, a lo largo del tiempo, hemos asistido a un progresivo distanciamiento entre la arquitectura teatral y la escenografía hasta que, el día de hoy podemos hablar de un divorcio definitivo. De hecho, parece que los arquitectos se abocan a perseguir al ave fénix de la



forma, abandonando los presupuestos mismos de su disciplina: diseñar lugares que se vuelvan espacios para un placentero disfrute y desarrollo de una actividad humana. Tal parece que arquitectos y diseñadores se empeñan, paradójicamente, en construir “no lugares” como los define Marc Augé, o sea lugares del anonimato, lugares que se justifican únicamente en su forma, olvidando al usuario. Las ciudades van llenándose, así, de “no lugares”

Los edificios teatrales no escapan a este proceso. Sobre todo en México, en los últimos años, hemos visto crecer cantidades impresionantes de edificios dedicados al espectáculo. En las décadas de los cincuenta y los sesenta hubo un momento efervescente de búsqueda en este campo. Todos conocemos las propuestas de Juan José Gurrola (teatro Unitario, teatro de la Casa del Lago), de Xavier Rojas para el teatro Círculo y las de Julio Prieto, sin embargo, éstas, en lugar de abrir un campo de experimentación que proporcionara nuevas posibilidades, se congelaron en un prototipo que se sembró, sin variaciones, en la mayoría de las capitales de los estados del país.

Las propuestas nacionales e internacionales del momento, en el campo de la arquitectura teatral, llegaron muy pronto a un punto de estancamiento y circunscribieron su búsqueda en la solución de diferentes distribuciones espaciales de la relación espectáculo-público. En cuanto al espacio escénico, se experimentaron nuevas formas: proscenio en delantal, teatro en arena, etcétera; se introdujeron nuevos elementos como el ciclorama o las plataformas giratorias; se modificó o se eliminó la boca del escenario.

Mientras cada época tuvo el espacio teatral que respondía al tipo de teatro del momento (baste pensar en los diferentes tipos de espacios teatrales de la historia: teatro griego, romano, medieval, renacentista, barroco y romántico), actualmente se ha llegado a una fractura que parece insanable. La tipología teatral se ha congelado en una forma de teatro que todavía se define como “teatro a la ita-

liana” y que, sin embargo, de éste no conservan más que la unidireccionalidad del punto de vista del espectador. Las propuestas de las décadas de los cincuenta y los sesenta surgían de la experiencia directa de sus intérpretes que eran, al mismo tiempo, diseñadores, arquitectos, escenógrafos: gente de teatro. Hoy la distancia entre las dos disciplinas se ha vuelto infranqueable.

Si a lo largo del siglo xx el espacio del teatro a la italiana ha sido reinventado, desmantelado, deconstruido y reconstruido en búsqueda de una nueva relación y comunicación del hecho teatral con su público, las propuestas más recientes han demostrado que la solución no se encuentra únicamente en el diseño arquitectónico del lugar teatral, sino en la manipulación y manejo que de este instrumento logran hacer tanto el director como el escenógrafo.

La mayoría de las ciudades cuenta con edificios teatrales de diferentes tipos: teatros grandes, chicos, foros, arenas, etcétera. Están los que pasan inadvertidos, abriendo tan sólo una puerta en una fachada anodina en una calle cualquiera, en uno de los tantos barrios que conforman la ciudad; hay otros que afirman prepotentemente su presencia en el tejido urbano y llaman la atención por su forma, por su imagen, por su dimensión, por sus volúmenes o por los anuncios que ostentan en sus marquesinas. La ciudad de México, por ejemplo, cuenta con más de 400 espacios para el espectáculo.

El progresivo distanciamiento y consecuente desconocimiento del mundo del teatro por parte de los profesionistas delegados para el diseño y construcción de este tipo de edificios hace que éstos se conformen con la escasa información proporcionada por algún texto que logran encontrar en alguna de las librerías fantasmas dedicadas al arte del espectáculo. Los resultados son evidentes: tenemos artefactos que de teatro tienen únicamente el nombre.

A pesar de todo, lo que es cierto es que, a la italiana, en arena, isabelino o como se quiera encasillar tipológicamente a los espacios escénicos de los que disponemos, las ciudades ofrecen siem-



Foto: José Jorge Carreón

Otelo, 1995. En la foto José Solé, Salvador Sánchez y Mario Iván Martínez, entre otros. Autor: William Shakespeare. Director: José Solé. Compañía Nacional de Teatro.

pre un amplio abanico de posibilidades para la imaginación y la creatividad del hacedor de teatro. “El espacio teatral” según Cruciani, “más que en términos de figuración o de arquitectura, va pensado en función del diseño del ambiente y por lo tanto, en términos de dramaturgia.”⁴

Hasta hace unos años la solución propuesta por los hacedores de teatro fue la de huir de los lugares teatrales establecidos y la de refugiarse en todo tipo de espacio alternativo en las calles, en fábricas, sótanos, edificios abandonados, etcétera. Recientemente, según lo percibido en muchas realizaciones actuales, se ha dado un viraje: ignorar lo

existente, asumirlo como parte de la composición o diseño escénico y reinventarlo. Podría parecer una falta de respeto hacia la hermana arquitectura; más bien parece ser una conclusión lógica de los hacedores de teatro, una vez asumida la interrupción del diálogo entre arquitectura y usuarios (público y hacedores de teatro).

Si es cierto que cada puesta en escena conlleva un uso y una manipulación específicos del espacio o del lugar a su disposición, del espacio del actor y del espacio del público, ¿en cuántas y cuáles ocasiones estos dos ámbitos que conforman el universo espacial del teatro logran transformarse en

otro tipo de espacio, en espacio escénico, en espacio que definiría “de la existencia”? Excepcionalmente podemos tener este tipo de experiencia.

Baste pensar a título de ejemplo, en el pequeño espacio experimental del foro Sor Juana Inés de la Cruz, enclavado en el conjunto cultural de Ciudad Universitaria en la ciudad de México.

¿Cuántas puestas en escena han transcurrido entre sus muros, sobre su foro, por lo general y lamentablemente, por muy cortas temporadas? Este espacio, o, más bien lugar concebido inicialmente como foro experimental y por lo tanto, abierto y flexible para cualquier tipo de experiencia, sin mayores alardes arquitectónicos, consta de un sencillo cubo con un lado ochavado que deja a los directores y a los escenógrafos la más amplia libertad de manejar manipular y recrear en él su universo conceptual.

Según Cruciani, “el teatro como arte y por lo tanto como una excepción, tiende hacia la negación del espacio recibido, a modificarlo y reinventarlo. El espacio del teatro, como instrumento de creación dramática y en cuanto lugar de la comunicación, se redescubre cada vez desde su propia complejidad, reproponiéndose con una teatralidad cada vez renovada.”

¿Cuántas veces esto se ha logrado? ¿Cuántas veces hemos tenido la sensación de presenciar en este foro, la reconstrucción de un espacio artificial o incomprensiblemente ajeno a la acción escénica? Lo hemos visto, en múltiples ocasiones, transformado en un espacio unidireccional, en arena o en otro tipo de distribución espacial, hemos visto utilizar de múltiple y arbitraria manera los diferentes niveles que se pueden obtener en su volumen, como público hemos experimentado la sensación de estar ubicados en diferentes posiciones con respeto a los ejes de la construcción y a sus niveles. En realidad, ¿cuántos directores y escenógrafos han entendido las reales posibilidades expresivas de este recinto y han sido capaces de asimilarlo, de dominarlo, de

recrearlo construyendo, en él y con él, su propia estructura, superando los límites arquitectónicos de un espacio preexistente al hecho teatral y concebido según los esquemas conceptuales de un diseñador distante y en la gran mayoría de los casos, del todo ajeno al quehacer teatral?

¿Cuándo y cómo se logra transformar el espacio, el lugar físico, en espacio expresivo, en un espacio entendido verdaderamente como una dimensión de la existencia humana, y no como una artificial intelectualización del pensamiento?

Parfraseando a Martin Heidegger: si la “relación del hombre con los lugares, con el espacio, consiste en el habitar” y si sólo “cuando somos capaces de habitar podemos construir” al trasladar este mismo concepto al universo del teatro y a su espacio, podríamos decir que sólo cuando seamos capaces de habitar un teatro, sabremos construirlo y construir en él. Si “habitar es la condición esencial de la existencia” y si “todo individuo que escoge un lugar para vivir en él es creador de un espacio expresivo”⁶ —considerando al quehacer teatral como una condición vital y por su misma naturaleza, como una actividad espacial, no como un accesorio o un entretenimiento superficial—, entonces, como el arquitecto, también el director y el escenógrafo tienen que modificar el espacio que eligen para la realización de su trabajo. O sea, podemos decir que el espacio escénico es una concreción del espacio existencial del hombre de teatro.

Cuando el teatro se transforma en razón y centro vital del hacedor de teatro y éste logra transmitirlo a su público; cuando logra crear un espacio que el espectador pueda recrear mentalmente y que al mismo tiempo sea reconocible en cuanto posee algún carácter común de identificación, el espacio escénico se transforma en espacio de la existencia, *hábitat*, en el que ambos, creador y público, encuentran, comunican y reconocen su identidad.

Es suficiente pensar en las repetidas veces en las que, de pronto, la atención del público y sus

expectativas son superadas y distraídas por la incomodidad del asiento; por una sensación de cerrazón angustiosa y claustrofóbica. El espectador empieza a observar a los compañeros del mismo barco para asegurarse que están sufriendo de los mismos síntomas y empieza a estudiar y a buscar los movimientos mínimos que le permitan salir inadvertido, para recobrar su libertad.

Según Anne Ubersfeld “la estructura de la casi totalidad de los relatos dramáticos se puede leer como un conflicto de espacios o como la conquista o el abandono de un determinado espacio”⁷ pero, ¿cómo se construye el espacio escénico sobre el escenario? “Dicho espacio no se crea únicamente en relación con el espacio escénico, tal como ha sido culturalmente construido, se *fabrica* esencialmente con el gesto, la actuación y la dicción de los actores”⁸

Los espacios son construidos por el actor en sus desplazamientos, en su transitar de punto a punto del escenario. Cualquier punto, cualquier rincón del lugar escénico no existe, no se transforma en espacio escénico si el actor no lo *habita* o no tiene relación con él. Sólo cuando el actor lo escoge como propio *hábitat* es capaz también de crear en él y con él un espacio expresivo, su espacio existencial.

Se trata entonces de construir un espacio dentro de lo construido; deconstruir, dismantelar, poseionarse paso a paso del lugar existente para reinventarlo y reconstruirlo como expresión de nuestro universo conceptual.

Sin querer menospreciar o restar trascendencia a las múltiples puestas en escena que se han llevado a cabo entre las paredes de este foro, vale la pena mencionar, en cuanto a manejo de su espacio, una de las primeras puestas en escena de 1996; hablo de *Funesta*, creada y dirigida por Jesusa Rodríguez. La experiencia espacial sugerida por esta representación es única e irrepitible. Javier Barreiro la define como “teatro de poesía” entendiéndolo por teatro de poesía “no la puesta en escena

de un texto (en versos o menos) sino una acción que no representa, constituyéndose en un acontecimiento capaz de generar una experiencia espacio-temporal que encarna lo irrepresentable”⁹

¿Por qué hablar de *Funesta*, una puesta en escena de hace un año? Porque *Funesta* se ha grabado en la memoria de quien ha logrado “participar” en ella.

Georges Banu habla ampliamente en sus escritos del teatro como lugar de la memoria, desde la Antigüedad hasta el siglo XIX. Aunque Banu se refiere sobre todo a la memoria o recuerdo de los grupos sociales que han habitado estos espacios, de la misma forma nos podemos referir a las puestas en escena que nos han conmovido y que quedan, por lo tanto, en el universo conceptual de cada uno de nosotros.

Según Giulio Camilo, creador de *el teatro de la memoria*,¹⁰ un buen recuerdo, una buena imagen en la memoria, necesita de un fuerte impacto afectivo y emocional. “Los lugares” según Simónides, “son las tablillas de cera sobre las que se escribe; las imágenes son las letras que sobre ellas se graban.”¹¹ Grabarse en la memoria es, quizá, la única manera que tiene el hecho teatral para vencer su condición intrínseca de efímero e irrepitible. ¿Quién no se acuerda, por ejemplo –por la misma emoción que nos causaron–, de algunas puestas en escena específicas como las de Julio Castillo o de Ignacio Retes y de la misma Jesusa? Por el contrario, ¿cuántas han desaparecido para siempre de su universo emocional, de su memoria y, por lo tanto, de la historia?

Entramos a la pequeña sala del foro Sor Juana Inés de la Cruz para asistir a la representación de *Funesta*, puesta en escena por Jesusa Rodríguez. Desde el acceso al foro, el público es recibido por una atmósfera todavía neutra y que infunde, sin embargo, una sensación de alivio, de comodidad y de expectativa... después de la neurosis urbana que lo ha perseguido hasta la puerta del teatro en las dificultades de lograr el acceso a esta función, anunciada por una cortísima temporada.

El público es recibido con luz de sala en un espacio neutro, desencarnado, abstracto, poco identificable; lentamente va tomando asiento en las sillas ubicadas en posición frontal frente a una plataforma levantada al nivel de los ojos (¿se podría definir teatro a la italiana?), dando las espaldas a la puerta de acceso (¿cuántas veces, en el afán de nuevas distribuciones espaciales, el público se siente acorralado y encerrado sin posibilidad de salida, cautivo? lo que, en la mayoría de los casos, genera una sensación de alerta y de defensa que perjudica el tranquilo disfrute de la experiencia que está a punto de iniciarse). El foco de atención visual, antes de que la función se desenvuelva

sobre el escenario, lo constituyen una austera cama de latón y una savanarola que, por el momento, no son más que dos trastos. Se hace oscuro total. Crece la expectativa. Desde la penumbra, apenas perceptible, el aparecer lento y pausado de la silueta de la monja, en el extremo opuesto del espacio disponible, desplaza la atención del espectador haciendo resurgir en su memoria imágenes de claustros silenciosos en la hora del atardecer. Desde el centro de atención visual, obligado por los dos trastos asentados sobre el escenario, de pronto, el pausado desplazamiento de la monja que emerge de la sombra del claustro para dirigirse hacia su celda, sin otro artificio que el movimiento



Chantecler, el amigo inseparable, 1995. Autor: Edmond Rostand. Director: Ignacio Sotelo. Escuela de Arte Teatral.

de la magistral reconstrucción del traje, como si algunas de las tantas imágenes almacenadas en nuestra memoria tomaran de pronto cuerpo y volumen, nos ubica en la orilla de algo todavía inexplorado, en un espacio que ya tiene dimensión. El desplazarse pausado del personaje va delimitando, definiendo y construyendo la dimensión espacial en la que se mueve.

La atmósfera nos envuelve alejándonos del espacio concreto y arquitectónico, en donde por espacio de unas horas hemos querido presenciar una nueva experiencia. La monja penetra en la celda para despojarse de sus trajes mundanos y entregarse al espacio del sueño y su mundo íntimo, personal, a su secreto. El simple gesto de desvestirse, lento y pausado, como su desplazarse, adquiere una presencia ritual de preámbulo e iniciación al mundo imaginario del sueño divino y demoníaco en el que se hundirá, casi con reticencia, unos minutos después.

Desde un principio, el recorrido, los gestos y el lugar se transforman en recuerdos presentes; el tiempo y el espacio se poseionan del espectador, para envolverlo en ese recreado espacio existencial. Se borra entonces la distancia física entre el espacio transitado por el actor y el espacio del público, quien no sólo asiste sino participa del lento desprendimiento de sor Juana de su vestimenta icónica, acto que introduce e induce a una tranquila espera de la revelación nocturna. Todo pone al espectador en el estado de ánimo ideal para seguir participando, ya no asistiendo, al destello nocturno de notas, imágenes, versos y sueños, que desgranar los cantares de una mujer poseída por lo divino. Poco a poco el espectador se transforma en la mirada y el sentir mismo de la poeta. El espacio se multiplica, se ensancha, estalla hasta lo alto, lo vertical. Los revoloteos del ángel-demonio en el eje vertical de este espacio crean el contrapunto suelo-cielo, horizontal-vertical, vida terrenal y vida espiritual. Jesusa sabe que “habitar no quiere decir únicamente estar sobre la tierra, sino también, estar bajo el cielo”¹²

La misma gestualidad de Jesusa sustituye a la palabra. El gesto se vuelve palabra y nos sumerge en las imágenes del sueño. Ahí, bajo un cielo sin límites, el espacio se modifica; los versos se vuelven grafitos, música; invaden las superficies, las paredes, se graban en ellas, toman consistencia, se van afianzando, crecen y la, hasta entonces, pared negra del fondo, anodina, inexistente, toma de pronto presencia, se vuelve personaje, habla, se estremece, llora entre relámpagos de fuego y se borra bajo las lágrimas de sor Juana.

Amanece, se acaba el sueño; queda el desamparo; queda un nuevo día al despertar y con las primeras luces, recubre pausadamente con sus vestimentas el cuerpo hace poco abandonado a los palpitanes secretos del sueño y le devuelve la imagen de sor Juana.

A pasos lentos la monja desaparece, deslizándose por los pasillos del claustro, hacia sus tareas cotidianas. Al mismo tiempo el público se incorpora y sale lentamente de la sala, recobrando su distancia y su soledad, mientras el foro Sor Juana vuelve a vestirse de su piel arquitectónica, vuelve a ser “lugar”

Vamos a tratar de recordar otra puesta en escena: *El cántaro roto* de Heinrich von Kleist, que representó a México en el Festival Cervantino del año pasado, dirigida por el director alemán Harold Clemen, con escenografía de Alejandro Luna (obra que todavía sigue en cartelera). No me ha tocado verla en Guanajuato, pero sí en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes, en la ciudad de México. La situación es muy diferente. Nos encontramos en uno de los más recientes espacios teatrales que han surgido en la ciudad, un espacio diseñado por un grupo de arquitectos, muy reconocidos en el medio, con la asesoría de expertos estadounidenses; estamos en un lugar de formas agradables y confortables que dispone de los equipos técnicamente más perfeccionados; una máquina perfecta para hacer teatro, sin embargo, cuál es la sorpresa al acceder a su área de butacas

en ocasión de la presentación de *El cántaro roto*. El interior de la sala es otro. Una gran lona cancela el área de la galería y los puentes de iluminación. Tenemos la sensación de entrar a una cueva. El escenógrafo, Alejandro Luna, nos explica el motivo de esta transformación: se trata de una escenografía *correctiva* de todos los múltiples defectos del lugar a disposición. Al prenderse las luces *en back* sobre el escenario, empezamos a ubicarnos: nos encontramos en un corral de una casona de la provincia mexicana.

Conforme transcurre la obra, nos enteramos que se trata del corral de la casa del juez de San Lorenzo del Rincón, pequeño pueblo del estado de Aguascalientes. A pesar de la magistral interpretación del maestro Luna, la solución no deja de convencernos. Nos queda la sensación de un espacio desproporcionado y artificial, en el que los actores se mueven con dificultad y que no logran "habitar". En este caso es evidente una falta de identificación, de simbiosis, entre los universos conceptuales del director, del escenógrafo y de los actores. De hecho, hemos conocido otras soluciones de este tipo de búsqueda del maestro Luna. Baste pensar en *Cosí fan tutte*, puesta en escena en el Palacio de Bellas Artes, o en *El hacedor de teatro*, hace unos años puesta en escena, como *Funesta*, por una muy corta temporada en el teatro Juan Ruiz de Alarcón. Su búsqueda de integración público-actor en un mismo espacio, en esta ocasión, no se resuelve sino que se convierte en una sensación equívoca de acorralamiento en un lugar con el que el espectador no llega a identificarse.

De esta manera podríamos analizar muchas otras puestas en escena que han transitado sobre los escenarios de la ciudad.

Las palabras y las reflexiones hasta aquí enunciadas son arrojadas como semillas en el terreno fértil de los intérpretes y representantes de la investigación teatral. Espero que estas semillas broten en reflexiones y propuestas que logren abrir un campo nuevo de investigación en el que hay muchas preguntas que hacer y ¿cuántas respuestas? ■

Notas

Denis Bablet. "Para un método de análisis" ADE TEATRO— La creación escenográfica (Madrid, 1996).

² Michel de Certeau. "L'invention du quotidien. 1. Arts de faire" Gallimard, Folio-Essais, 1991.

³ Marc Augé. "Los no lugares" *Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa. 1993, p. 87

Fabrizio Cruciani. "Lettera aperta al progettista di un teatro" En Ruzza, Luca. *Materiali del corso de scenografia*. Romana. Euroma Editrice Universitaria di Roma, 1996, p. 29.

⁵ *Idem*.

⁶ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 124.

Anne Ubersfeld. *L'école du spectateur* Paris, Editions Sociales, 1981 p. 124.

⁸ *Ibid*, p. 22.

⁹ Javier Barreiro. "Funesta" *La Jornada semanal*. Nueva Época (México, 60, 28 de abril de 1996).

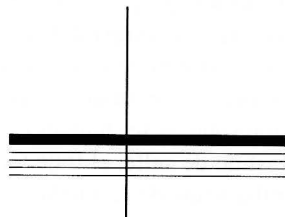
¹⁰ Georges Banu. *Il rosso e oro*. Milano, Rizzoli, 1990, p. 22.

¹¹ *Ibid*, p. 22.

¹² Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 54.

EL VESTUARIO COMO FUENTE ESTÉTICA DE INFORMACIÓN Y SIGNIFICACIÓN DINÁMICA EN EL ESPACIO ESCENICO

Amaya Clunes



El ser humano por sus aspiraciones estéticas, en primer lugar, se adorna y luego se protege física y moralmente. J.C. Flügel en su obra *Le Rêveur nu* (original *Psychology of the Clothes*) nos señala "...la grande majorité des spécialistes a sans hésitation estimé que la parure fût la cause première de l'adoption du vêtement, et que les deux autres finalités (pudeur protection) quoique ayant pris de l'importance par la suite n'apparaissent qu'au moment où le port de vêtement était déjà inscrit dans les faits."

La búsqueda de belleza realizada, en un principio sobre el cuerpo, con la pintura, tatuajes, escarificaciones, deformaciones, se complementa posteriormente con agregados externos, en un comienzo, hechos con materiales al alcance de la mano y luego con elementos elaborados que dependen de la evolución técnica e histórica de la artesanía vestimentaria. Estos principios de ornamentación, donde el uso de las líneas, formas, vectores, texturas, ejes, etcétera, se perfilan ya como fundamentales, se trasladan posteriormente a la confección del vestuario. La vestimenta termina por cubrir el cuerpo en su casi totalidad para cumplir como dice Rene König, en *Sociología del vestuario*: "El traje trata de conciliar dos hechos irreconciliables: poner nuestro físico en valor y nuestro

podor al abrigo" El vestuario, al cubrir el cuerpo como una segunda piel, habla por él y con él, estética y significativamente.

El vestuario sirve también como signo de distinción o elemento de marginación por el sometimiento, o no, a las reglas de protocolo y jerarquización, a los códigos socioeconómicos y morales, que establecen zonas de delimitaciones por sexo, edad, casta, clases, estados, oficios, etcétera. El vestuario cumple así una función de clasificación y determina conjuntos que también observamos en la convención teatral al crear tipos genéricos, caracteres, personajes símbolos, etcétera.

El traje sirve al ser humano como signo de pertenencia a su sociedad y a su época, así lo podemos observar en los trajes tribales, en los de grupos guerreros o religiosos, en los vestuarios nacionales o folclóricos, en los uniformes de clubes, en las tenidas de asociaciones, en los trajes a la moda, etcétera. Esta "*liaison*" que puede ser sincrónica o anacrónica, es la que nos puede hacer sentir disfrazados cuando usamos un vestuario antiguo o un traje pasado de moda fuera del contexto de la reconstrucción escénica (antes de salir a escena el actor está disfrazado, en la escena está caracterizado).

La evolución del traje es el resultado de la adición paradójica de dos fuerzas opuestas: la tradición, que suele resultar anacrónica y que tiende a fijar las formas en modelos permanentes, y la moda, la cual genera los cambios de manera continua, cronológica, y hoy en día, podríamos decir, de manera progresivamente acelerada, estableciendo una casi compatibilidad de elementos anacrónicos. A través de estos movimientos pendulares, el vestuario se enriquece inevitablemente de información sobre el ser humano y su época. Y así como el vestido de calle, el traje teatral también sufre estas influencias de la moda; ambos son portadores de signos y mensajes de la sociedad y de las épocas.

En su tarea de mimesis de la realidad, el traje teatral es reproductor o índice de una serie de factores y funciones socioeconómicos, históricos, psicológicos, antropológicos, etcétera, tanto en relación al portante como a su sociedad de origen cuando lo analizamos unitariamente o en sus relaciones de conjuntos. Pero para significar estos factores tiene que estar ligado a una vivencia y a una manipulación, al gesto social, a su relación espacio-temporal, a su relación cuerpo-uso. El signo vestimentario teatral raramente puede actuar aislado, la mayoría de las veces lo hace según el contexto y en relación dinámica a otros signos que lo acompañan en la escena: espacio, luz, decorado, ambiente, manipulación, otros objetos, los accesorios vestimentarios y otros vestuarios.

El traje teatral está ligado desde sus diferentes orígenes a la máscara y tanto como ella y como el maquillaje, ayuda a construir, ya sea en forma mimética, convencional u otra, el personaje teatral, permitiendo a un mismo comediante representar varios roles diferentes de su persona. No olvidemos que los caracteres femeninos, tanto en Oriente como Occidente, fueron por largo tiempo interpretados por hombres. El traje como la máscara cumple su función en el momento en que el actor o actriz lo usan y lo actúan, cuando se convierte en objeto escénico con valor de signo. Cabe

recordar en estas circunstancias que el vestuario duplica sus funciones al cubrir al comediante, en razón de los códigos sociales, difícilmente se vive y se actúa ya sin vestuario, y al vestir al personaje; si bien el desnudo fuera de escena sería el elemento oponente al vestuario, en escena puede considerarse como caso particular de vestuario, tanto técnica como significativamente.

Tanto el traje escénico como la recuperación escenográfica de trajes auténticos exigen recursos estéticos, convencionales y técnicos para teatralizarse. Si observamos el caso de la tragedia griega, veremos que a través de recursos visuales se buscan y logran efectos escenodramáticos: se alarga la túnica, en general corta en la vida cotidiana, se le agregan mangas de origen asiático, se usan coturnos, y a la máscara se le construye un falso elevado en la zona del peinado, es decir, se acentúa el eje vertical de manera proporcional para lograr una altura trágica y la visibilidad necesaria en las grandes construcciones hemicíclicas. La riqueza, la belleza, el colorido y las texturas de los materiales fueron elementos estéticos codificados de gran importancia en la tragedia. En el caso de la comedia, son el eje horizontal y las formas curvas las que predominan en la máscara; se redondea la silueta gracias a los rellenos, se usan sandalias planas, y además se agregan falsos postizos para aumentar la comicidad de ciertos personajes, como las panzas exageradas, grandes falos de cuero, etcétera. La composición plástica en ambos casos cumple una función técnica, estética y significativa.

Pero el teatro con sus recursos de seducción integra además a la belleza como instrumento teatral y su función se amplifica en la magnificencia. Ya en el Renacimiento, el crítico Leone dei Sommi dice en su obra *Quattro dialoghi della rappresentazione*: "...los trajes suntuosos realzan a la comedia y con mayor razón la tragedia" llegando a concluir que: "No ve por qué razón un sirviente no puede estar vestido de terciopelo o de satén, si su amo tiene ropas bordadas en oro" Casos carac-



Foto: José Jorge Carreón

Superhéroes de la aldea global, 1995. En la foto Luis Artagnan, Juan Carlos Vives, Esteban Soberanes y José Acosta. Autor: Luis Mario Moncada. Director: Martín Acosta. Compañía Nacional de Teatro.

terísticos de esta suntuosidad teatral son el gasto de enormes sumas de dinero de parte de los actores isabelinos en sus magníficos trajes-decorados, los riquísimos trajes de *katakhalí*, la mayoría de los trajes del teatro clásico oriental, por ejemplo. No podemos dejar de señalar que en estos casos el traje es foco de atracción visual y constituye su propia fuente de iluminación.

Los actores isabelinos y los clásicos occidentales, por el contrario, no pudieron ser muy fidedignos en lo que concierne al tratamiento histórico. Este elemento que aparece algo tardíamente en la evolución de la escena teatral occidental, cuando se desarrollan las fuentes de información, los libros de vestuario y la historia escrita, se acentúa en el siglo XIX, llegando en algunos casos a convertirse en un manierismo al reconstruir los referentes vacíos de contenido, embalajes

formales, sin la factura ni el *gestus* de la historia. Roland Barthes, en su ensayo *Les maladies du costume théâtral*, nos señala la hipertrofia de la función histórica como una de las enfermedades del vestuario teatral. E. Gordon Craig, pionero de la creación significativa, también se opone a la corriente de reproducción histórica tan apreciada por sus contemporáneos y en su obra *El arte en el teatro* propone evitar la tendencia a realizar vestuarios "...a la Racinet, a la Planchet, a la Hottenroth"

Por mucho tiempo existieron diseñadores de vestuario en forma anárquica, incluso, cada gran actor podía diseñarse para sí mismo, o tener su propio diseñador privilegiando la función estética; conocido es el caso de la utilización del talento de Alfonso Mucha, por la gran Sarah Bernhardt. Y si bien la aparición del creador de vestuarios se perfila ya con J. Berain, Iñigo Jones y los italianos con-

tratados para crear *les masques*, el concepto de diseñador tal como lo concebimos hoy en día, podríamos decir que se define con E. Gordon Craig.

Este gran innovador propone una creación conceptual y estética estrechamente ligada al proyecto de puesta en escena, donde todos los elementos están subordinados a una concepción global —recuérdese los diseños de su puesta en escena de *Hamlet* en Moscú—. E. Gordon Craig, pionero de la creación semántica del vestuario, inicia una reflexión sobre la concepción visual, problemática que es desarrollada con vigor y profundidad por la escuela de Bauhaus.

Las investigaciones y creaciones artísticas de los miembros de esta Escuela constituyen la base de muchas de las consignas utilizadas hoy en la creación visual dramática. ¿Cuáles son estas preocupaciones? en gran medida el uso de la línea, la forma, la textura, el volumen, la luz, como medios de significación. El estudio de las relaciones de estos elementos entre sí, de la forma y el fondo, de la forma y el contenido, de la calidad especial y cinética de los volúmenes en escena, ya sean estos objetos animados o inanimados, en síntesis y en lo que concierne a nuestro tema: el tratamiento estético y significativo de los actores y su vestuario en relación con su entorno dramático.

Como lo propone Barthes en su obra *Système de la Mode*: "...on peut attendre du vêtement qu'il constitue un objet poétique, d'abord parce qu'il mobilise avec beaucoup de variété toutes les qualités de la matière: substance, forme, couleur, tactilité, mouvement, tenue, luminosité, en suite, parce que, touchant au corps et fonctionnant à la fois comme son substitut et son masque, il est certainement l'objet d'un investissement très important..."

La creación de líneas vectores o de contorno en el vestuario conjuntamente con las líneas producidas por el desplazamiento de los actores, nos permiten una relación dinámica de la composición de

ejes, que dan como resultante un juego de perspectivas en permanente movimiento. El uso de líneas curvas o rectas y el juego entre ellas permiten la producción de una variada organización y relación de fuerzas vectoriales que provocan tensiones y distensiones dramáticas en los personajes mismos y en su interrelación con el espacio dramático a fin de crear focos de atención o dispersión (puntos de fugas) dirigidos a nuestra percepción.

Un caso relevante de este tratamiento visual y que se observa ya en los trajes primitivos, es la creación de elementos que prolongan o extienden el cuerpo y sus movimientos con el agregado de diversos accesorios en la cabeza, los brazos, las caderas, etcétera. En el teatro lo vemos en la utilización de grandes colas, extensiones de las mangas, adornos testers, zancos, los tutús de las bailarinas, los juegos de bastones de la escuela de Bauhaus, etcétera.

Si la forma, el color y la perspectiva pueden significar, como lo aseguran Kandinsky, Képes, Arheim, Panofsky y otros autores, la creación armónica y estética de estos elementos nos parece un componente fundamental del discurso escénico. Sin embargo, el esteticismo suele ser una trampa de la creación. Según Roland Barthes, en su ensayo *Les maladies du costume théâtral*, los trajes teatrales tienen virtudes y enfermedades, y él critica duramente, entre otras cosas, la enfermedad de la belleza gratuita. Efectivamente, uno de los comentarios más escuchados a la salida de ciertas representaciones es: "los trajes son preciosos" Cuando se trata de un espectáculo de *varieté* o cabaret es el comentario tal vez preciso, la función de seducción en ellos está por encima de cualquiera otra. Por el contrario, si lo es de una obra donde hay un discurso que transmitir con el vestuario, pues estamos frente a unos trajes, hermosa y espléndidamente mudos.

Pero la tarea del creador de vestuario no termina en la concepción semántica y estética de un discurso inserto en el sistema de discursos de una

puesta en escena, sino que prosigue en la organización técnica de su concepción. El vestuarista, además de trabajar con ideas y expresarlas, en primer término en maquetas bidimensionales, elabora y modela posteriormente la materia en volumen y a escala humana, en una relación armónica con los demás creadores: los actores y actrices que permiten el discurso vestimentario, los artesanos de la construcción material de los signos, el escenógrafo que permite establecer el contexto visual significativo, el iluminador que pone en evidencia la forma y el color con su luz esceno-dramática, los maquilladores, etcétera. Si no hay una buena creación de un plan riguroso de los cambios rápidos de vestuario (conceptualmente y técnicamente), si el creador no considera la psicología y estructura material del comediante como soporte dinámico de los signos requeridos, su realización no hará posible la emisión adecuada de los signos requeridos; sin práctica escénica y profesional, teoría y creación se hacen muy difíciles de aplicar y realizar. El signo debe estar encarnado en la materia y la factura de esta materialidad influye directamente en la enunciación (un mal corte de vestuario niega la expresión de la elegancia y refinamiento, los vestidos sin pátina niegan la función del uso, la elección de textura y colores-pigmentos son fundamentales para el mejor uso de la luz).

Antes de dar algunos ejemplos aplicados a la práctica y terminar con esta primera parte de la presentación, sería interesante quizá definir los elementos que componen el vestuario civil y escénico.

Para comenzar “vestuario” sería el nombre genérico por sobre aquél de traje, que tiende a ser particular y necesita de plural para cubrir el total de elementos aparecidos en escena. Según María Moliner vestuario es “el conjunto de vestidos de alguna persona, particularmente de los artistas de teatro” o “conjunto de vestidos que se emplean en una representación”

El vestuario puede estar constituido por trajes, vestidos, vestimentas, elementos aislados, figuras concretas o abstractas al ser animadas por medio de gestos, símbolos, accesorios, etcétera. Por ejemplo, el actor o actriz que utiliza un *leotard* de base neutra más un trozo de género está significando con estos elementos que está vestido. Ni el *leotard* ni el género son vestidos, sólo la unión de ambos a través de la convención constituye la vestimenta o traje teatral. Por el contrario, el *leotard* puede significar el desnudo en ausencia del pequeño trozo de género de acuerdo con la convención establecida anteriormente. Este conjunto compuesto por el *leotard* y el trozo de género para la calle sería un disfraz, porque no corresponde al código cotidiano.

En la vida civil, el hecho de estar vestido está determinado fundamentalmente por el código moral y desde el momento en que el sexo queda en descubierto el desnudo comienza, siempre en dependencia de los parámetros sociales; diferente es llevar los senos al descubierto en el mundo cristianizado o islámico que en la Amazonia o en la antigua Creta.

Al siglo xx han llegado después de todo un proceso de evolución, una lista de componentes o un ajuar de base de la vestimenta contemporánea que incluye la ropa interior. Las prendas interiores como las exteriores pueden constituir en sí mismas un vestuario según el contexto. Entre las prendas interiores están incluidas también algunas de corrección y los postizos (*corsets*, polizones, crinolinas, fajas, sostenes femeninos y masculinos, rellenos, etcétera).

Fundamental, en el caso de vestuario, es la dependencia de ciertas prendas que podrían considerarse en la lista de los accesorios, pero que en determinados casos constituyen el porte y son casi inseparables: zapatos, sombreros, guantes, bastones, anteojos, escudos, coronas, etcétera. Sin embargo, la ausencia de zapatos, que en la vida civil significa estar descalzo, bien puede no sig-

nificarlo sobre la escena si la convención teatral así lo establece. Es el caso de la elección hecha por Antunes Filho para su puesta de *Paraíso zona norte*.

También podríamos decir que el concepto de vestuario puede sobrepasar las descripciones establecidas y un cubo de esponja es traje escénico porque cubre al comediante, pero cumple prioritariamente la función de signo y se transforma en vestuario-objeto; en el caso extremo podemos compararlo con los atuendos de los chamanes, o brujos, que siendo básicamente elementos plásticos esculturales, se transforman en la presencia de un espíritu, cubriendo el cuerpo del sacerdote-actor, en máscara y vestuario ceremonial.

Permítaseme ilustrar con algunos ejemplos las ideas expuestas anteriormente: para la obra *Les Mille grues* de Larry Tremblay estrenada en Montréal, el desafío consistía en crear cinco trajes para cinco personajes encarnados por igual número de comediantes que se expresaban en escena básicamente de manera corporal y gestual en ausencia de texto oral. Los comediantes, sin cambio de vestuario, debían enunciar dos situaciones diferentes: primero, la vida de los campesinos de una aldea de Hiroshima, y luego, la de esos mismos seres desgarrados por la explosión de la bomba y sus dramáticas secuelas, tratando de reconstruir la vida a partir de sus propias ruinas. Esta concepción debía hacerse a dos niveles: uno, en referencia a las actividades vitales básicas, y otro, podríamos decir alegórico: se superpondrían en una progresión dramática los diferentes significados.

A su vez, estos vestuarios debían estar ligados a un espacio circundante que evolucionaba dramáticamente por las modificaciones formales y significativas ejecutadas exclusivamente por la iluminación.

Los personajes de esta obra estaban casi la mayor parte del tiempo unidos como un conjunto, y sólo en determinados momentos se transformaban en solistas. Es decir el grupo tenía una misma longitud de ondas en la emisión significativa. Pero

había un personaje que se aislaba del quinteto para identificarse y caracterizarse como “la niña” y se le adjudicaba por esta razón un color luminoso, liviano, menos denso en relación al resto, alrededor del cual debían componerse los otros colores y formas de los demás personajes, teniendo en cuenta sus significaciones y el aspecto físico de los comediantes. En un momento determinado “la niña” es atrapada por el cáncer, y a pesar de construir mil grullas de papel (para sanarse según la leyenda japonesa), es devorada por la muerte; para crear esta imagen alegórica, el vestuario fue diseñado con colores que lucieran cenicientos, pálidos, mortecinos en ese momento, pero que a la vez pudieran igualmente servir en otra secuencia para expresar la vida lúdica de los adolescentes. Como en el caso anterior sería la luz la que ayudaría a poner en evidencia los tonos alegres del mismo vestuario. Salvo “la niña” los personajes no connotaban ni la edad ni el sexo, pero denotaban el sexo y la edad del comediante por sus atributos personales. Los trajes podrían considerarse atopográficos, atemporales, más bien índices de las diferentes situaciones.

En estos trajes se evitó el uso de las líneas vectoras pronunciadas, el volumen anatómico se insinuó suavemente; podríamos afirmar que los trajes fueron marcados por la mancha direccional, por la impresión del color en dinamismo como un esbozo sugerente. El maquillaje y el peinado fueron totalmente integrados a la concepción global del vestuario, fundiéndose entre ellos.

El acento significativo de esta creación fue en el tratamiento de las texturas. Tanto los trajes como la escenografía fueron creados para expresar el desgarramiento físico y moral provocado por la explosión de la bomba, la destrucción y reconstrucción de la existencia con los desechos y ruinas tanto espirituales como materiales. Por esta razón, los trajes tenían un estrecho parentesco en el tratamiento de sus materiales y sus colores con aquellos de los telones de fondo. Fueron realizados

con telas y tejidos desgarrados y reelaborados para crear una pasta de parches trágicos en la cual el factor pictórico artesanal contribuyó a la significación. La condición estética de la factura global fue utilizada para enunciar la belleza y poesía que el ser humano imprime a cada gesto de vida o subsistencia.

En el caso de los vestuarios que se exhibieron en la exposición *Barroco Clunesien* en el Callan Theatre de la Catholic University of America, podemos aclarar el hecho de que ellos fueron creados a partir de un estudio o simulación de puesta en escena y que son de preferencia los trajes de la Corte de Gertrude, aquélla que ahoga y agrede a Hamlet. Posteriormente, al realizar algunos de los trajes en el marco de un proyecto de investigación y creación, surgió la interesante idea de exponer los trajes como obra artística y en un contexto diferente. La instalación escenográfica de vestuarios-esculturas se presentó por primera vez, en 1988, en la Salle d'essai Claude-Gauvreau de la Université du Québec à Montréal.

El principio de base para esta creación fue extrapolar el estilo isabelino a un barroco que tuviera un discurso contemporáneo, guardando aquel aspecto recargado, manierista, asfixiante, de los trajes de la época de Shakespeare. Los trajes masculinos isabelinos por su silueta, sus formas, su composición plástica, tienden aparentemente a destacar en forma prioritaria la cabeza, el intelecto, con grandes cuellos circulares elevados; pero luego descubrimos que el sexo, aparentemente escondido por un riguroso pudor, adquiere una gran importancia con las líneas vectoriales señaladoras del corte y las ornamentaciones, que conducen de manera pronunciada a insinuar su ubicación, y más aún a ponerlo sobre relieve en algunos casos con rellenos especiales. La mujer también tiene, como los hombres, las caderas abultadas, una línea vectorial en el corte de su blusa, que conduce a su sexo, y una manera de oprimir los senos que éstos casi terminan por salirse por encima del escote como

pretendida rebelión a su aplastamiento. Si bien la falda de las mujeres nos señala su femineidad, su *corsage* armado la acerca al hombre; en cambio, el pantalón abombachado y corto del hombre junto con el conjunto de joyas, bordados, encajes, tratamientos texturales de las telas y colores brillantes de su tenida global tienden a feminizarlo. Aunque hay formas duras en los contornos de ambos vestuarios, dentro de las superficies se desarrolla un extraordinario juego de oposiciones entre los ángulos y las líneas curvas, voluptuosas, que contradicen la rigidez externa.

Al crear los trajes de la Corte se quiso conservar este aspecto contradictorio entre el carcan y la voluptuosidad, para señalar la agresividad y la frivolidad que Hamlet resiente y denuncia junto con otros personajes de la obra. Sin embargo, no se quiso reproducir la forma del vestuario de la época sino más bien su carácter y relacionarlo con paradigmas contemporáneos. Tampoco se quiso transponer a un vestuario de hoy. El objetivo era trabajar a otros niveles de denotación y de connotación, simultáneamente, si se puede permitir esta conjunción, gracias al carácter extravagante del estilo barroco que permite por definición una mezcla de formas y texturas.

De ahí la elección de una estructura de base con la rígida silueta isabelina, pero con una decoración mixta de motivos antiguos y modernos. La ornamentación contemporánea está elaborada gracias a la utilización de un *leit motif* inspirado en los edificios postmodernistas de metal y de vidrio cuyas falsas fachadas ocultan las verdaderas estructuras, con un extraño anacronismo que se debate entre el futurismo y la nostalgia del clasicismo, con la combinación de opacidad reflectante y transparencia por la utilización del metal y del vidrio. En cambio, la ornamentación evocativa conserva los motivos de la época isabelina. La elección de las formas, texturas y la composición plástica debían constituir una estética perturbadora como aquélla de la arquitectura postmoderna que tanto nos atrae y a la vez,



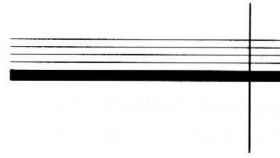
Foto: Fernando Moqueel

El lugar del corazón, 1995. En la foto Elisa Valenzuela, Alicia Sand y Paty Martínez Talavera. Autor: Juan Tovar. Director: Ricardo Delgadillo. XVI Muestra Nacional de Teatro.

rechazamos. Para realizar materialmente esta concepción se han elegido líneas, formas y colores en texturas frías, duras, angulares y reflectantes, particularmente en materiales plásticos y elementos metálicos que ejercen tanto el efecto de fascinación como el de distanciamiento.

Como podemos ver en los ejemplos previamente enumerados, el vestuario, como fuente de información y significación dinámica en el espacio escénico, puede, al sobrepasar la artesanía, transformarse en obra de arte como elemento escultural, dramático y cinético.

Este trabajo constituye un esbozo del estudio de la poética y la *poiesis* del vestuario y esperamos que constituya un punto de partida para posteriores trabajos y discusiones tan escasos con respecto a esta materia, particularmente en lo que concierne a los procesos de creación. Lamentamos el hecho de no poder ilustrar gráficamente una materia donde lo visual es fundamental. ■



EL TEATRO DEL BAUHAUS*

Josefina Alcázar

La idea de combinar el arte y la tecnología fue la razón de ser de la escuela del Bauhaus. Este grupo sostenía que todas las artes corrían el riesgo de estancarse a menos que los nuevos creadores hicieran uso de las nuevas tecnologías.

La escuela del Bauhaus abre sus puertas en 1919 como una respuesta a la crisis de la posguerra, y surge con el propósito de enseñar la importancia de la tecnología en el arte. En esta tarea colaboraron gentes como Walter Gropius, Wassily Kandinski, Paul Klee, László Moholy-Nagy y Oskar Schlemmer. Artistas de Alemania, Austria y otros países de Europa encontraron ahí una isla de creatividad en medio del caos de la posguerra.

A Walter Gropius, arquitecto de origen alemán, promotor y director de la escuela del Bauhaus desde su fundación hasta 1928, le interesaba profundizar en el estudio de la forma y el espacio, basándose en las recientes investigaciones sobre la percepción humana. El objetivo de Gropius era

alcanzar la síntesis del ideal artístico y de la técnica, pues estaba convencido de que sólo a través de la producción en masa se podía tener algún impacto en el siglo xx. Por lo tanto, los diseñadores debían de producir objetos estéticamente bellos y funcionales, para una sociedad de masas, en vez de artículos de lujo para una élite.

No es de extrañarse, pues, que la primera exhibición pública del Bauhaus, realizada en 1923, se denominara “Arte y tecnología: una nueva unidad”. Para exhibición, el taller de escenografía, que dirigía Oskar Schlemmer, presentó *El gabinete figurativo*, obra inspirada en *El gabinete del Doctor Caligari*, película que había tenido gran impacto desde su estreno en 1919. La presentación de la obra de Schlemmer fue un gran éxito, y expresaba la sensibilidad artística y tecnológica del Bauhaus.

Schlemmer fue un destacado miembro del Bauhaus para quien los emblemas de su tiempo eran la abstracción, la mecanización y la tecnología, y pensaba que estos elementos no debían ser ignorados en el teatro. La contribución más característica de Schlemmer fue su manera de interpretar el espacio. Lo estudió y lo enfocó no sólo a

* Este artículo forma parte del material que integra la investigación *Tiempo, espacio y video en el teatro*, de la misma autora.

través de la visión sino a través de todo el cuerpo. Schlemmer plasmó sus observaciones del movimiento de la figura humana en el escenario en términos de una geometría orgánica y emocional, regida por leyes diferentes a las que se aplican al espacio.² Las leyes del espacio cúbico son redes lineales e invisibles, determinadas por la relación entre los planos, pero estas leyes sólo corresponden a movimientos mecánicos y racionales del cuerpo (como la geometría de la calistenia y de la gimnasia), es decir, movimientos relacionados únicamente con atributos físicos. En cambio, las leyes que gobiernan al hombre orgánico son diferentes, ya que están determinadas por funciones de la actividad interior: ritmo cardíaco, respiración, circulación, actividad cerebral e impulso del sistema nervioso. Si estos son los factores determinantes entonces el centro está en el ser humano, cuyos movimientos y emanaciones crean un espacio imaginario. El área cúbico-abstracta del escenario es, por lo tanto, el espacio fluido del hombre orgánico.

Para ilustrar estas teorías tan abstractas, en 1927 Schlemmer y sus alumnos realizaron unos ejercicios: primero, pintaron un círculo en el escenario y con dos cables en forma diagonal dividieron el espacio en dos partes iguales; después, diversos cables tensados cruzaron el espacio vacío para definir el volumen cúbico del área; entonces, los bailarines se movían guiados por esta red de líneas geométricas. Con esto, trataban de demostrar que los movimientos mecánicos y racionales determinados por el espacio geométrico son diferentes a los movimientos que están determinados orgánica y emocionalmente, los cuales crean un espacio imaginario. En consecuencia, dice Schlemmer en el escenario se lleva a cabo una lucha entre el individuo y el espacio; el resultado determina la forma teatral.³

La preocupación por el espacio llevó a varios miembros del Bauhaus a diseñar escenarios y teatros muy innovadores, como el Teatro Esférico de Andreas Weiniger el Teatro Total de Walter

Gropius y el U-Theater de Farkas Molnar. Todos estos fueron intentos teóricos por romper con la simple confrontación axial entre el espectador y el proscenio.

En el Teatro esférico de Andreas Weiniger los espectadores, sentados en la pared interior de la esfera, se encontrarían en una nueva relación con el espacio y en una nueva relación psíquica, óptica y acústica con el espectáculo.

Por otro lado, el U-Theater de Molnar consistía en tres escenarios, de diferentes dimensiones, uno detrás de otro. El primer escenario se proyectaba hacia la audiencia; el segundo era ajustable, según las necesidades de la obra; el tercero correspondía a un escenario marco, y un cuarto escenario debía estar colgado en el centro. A pesar de su creatividad, los diseños de Molnar y de Weiniger nunca fueron llevados a la práctica.

En 1927 Walter Gropius diseñó el llamado "teatro total" basado en las ideas de Piscator donde la tecnología, la ciencia y la mecánica se unían para ofrecer una solución flexible, que se adaptara a las necesidades de cada montaje, rasgo esencial para un teatro del siglo xx.

El proyecto de "teatro total" tenía una capacidad para dos mil butacas y contaba con todos los requisitos técnicos que Piscator sugería: grandes áreas móviles de representación y una serie de diecisiete cabinas para proyectar diapositivas y películas: nueve en torno al auditorio, siete detrás del ciclorama y una en una torrecilla giratoria que podía descender desde el techo. A través de imágenes luminosas, cinematográficas y teatrales presentadas desde diversos ángulos, los artistas del Bauhaus pretendían crear una experiencia teatral más compleja y más profunda.⁴ En la introducción de su proyecto, Gropius señala que con el teatro total trataba de crear un instrumento tan flexible que permitiera a cada director disponer del escenario que deseara (escenario profundo, arena o escenario de proscenio), por medio de un mecanismo simple e ingenioso. El costo de este escenario



Foto: Fernando Moguel

Se busca, 1995. Autor: Creación colectiva. Director: Boris Schoemann. XVI Muestra Nacional de Teatro.

intercambiable estaría totalmente recompensado por la variedad de servicios que podría brindar tal construcción.

Lamentablemente el proyecto de Gropius nunca se llevó a cabo, tanto por razones económicas (el proyecto era excesivamente caro), como por razones políticas (la llegada de los fascistas al poder).

En 1922, Frederick Kiesler introdujo los últimos avances técnicos para *R.U.R.*, de Karel Capek. La obra trataba de la necesidad de fabricar seres humanos como el método más eficiente en una sociedad del futuro. Kiesler ideó un escenario kinético acorde con la temática, donde aparecían el inventor, su laboratorio y la fábrica donde hombres y mujeres eran producidos en línea. Kiesler señaló que esta obra le permitió, por primera vez, usar en

el teatro proyecciones cinematográficas en vez de cortinas de fondo pintadas. Aunque Kiesler nunca estuvo asociado directamente con la escuela del Bauhaus, era muy respetado entre ellos por sus trabajos tan innovadores.

Por su parte, László Moholy-Nagy destacado artista húngaro que trabajó en la escuela del Bauhaus de 1923 a 1929, propuso sustituir la pantalla de cine y su connotación de encuadramiento por pantallas cóncavas o convexas de distintos tamaños y formas. En su *Malerei, Photographie, Film*, publicado en Alemania en 1925, y su *Vision in Motion*, publicado en Estados Unidos en 1961 sugiere que se proyecten varias películas simultáneamente sobre las paredes del teatro.

Al renunciar Walter Gropius a la dirección de la escuela del Bauhaus en 1927 Hannes Meyes



La amistad castigada, 1995. Autor: Juan Ruiz de Alarcón. Director: Héctor Mendoza. Compañía Nacional de Teatro. Teatro Santa Catarina.

ocupó la dirección hasta 1930, cuando las autoridades lo presionaron para que renunciara debido a sus posiciones políticas de izquierda. Ludwig Mies van der Rohe, destacado arquitecto alemán, fue director de la escuela del Bauhaus de 1930 hasta que el régimen nazi la clausuró en 1933.

La mayoría de los miembros del Bauhaus se fueron a Estados Unidos, huyendo del fascismo. Moholy-Nagy fundó la Nueva Bauhaus en Chicago en 1937 que más tarde se llamaría Escuela de Diseño. Ese mismo año Gropius fue nombrado director de la Escuela de Arquitectura de Harvard. Un año más tarde, Mies van der Rohe estableció en Chicago el Departamento de Arquitectura en el

Instituto Tecnológico de Illinois. Hoy en día, los preceptos y los programas de la escuela del Bauhaus siguen teniendo gran influencia, sobre todo, en el área de arquitectura y diseño industrial. ■

Notas

Rose Lee Goldberg, *Performance, Live art 1909 to the present*, Nueva York, Harry N. Abrams Publishers, 1979, p. 99.

² Christos G. Athanopoulos, *Contemporary theater*, p. 137

Ibid., p. 137-139.

Michael Kirby *The art of time*, Nueva York, 1969, p. 118.



SEKI SANO VISTO POR ARMANDO DE MARIA Y CAMPOS

Martha Toriz Proenza

El director teatral japonés Seki Sano llegó a México en 1939. Para esa fecha, Armando de Maria y Campos ya tenía 25 años de ejercer la profesión de periodista cultural, como hoy le llamaríamos, especializado en los espectáculos escénicos y en los taurinos.

En este trabajo intento entresacar de las crónicas que De Maria y Campos escribiera para el diario *No vedades*, la opinión que se formó de Seki Sano, fundamentalmente a través de su asistencia a las puestas en escena, aunque también acostumbraba documentarse en publicaciones especializadas, en programas de mano o en testimonios de primera mano.

De esta última forma tenemos, por ejemplo, una crónica donde narra cómo lo conoció personalmente. En esa nota¹ no deja de señalar el papel protagónico que tuvo, dado su cargo –providencial– al frente de la Sección de Teatro de la Secretaría de Educación y gracias al enlace efectuado por el pintor Gabriel Fernández Ledesma, pues cuenta que pudo asignar a Seki Sano un grupo de alumnos y un salón en el edificio del Palacio de

Bellas Artes. Dicho lugar sería la sede del Teatro de las Artes, donde se fincaría el inicio de su carrera magisterial en México.

Lo que reflejan las crónicas de Armando de Maria y Campos sobre las puestas en escena de Seki Sano y en general sobre él, viéndolas en su conjunto, es una valoración muy alta de sus cualidades, sobre todo como director: su capacidad de coordinar una amplia diversidad de elementos teatrales y la disciplina entre sus actores. Pero también existe la contraparte: la crítica mordaz que hace sobre varios aspectos: su extranjería, la presentación de elementos innovadores en el teatro, la dicción y la forma de actuar de sus discípulos.

En cuanto a su visión del extranjero, puede observarse cómo entran en juego prejuicios de carácter ideológico; sin embargo creo que más relevantes que éstos son aquellas menciones irónicas sobre su origen étnico. Esta sí es una constante invariable siempre que se refiere a él, empleando calificativos como: el japonés Seki Sano, el oriental..., el nipón..., cosa que nunca hace al referirse a



Los enredos de Scapín, 1995. En la foto alumnos de secundaria en la Escuela de Arte Teatral. Autor: Jean Baptiste, P Molière. Director: Antonio Algarra. Teatro Escolar.

otros extranjeros o de ascendencia foránea como Fernando Wagner Louis Jouvet o Charles Rooner... ¿por qué? Creo que se debe, primero, a que pretende ubicarlo como quien procede de una cultura muy distante, ajena y casi diametralmente opuesta a la occidental.

También en las crónicas de De Maria y Campos se traslucen las ideas nacionalistas que prevalecían en México en aquel entonces. Recordemos que el cronista, habiendo nacido en 1897 vivió su adolescencia en plena época revolucionaria, y forjó su carácter a la luz de una búsqueda por una identidad que necesitaba contraponer “lo nuestro” a “lo otro” lo exótico. Es por ello que la sincera crítica de Seki Sano a la figura de María Tereza Montoya, a mediados de 1950, fue algo más complejo que simplemente una herida a las susceptibilidades de algunos mexicanos.

El embate emprendido por De Maria y Campos, Celestino Gorostiza y otros contra Seki Sano, obedecía a esa necesidad por alabar “lo propio” aciegas, sin ver sus defectos ni su caducidad, inscribiéndose así en ese nacionalismo xenofóbico, propio de una sociedad insegura.

Las crónicas de don Armando, posteriores a las declaraciones de Seki Sano en torno al tipo de teatro que hacían figuras como la Montoya, fueron de acuerdo con la ofensa recibida. Ello se refleja en la crítica al accidentado montaje de *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli, del cual De Maria

hace un seguimiento desde sus primeros ensayos, en julio de 1950.² Sin embargo, la obra no se pudo llevar a efecto, sino hasta octubre de 1951, y la opinión de don Armando fue devastadora en varios aspectos. Para principiar, no le agradó la adaptación de la obra, de la que concluyó: “Yo me quedo con la pieza tal y como la vi representar hace años, y la leí después, sin cortes, supresiones, ‘ni mensaje’ —estilo Piscator—...”³

La dirección le pareció minuciosa y lenta, disciplinada siempre, pero no le gustó; los movimientos le parecieron “demasiado democráticos” porque hasta los emperadores se sentaban en las gradas del trono y no en el trono mismo. Además, los actores se arrastraban por los suelos, lo que resultaba exótico en escenarios occidentales. Por otro lado, los escuchaba a todos hablar en el mismo tono, como si se quisiera olvidar la musicalidad del castellano que se habla en México.

Acerca de la actuación, opinó sobre Lillian Oppenheim: "...hizo discretamente de emperatriz Carlota Amalia, y su mejor momento fue el acto de locura en el Vaticano. Muy justo elogio será decirle que parecía una María Tereza Montoya vista con los gemelos al revés..."⁴ Creo que es más que elocuente el compararla con la Montoya. Este montoyismo quedaría inserto en la tradición en que buscaba fincarse el nacionalismo de la época, que a la vez denostaba lo que consideraba ajeno a ella.

En lo tocante a Seki Sano, se recibe esta impresión cuando leemos, por ejemplo, acerca de la puesta de *Un alfiler en los ojos* de Edmundo Báez,⁵ el siguiente pasaje: "... Abunda en pintoresquismo, muy natural dado su concepto nipón de México. La escenografía de [Julio] Prieto con todo el emocionante sabor de las antiguas haciendas mexicanas, es lo más nuestro de la obra."⁶ donde se hace patente su contraposición de lo otro y lo nuestro.

Otro aspecto que abarca la crítica de Armando de Maria y Campos es el de la introducción de elementos novedosos en la escena. Siempre estudioso de las expresiones escénicas del mundo entero y de todos los tiempos, era difícil que algo novedoso para el público medio lo sorprendiera a él, quien con gran escepticismo solía decir en muchas de sus crónicas: "... no hay nada más nuevo que lo viejo..." entre otras expresiones similares. Seki Sano, quien contribuyó a una mayor difusión en México de las técnicas de Stanislavski y Meyerhold y que en sus puestas en escena aplicaba elementos de dirección escénica diferentes a lo que el público mexicano estaba acostumbrado, en *La fierecilla domada*, según palabras de don Armando, presentaba "...la vieja novedad de convertir la sala de lunetas en escenario, mediante la instalación de una plataforma que pone a los actores en contacto casi directo con el público..."⁷ Aun cuando el cronista se muestra escéptico en cuanto a lo nove-

doso o quizá innovador del montaje escénico, en la tónica general de la nota periodística deja sentir que realmente fue un espectáculo sorprendente y asombroso.

Así también, en su crítica sobre *Ana Karenina* no deja de entremeter un brevísimo comentario mordaz,⁸ al señalar que los recursos expresionistas empleados en la puesta son un poco obsoletos, pero aun así añade que son meritorios.

Otro objeto de la crítica de don Armando que quizá es más bien una muestra más de su xenofobia, se refiere a la dicción de los actores que trabajaban con directores extranjeros. De tal manera, tenemos que, por ejemplo en un artículo de 1946⁹ apunta que Seki Sano era uno de los mejores maestros de actuación en México, al lado de otros extranjeros como Fernando Wagner y Julián Duprez; sin embargo comenta que sus alumnos carecen de una buena dicción, y lo justifica porque estos profesores tampoco dominan la pronunciación del idioma nacional.

Así lo reafirma años después al comentar una puesta en escena de Luz Alba, actriz y directora teatral originaria de Estados Unidos, de la que dijo:

Luz Alba ha tenido en sus diversos grupos a casi todos los aficionados que han surgido durante ese mismo tiempo [se refiere al periodo ca. 1937-1952] [...] marcándolos con el sello de una dicción extraña a veces, siempre "poco nuestra" fenómeno que es común a casi todos los discípulos de Wagner, Moreau, Vernal, Seki Sano, Duprez, Rooner, etc.¹⁰

Como puede verse, a cada uno de los directores-maestros extranjeros le tocó la crítica de don Armando acerca de su pronunciación del idioma, no fue exclusivamente a Seki Sano. Esto se ratifica en una nota que se refiere a una puesta

en escena de Charles Rooner, en donde resume sus ideas al respecto:

Se le reprocha a Rooner su falta de conocimiento del idioma castellano que, inútil es decirlo, no es el suyo, no sin falta de razón, como se ha hecho ya con Seki Sano, André Moreau o Fernando Wagner, ahora con Alan Lewis. Así será mientras estos caballeros actúen como directores de teatro entre nosotros o en cualquier lugar de América donde se hable el castellano tradicional. La pronunciación –mexicana– no será nunca perfecta bajo la dirección de Rooner Sano, Wagner, Moreau o Lewis. Ellos hacen lo que pueden y, a veces, los actores les ayudan. El mal viene de atrás y, por lo que a ellos se refiere, no parece tener remedio.¹¹

En cuanto a Seki Sano, se ha podido saber, a través de los testimonios recogidos en el seminario sobre este director,¹² que manejaba el español con toda corrección, por lo que no resulta veraz el dato de don Armando. Incluso él mismo se contradice en una crónica donde describe la fisonomía de Seki Sano, que captó en las primeras entrevistas que sostuvieron. Dice: “Lo recuerdo llevando peinada hacia atrás su cabellera negra, de azabache. De corta estatura, de rostro moreno, lleno, afeitado, hablando correctamente el español”.¹³ Podría suponerse que en la nota anterior trató de justificar, un tanto mañosamente, la mala dicción de los actores.

Por ahora no es posible demostrar una influencia de Seki Sano sobre la manera de hablar de los actores; sin embargo, se puede documentar su injerencia en otros aspectos. De Maria y Campos narra, por ejemplo, lo que le pasó a la actriz Reva Reyes, cuando participó en la obra *Clerambard* de Marcel Aymé, dirigida por José de Jesús Aceves; el cronista vio en su personaje de prostituta una

repetición de “La Pindonga” de la obra *La fuerza bruta*, puesta en escena por Seki Sano seis años atrás.¹⁴ Si bien podría deducirse que su dirección dejó una huella profunda en la actriz, también podría pensarse que el marcaje de Aceves no fue lo suficientemente claro al instruir a la actriz en su propuesta particular, con lo cual también saldría ganando Seki Sano en cuanto a su labor como maestro y director.

Otro caso es cuando De Maria habla acerca de la presentación del grupo Nuevo Teatro, que dirigía José Gelada.¹⁵ En la parte que dedica a los antecedentes de este director, menciona que fue ayudante de dirección de Seki Sano en los primeros años del Teatro de las Artes,¹⁶ en donde conoció el sistema Stanislavski, con base en el cual, años más tarde (1946), Gelada iniciaría como docente su primer curso de actuación. Esto ilustra en forma mínima pero contundente la trascendencia que tuvo la labor magisterial de Seki Sano, ya que lo presenta como maestro de maestros en una técnica de actuación que contribuiría a modificar aún más las formas del teatro en México.

Un ejemplo más de la influencia de Seki Sano en sus discípulos se puede ver en la puesta en escena de *La rebelión de los colgados* de Bruno Traven, dirigida por Roberto Baillet.¹⁷ Esta obra fue montada por Seki Sano trece años antes (1941), en el auditorio del Sindicato Mexicano de Electricistas, para la cual él mismo hizo la adaptación de la novela de Traven. Primero, Baillet retoma la versión de Seki Sano; segundo, dirige a trabajadores de la Secretaría de Recursos Hidráulicos, como en su tiempo lo haría aquél con los electricistas, y también realiza su montaje con un numeroso reparto que abarca 26 actores, cantidad aproximada a la que manejó Seki Sano en algunas de sus puestas. Asimismo, la resolución del uso del espacio guarda similitudes; en este caso Baillet

hizo que sus actores entraran y salieran de escena usando las escalerillas laterales del escenario que comunican con el lunetario, al igual que hizo su maestro en algunas representaciones.

También sobre influencia en la dirección tenemos el montaje de *Muertos sin sepultura* de Jean Paul Sartre, dirigido por Carlos Ancira, del que dice el cronista: "La dirección del actor y autor Carlos Ancira podríamos calificarla como apasionada, y entonces encuentran justificación todos los excesos de una escuela brutal y realista que tiene su maestro en Seki Sano."¹⁸ Creo que con estos pocos

ejemplos podemos aseverar, tan sólo con lo que encontramos en las crónicas de don Armando, que Seki Sano creó toda una escuela, hecho que se reconfirma en los testimonios que se han reunido en el seminario sobre este director teatral, cuya labor magisterial fue importante.

Justamente, el inicio de cursos de actuación de Seki Sano en nuestro país coincide con el despegue del auge del cine mexicano,¹⁹ por lo cual varios de sus alumnos canalizaron sus intereses hacia la realización de películas, en muchos casos sin haber reafirmado sus conocimientos sobre las tablas de



Foto: José Jorge Carreón

Historias con ruido, 1996. Autores: Perla Szuchmacher y Larry Silberman. Director: Larry Silberman. Teatro escolar.



un teatro. Esta situación se fue incrementando durante toda la época de oro del cine mexicano, por lo que a principios de los años cincuenta la calidad de los actores había disminuido considerablemente. Por ende, y no sin razón, públicamente se pensaba que muchos actores cinematográficos eran creados al vapor después de sólo haber tomado unas cuantas clases de actuación.

Armando de María y Campos, atento a este suceso, en varias crónicas señala cómo al comenzar el estancamiento o decadencia del cine, varios actores incursionan o regresan a las funciones teatrales, con el correspondiente demérito de ser considerados debutantes, aun cuando hubieran tenido algunos papeles en los repartos de las películas. En este contexto, a raíz del estreno de tres piezas de Antón Chéjov (*Petición de mano*, *El canto del cisne* y *El oso*), dirigidas por Seki Sano, Armando de María critica que comiencen a proliferar las academias de actuación, a donde ingresan muchos aspirantes a estrellas de cine, que luego invierten largo tiempo en la preparación de una obra, para luego representarla sólo un par de noches, y ante un público familiar y de invitación.²⁰ Por cierto, también menciona que de todas las academias particulares existentes, la de Seki Sano era "...la más seria y responsable de cuantas a la fecha funcionan."²¹

Pero no todo era negro en la visión que don Armando tenía de Seki Sano. Pese a su xenofobia, admiraba mucho al director y fueron varias las puestas en escena que le agradaron, e incluso varias de sus notas fueron muy elogiosas. Por ejemplo, hay una nota donde el cronista recuerda el montaje que Seki Sano hizo en 1948, de *Un tranvía llamado Deseo*. Primero comenta cómo Seki Sano hizo una adaptación de la obra, revisada por Rodolfo Usigli, por cierto, donde le suprime el poco hálito de poesía –poesía amarga, puntualiza–,

haciendo una versión muy realista. Sin embargo, señala que: "Para muchos la interpretación mexicana por María Douglas y Wolf Ruvinskis resultó superior a la cinematográfica norteamericana."²²

Asimismo, en su artículo sobre el montaje de *La fierecilla domada*,²³ De María resalta la conformación de un espectáculo muy completo que realmente lo impresionó. A pesar de que, como mencioné antes, se expresa con escepticismo cuando dice que Seki Sano presentó una "vieja novedad" más adelante externa: "...ese diablo de travieso y audaz director que es Seki Sano logró, usando y aun abusando de toda clase de recursos, un gran espectáculo mixto de comedia, pantomima, ballet y circo, que no sólo divierte, sino que interesa..."

También destaca el aspecto técnico de la puesta en escena. Le parece que con toda la complejidad que implica un evento de la naturaleza que va describiendo, se resolvieron con "difícil facilidad" los complicados problemas de movimiento escénico, de escenografía y de iluminación; es decir reconoce que el director logró en esta puesta mostrar un espectáculo de gran magnitud, haciendo que todo pareciera fluir con gran facilidad, que es de las cosas más difíciles de conseguir.

En su crónica sobre *Un alfiler en los ojos* de Edmundo Báez, don Armando dijo respecto del ritmo de la obra: "... Lo mejor de la dirección de Sano, cuidada en todos sus detalles, está en el ritmo, que no se interrumpe un instante..."²⁴

En su artículo sobre *Prueba de fuego* de Arthur Miller, en el Palacio de Bellas Artes, expresa que la elección de la obra fue acertada porque aborda un tema muy actual, a pesar de que la anécdota se desarrolla en 1692; asimismo, piensa que tiene una magnífica construcción y un lenguaje "apasionado, directo, estrujante y conmovedor." Incluso, De María generalmente desaprobaba las modifica-

ciones a los textos originales, y en este caso la justifica. La traducción de la obra de Miller estuvo a cargo de Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido, a quienes atribuye la mutilación de una escena.²⁵ Sin embargo, dice que en general sirve con fidelidad al texto original, y que la supresión se debe a exigencias de tiempo —y lo más probable es que la haya sugerido Seki Sano. El segundo crédito a la postura de la obra se lo da a la interpretación, que le parece magnífica, y al reparto que lo califica de excelente. En tercer lugar aplaude la escenografía de Antonio López Mancera, y en último lugar a Seki Sano, del cual dice: “... logró un movimiento, [con] ejemplar ritmo de *suspense*, que admira y merece el más cálido y merecido elogio.”²⁶

En su crítica sobre *Ana Karenina* se exploya en alabanzas hacia María Douglas, de quien dice:

...actriz cerebral por excelencia y que tiene devoción por el estudio, logró una Ana Karenina como la deseaba su director: espectacular sobre todo. Tuvo momentos en que realmente llegó al público, y otros en los que simplemente dijo con maestría y dominio las encontradas pasiones de un personaje de psicología difícil. Ana Karenina queda, sin embargo, incorporada a la galería de los mejores aciertos de la Douglas.

Tras asistir a la representación de *Panorama desde el puente* de Arthur Miller, hace comentarios escuetos pero elogiosos, en forma similar a *Prueba de fuego*, es decir, primero sobre el autor, al que le atribuye maestría, un gran dramaturgo. Y enseguida a la interpretación, destacando el desempeño de Wolf Ruvinskis, del cual dice: “...se revela actor de primerísimo cartel en el protagonista [...], haciendo admirables equilibrios con la ternura y la brutalidad del personaje. Es esta creación suya, un orgullo de nuestro teatro”²⁷ y así, por el estilo, se

expresa del resto del reparto, para finalizar con: “Insisto sobre la gran dirección de Seki Sano. Es sobria, eficaz, tallada en realidad.”

No cabe duda que le gustaba Arthur Miller, pues otra puesta que encomia es *Todos eran mis hijos*, del mismo dramaturgo. Para empezar, poniendo en una balanza la labor teatral de Sano, De Maria dice que su dirección es cada vez más profunda y clara; agrega: “...la dirección es acertadísima y si se tuviera que recurrir al detalle, cada detalle merecería un elogio. Contra tirios y troyanos, Seki Sano se ha hecho el director de teatro más responsable, más digno, más sobrio y más severo, con que contamos.”²⁸ Y volviendo a recordarnos lo ajeno que es a nuestra tradición cultural, pero viéndolo con ojos más benevolentes, continúa: “Conforme se ha adentrado en la sensibilidad mexicana se ha ido despojando de exotismos y de efectos extraños a nuestra sólida tradición teatral.”

La última crónica que tenemos de don Armando, donde habla de Seki Sano, es la del 18 de octubre de 1960, en donde reseña la presentación de tres piezas de teatro idish en español, englobadas en un espectáculo titulado *El mundo de Sholem Aleijem*,²⁹ la cual también es positiva:

El gran director oriental Seki Sano dirigió las tres piezas con imaginación infantil y deliciosamente pintoresca, desbordando su propia fantasía asiática paralela a la que desbordan Ravinovich [...] [y Peretz]. La ingenua, casi infantil técnica de los movimientos, el vestuario y la sencillez en la actuación hacen de este espectáculo uno de los más cristalinos y emocionantes que pueda desear un espectador de espíritu sano y tranquilo.³⁰

Si tomamos en consideración que, de estos comentarios elogiosos, uno se refiere a un montaje de



1948, otro pertenece a 1949 y los restantes son posteriores a 1952 (1953, 1956-60), quizá podamos concluir en forma global, que en la visión de don Armando, el director teatral Seki Sano registró una evolución cualitativa en sus puestas en escena. Si bien conocía su trayectoria desde antes de su encuentro personal, y luego siguió paso a paso su labor en la escena mexicana, no fue sino a 10 años de su llegada que De Maria le reconoció en forma contundente las aportaciones que hizo al arte teatral de nuestro país.

De esta manera podemos observar cómo a los ojos de un espectador-crítico, como Armando de Maria, Seki Sano fue visto en un principio como un profesional del teatro con una sólida preparación adquirida en lejanas latitudes, que introdujo a nuestra escena un estilo que le parecía exótico en el ámbito de la cultura mexicana. Esa perspectiva se modificaría años después, valorándolo como el profesor de actuación que con más seriedad conducía una academia, así como uno de los directores más creativos, disciplinados y más cuidadoso de cada detalle en el escenario. Dicho cambio obedecía a la propia transformación de Seki Sano, de cuya trayectoria se acepta, en general, que su época de mayor esplendor se ubica en la década de los cincuenta.

Cabe reiterar que el hecho de haber externado duras críticas hacia Seki Sano, significa que don Armando lo tenía en la más alta consideración. Esto lo puedo afirmar luego de observar que cuando el cronista asistía a alguna función de teatro de tipo frívolo, insulso o de baja calidad, se limitaba a realizar una reseña *ad hoc*, resumiendo la anécdota y enumerando el reparto, es decir una simple "crónica de sociales" Sólo se mostraba exigente —y hasta implacable— cuando el director actor o dramaturgo a quien se refería le merecía su respeto, y cuando sabía que

en las capacidades de tal persona estaba el dar algo mejor.

En el presente trabajo intenté mostrar una faceta parcial de Seki Sano; por supuesto, hace falta un amplio panorama de cómo era visto por los críticos contemporáneos. Al mismo tiempo queda aquí reflejada parte de la personalidad del cronista, del cual también carecemos de estudios acerca de su vida y de su obra, que enriquecerían la historia del teatro mexicano. ■

Notas

"El Teatro de las Artes, que dirige Seki Sano, presenta *La fuerza bruta*, de John Steinbeck en el teatro del hotel Prado" *Novedades*, 17 de diciembre de 1946.

² "Las vísperas de *Noche de estío*. Rodolfo Usigli habla cómo escribió esta comedia impolítica. Confesiones, sentencias, alusiones y esperanzas, entre dos calles" *ibid.*, 2 de julio de 1950.

³ *Idem*.

Idem.

⁵ "*La soga*, en la sala Molière. *Un alfiler en los ojos* en la sala Chopin y *Fiebre de primavera*, en el teatro Ideal" *ibid.*, 18 de septiembre de 1952.

⁶ El subrayado es mío.

"El Sábado de Gloria en los teatros. Carnaval en Hielo en el Estadio. Shakespeare. Pantomima. *Soy inocente* en el Fábregas, y nada más" *ibid.*, 21 de abril de 1949.

⁸ "*Ana Karenina* de León Tolstoi, por María Douglas, Carlos Navarro y Seki Sano" *ibid.*, 24 de agosto de 1957

⁹ "Elementos del cine hacen teatro en el Palacio de Bellas Artes" *Novedades*, 16 de abril de 1946.

¹⁰ “Un espectáculo dramático coreográfico en el teatro de Esperanza Iris” *ibid.*, 16 de octubre de 1952.

¹¹ “Balance de impresiones de *Seis personajes en busca de autor*” *ibid.*, 20 de abril de 1954.

¹² En el seno del II Congreso Nacional de Investigación Teatral (febrero de 1995), organizado por la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), se instituyó el Seminario sobre Seki Sano, coordinado por la doctora Michiko Tanaka y auspiciado por el CITRU y El Colegio de México. Entre otros trabajos emprendidos por los miembros de dicho seminario, se encuentra la recopilación de testimonios de personas que colaboraron con este director. Cabe decir que el presente texto es producto de la participación de la autora en ese seminario.

¹³ “El Teatro de las Artes, que dirige Seki Sano, presenta *La fuerza bruta*, de John Steinbeck en el teatro del hotel Prado” *ibid.*, 17 de diciembre de 1946.

¹⁴ “Un concurso teatral bajo el signo de Manuel Eduardo de Gorostiza. Sobre la interpretación de *Clerambard* en el teatro estudio El Caracol. Prieto y sus escenografías” *ibid.*, 4 de abril de 1952.

¹⁵ “El teatro experimental y sus cultivadores. Presentación del grupo Nuevo Teatro, con una comedia de Jorge Kaiser” *ibid.*, 7 de diciembre de 1950.

¹⁶ Armando de Maria y Campos da las fechas de 1940 a 1942.

¹⁷ “*La rebelión de los colgados*, adaptación de la novela de Bruno Traven, por aficionados. Una reclamación sin importancia” *ibid.*, 21 de enero de 1954.

¹⁸ “Sartre por estudiantes de la Asociación Nacional de Actores, en el Grante” *ibid.*, 24 de enero de 1959.

¹⁹ La época de oro del cine mexicano se sitúa de 1941 a 1949.

²⁰ “Presentación de alumnos por grupos experimentales. Obras de Chéjov Dostoievski, Shaw, Maugham y Giraudoux en pequeñas salas” *ibid.*, 4 de marzo de 1953.

²¹ “Los discípulos de André Moreau representan en el teatro de La Capilla *Los días felices de Puget*” *ibid.*, 17 de noviembre de 1953.

²² “*La muerte de un viajante* por Alfredo Gómez de la Vega, en el Palacio de Bellas Artes” *ibid.*, 30 de abril de 1953.

²³ “El Sábado de Gloria...” *ibid.*, 1949.

²⁴ “*La sogá*, en la sala Molière. *Un alfiler en los ojos* en la sala Chopin y *Fiebre de primavera*, en el teatro Ideal” *ibid.*, 18 de septiembre de 1952.

²⁵ La que se desarrolla en el bosque, entre John Proctor y Abigail Williams, según consigna De Maria en: “*Prueba de fuego*, acontecimiento teatral, en el Palacio de Bellas Artes” *ibid.*, 31 de julio de 1956.

²⁶ “*Prueba de fuego...*” *Idem.*

²⁷ “*Panorama desde el puente* de Arthur Miller, en la sala Chopin” *idem.* 21 de junio de 1958.

²⁸ “La interpretación de *Todos eran mis hijos* y Fritz Hochwalder y Diego Fabri en Monterrey” *ibid.*, 29 de abril de 1959.

²⁹ Compuesto por dos cuentos de Salomón Ravinovich y uno de Isaac L. Peretz, adaptados por Arnold Pearl.

³⁰ “Tres piezas de teatro idish en español” *ibid.*, 18 de octubre de 1960.



La risa extraviada, 1996. Autor y director: Carlos Corona. CNCA, INBA.

DEL ARCHIVERO



Jorge Kuri

Nel Diago

Francisco Beverido Duhalt



Una aventura con alas, 1996. Autores: Paola Amaro, Carmen Zavaleta, Miguel Ángel Gabriel, Ariel Miramontes, José Luis Nieto, Javier Tovar y Agustín Meza. Director: José Enrique Gorlero. INBA y CNCA.

Apología al teatro de los arrabales

Jorge Kuri

De pronto me di cuenta de que ya no era hora de reunir a la gente en los teatros para contarles verdades, y que con “la sociedad” y “el público” no existe más lenguaje que el de las bombas, las ametralladoras, las barricadas, y todo lo que le sigue...

Antonin Artaud

Ante el desgaste de las vanguardias que terminan por pervertirse y volverse retaguardias, cualquier intento de sistematizar un procedimiento creativo corre el riesgo de volverse un *cliché*. Así suele ocurrir con todos los estilos; el romanticismo derivó en cursilería; el surrealismo en desmadre iconoclasta, una especie de diarrea de la imaginación.

Si observamos con cuidado dicho fenómeno no será muy difícil deducir hasta qué punto un estilo siempre existe; hasta el momento en que se le clasifica como tal, para dejar de ser *un estilo* y convertirse en una convención, bajo la que se rige el entendimiento de quienes pretenden sistematizar un procedimiento. La misma historia del arte bien podría recapitularse según el surgimiento de ciertos movimientos que en su momento buscaron romper con esa etiqueta llamada “estilo” y que pretendía definir la naturaleza subversiva de una expresión. Por ello todos los movimientos de vanguardia (que literalmente quiere decir “el

que camina hasta adelante”) siempre resultan carne de cañón para un sistema que pretende instaurar el orden en todo desorden. Lo ideal sería cambiar el orden de la partida, para tomarle el pelo a todas las tradiciones, e infiltrar el desorden en todos los órdenes y los sentidos.

Debido a su naturaleza subversiva, todas las vanguardias, en un principio, permanecieron bajo tierra, esperando el momento de hacer explosión. Una verdadera actividad terrorista, digna del Padre Ubú. Atentar contra la seguridad de todos los sistemas ha sido la premisa de cierto grupo de “terrorismo teatral” que se hace llamar *Los espeluznistas cósmicos*. Este grupo de experimentación escénica surgió en 1994, encabezado por Francisco Benson, joven teatrero que no quiso terminar su carrera en la Universidad Veracruzana, y como buen hijo de cirqueros se dedicó a aprender a partir de sus experiencias en diversos viajes a bordo de barcos. El propio Panchito Benson nos define sus actos como “una grosería escénica no apta para abstemios” ya que la misma naturaleza insólita de sus presentaciones (que no *performances*) parten de la premisa de que un teatro de la coherencia y la razón ya no son suficientes para satisfacer las necesidades de un público joven, asiduo al desvarío cósmico. A la manera de un *rave*, durante las presentaciones de este *teatro de los arrabales*, tanto el público como los ejecutantes interactúan bajo el influjo de una sustancia psicotrópica, con el fin de alinear la percepción colectiva y mandar a la canica del cerebro hasta la memoria de la Pangea. Según las conjeturas de Francisco Benson es posible modificar la percepción del universo, con tan sólo desviar la dirección en



la canica del cerebro, utilizando al teatro como un arma contra la razón, que consiste en dislocar la percepción del tiempo y el espacio.

Consecuentes con una búsqueda conceptual que parte desde *Ya chupaste faros* (1994), explorando la mecánica del hachís en su apología al fumador rascuache, pasando por *La medicina del Caos* (1995), que popularizó el dicho entre los camaradas de la congregación, que lo citaban como palabras clave al momento de *sintonizar la onda* con el chasquido de la hojarasca de la Luna: "Esta es la medicina del Caos, no porque te lo cure, sino porque te lo contagia", hasta llegar a su turulata versión del *Show de la vida*, titulada *Se te botó la canica* (1996), donde Francisco Benson abandonó por un momento la exploración teatral, para avanzar un paso hacia lo desconocido, gracias a la inefable altura que le concedió un miligramo de LSD, en el momento en que realizaba su improvisación en el aire. A partir de tal acontecimiento, el teatro jamás volverá a ser el mismo.

Después de dar una breve cuenta de los alcances que puede tener esta asociación terrorista, cabría detenerse a reflexionar en lo que se esconde detrás de estos extraños procedimientos para eslabonar este teatro, que merecería ser visto no tanto como un fenómeno social que cubre cierta demanda, de un público asiduo a espectáculos *sui generis* (como podría ser el *rave*), sino como un auténtico fenómeno clandestino que ha venido a modificar las formas, tanto de hacer como de apreciar este teatro de fin de milenio.

Lo desconcertante de este teatro no lo constituye el fenómeno de presentarse en distintas bodegas y arrabales clandestinos, hecho que

podría imitarse con cualquiera que presuma de ser *underground*, sino la naturaleza psicotrópica que envuelve al auditorio. A simple vista este Teatro de los Arrabales presenta múltiples semejanzas con el ritual. De hecho lo singular de sus presentaciones radica en la recuperación de ciertas figuras retóricas que imitan el movimiento de los astros; los conceptos de rito, mito y juego. Debido a que Francisco Benson se ha dejado conducir bajo el rigor de actuar en una sintonía cósmica, que le proporciona cierto estupor de los sentidos, ha decidido que su público no sea nunca jamás el mismo, o por lo menos durante el tiempo que dure el espectáculo. Mediante el consumo de ciertas sustancias que aumentan la percepción y la memoria de colores, los espectadores se ven obligados a dislocar su estado anímico y mental en un desplazamiento psicotrópico, tal y como la misma palabra nos lo propone: Psique; Alma, Tropos; Cambio. Sólo así, y de esta manera, tanto el público como los ejecutantes, se vuelven cómplices del terrorismo más siniestro: el terrorismo contra la lógica y la razón.

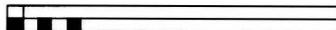
Entre los diversos sobrenombres que ha ostentado la empresa fantasma de Francisco Benson (que hasta la fecha ha cometido más de 10 actos terroristas, al lado de sus secuaces y otros miembros de su pandilla), se encuentra la simple unión de dos siglas (AA) que hasta la fecha no se sabe con precisión si quiere decir *Artistas Alternativos*, o *Alcólicos Anónimos* o *Abstemios Acomplejados*. Más tarde se hicieron llamar *Los miembros del movimiento espeluznista* (que pretendían poner los pelos de punta a través de sus espectáculos) en una obvia reminiscencia de los movimientos van-

guardistas de principios de siglo (tanto el surrealismo como el dadaísmo, y acaso más cercanos al estridentismo). Recientemente se declararon simpatizantes del llamado *arte desmadrista*, en el que han llevado a cabo una mayor participación en los campos del llamado *performance*, diversas instalaciones, así como actos situacionistas que ellos gustan de llamar “el verdadero arte desmadrista” el arte de romper (con) la madre de todas las madres (la causa de todas las causalidades): la lógica lineal a la que todos estamos acostumbrados. Sólo a través del desmadre, la ruptura arquetípica que une en un solo acto al rito, el mito y el juego, el principio de individuación se desmadra de la madre de todas las madres y gira enloquecido en torno a la Unidad-Primordial, que en su tiempo horadaron Nietzsche y Artaud.

El reciente descubrimiento de que en ciertas colonias de la ciudad de México existió un extraño pabellón de sorbetes que surtía sus helados con cierta dosis de una sustancia psicotrópica llevó a la compañía de Francisco Benson a formular su obra *Jardines del pensamiento* (1996-1997), una apología al delirio psicotrópico. A la manera de una feria itinerante, la desquiciada pandilla del *Desmadrismo cósmico* se instaló durante algunas horas de la tarde en diversos jardines, sin mayor aviso ni comentario, evitando la innecesaria publicidad, que en el peor de los casos se convertiría en una evidente pista para los agentes de la censura, ya que el tema de la obra invitaba al espectador a asistir bajo el influjo de su droga favorita. Tomando como punto de partida diversos mitos urbanos, entre ellos la siniestra aparición de una feria psicodélica de esper-

pentos, que exhibía en sus carromatos los más desquiciados jardines del pensamiento, que se ubican a mediados del entendimiento. A la manera de un recorrido funambulesco por el interior alegrofúnebre de una feria, el espectador presenciaba diversas acciones simultáneas que dependían a todas luces del azar y la casualidad, donde la participación de cada ejecutante no estaba dictada por un libreto dramático, sino por el desvarío psicodélico que ocurriera en ocasión. De esta manera ocurría la verdadera simultaneidad en el teatro; mientras en un episodio de la feria un grupo de espectadores asistía alucinado a un reventón cósmico, en otro cuadro de la misma feria la anécdota discurría de manera fragmentaria. La intención de que los mismos espectadores participaran bajo el influjo de un estupefaciente, hizo que esta feria de los múltiples tinglados adquiriera una naturaleza espeluznante. De esta manera no existía un solo y único espectáculo, sino múltiples y aleatorios, según la percepción de cada peregrino por el interior de la feria, y según la memoria con que se recapitulara el recorrido psicotrópico. Ante el mismo procedimiento, como mecánica del pensamiento, los mismos actores contruían un laberinto, y le daban forma a una nueva dramaturgia, que a medida que avanzaba, se desdibujaba a sí misma. Según el espectador, según el espectáculo; nadie tiene la razón, lo que nos demuestra hasta qué punto resulta relativa la mismísima realidad.

La historia del arte bien pudiera recapitularse según el afán constante de romper contra todos los estilos anteriores. Nada más necio que este infausto oficio de colgar etiquetas.



Para todo aquél que conozca de los vértigos al abismo, y de la elevación al cubo en cualquier pensamiento, durante la ingestión de los enteógenos, no dudará en intuir la importancia de este teatro de los arrabales que vuelve su mirada hacia los misterios en todos los rituales, y que en caso de tratarse de un fenómeno clandestino, sería mejor que continuara en su clandestinidad, por seguridad de los propios procedimientos. ■

DEL DICHO AL HECHO. LA OFELIA DE MARCO ANTONIO DE LA PARRA: TEXTO, PUESTA EN ESCENA, RECEPCIÓN*

Nel Diago

La historia es sabida. El pensamiento profético de Artaud, su exigencia de poblar el escenario con un lenguaje físico concreto, su rechazo de lo verbal, de lo literario, del diálogo, fue un grito en el vacío, el exabrupto de un orate. Tiempo después, sin embargo, las enigmáticas frases de aquel iluminado serán transformadas en un nuevo evangelio, cifra sagrada que un grupo de apóstoles encabezados por Julian Beck y Judith Malina, expandirán por todo el orbe occidental. A partir de ahí el arte teatral se revoluciona, se despoja de convencionalismos, de tradiciones secularmente asentadas. El director escénico, acompañado de sus acólitos -el escenógrafo, el iluminador, el vesturista-, asciende a los cielos en cuerpo y alma. Por contra, el dramaturgo, viejo chamán de la moralidad, descenderá a los infiernos. La imagen se adueña de los tabladros; la palabra queda condenada al exilio de la página impresa o, peor aún, del manuscrito encajonado.

Durante un cuarto de siglo (*grosso modo* entre 1960 y 1985), con mayor o menor intensidad, el fenómeno se irá extendiendo por Europa y las Américas hasta alcanzar las más remotas geografías. Chile, por ejemplo. Egon Wolff nos da testimonio de ello:

* El texto *Ofelia o la pureza* publicado en la revista *Conjunto*, núm. 102 (1996), se localiza en la BNA, también se puede consultar en el CITRU.

Se han escrito montañas en torno al tema, de lo que pasó con esta generación, pero el hecho es que pasó y los autores del 50 nos encontramos, de pronto, con que ya no teníamos nada que aportar. Nuestras herramientas estaban melladas. No servían. El texto comenzó a parecer sospechoso. Sospechoso de muchas cosas, pero el hecho es que nuestros escritorios comenzaron a llenarse de papeles inútiles y obras nonatas. Fue una época estupefacta y la embriaguez aún persiste.

Estupefacto, pues; noqueado, como tantos otros dramaturgos de esos años, por el golpe potente de los evangelistas de la imagen, Wolff intentará, desde la perplejidad, explicarse lo ocurrido. Los ocho segundos que el árbitro le contó mientras estaba en la lona del cuadrilátero el autor de *Flores de papel* los concibe así: 1) tendencia hacia la socialización en el proceso creativo; desconfianza del individualismo; 2) rechazo de lo académico por burgués y autoritario; 3) actitud populista, 4) uso del teatro como arma política, 5) desmitificación de la cultura burguesa; 6) sustitución de la palabra por la imagen; 7) ruptura con el teatro de sala; preferencia por espacios abiertos; 8) expulsión de la clase media, el público habitual hasta entonces.

Desde luego, no viene al caso determinar lo certero o no de este análisis. Lo que importa señalar es que la cuenta no llegó al límite. Lejos de perder el combate, el dramaturgo se levantó y, apoyado sobre sus débiles piernas, siguió peleando y hasta recuperó terreno. Tanto es así que ya a finales de los ochenta comenzará a oírse por doquier la buena nueva. vuelve el texto.² Y es verdad. En Buenos Aires o en la ciudad de México, en Barcelona o en La Habana, en Madrid o en Santiago de Chile, las salas comienzan a nutrirse de espectáculos

basados en la palabra dramática, proliferan los cursillos y talleres de dramaturgia, surgen oleadas de jóvenes autores.

Pero no hay que echar las campanas al vuelo. El pugilato no se decantó del lado del escritor teatral. Más bien fue un *match* nulo. Sin vencedores ni vencidos. O, quizá, todo lo contrario: con perdedores victoriosos y ganadores derrotados. Los conversos acérrimos de la nueva fe audiovisual permanecen en ella; los nostálgicos irredentos de la vieja ley de la palabra dramática, también. Pero los más, y si no los más, quiero creer que, al menos, los mejores, han aprendido de la experiencia. El argentino Roberto Cossa lo dejaba muy claro con estas frases:

Fue malo el teatro del literato puro, aunque de ese teatro hoy se puedan hacer obras hermosas, despojadas de cierta literatura y de cierta retórica. La contrapartida de ese teatro, el puramente visual, es un teatro que por momentos es tan retórico como puede ser la palabra. Cuando me dicen *el teatro no es literatura*, entonces yo digo *pero no es exposición de pintura*. El teatro es teatro.³

Las verdades del barquero: ni literatura, ni muestra de artes plásticas; el teatro es teatro. Costó entenderlo. Pero ya en esta última década del milenio será moneda corriente ver a directores "imaginativos" fundamentando sus espectáculos en textos dramáticos. Y no precisamente por saturación de lo audiovisual, por agotamiento de las fórmulas no verbales, sino porque muchos dramaturgos finiseculares, probados o neófitos, han variado sustancialmente su posición y su escritura. Para empezar, el nuevo dramaturgo aceptará compartir la soberanía del Olimpo teatral trabajando integrado en un colectivo, creando a partir



de las aportaciones de los actores, haciendo cuña con el director de escena. Pero aún el que sigue el viejo modelo de escritor de gabinete, que lo hay, acepta que la autoría del espectáculo es algo compartido. Por otra parte, la dramaturgia de hoy, heredera, claro está de la de tiempo pasado, ha sabido modernizarse incorporando técnicas de otras artes más evolucionadas: la música, el cine, la danza, la narrativa, la pintura... y, lo que es más importante, del propio teatro no textual. Como señaló el dramaturgo español Sanchis Sinisterra:

El texto que viene regresa también nutrido por toda esta saludable efervescencia de los lenguajes escénicos que se produjo durante las pasadas décadas. Evidentemente, los autores han aprendido esta verdad que Artaud colocó rotundamente sobre la mesa [...] Y este texto que regresa aprovecha esta palabra muda del escenario, estas leyes intrínsecas de la teatralidad escénica, que pueden ser también integradas en la escritura.⁴

El conflicto, por tanto, parece zanjado. ¿Lo está verdaderamente? Me temo que no, que todavía quedan zonas oscuras, posturas ambiguas. La tentación de considerar al texto como mero pretexto para el espectáculo,⁵ como un simple *libreto*, sigue vigente. Marco de Marinis⁶ advierte que el texto dramático es al tiempo obra literaria y material de espectáculo. Como artefacto lingüístico el texto perdura con independencia de su virtual puesta en escena; en consecuencia, puede ser leído, gozado y valorado autónomamente. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando un texto dramático está inédito? ¿cuando la única recepción posible es la que nos llega desde el escenario, tamizada por la lectura del director y demás artífices del hecho escénico? A estas preguntas inten-

taré responder con el ejemplo de la *Ofelia* de Marco Antonio de la Parra.

Texto versus puesta

Este escritor y psiquiatra chileno, que se dará a conocer como dramaturgo a finales de los setenta con obras como *Matatángos* (1978) y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978), a las que seguirán otras como *La secreta obscenidad de cada día* (1984), *King Kong Palace* (1990) o *Dostoyevsky va a la playa* (1990), forma junto a Ramón Griffero la avanzadilla de la renovación dramática que está teniendo lugar en Chile en los últimos años y que ya ha comenzado a dar nombres de una cierta solidez como Benjamín Galemiri, Inés M. Stranger o Pablo Álvarez. La renovación, dicho sea de paso, atañe también a la dirección escénica, faceta en la que destacarán creadores como Andrés Pérez, Alfredo Castro, Rodrigo Pérez o el propio Griffero, por citar sólo a unos pocos.

Como dramaturgo De la Parra surge, pues, a contracorriente, en los momentos de predominio del gesto, de la imagen. Pero con la lección bien aprendida:

Nada hay más terrible que las palabras naufragando a la deriva sobre el escenario. Tan horroroso como un chorro de imágenes sin ton ni son. Lo sabemos, en cierto teatro contemporáneo, ávido de futuro pero intoxicado de técnicas presentes, la verborrea ha sido sustituida por la catarata visual. Ambas son igualmente inútiles.⁷

Nuestro hombre tiene muy claro que escribir teatro, hoy, consiste en potenciar a través de

la palabra la síntesis entre el verbo y el gesto, que la materia prima de la escritura dramática radica en la relación que se establece entre la palabra y la imagen. Dicho de otro modo: la escritura dramática debe ser capaz de generar imágenes en movimiento. De la Parra sabe muy bien eso, como sabe también que la comunicación teatral es una rara alquimia, fruto de una labor de equipo, que sólo se da cuando cada cual maneja correctamente sus instrumentos:

...el dramaturgo, su manejo de la imaginación y el lenguaje; el director, el espacio, la luz, el movimiento, la armonía de sombras y sonido; el actor, su cuerpo, su voz, su presencia; el espectador, su cerebro, su alma.

La escritura dramática va más allá de la composición de diálogos, más allá de la trama argumental. Importa más sugerir que explicar. Hay que dejar que el espectador participe activamente, que reconstruya, que llene los huecos. O el lector, si de un libro se trata. Ahora bien, un director de escena que se propone montar un texto, en principio, no es más que otro lector. Sólo que su lectura, su comprensión de la obra, determina la de los futuros espectadores y condiciona su recepción. Con un clásico no hay problemas: el espectador está sobre aviso. Pero, ¿y con un texto nunca antes representado y, además, no publicado?

Le ocurrió a De la Parra con su *Dédalus*, una obra extensísima, que podría dar para seis horas de representación, pero que en manos del director que la montó, Alfredo Castro, quedó reducida a un extracto de ocho páginas. El espectáculo, si hemos de creer al autor⁸ fue

bellísimo, pero el texto sigue pendiente de su verdadero estreno.

Más complejo es el caso de *Ofelia o la pureza*, estrenada por el Teatro Nacional Chileno en mayo de 1995 como *Ofelia o la madre muerta*. Ya el cambio de título⁹ es indicativo de las transformaciones que sufrirá el texto en su paso de dicho al hecho. El director, Rodrigo Pérez, o bien no ha entendido o, sencillamente, no le ha interesado la propuesta textual y la ha recreado a su manera. El caso es que según comentaba Pedro Labra, el crítico del diario *La Segunda*, el director

...se apropió del texto, lo cortó y modificó, convirtiéndolo en materia prima para otra de sus estilizaciones teatrales, de fría belleza y despojado lirismo. Se percibe un asincronismo entre lo que muestra el escenario y lo que intentó decir el autor.

Sin embargo, para otro crítico, Eduardo Guerrero del Río, de *La Época*, lo importante es:

cómo a una obra con las características de *Ofelia o la pureza* —con su independencia como dramaturgia— se le saca partido para crear otro texto en el espacio escénico (*Ofelia o la madre muerta*), tan válido como el anterior. Además, en este trabajo de la intertextualidad, en esta sumatoria de textos que se interrelacionan, no se puede perder de vista que el punto inicial es el *Hamlet* de Shakespeare, como correlato para inventar un cuento tan distinto pero a la vez tan lleno de discursos paralelos.

Desde luego, Guerrero tiene toda la razón al hablar de intertextualidad y señalar que el punto de arranque es *Hamlet*. Pero no el de Ilegada: la historia es otra. La relación de la *Ofelia* de De la Parra con la fuente shakespeariana es similar a la que se da en la obra de Tom



Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, pero va más allá incluso. No se trata sólo de que los personajes secundarios cobren vida y protagonismo (una idea acariciada por el autor desde mucho tiempo antes),¹⁰ sino de construir una fábula basada en, pero para hablar de aquí y de ahora. Y eso es lo que nos ha birlado Rodrigo Pérez a los espectadores, quizá por entender que:

Con *Ofelia o la madre muerta*, de la Parra ha escrito una nueva obra que puede leerse como una versión distinta del *Hamlet* de Shakespeare, como una otra versión. Por lo tanto, la obra y el montaje están evidentemente caracterizados por una peculiar sumatoria de textos que se interrelacionan a partir de la nueva versión que el autor propone del clásico shakespeariano a manos de su personaje femenino más desvalido.¹¹

Puede que ahí radique el problema. Tal vez si De la Parra se hubiera alejado mucho más del referente —por ejemplo: variando los nombres, que mantiene (Ofelia, Hamlet, Polonio, etcétera.)—, nadie hubiera leído la obra como una *versión*, sino como un texto nuevo. Nos hubiéramos evitado así la tentación de subrayar lo obvio, es decir: de transformar el texto para aproximarlos a la fuente. Porque eso, precisamente, es lo que hace el montaje: reshakepearizar la obra.

El autor había imaginado la acción en un espacio concreto, aunque abierto a posibles interpretaciones: *Una casa de blancos muros. Tal vez un hogar adinerado./ Una blanca mansión en el Caribe. Tal vez un hospital./ Una clínica de desintoxicación./ Una piscina. O una bañera de hidroterapia.* En cualquier caso, que ni por asomo se pareciera al castillo de Elsinor. En ese ambiente, aparentemente

limpio, puro, sano, destinado precisamente a la relajación, a la curación mental (no olvidemos que Claudio, el dueño de la clínica junto a su cuñada Gertrudis, es psiquiatra; y que Polonio, el administrador del hospital, también es médico) se desarrollará un juego de pasiones ocultas, de deseos inconfesables, de ambiciones innobles, de intereses bastardos. Un juego cruel que contrasta fuertemente con la pulcritud del lugar y que conducirá a la pobre Ofelia, el personaje más indefenso de todos (Hamlet se salvará con el cinismo y con la integración: se marcha a estudiar medicina, un modo claro de perpetuar el *status quo*), a refugiarse en la locura y la muerte, sus únicas vías de escape.

Ahora bien, hemos de tener en cuenta que no nos enfrentamos con una obra realista, que las escenas que contemplamos pueden ser el fruto de la mente enfermiza de Ofelia, los devorados delirantes de la morfina, el reflejo de sus pesadillas monstruosas. De la Parra se adentra en la exploración de la experiencia onírica, pero rehuye las claves interpretativas. Todo queda en sugerencia, en posibilidad. En el texto, la propia madre muerta, tan fundamental en la puesta en escena, quizá no sea más que una estrella de cine que está en la clínica siguiendo un tratamiento de desintoxicación.

Muy poco de esto, sin embargo, se traslada al montaje de Rodrigo Pérez. En su manipulación el director ha suprimido todo lo que tiene que ver con la psiquiatría, ha resituado la acción en un espacio virtual, pero próximo visualmente al denostado castillo de Elsinor, ha vestido a los personajes con trajes isabelinos y hasta se ha permitido citar a Shakes-

peare de una manera directa introduciendo dos monólogos: el de Gertrudis contando la muerte de Ofelia y el célebre *to be or not to be*, puesto aquí en boca de esta última. En definitiva, ha hecho otra obra. La original, con esa nítida muestra de la corrupción de las clases altas, nos remite imaginativamente al mundo de los folletines televisivos (tipo *Falcon Crest*, *Dallas*, etcétera.) o, en todo caso, a la prensa, mal llamada, del corazón. La propuesta de Rodrigo Pérez se queda en una vuelta de tuerca al universo chakespeareano, en mero juego metateatral.

Desde luego no seré yo quien cuestione la legitimidad de un director creativo para hacer de la capa de otro un sayo propio. Sólo el autor podría desautorizar tal componenda. Y no es el caso: De la Parra se desentendió de la gestación del espectáculo. Creo, no obstante, que éste no puede ser un buen camino. Más que nada por lo que atañe a la recepción: los espectadores que asistieron a las representaciones de *Ofelia o la madre muerta* difícilmente podrán valorar las excelencias o defectos de la pieza de Marco Antonio, no la vieron. Saldrán más o menos satisfechos del teatro, juzgarán con beneplácito la composición plástica, el trabajo de algunos actores, pero se equivocarían de pleno si pretendiesen opinar sobre lo que ha querido expresar el autor.

Y lo mismo pasa con la crítica. En una misma revista, por ejemplo, vemos cómo Carola Oyarzún¹² observa en el montaje una serie de fallos estructurales derivados de lo que ella entiende como "limitaciones del texto" mientras Consuelo Morel Montes¹³ llega a la conclusión opuesta: el director no ha sabido trasladar a la escena los planteamientos del texto.

Casos como el aquí expuesto son frecuentes en el teatro. Desde siempre o, al menos, desde que en siglo XVI se produjo la escisión y el reparto del trabajo: el poeta dramático por un lado, el autor de comedias por el otro. Lo ideal sería aspirar a la reunificación en una sola persona o, cuando menos, a la labor conjunta de dramaturgo y director en el proceso de creación del espectáculo. Algunos ya lo practican. Sea como sea, el ejemplo que hemos expuesto pone en evidencia que la tan cacareada vuelta al texto no está libre de tergiversaciones, obstáculos varios y otros impedimentos. ■

Notas

Egon Wolff, "Teatro no textual en Chile" *Apuntes*, núm. 107 (1994), 110-114.

² La última edición de la revista *Conjunto*, núm. 102 (1996) aborda precisamente el tema del retorno del texto dramático con una serie de artículos, encabezados por el de Marco de Marinis: "Repensar el texto dramático" pp. 4-8.

³ Roberto Cossa, "Reflexiones sobre el rol del dramaturgo" *Apuntes*, núm. 107 (1994), pp. 114-116.

⁴ José Sanchis Sinisterra, "El texto que viene" *Apuntes*, núm. 107 (1994), pp. 116-120.

⁵ La comparación con el guión cinematográfico suele darse con harta frecuencia. Particularmente no lo veo mal. Con una salvedad: habría que concederle al guión entidad literaria y estudiarlo como un género más. Pero, hoy por hoy pese a que se publican algunos guiones, no existe el hábito de su lectura. En literatura dramática sí, pero se está empezando a perderlo peligrosamente.

⁶ *Art. cit.*, p. 7

⁷ Marco Antonio de la Parra. *Para un joven dramaturgo* (Sobre creatividad y dramaturgia), Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1993, p. 14.

⁸ *Vid.* Marco Antonio de la Parra, "Sobre *Dédalus*" *Apuntes*, núm. 107 (1994), pp. 38-39.

⁹ No sabría decir si dicho cambio fue propuesto por el director. En una nota aparecida en *Apuntes*, núm. 110 (1995-96), pp. 19-20, De la Parra comenta que, cuando la pieza quedó seleccionada en la I Muestra de Dramaturgia de la Secretaría de Comunicación y Cultura del Ministerio Secretaría General del Gobierno, "se llama *La madre muerta* y ya se había llamado también *La pureza*" Si tenemos en cuenta que De la Parra no siguió el proceso de puesta en escena y que una de sus obras anteriores se llama *El padre muerto*, cabe sospechar que el cambio no es de su cosecha. En todo caso, doy fe de que a mí me pasó el manuscrito como *Ofelia o la pureza* y que con ese título se acaba de publicar, por mi mediación, el último número de *Conjunto* (102, 1996).

¹⁰ En su opúsculo *Para un joven dramaturgo...* De la Parra se preguntaba: "¿Cuántas obras se pueden escribir a partir de Hamlet? Nadie ha escrito *Ofelia*, ni *Polonio*, *Laertes*" (*op. cit.*, p. 47).

¹¹ Rodrigo Pérez, "Ofelia: aquí se asesina la juventud" *Apuntes*, núm. 110 (1995-96), pp. 21-22

¹² Carola Oyarzún, "*Ofelia o la madre muerta*. Texto y puesta en escena" *Apuntes*, núm. 110 (1995-96), pp. 22-25.

¹³ Consuelo Morel Montes, "Ofelia: la imposibilidad de recibir el mundo externo" *Apuntes*, núm. 110 (1995-96), pp. 26-28.

UNA CANDILEJA EN EL "CALLEJÓN DEL DIAMANTE" DE XALAPA, VERACRUZ

Francisco Beverido Duhalt

Fuera de la ciudad de México, los interesados en las actividades teatrales enfrentamos siempre el enorme problema del acceso a materiales de información, ya sea textos dramáticos, textos teóricos sobre los diferentes aspectos del teatro o temas relacionados con esta actividad. El aspecto más grave es la inexistencia de tales materiales.

Xalapa, a pesar de su larga tradición teatral, se encuentra en esa situación. No existe una biblioteca especializada, y la sección correspondiente en las bibliotecas —tanto públicas como institucionales— es exigua.

El problema es más grave cuando vemos que una institución como la Universidad Veracruzana carece de una memoria propia sobre esa prolífica actividad teatral que le ha dado un lugar preponderante en el panorama cultural del país. A pesar de haber contado con la primera escuela profesional en provincia a principios de los cincuenta (que tuvo una vida de apenas cinco años); de la creación relativamente reciente de una facultad que imparte estudios a nivel de licenciatura y que celebró su vigésimo aniversario en 1996; de contar con una compañía profesional con más de 40 años de actividad escénica, y de ser la cuna de la decana de las publicaciones periódicas de la especialidad en el país, no conserva un registro sistemático de sus propias actividades.

Menos aún de las que se han derivado de ellas: grupos y espectáculos creados por egresados de la facultad, actividades alimentadas por los universitarios pero fuera del seno de la institución, etcétera. Tampoco existe un registro de las actividades que se han desarrollado en la ciudad al margen de las universitarias: otras instituciones, grupos independientes, clubes de servicio y similares.

Nos propusimos entonces la creación de un Centro de Documentación, Información e Investigación Teatral que, como una instancia independiente, proporcione a los individuos o instituciones interesados la documentación y la información necesarias.

Este Centro habría de poner a disposición de los usuarios una colección lo más amplia posible de textos dramáticos, textos de teoría teatral (historia, técnicas de los diversos aspectos del teatro: actuación, dirección, escenografía, composición dramática, movimiento, voz, etcétera), y otros de temas afines que puedan enriquecer y ampliar el conocimiento del teatro; publicaciones especializadas tanto nacionales como extranjeras, así como otro tipo de documentación que sirviera para proyectos de investigación diversos dentro de o que incluyan esta actividad: microhistoria (teatro en la ciudad o en el estado), semiótica y análisis del teatro como fenómeno de comunicación, como fenómeno estético, como fenómeno social, etcétera.

También habría de constituirse en un centro receptor y recopilador de información sobre las actividades teatrales que se produzcan en la misma ciudad. Es deseable (y éste es uno de sus objetivos en el largo plazo) extender su radio de acción a todo el estado de Veracruz.

Logrará convertirse en un centro de difusión si logra su objetivo de reunir la información oportuna y completa tanto sobre las actividades en desarrollo como las anteriores.

CANDILEJA surge entonces, por lo pronto, como un Centro de Documentación, con las siguientes metas:

1. Crear en el corto plazo un servicio de información para teatreros.

2. Ofrecer a los interesados un sitio en el que se puedan encontrar los materiales necesarios, indispensables o convenientes.

3. Consolidar este espacio y enriquecerlo para que cumpla sus funciones durante el mayor tiempo posible.

4. En apoyo o complemento de lo anterior, programar ciclos de conferencias, charlas individuales con especialistas y personalidades, presentación de videos o de libros y otras actividades semejantes, ya sea de manera autónoma o en coordinación con otros grupos o instituciones.

Se ha logrado hasta el momento lo siguiente:

1. Un espacio rentado en el centro histórico de la ciudad. dos habitaciones destinadas, una, como sala de lectura, la otra, como depósito del acervo (las condiciones están lejos de ser las ideales. Puede decirse que no son siquiera las adecuadas para un centro de estas características, pero se ha encontrado la amplitud suficiente para la instalación de los materiales existentes).

2. La instalación y adaptación del espacio, y la infraestructura mínima indispensable para ini-

ciar las actividades: libreros y estanterías para material bibliográfico, archiveros para el almacenamiento y clasificación de otro tipo de documentos, mesas de lectura y de trabajo.

3. El material que ya existe, con aproximadamente 10 mil artículos, se ha dividido en tres secciones principales: "Biblioteca" "Hemeroteca" y "Archivo"

a) Se ha ubicado, en la sección "Biblioteca" un acervo de cerca de 2 500 volúmenes de obras de teatro divididos en tres secciones:

–**Autores mexicanos**, 900 volúmenes (con más de 2 mil obras de teatro).

–**Autores en lengua española**, casi 700 volúmenes (españoles e hispanoamericanos, con cerca de 2 500 obras de teatro) y

–**Autores en lengua extranjera**, 600 volúmenes (con más de 1 500 obras de teatro); 200 volúmenes de diversas antologías (nacionales, genéricas, históricas, etcétera);

Más de 1 200 volúmenes de textos sobre teoría dramática y del teatro (actuación, dirección, escenografía, voz, autores, épocas y géneros, etcétera) y algunos otros temas afines (antropología, filosofía, literatura, semiótica y otros).

b) En la sección "Hemeroteca" las colecciones completas de las revistas *Tramoya*, *Repertorio* (tres épocas), *La cabra* (1a. y 3a. épocas), *Escénica*, *Latin American Theater Review*, *México en escena*, *Correo escénico* y muchos números de las revistas *Performing Arts Journal* y *Conjunto*, más algunos ejemplares de *The Drama Review*, entre otros.

c) Más de mil registros en la sección de “Archivo” correspondientes a las actividades teatrales en la ciudad de Xalapa desde 1950 hasta la fecha, con muchas referencias también a actividades en otras ciudades del estado. Este archivo está, sin embargo, incompleto. De algunos espectáculos sólo se cuenta con un ejemplar del programa de mano o alguna referencia periodística. Registro fotográfico sólo existe de un puñado de obras. Empero, se cuenta con una colección de aproximadamente 500 carteles de teatro, sobre todo de producciones locales.

Todos los materiales mencionados son la colección, el archivo y la biblioteca personales del autor de este proyecto, que se ha ido integrando, por un interés personal, en una labor que se ha extendido por cerca de 30 años.

4. Una computadora personal con un programa muy sencillo, pero muy eficaz, de base de datos.

—Los textos dramáticos están registrados de dos maneras: como libros (volúmenes) y se cuenta también con una ficha por cada obra, en ella se incluye, además de su ubicación (libro, revista, manuscrito o fotocopia), número de personajes (se está elaborando en este momento la ficha computarizada incluyendo la sinopsis de cada obra, especificaciones de espacio o escenografía y, en algunos casos, duración aproximada de la obra en representación).

—En esa base de datos se encuentra también el registro de las actividades teatrales de las que se cuenta con documentación en el archivo.

—También los índices generales de las cinco publicaciones de las que se tienen colecciones completas, las aún en publicación (*Tramoya* y *Latin American Theatre Review*) y las que han completado su ciclo (*Escénica*, *La Cabra* y *Repertorio*).

5. Hay una sección más de “varios” que incluye textos que no están relacionados directa o claramente con la actividad teatral pero que se han revelado de alguna utilidad: ensayos históricos y sociológicos, libros sobre gramática y lingüística, monografías sobre algunos pintores, materiales recopilados en algunos eventos como los congresos y encuentros de investigadores de teatro, algunos simposios sobre formación actoral, etcétera.

6. Se cuenta también con una fotocopidora que permite ofrecer a los usuarios la copia del material que le interesa sin que éste tenga que salir del local.

Debe añadirse que muy recientemente hemos recibido aportaciones de Alicia Martínez y el grupo Tablas y diablas, de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. De la revista *Tramoya* y del maestro Dagoberito Guillaumin hemos recibido materiales para enriquecer el registro que tenemos de sus producciones, y otras de gente que a título individual nos ha obsequiado algún título para enriquecer el acervo bibliográfico.

7 Se cuenta con un mínimo indispensable de personal encargado de la atención, mantenimiento y demás, del espacio y del material, en horarios adecuados para la atención al

público y a las labores de documentación y clasificación de los materiales del archivo histórico.

8. Se han ofrecido también un par de charlas gracias a la generosidad de algunos amigos como Mercedes de la Cruz; Emilio Carballido nos dio su respaldo llevando a cabo la lectura de su obra *La prisionera*, y Cutberto López leyó también su última obra, *Helada madrina*. Se han realizado presentaciones de libros como la *Juguetería teatral* de Ricardo Pérez Quitt. Otros amigos y colegas han aceptado la invitación en las mismas condiciones.

9. Con Elena Guiochins se organizó un taller de composición dramática que se desarrolló de septiembre a diciembre de 1996 y de cuyos resultados habrá de realizarse una lectura muy pronto.

Es nuestra intención continuar –y ampliar, de ser posible– estas actividades. Esperamos, por otro lado, poder integrarnos pronto a Internet, aprovechando las facilidades que nos otorga la disponibilidad de una computadora y la línea telefónica instalada en el local.

En realidad, CANDILEJA ha empezado a funcionar con los recursos tanto financieros como materiales aportados por su creador. Dado que no está sostenido financieramente por ninguna institución, debe solicitar a los usuarios una cooperación económica que cubre un porcentaje mínimo pero cada vez más amplio de los gastos que se originan. Esto no logra hacerlo totalmente autosuficiente, pero sí ayuda a solucionar algunos de los problemas más importantes.

Poco antes de la redacción de este documento se rentó un espacio aledaño en el mismo edificio, que ha sido habilitado como salón de conferencias para poder realizar las charlas, presentaciones, lecturas y cursos sin interferir con la sala de lectura y consulta, como había sucedido hasta este momento.

Hasta el día de hoy, CANDILEJA ha dado servicio a los estudiantes de la Facultad de Teatro, a algunos directores, actores y diseñadores de grupos independientes, a muchos alumnos de diversas escuelas de enseñanza media en Xalapa, pero también ha podido satisfacer solicitudes realizadas, personal o telefónicamente, por teatreros de otras ciudades como Veracruz, Cuernavaca y Puebla.

Para cuando estas líneas aparezcan, se habrá conseguido el registro de CANDILEJA como Asociación Civil, lo que le permitirá ampliar y diversificar sus actividades y sus relaciones con otras instituciones. ■



Palacio de Bellas Artes. Inaugurado en septiembre de 1934.



CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION
TEATRAL RODOLFO USIGLI

