



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. 2001) nueva época.
México: CONACULTA, INBA, CITRU.

Descriptorios Temáticos (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica. Gurrola, Juan José, 1935-2007 – Crítica e interpretación.

documenta

c i t r u

- **Juan José Gurrola:**

J.J. Gurrola
Angélica García
Hilda Saray
y Giovanna Recchia
Gabriel S. Roviroso

- **Guía para
la difusión
de espectáculos
escénicos**

Marisa de León

- **¿Nuevo
teatro ruso?**

Armando Partida

- **La legión
de los enanos**

Maribel Carrasco

4

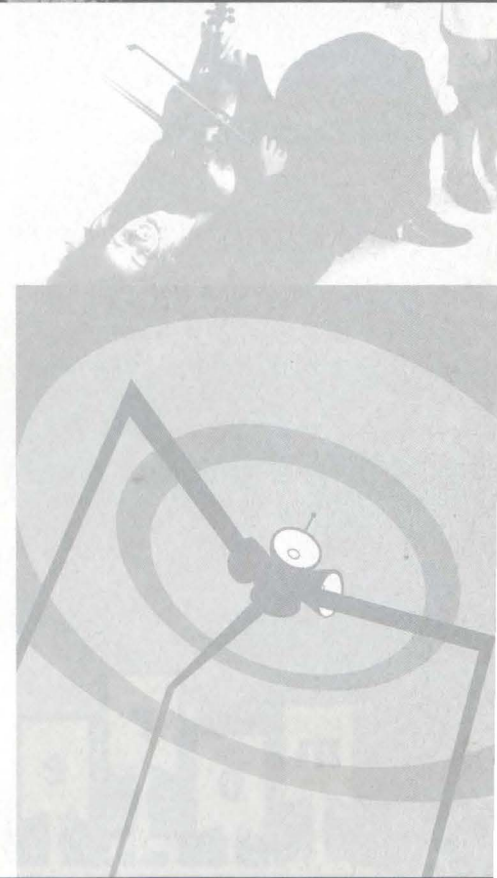


documenta

c i t r u



Nueva época • mayo 2001



4

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Sari Bermúdez Ochoa Presidenta

Ignacio Toscano Jarquín Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes
Saul Juárez Vega Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas
Omar Valdés Hernández Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
Arturo Casares Cortina Director de Difusión y Relaciones Públicas

documenta
REVISTA

Revista semestral de investigación teatral

Director
Omar Valdés Hernández

Coordinación editorial
Raquel Araujo

Edición
Marcela de Aguinaga

Diseño gráfico
Eduardo Barrera Arambarrí

Diagramación nueva época
bomba fétida

Diseño de website de *El cuerpo escénico*
Julieta Hernández

Captura
Jeanette González

Apoyo
Sisu González
Virginia Jiménez
Esteban Montes
Sandra Narváez

Fotos de portada (Gurrola)
Benjamin Alcántara / Giovanna Recchia

Los artículos son responsabilidad de sus autores.
ISSN en trámite

Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
Río Churubusco s/n, esq. Calz. de Tlalpan
México 04220, D.F.

Tel. 54 20 44 00, ext. 1018, 1074
Fax ext. 1194

citru@correo.cnart.mx

m o r e

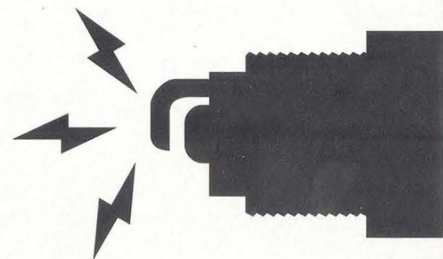
el dibujo no corresponde con un diferencial de verdad. soy diseñador. no ingeniero.

E n e d i i t o r r i , à a l a

Con el presente número de la revista **Documenta**, el CITRU lanza varios hilos de Ariadna, para recorrer laberintos... En el primero nos espera un monstruo: Gurrola, irreverente y provocador, figura imprescindible del teatro mexicano actual, expuesto en algunas de sus múltiples facetas. En contraste, Armando Partida nos acerca al lejano teatro ruso reciente, con un dechado de obras que observamos a través de sus ojos de experimentado investigador de teatro y viajero, mientras que Marisa de León cumple su promesa abierta en *Documenta CITRU* dos (nueva época) al entregarnos un concienzudo manual, con páginas recortables, para la difusión de espectáculos.

Dentro de la línea de la actualidad y la difusión, hacemos constar la existencia de *El cuerpo escénico*, seminario creado por artistas e investigadores con el Instituto hemisférico de *performance* y política, y cuya semilla, en las reflexiones de Sylvia Macías, invita a los interesados a internarse en otros laberintos no menos complejos: el del cuerpo y la *internet*.

También nos enteramos que las mujeres continúan reuniéndose en diversos puntos del país para apuntalar un proyecto nacional de intercambio, esperando como fruto de este esfuerzo, la creación de un Festival nacional de mujeres creadoras, para regocijo de todos los géneros. Por último, nos unimos a la mítica legión de los enanos en su búsqueda de la joya de Mael, en una carrera de supervivencia a través de espacios mágicos, creados por Maribel Carrasco. Esperamos que nuestros lectores lo disfruten.



do cu 4 men t r iv

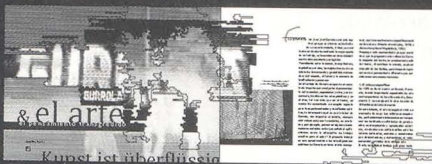
6 Acción e inacción teatral

Luis Mario Moncada



Gurrola: “La pasión por acariciar los intangibles, por propiciar el teatro” (entrevista)

Hilda Saray / Giovanna Recchia



40 Gurrola y el arte. El pensamiento transgredido

Angélica García

10 Dossier J.J. Gurrola



Teatro Cuántico

Juan José Gurrola

48 Gurrola por Strindberg mismo: Algunas reflexiones en torno al término subversión en el teatro

Gabriel S. Rovirosa





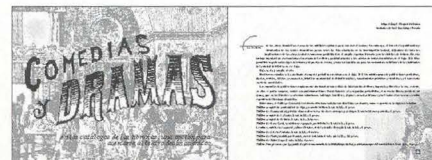
68 **Guía para la difusión de espectáculos escénicos**

Marisa de León



94 **¿Nuevo teatro ruso?**

Armando Partida



110 **Comedias y dramas en los catálogos de las librerías, una opción para acercarse al teatro decimonónico**

Miguel Ángel Vásquez



56 **Gurrola arquitecto**

Héctor Ballesteros / Angélica García



118 **La legión de los enanos**

Maribel Carrasco



142 **La red de mujeres de teatro en México**

Lucina Jiménez



136 **El cuerpo escénico: primer ciclo de la escena alternativa**

Sylvia Macías

í n d i c e



inacción

esta



Luis Mario Moncada

Director fundador de la revista *Documenta* CITRU

Así como

la vida es el espacio que existe entre el nacimiento y la muerte, así el teatro es el arte que transcurre entre el surgimiento y la resolución de un conflicto humano. El teatro no tiene antes ni después del conflicto, no existe en el concepto de reposo contemplativo. El teatro sólo surge donde hay un conflicto en movimiento, y desaparece en cuanto el movimiento llega a su fin. Por eso se le ha llamado *Arte de la acción*, porque representa a los hombres en el intento de equilibrar situaciones ficticias que se muestran en estado de "desorden".

Siendo esa la esencia del teatro, resulta oportuno distinguir las distintas cualidades y formas de acción que se interrelacionan para la consumación del hecho teatral: en primer lugar, podemos hablar de acciones físicas y acciones internas o psicológicas, que componen el material básico para la creación de tensiones. Las tensiones, por su parte, constituyen el puente fundamental entre el público y el espectáculo; con la generación de tensiones de mayor o menor intensidad se crea el lazo que sólo se soltará hasta la consumación del asunto en conflicto.

Aunque podría suponerse que el tema o discurso ocuparía el primer lugar en el interés del público, en el teatro esta ocurrencia está muy lejos de ser cierta. Como arte de la acción —y no de la reflexión—, el teatro tiene sus bases en una comunicación más reactiva y sensorial, por el simple hecho de que a través de la acción busca estimular al espectador. El propio Aristóteles, al enumerar los seis componentes del teatro, otorga la mayor importancia a la fábula o conflicto central, y sólo el cuarto sitio a la idea o tema, siempre después del personaje y el diálogo.

Hablando de conflicto, y por tanto, de acción, Eisenstein no escatima en la búsqueda de posibilidades formales para generarlo con cada uno de los elementos de la representación: así, habla de conflicto de planos, de color, de volumen, de iluminación, de ritmo, porque todos ellos se conjugan en la paulatina conformación del nudo dramático.

Con todo, una vez asumida la importancia de la acción para el teatro, conviene distinguir la diferencia, a veces sutil, entre acción simple y acción dramática, ya que en ella queda sentenciado su valor como arte. Para John Howard Lawson, la obra teatral es un "sistema de acciones" que provoca cambios menores y mayores en el equilibrio. Desde esa perspectiva, "el clímax de la obra es la máxima alteración posible en el equilibrio". Apoyándonos en esta definición, podemos considerar que la acción dramática es aquella que necesariamente modifica el

equilibrio de la situación y hace crecer el conflicto en dirección a su punto de crisis y de resolución. Entonces, toda escena debe lograr realmente un "cambio en el equilibrio, tanto con relación a escenas previas y venideras como con relación al movimiento dentro de la escena en sí misma. Si la escena no produce tal cambio, la tensión es falsa y, por consiguiente, falta el elemento de la acción".¹

Una vez entendido el sentido de la acción dramática, cabe suponer que una obra no puede ser sólo acción, porque es imposible estar en un movimiento continuo hasta el final.

Todo movimiento tiene sus ritmos y graduaciones, y por eso conviene apuntar algunos comentarios respecto de lo que no es acción: nos referimos al ser y estar del actor.

Se ha pretendido que el actor debe expresar permanentemente un torrente de emociones, y que éstas deben traducirse en acciones. Sin embargo, ya decíamos que resulta impensable la acción perpetua del actor, entre otras cosas porque desvirtuaría el valor de sus propias acciones. Por esta razón, algunos estudios de antropología teatral encabezados por Eugenio Barba y Nicola Savarese han vuelto los ojos al teatro oriental para indagar en la capacidad

acción teatral

expresiva de la inacción. Existe entre los actores japoneses y del resto de Asia una forma de estar en escena que busca la no expresividad. Esta búsqueda, que parece un contrasentido en el actor, tiene por objeto concentrar la tensión en la propia inacción, de manera que se convierta en lo que ellos llaman un estado preexpresivo. Para ello utilizan técnicas corporales extracotidianas; es decir, posiciones en las que el cuerpo no se encuentra en estado de reposo, sino de concentración de la energía en un solo punto. Con lo anterior se logra que, sin realizar movimiento alguno, el actor concentre la tensión y la atención del espectador. Por ejemplo, si el cuerpo inclina su eje hacia un lado, dando la impresión de que en cualquier momento puede caer, acumula un grado de tensión que inmediatamente es percibido por el público. La postura puede ser sutil y no obstante siempre concentrará la atención, porque todo cuerpo que se encuentra fuera de equilibrio genera tensión en quien lo observa. La relajación del espectador, entonces, está asociada al equilibrio y a los puntos de reposo.

A esta técnica de postura extracotidiana se le denomina también recurso del *precario equilibrio* porque resulta de una postura de tensión que, sin embargo, nunca se resuelve

hacia el equilibrio ni hacia la caída irremediable, sino a un estado permanente de expresión dentro de la inacción misma. Los actores japoneses consideran que el secreto del *precario equilibrio* está en las caderas, porque de la flexión ligera de las piernas y la tensión de esa parte del cuerpo surge su estar relajado y a la vez tenso. Por eso, para distinguir a un buen actor, los japoneses se preguntan si posee o no posee caderas.

Recapitulando, el teatro tiene como fundamento a la acción, pero ésta se resuelve de diversas formas. Su evidencia externa o estructural se encuentra en la acción dramática, pero en su construcción interna existe un juego de oposición, casi un recurso perverso y subliminal, cuyo objeto es catapultar la tensión hacia zonas inconscientes de la percepción. En eso radica, en pocas palabras, el mantenimiento del conflicto.

...estrategia hoy una paráfrasis de Elzondo, de Miscoast, de Elizondo,

Pido a mis actores que construyan metáforas a partir de la irracionalidad: J.J. Gurrola

La entrevista transcurre entre largos silencios. Juan José Gurrola tarda en contestar. Cierra los ojos. Se lleva una mano a la frente, mientras que entre sus dedos un cigarrillo encendido se extingue. Dice: "mi teatro es el desbordamiento de las percepciones espacial, volutiva, afectiva, abstracta, material y mental del hombre".

El pintor y director escénico estrena hoy en el teatro Juan Ruiz de Alarcón la paráfrasis a la comedia de Salvador Elizondo, *Miscoast*, que representará a la Universidad Nacional Autónoma de México en el décimo Festival Internacional Cervantino, a celebrarse en Guanajuato.

En alguna ocasión Gurrola señaló que Grotowsky y Artaud "retrasaron" el proceso en el desarrollo teatral al "olvidarse del texto". Hoy agrega: ellos hicieron "un teatro en bruto" que ha sido necesario trascender. Tanto Artaud como Grotowsky pedían a sus actores el surgimiento de la irracionalidad en la escena para plantear un acto teatral. Ahora, "yo les pido a mis actores que construyan metáforas continuas a partir de la irracionalidad, pero con ayuda de

— ¿Elizondo aceptó ya tu puesta en escena?

— Elizondo no ha venido a los ensayos. Debes saber que el director trabaja como en un "estado de guerra" en el que se usan muchas estrategias. Ya veremos que pasa más adelante.

— Cuando hablas del "desbordamiento de las percepciones", ¿qué dimensión tiene

Braulio Peralta

escénico. Así como cada frase escrita está envuelta en una continuidad de metáforas, así debe ir desenvolviéndose la dinámica del actor, sin un personaje preconcebido: sólo estímulos, reacciones y emociones. La más amplia libertad enmarcada en un texto dramático como principio del todo.

A este método de actuación

tro".

En realidad, agrega, el teatro es un juego entendido entre el actor y el espectador. Realmente el teatro no existe: es una convención del ser humano para ver lo que no existe. "En mi caso específico, mis puestas escénicas no están dirigidas a hacer teatro, sino a liberar las represiones que una comunidad soporta. Es decir, poner frente al espectador su propia imagen distorsionada



JUAN JOSÉ GURROLA en su labor en "Lo piel de nuestro animal"

diario de un espectador
Un Director Teatral de Talento: J. J. Gurrola
por Wilberto Cantón

Una "Pachanga" fue lo que Presentó Juan José Gurrola

Una Comedia Escrita en Verso en el Siglo XVIII Degeneró en Fiesta Go Go

Nota de PAM

El director Juan José Gurrola desconoció a la crítica teatral de México...

media escrita en verso en el siglo XVIII y la actualizó es, cenificándola como un espectáculo a go go en el que no

GURROLA

EL TALENTO QUE DA TRASCENDENCIA A LO QUE ES APARENTEMENTE FRIVOLO

...O ALLEGRO, a la izquierda, y un grupo de "actores" en "El atentado" de anoche.

"El Atentado", Auténtico Atentado al Buen Gusto

...cultura. Así como en el texto el actor va construyendo el suyo propio. Los actores se convierten en autores porque es ahí donde crean su metáfora...

...pensar en el teatro como irracional. El actor no tendría por qué pensar en la realidad...

...final

Gurrola sacude las buenas conciencias con un espectáculo que hace vibrar al público

ato Ravelo □ El teatro es el basurero de los recuerdos, donde se reciclan.

Juan José Gurrola en la entrevista motivo del estreno este jueves de *Fiorenza* de Thomas Mann en el Teatro Julián. A la única obra de teatro del actor alemán se acercó hace 15 años una línea que se recitó de repente en una reunión con Juan Vicente Melo y Carbaljal que decía "algo así como: poder es el placer, pero la posesión es la vida". El tema de la obra es la lucha por el poder en el Renacimiento entre Leonardo de Medicis y el papaje Sixto.

o que nos interesa es el mundo de la época del *cuattrocento* en la que un goño decide gastarse toda la lana del mundo en la belleza, en el arte. Por ende de todas las necesidades, el arte es el primero. Una época de los sistemas bancarios, de los placeres más deliciosos, más relacionados incluso más que el sexo. Ese período siempre será vigente".

¿Qué papel cree que le corresponde al teatro en el mundo actual?

—Eso no me interesa en lo más mínimo, lo que me interesa es el acto teatral, la comunión, el segundo de la representación. Todos estos son pretextos para cocinar un acto misterioso. En el teatro actual se está haciendo un teatro de

■ Estrena hoy la obra *Fiorenza* de Thomas Mann

El teatro, basurero donde se reciclan los recuerdos: Gurrola



★ JUAN JOSÉ GURROLA, "L'ENFANT TERRIBLE"

★ PECADO QUE CAE EN LA CONCIENCIA DEL INBA

Juan José Gurrola Afirma:

No Fuimos a Cuba a Buscar un Diez en Conducta Sino a Trabajar con una Idea de Teatro Moderno

Juan José Gurrola

Los críticos ven el teatro de una manera ingenua

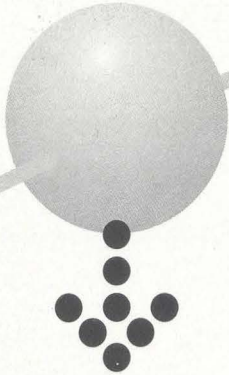
Definido a sí mismo como "la vanguardia en el teatro actual", Juan José Gurrola

cual asisten Mauricio Davidson, Eduardo Alcántara, Enrique Singe, Vera Larrosa y Fuentas Zartuche, "mi idea es siempre trabajar con gente que en algún momento ha trabaja-

Foto: Eunice Chao

geniolo

Teatro cuántico



El concepto

del teatro que me persigue desde hace varios años es de una simpleza bochornosa:

- a) Pintas tu raya primero...
- b) Del otro lado estarán uno o varios congéneres (mirando de frente)...
- c) Dices: "ustedes allá y yo acá".
- d) "¿Y luego?", contestarán.
- e) "Nos ponemos de acuerdo."
- f) "¿En qué?" (Pausa.)
- g) "Que yo empiezo..."

Juan José Gurrola

“ Un individuo es una charada, dos: una humanidad. ”

Robert Musil / *Los Exaltados*

“ Falsedad con buena conciencia: el placer en el disimulo estallando como poder, sumergiéndolo a veces hasta apagarlo; el interno deseo de tomar una máscara y entrar en un papel, en una apariencia; un excedente de facultades de adaptación de todas clases, que no saben ya satisfacerse en el servicio de la inmediata, estricta necesidad; todo esto, ¿no constituye acaso exclusivamente al actor en sí? ”

Friedrich Nietzsche /
Aforismo 361 de *La Gaya Ciencia*,

Esto implica forzosamente cargar sobre los hombros la Historia de la Humanidad, responsabilizarse del pensamiento humano y quedar solo para ofrecer el más grande placer de los sentidos, desnudar el ser interior, dar prueba de la existencia del mundo. O sea, en una obra teatral los espectadores y los actores, puestos de acuerdo en los límites de espacio y tiempo, inician un proceso de mutuo reconocimiento. Demostrar que así es la vida y que, gracias al talento de simulación de los actores: “*everything’s o.k.*”, como diría Charlie Parker. “Cada cabeza es un mundo”, oímos decir a veces, y con esto en mente dejamos que las tinieblas de la impotencia nos envuelvan. Nos medimos a tabla rasa. Nos equiparamos y asunto saldado. Y no. Cada cabeza no es un mundo, sino la cabeza que el mundo, como con pinzas, escoge y aglutina en determinado momento, en una o dos conciencias.

En una sala donde se lleva a cabo una representación, parecería que, ahora literalmente, todas las cabezas de los ciento y tantos espectadores se vuelven un mundo. ¿Qué tipo de mundo? Eso no importa. Lo que importa es que es otro, otra realidad que se instala, compartida y aceptada por todos. Otra realidad inaugurada en el mismo espacio y tiempo, de la cual, gracias a nuestra falaz manera de pensar, somos cómplices. Compartimos el mismo epifenómeno.¹

¿Cuáles son las características de la nueva y totalmente diferente percepción de las cosas? ¿O es precisamente un cambio en la percepción de las cosas lo que lo hace diferente?, ¿por la capacidad del actor para subvertir la realidad? ¿Qué es lo que nos hace tan proclives a tragarnos el fingimiento de los actores, el simulacro de identidades, su hipocresía sin límites? ¿Por qué nuestra conciencia se impregna tan fácilmente de este mundo de apariencias? ¿Será que somos una casta de impostores profundos? ¿Espíritus superiores? ¿Seremos dirigentes de grandes metapsicólogos que se apoderarán de los destinos de la humanidad futura? ¿No será el fenómeno del teatro la kriptonita para la nueva generación? ¿De qué está hecho el actor? ¿Estaremos siendo empujados a darnos cuenta de que otra realidad nos contiene, en tanto que apresa nuestra conciencia con tanta facilidad? O descubrimos en la lectura de los mínimos gestos del actor que, como si estuviera tocando un instrumento, está tocando la melodía que ya sabíamos; esa eterna melodía que está improvisando sobre la marcha, y que con el gesto más inesperado nos hace viajar.

¿O será que en ese acto inesperado es donde la conciencia de la raza humana lleva el ímpetu de su *pathos*, de su voluntad de evolución? ¿No será que el mono darwiniano imitó a Cheeta y puso la primera célula pensante en la olla de su cerebro al congraciarse con su poder de imitación (el mismo por el cual los animales nos han de despreciar, los gatos cuando menos), y después de varias vueltas al caldo de la olla también fingió caminar erecto y lo logró? ¿No seremos nosotros los nuevos monos darwinianos en el umbral de un nuevo mundo de percepción? (¡Ovación!)

Entonces la característica del teatro sería nada menos que moverle el tapete a la realidad. Pero si creíamos que era tan verdadera como que mi nombre es Juan, pues no. ¿Entonces qué? ¿Las obras que vemos son teatro o un prodigioso malabarismo que parodia la consistencia de la realidad? ¿Y por qué nos deberíamos sentir satisfechos de que se burle de nosotros con tal impunidad? ¿O será que el actor ha aprendido a burlarse más de sí mismo al darse cuenta de que no existe, de que sólo es impostura?

¿O será que fisiológicamente sentimos una nostalgia inherente del mundo de las apariencias? ¿O será que venimos de la matriz de la apariencia, como venimos del mar de las primeras células, que como la María Bonita de Agustín Lara con sus manitas las columpiaba?

No soy adivino, pero, ¿no será el fenómeno del teatro, la transubstanciación, un principio desconocido para percibir totalidades y composiciones que tienen otra composición de la existencia? Las teorías del Caos, tan de moda en ciencia contemporánea, requieren despojarse totalmente del concepto newtoniano de lo medible y comprobable. La teoría cuántica donde todo es improbable.

¹ Epifenomenalismo. Una filosofía y teoría asociada con el Materialismo Mecánico; propone que todos los eventos mentales o psíquicos son *by-products* del proceso de la mecánica del cerebro, causados por ellos, pero sin ejercer causalidad en ellos. Por ende, un cierto pensamiento es producido por un estado específico del cerebro y como parte del proceso, pero de ninguna manera afecta al cerebro, al proceso o lo que sea. Dicha teoría niega que cualquier espiritualidad exista en la mente e implícitamente la existencia de un alma espiritual. La Conciencia, parecida a "espuma que sube y baja en el lomo de las olas", no afecta ni al estado neuronal ni al proceso que lo produce.

...ca... cuanti



Lo mismo siento al estudiar con minuciosidad el instante en el teatro, tan infinitesimal como el átomo, pero también tan explosivo cuando se parte en dos. Pero el poder de seducción, de hipnotismo que genera el estado de gracia del actor es indudable. El milagro de los seres humanos.

Yo sostengo que el teatro es el fenómeno sagrado, o más bien gnóstico, sobrehumano, por medio del cual un individuo, con atribuciones perceptivas extraordinarias, desencadena, da curso, revienta la fuerza contenida de los dos mundos que constituye nuestra realidad, la que compartimos con nuestro "nagual", cuyas fuerzas sostienen el equilibrio, eternamente enfrentadas, como las dos cabezas de serpiente de la Coatlicue, y por cuya acción se pone en juego el devenir del mundo, así como el aletear de una mariposa en Japón puede provocar una tormenta en Florida (teoría del Caos) o el girar de un bailarín, alterar la temperatura del mundo (Fiodor Sologub / *Teatro de una sola voluntad*).

En el instante supremo del teatro aparecen el pasado, el futuro y el presente reconocible: el eterno retorno. Esto quizá suene descabellado, pero para el hombre de teatro es motivo de reflexión. Si se le baja el zipper a la metafísica, ¿será para ser parte de ella?, ¿o ya se es parte de ella, pero de aquella parte restringida al "mundo verdadero"? (entre comillas para salirme de él).

Quizá sean el teatro y el arte el último bastión, encargado de salvar este mundo verdadero que convive con el mundo de las apariencias, por lo menos antes de saber su actividad en otras galaxias. Algunos predijeron que para el año dos mil, el mundo verdadero ya no tendría continuidad o significado. Todo va a ser sustituido por lo que digan las computadoras. Así como ya no habrá carteros, no habrá historia que contar.

"Hemos suprimido el mundo verdadero; ¿qué mundo subsiste entonces?, ¿el mundo de las apariencias?"

De ningún modo, con el mundo verdadero hemos suprimido con el mismo golpe el mundo de las apariencias." ("Mediodía: instante de la sombra más corta; fin del más largo error." *Incipit Zarathustra.*)

Con el mundo verdadero hemos suprimido el mundo aparente; habiendo desaparecido el mundo verdadero (platónico, cristiano, espiritualista, idealista, trascendente), que sirve de referencia al mundo aparente, la apariencia desaparece a su vez; no es que el mundo pueda, de aparente que era, devenir al mundo real del positivismo científico; el mundo deviene fábula; el mundo tal cual es, sólo es fábula: fábula significa algo que se cuenta y que sólo existe en el relato; el mundo es algo que se cuenta, un suceso contado y, por lo tanto, una interpretación: la religión, el arte, la ciencia, la historia, otras tantas interpretaciones diversas del mundo, o mejor, otras tantas variantes de la fábula.

¿Equivale eso a decir que tenemos que vérnoslas con un ilusionismo universal? En ningún caso. La fábula, decía yo, es un suceso en el que se cuenta, en el que pasa, o bien en el que ha debido pasar algo: y en efecto, se desarrolla una acción y se cuenta a partir de ella misma, pero si uno no se contenta con escudriñar y seguir, y se busca volver a ella para discernir si detrás del relato no hay tal o cual momento que difiera de lo que se oye contar, entonces todo viene a interrumpirse, de nuevo habría un mundo verdadero y un mundo aparente.

Pero regresando al tema, ¿cómo es que un actor puede reconocer el instante, absorberlo, ajustarlo al personaje y además parecer espontáneo? ¿No será que lo espontáneo es la ecuación invariable de la metafísica? ¿La m de la teoría de la relatividad? ¿Que la diferencia entre el mundo verdadero y el de las apariencias es que una es espontánea y la otra no?

Que como unos neófitos hemos visto, los poemas escritos por los poetas son como hazañas que el actor desgrana en un instante, con un número infinito de combinaciones y encantamientos, de tal complejidad que cien vidas serían insuficientes para redactarlos. No habría suficientes árboles-papel para imprimirlas. Por eso me parece ridícula la esperanza con la cual esperan que un libro salga del horno con algún ramillete de poemas.

Pero aun si son laureados, ¿se imaginan lo bochornoso de ponerle un laurel en la cabeza a un poeta?, ¿o darle un premio Nobel? O la hipocresía de los que lo homenajan. Ya ni la chingan.

Sólo el actor es el poeta total. Aunque no debe llamársele ni lo uno ni lo otro. Es más bien un mediador, que sabedor de su poder de ondulación, de transubstanciación; contiene el mundo en su próxima línea.

¿Y las obras de teatro? Bueno, han sido un fabuloso pretexto y tablas sobre las cuales flotar en el mar de la existencia, esperando la ola que ve venir desde el horizonte para, en el momento adecuado, montarse sobre la ola más alta, y en un acto prodigioso sostenerse en lo alto, desafiando la tan bien aceitada gravedad con tan sólo la fuerza de un astuto y sagaz simulacro de inteligencia.

Porque el teatro es el gran equilibrista de los impulsos. Ayuda a fortalecer la fragilidad de la conciencia que a lo largo de la historia ha dado muchos pasos en falso.

“La conciencia es indeseable”, dice Nietzsche, “es una aspiración a la verdad, sufre de una primera (e indefensa) adaptación a las demás fuerzas impulsivas”.

¿Por qué no nos percatamos de que la aspiración a la verdad no es otra cosa que la substancia conservadora de la vida?, ¿de que cada obra de teatro que busca la verdad es su antítesis desde el principio? Pasolini, en su *Manifiesto por un Nuevo Teatro*, indica que “la única verdad posible en el teatro es el teatro que no es”.

O sea que el teatro no es una representación de la vida, sino lo que la vida tiene de irrepresentable (Derrida); que no es un espejo, ni por asomo, de la vida, sino donde no es posible reflejarse porque el nervio óptico (cuántico) está viendo lo Otro, el mito, del cual los espectadores y la representación forman un todo.

El teatro, entonces, no es ni existe... baja.

trascuántico

Juan José Gurrola.

Juan José

Gurrola habla y crea, habla y confiesa, habla y cree... En la siguiente entrevista procuramos estimular el recuerdo, pero, sobre todo, escarbar en las convicciones y las razones que lo mueven a hacer teatro. Lo que en un principio se había planteado como un recorrido por su actividad como escenógrafo se convirtió en otra cosa: imposible separar las facetas que tiene su trabajo.

Aquí narra cómo empezó a actuar, a dirigir y a ser el actor de su propio teatro, el cual, para la historia del teatro contemporáneo en México, siempre ha significado una expresión de vanguardia, que, en algunos, casos ha alcanzado el escándalo.

Con una amplísima formación —obtenida en México y en el extranjero— en teatro, arquitectura, escenografía y artes plásticas, Juan José Gurrola sabe lo que está haciendo y, en consecuencia, lo que espera de quienes trabajan con él y lo que exige para el teatro mexicano. Su contacto con creadores y teatros del extranjero ha enriquecido su visión, la cual nada tiene que ver con lo convencional... Como él mismo dice, elige lo difícil, le gustan las trampas, le encanta romper los esquemas preconcebidos.

El texto que aquí presentamos es el resultado de una charla que se convirtió en un resumen de la "poética teatral" de Juan José Gurrola, en una evaluación sobre el teatro mexicano, la escenografía y los escenógrafos, y, sobre todo, en un repaso de su propia obra y convicciones.

En un discurso que tendría mucho de deconstructivo, Gurrola va de aquí para allá, retoma datos, pone ejemplos, proporciona nombres, habla de sus experiencias para completar la respuesta a una de las preguntas, y más adelante regresará al principio y armará un discurso que apoyará la siguiente crítica. Este es el resultado.



“la pasión por acariciar los intangibles,
por propiciar el teatro”.



El grupo de teatro de la facultad de arquitectura de la UNAM.

Reperto de *La hermosa gente*, de William Saroyan, 1957.

Foto: Ricardo Salazar.*

Hilda Saray Gómez (HSG). Usted estudió primero arquitectura y después teatro en la UNAM ¿Qué fue lo que lo hizo decidirse por el teatro?

Del teatro realmente no tenía ninguna inquietud, hasta que me encontré con mi padre dirigiendo radionovelas —algunas muy famosas en México, como *Anita de Montemar*—, y un día me pidió que hiciera un papel porque necesitaba a alguien que gritara “¡Constantinopla!”, así como un niño, como vigía. Y a mí, en vez de gritar, me dio un ataque de risa.

Yo creo que me acomplejé por no poder gritar; entonces me dije: “Tengo que hacerlo”. Finalmente lo logré y seguí haciendo papeles para la radio.

Por esa época, en la Escuela Nacional de Arquitectura se abrió la convocatoria para hacer teatro y me inscribí como actor en Filosofía y Letras con el director Héctor Mendoza; me dieron el papel principal, y de ahí empezó mi interés por el teatro, como actor.

Al año siguiente dirigí —nada más porque se me notaba cierto talento— mi primera obra: *La hermosa gente* de William Sayoran.

HSG. ¿Y terminó arquitectura?

Sí, pero nunca me recibí. Realicé algunos proyectos sobre teatro con los arquitectos Félix Candela y Tonda; hay varios diseños míos publicados en revistas internacionales, como *Architecture d'Aujourd'hui*, *Bühnentechnische Rundschau* y en *London Times*. Después de que hice los diseños de arquitectura teatral, me interesó la carrera.

HSG. ¿Qué fue lo primero que hizo como actor?

La obra *Las costumbres de antaño* de Manuel Antonio de Gorostiza, mexicano.

HSG. ¿Y de ahí...?

...de ahí, a dirigir. Y naturalmente empecé a hacer las escenografías de mis obras. Dirigí el grupo de teatro de Arquitectura; en la primera obra, estaba conmigo el diseñador Benjamín Villanueva, arquitecto también.

Después, hubo un momento escenográfico muy importante para mí: en 1958 hice una obra sin escenografía porque el Departamento de Teatro de la UNAM, que dirigía Héctor Azar, no me quiso ayudar en mi puesta en escena; entonces decidí hacerla sin escenografía en el Teatro de Arquitectura, únicamente con los telones de color azul y lo que había; fue una solución maravillosa para *Despertar de primavera* de Wedeking.

termina - sobre zona circular

Fue un suceso escenográfico y una puesta en escena muy importante; de ahí nació la posibilidad de irme con una beca —la Rockefeller— que me dio la Universidad.

Con esta experiencia aprendí muchísimo: que realmente la escenografía es lo que no se tiene.

HSG. Cuando dice que “naturalmente” hizo sus escenografías, ¿era porque tenía una concepción muy clara de lo que quería hacer como escenógrafo de teatro o porque así aprovechaba sus conocimientos en arquitectura?

Desde un principio, al teatro no le entré con la literatura o con la cosa poética o literaria que puede tener. Casi siempre hubo un muy férreo diseño, incluso de los movimientos de los actores y del equilibrio general del escenario.

Ahora, cada vez estoy más convencido de que quien dirige debe hacer la escenografía. No concibo una puesta en escena si no es en completa y absoluta coincidencia con el escenógrafo. Es tan importante que estén hablando al mismo tiempo la escenografía y el actor, que no creo que se puedan separar; es muy difícil, sólo con Alejandro Luna he podido entender esta situación.

Entonces, naturalmente he hecho muchas de las escenografías de mis obras. También porque ahorro tiempo y porque conforme voy haciendo la puesta en escena, voy realizando la escenografía, manualmente. Día con día, la escenografía va variando, según las posibilidades, con el peso de la obra, con las decisiones. Nunca anteriormente.

HSG. Antes de dedicarse al teatro, ¿usted veía teatro?

No. Cuando tenía doce años yo nada más vi en Nueva York *Oklahoma*, una comedia musical. Antes de estudiar Arquitectura realmente nunca me interesó el teatro. Fue algo que nació,

como ya lo dije, por una casualidad: que mi padre, dirigiera radionovelas.

HSG. ¿Tuvo algo que ver la radio —como creación, como sustancia sonora— para hacer teatro?

No, para nada. El teatro era indudablemente un mundo de palabras y de sensaciones diferente de la vida cotidiana, que me atraía. Entonces, un poco por ese amor a un camino desviado, que sería el teatro, fue como empezó el interés, e indudablemente por el muy pronto éxito que tuvieron puestas en escena como *La hermosa gente*, *Despertar de primavera*, *El alfarero* y *La appassionata*.

Ahora bien, hay que tener muy claro que yo no sabía nada de teatro; el movimiento que hubo en los años cincuenta y sesenta, en el que participamos muchos directores, fue impulsado por personas que no teníamos una escuela, sino que salíamos con una frescura teatral sorprendente.

Por otra parte, mi cercanía con Juan Soriano, escenógrafo extraordinario de *Poesía en voz alta*, también tuvo que ver en mi trabajo. En esta obra, los textos escogidos eran muy buenos; estaban Octavio Paz, Juan José Arreola, y también Enrique y Antonio Alatorre, cantando. La base temática era la base visual, plástica, y lo que le daba sentido a *Poesía en voz alta* era la escenografía extraordinaria de Juan Soriano.

Sin embargo, mi escuela de teatro realmente fueron los libros de escenografía en los que me basaba. Me alucinaban los trabajos de Svoboda, Belguedes, Picasso; incluso, los muñequitos de la Bauhaus, todos con un significado muy fuerte.

Y obviamente, en mis puestas en escena los movimientos siempre tenían equilibrio porque dibujo todo; dibujaba las direcciones de los actores, el equipo de movimiento, y así, el fondo, la escenografía, tenía coherencia.

Esta nueva agrupación de teatro inició sus actividades el 19 de octubre de 1952, con la puesta en escena, en el Teatro del Globo (Paris), de la obra *La casa de William Saroyan* de Louis M. Barbee, que mereciera muchas honrrificas del Círculo de los Dramáticos de la ciudad de México. El grupo que representó esta obra fue dirigido por Héctor Azar, es

el primer grupo nacional de Arquitectura que se formó bajo la dirección del joven Juan José Gurrola, que experimentó en este nuevo aspecto de la dramática con certeza y seguridad.

La mayor parte de los actores que participaron en esta obra, han revelado al público una gran experiencia y destreza. Entre ellos se encuentran los intrincados personajes de la escenografía y el vestuario de esta obra, el pintor y tapicero de la escuela de teatro, Benjamín

Benavente, quien resolvió sus problemas con audacia y buen gusto. A través de esta obra, se vio que la escenografía es uno de los aspectos más importantes de un espectáculo teatral. Este grupo permaneció en el teatro del Globo hasta el 10 de noviembre de 1952, cuando cedió su lugar al grupo de teatro

que se formó con la Cándida

Shaw.

venir del teatro mexicano saldrá de
t, de los no-profesionales

HSG. Sobre Poesía en voz alta hay algo que me parece interesante. La investigadora Ronnie Unger dice algo que usted señala de alguna manera: que esta obra, como otras manifestaciones artísticas de la época, no estaba inscrita tanto en un movimiento teatral como en un movimiento cultural, en el que un grupo de personas identificadas entre sí querían hacer algo que realmente les interesara porque lo que veían en los escenarios no les satisfacía.

Bueno, es que era un rompimiento. Antes había zarzuelas o melodramas terribles... Aunque también había teatros, como el Orientación, en los que se ponían a Eugene O'Neill o *Esperando al zurdo*, o *Un tranvía llamado deseo*. Existía, pues, este grupo que estaba conectado con el teatro de Nueva York y este otro, el de *Poesía en voz alta*, que salió absolutamente para tratar de hacer un teatro poético, y se hizo.

HSG. Regresando a las influencias, parece que hay varias vertientes: la práctica, los libros...

...bueno, sí, pero vámonos más adelante. Con la beca de la Fundación Rockefeller fui a estudiar a Estados Unidos y a Europa. En Estados Unidos trabajé en un teatro diseñado por Frank Lloyd Wright, que cuenta con delantal y escenarios laterales. La monumentalidad de los edificios se integra al espacio, y en ese momento empiezan a nacer en mí posibilidades referentes al espacio teatral, donde la relación teatro-público realmente cuenta; es decir, pensar si el espacio teatral se hace con delantal, o si se hace multiformismo, etcétera.

Ahí nace otra carrera en 1961: el diseño arquitectónico, que estúdio en la Universidad de Yale, con George Izenour, quien diseña por primera vez el panel de control de iluminación de la

consola, y también diseña, entre otras cosas, escenarios que se mueven por sí solos a través de plataformas hidráulicas.

Luego me fui a Europa, y conocí los teatros de Alemania. Creo que no me sirvió de mucho, pero me empapé de algo que en los sesenta era muy atractivo: el interés de los arquitectos por renovar el teatro, el escenario.

Todo el fenómeno me interesaba: desde las obras, la escenografía, la puesta en escena, hasta el edificio. De ahí que me dieran otra beca alternativa para trabajar con el arquitecto Félix Candela. Diseñamos un teatro para la Casa del Lago: él diseñó la cúpula del teatro y yo el interior.

En mi educación escenográfica tuvieron que ver, por un lado, los libros y la arquitectura, y, por el otro, las experiencias con grandes escenógrafos que conocí en Berlín, como Billy Smith, director también, que trabajaba en el Slots Park; estuve con él dos o tres meses, como amigos, viendo sus ensayos y estudiando sus escenografías, y esta experiencia me ayudó muchísimo.

HSG. De todas estas influencias y relaciones con arquitectos y escenógrafos, ¿hay alguna que considere como definitiva en su formación?

Sí: la de Frederick Kiesler, alemán, que en ese tiempo diseñaba segmentos de curva como una posibilidad de hacer el juego de relación entre el espectáculo y el público.

Estos juegos de segmentos de curva, que yo empecé a ordenar, finalizaron en un diseño de teatro unitario, en el que, con plataformas hidráulicas, se puede variar hasta ciento sesenta y cuatro veces el escenario; también es posible levantar y bajar al público y la escenografía. Este teatro permite a los espectadores ver alrededor, hundirse dentro de la acción, no nada más ver de frente, cosa de la cual estoy totalmente olvidado.

Actualmente pienso que el teatro es una raya: ustedes allá y nosotros acá, y punto; la arquitectura teatral la dejé hace muchísimos años y no pienso en ella para nada; creo que debe ser una absoluta raya y un casco oscuro, y lo que venga, es decir, según las necesidades de la obra.

HSG. En los cambios que ha habido en su teoría y práctica de la escenografía, ¿qué ha tenido más peso: la inmersión como actor, la concepción de lo que es el espacio escénico o su trabajo como director?

Ninguno de ellos. Es todo o nada. Como he dicho varias veces, el teatro no está ni existe, baja. Todo acto que se hace en un escenario está predeterminado para llamar al teatro, a hacer una especie de ritual para que aparezca ese desconocido fenómeno que es el teatro.

Pero creo que nos estamos adelantando mucho, ya vamos hasta el final, y apenas estamos en el principio...

He llegado también a la conclusión de que el escenario —escenográficamente hablando— no puede ser usado impunemente. Que cualquier objeto o raya o color no puede ser puesto nada más porque sí. Que no se puede robar de la realidad algo y ponerlo en un escenario porque va a "servir". Debe haber una coherencia en el trayecto, en la concepción de la realidad, hasta que es llevada al escenario: no puedo tomar esta mesa y ponerla; hay que esperar mucho tiempo, de concentración, para que pueda perder su identidad y ganarla allá, en el teatro.

Escena de *Despertar de primavera*, de Frank Wedekind, 1960. Foto: Úrsula Bernath.*



La escenografía debe ser continuamente transportada a ese escenario vacío con toda delicadeza, impecablemente, y con toda razón de ser para que no se desvirtúe lo que no es verdad, para que las identidades de la realidad no se confundan con las identidades falsas del teatro.

No se puede mentir tan fácilmente; los objetos tienen un peso muy especial, y la escenografía también.

Para que la escenografía, digámoslo de alguna manera, sea santificada, el director de teatro echa mano de los intangibles.

Tampoco puede decirse que sea imposible dividir actos; un actor habla por teléfono, o encuentra un sillón, o el texto habla precisamente de una palabra en la que el actor se fija mucho, y con todo esto empieza a crearse una serie de intangibles, que con el tiempo van moviéndose por sí solos.

Hoy en día, todo, la escenografía, la dirección, la actuación, lo que sea, se va moviendo desde que decido poner una obra. Es decir, el mundo cambia y yo tengo otra actitud, y a partir de ese momento todo, conforme va apareciendo a cada instante, entra en mis ductos de creatividad. Por ejemplo, si tú te me quedas viendo de esa manera y yo voy a poner una obra o la estoy poniendo, probablemente colocaría yo una mujer allá, al fondo, quieta, con cierto gesto, porque en un momento dado esto se apareció, lo cual significa que esa acción quería entrar en el teatro; hay que estar leyendo que los objetos y las acciones quieren entrar en el teatro, hay que estar leyendo que la realidad no quiere ser realidad sino mentira; es todo un proceso de cómo se va despegando la realidad de sí misma buscando acomodo en una mentira que naturalmente la realidad quiere, no yo. Entonces, el director o escenógrafo o actor o lo que sea, no puede poner un objeto o una acción nada más así.

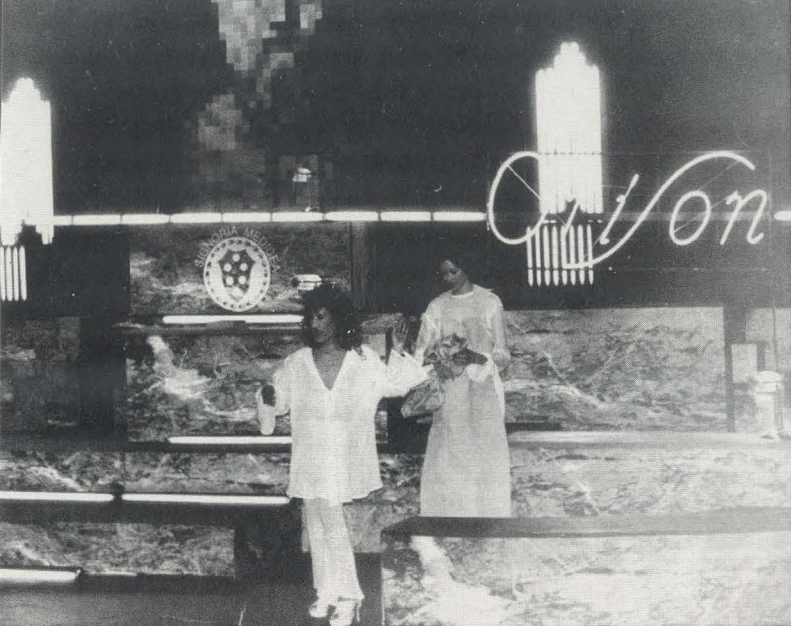
Yo no quiero hacer teatro; digo: "Se va a estrenar una obra en febrero o marzo", y esa necesidad es de la fecha, no mía. Esa es la fuerza natural de los objetos, que radica precisamente en la no identidad; si los tocas y es su exacta identidad, los objetos te aprisionan mentalmente.

No se puede nada más hacer escenografías y ponerlas; eso es estética. Todo está dentro de un contexto, que es la lectura anterior a la puesta en escena; aquí no existe el menor prejuicio, no hay un previo arreglo.

Si vamos a poner a Shakespeare, no vas a decir: "¡Ah!, es que aquí tenemos que tener un lago, nada más". ¡No! ¿Por qué? En la puesta tiene que haber todo un manejo del espacio inestable —es decir, intangible. Por eso el director de teatro es realmente el más grande dramaturgo. Y quizás el verdadero dramaturgo es el espectáculo y el público, porque la obra sólo se escribe en el momento de la representación; nunca ningún acto anterior debe ser definitivo.

El director crea la situación para que baje el teatro y tenga lugar. Antes no hay nada. Si de pronto en la computadora hay un color de mármol que me gusta, lo meto en *Fiorenza*. O un neón azul, también, porque es perfecto para contrarrestar la época de los Médici. O el lujo de los baños, porque va a acentuar la belleza de la actriz. Todo esto es una combinación infinita, es hacer el mundo de nuevo; sin embargo, no puedes decir: "Estoy siendo Dios", porque además utilizas puros intangibles.

Pero cuando a los intangibles los ves como amigos tuyos, ellos te ayudan a dar este paso. Para ser escenógrafo, para ser un hombre de teatro, un hacedor de teatro, necesitas tener la conciencia de que no eres escenógrafo, no eres director, no eres absolutamente nada de eso, pero sí, un observador de los intangibles en su necesidad de aparecer. ¿Esa necesidad es la que



Escena de Fiorenza, de Thomas Mann, 1993.
En la foto, Víctor B. de Savigny y Magali Sánchez.*

quiere ver el público?, ¿o lo que realmente quiere es volver a ver ese engaño a través de los recuerdos que traen las cosas? Los recuerdos de una mesa, un árbol, una palmera, ¿dónde están? ¿por qué se junta todo eso?

Son combinaciones muy profundas que sólo hasta ahora, después de muchos años, estoy comprendiendo y tomando en cuenta en el momento de poner una obra. He encontrado campos infinitos en las escenografías que he hecho. Por ejemplo, la de *Roberta esta noche* [*Roberte ce soir*], que ideamos Fiona Alexander y yo, era sublime. Se trataba de un cuarto como de doce metros por doce, en cuyo interior había otro cuarto y otra especie de cubo. Adentro había un baño, y todos los muros interiores de ese cubo estaban hechos de papel de espejo; el público miraba a través de una rendija muy pequeña. Tengo escenografías muy lindas, pero nadie las reconoce porque en México no se ve el detalle absoluto de la escenografía; no se aprecian, creen que cualquier cosa es escenografía.

HSG. ¿Cuándo usted comenzó en el teatro, cómo era recibida la tarea del escenógrafo?

Un detalle demoledor que me gusta: la escenografía de *Los motivos del lobo* nadie la vio. Era una cúpula de una construcción del Renacimiento, con sus columnas en fuga, de manera que el público lo que veía era el techo; la obra trataba de que no había salida; la única forma era bajar por el techo, al fondo; no había puertas. Nadie vio esto, ¿verdad?

Otro: lo que más me gustaba de una coreografía que hice en Bellas Artes, y que pasó desapercibido, era un diseño de publicidad malo de un bar en el aeropuerto, que le dio el nombre a la coreografía. Se llamaba algo así como *Olympic*

En Grecia, por ejemplo en Delfos, donde estuve en un congreso de teatro antiguo griego, la escenografía en el anfiteatro eran las montañas, algo realmente extraordinario. La dimensión exacta es las montañas; no creo que haya otra.

El hombre en el aire, actuando, me parece de un nivel único. Hay que entender que primero alguien se lanzó al ruedo, seguramente cruzando la raya, en Grecia, y después vinieron los escritores, diciendo: "Vamos a hacer los diálogos"; pero en general, es la necesidad de histrionismo, una necesidad fisiológica del hombre de actuar, de transformarse.

Después vienen los siglos XVI y XVII, y ponen ya unos teatros; ¿pero por qué?, porque los histriones son peligrosos y hay que encerrarlos, y porque la gente pública ya quiere tener los principales lugares, que le hagan obras dignas de reyes para sentirse bien. Y ahí empieza a despedazarse el teatro; ya no tiene salida el acto maravilloso, el milagro del histrionismo; desde entonces, todo tiene otro tipo de relación con la sociedad —que no es la más natural—, pero aun así, el teatro se va haciendo.

En Grecia también aprendí una gran lección: que el actor es todo. El actor tiene la escenografía en la voz, tiene la escenografía en la mente; él invoca la escenografía, invoca el tiempo con su tono, con su voz.

HSG. ¿En los trabajos en los que participó únicamente como escenógrafo, la resolución escenográfica la decidió usted solo o la platicó con el director?

Pues en *Casa de comedias*, casi yo solo. Bueno, platicamos un poco, le traje la solución al director y sobre eso se llevó a cabo la escenografía. El director es muy joven, y claro, casi siempre aceptaba lo que yo decía sobre escenografía; realmente no hubo mucha plática con él, como tampoco con José Luis

Cruz para la puesta en escena de *Baal*, porque partimos de lo que había.

No hay eso de "Vamos a sentarnos a platicar sobre el sentido de la escenografía"; se va haciendo a mano, según lo que se tiene. No hay que tener miedo; en la escenografía cada objeto tiene su razón de ser. Si no hay dinero para el árbol, o para la escenografía, esto es un dato que también debe ser traducido para llenar esa carencia de otra manera.

Yo diría que lo que te falta, lo que no tienes, es precisamente lo que se necesita.

HSG. ¿Cómo trabaja para hacer una escenografía? ¿Hace maquetas, dibuja?

Sí. Como arquitecto puedo hacer maquetas y dibujar; ahora, las últimas escenografías, como la de *Fiorenza*, las hice en computadora.

HSG. ¿Los adelantos tecnológicos, por ejemplo, la computadora, han influido en la concepción escenográfica?

En la concepción, no. Sigo siendo muy religioso. Ahora, sí en la computadora sale de pronto una textura que no conocía, por algo salió, ¿no? Es práctico el trabajo en la computadora porque los planos salen más rápido, imprime uno con rapidez lo que acaba de dibujar y se pueden hacer miles de cambios: "sin cabeza, con cabeza, con tres cabezas, con seis cabezas".

HSG. ¿Hay alguna escenografía o puesta en escena que recuerde con particular interés o que haya marcado cambios de una etapa a otra?

De la de *Roberte ce soir*, estoy muy, pero muy orgulloso, y también de la de *Fiorenza*. La de *Las leyes de la hospitalidad* era interesante; había un cuadro mío que en la obra empezaba a vivir de otra manera, ahí se transformaba; se puede decir que la obra se



Roberte, esa
Fiorenza Para

... que uno asiste a en
del
vel
vos
hos
mis
desa
ren
ren
no
pac
due
Así, nos iba
dor
ren
exc
ten
ciu
tir
si i
pue
la
mis
es
es
qui
a
enc
la
soy
do
Con Roberte, esa tarde, la
intensidad del teatro puede

iba por el cuadro; me gusta mucho la idea de que la obra realmente se pierda en la escenografía.

Las últimas que hice en la ciudad de México tengo que mencionarlas porque me gustan mucho. La escenografía de *El día de la tierra*, consistía en unos camiones que recorrieron todo Reforma, todos con caricaturas de Gabriel Vargas, de *La Familia Burrón*, excepto uno en el que iban las puertas del infierno, hechas por Jimmy Metcall. Otra muy interesante fue la del día del eclipse: la escenografía del espectáculo era el eclipse mismo, la más grande obra que he hecho en mi vida.

Pero esas cosas no las entiende nadie, pues no pasan de ser una "gurrolada" o una payasada. Saben que lo hago bien, y ya, pero desconocen el trabajo que hay detrás, es decir, el trabajo arquitectónico, el diseño y todo lo que se necesita para que salgan las cosas.

HSG. ¿Usted qué piensa de que su trabajo no se entienda sustancialmente?

Bueno, se debe, no sé, quizás a mi personalidad que a veces ha sido más bien escandalosa.

HSG. ¿Ha formado equipos de trabajo?

No, para nada. Si en alguna ocasión Fiona Alexander y Alejandro Luna iban a hacer el trabajo, yo los dejaba y no nos veíamos sino hasta el final.

Aquí viene un ejemplo: para *El hacedor de teatro* teníamos una escenografía base de otra puesta en escena de la misma obra que yo había visto; se la enseñé a Alejandro Luna y le dije: "Mira ésta es padrísima". La vio y le gustó mucho, pero la quería hacer suya, obviamente. Estaba tan bien la del modelo, que había que rebarlarla; y ese es el trabajo genial de Alejandro, que pudiéndola hacer igual, y hubiera quedado muy bien, no lo hizo. La complicación vino porque no sabíamos si poner adelante o atrás el

escenario interior de la obra. Él me preguntaba: "Bueno, ¿lo pongo adelante o atrás?", y seguíamos jugando billar —porque hacemos las escenografías aquí, jugando billar.

Alejandro se fue, la respuesta quedó volando, y obviamente la solución no era ni atrás ni adelante. Existía la necesidad de que estuviera atrás porque el personaje, el hacedor de teatro, tenía que decir "Cierra la cortina", "Ábrela". O de que estuviera adelante porque tenía que abrir la cortina para ver hacia el público.

Esa situación propició más cambios. Los objetos empezaron a cambiar de lugar y a crear un espacio extraordinario, en el que éstos casi eran el hueco de todas las palabras, porque no tenían ese sentido, carecían de final. No había continuidad de espacio, lo cual implicaba una serie de combinaciones estéticas que muy difícilmente un crítico de arte puede entender. Ese es el problema, que el crítico de arte, de teatro, no conoce esas combinaciones teatrales entre el espacio y la actuación. Cómo va a entender, cómo va a lograr coordinar en su mente una escenografía en la que los objetos varían, pero no nada más por el hecho de variar, sino porque tienen una velocidad dentro del texto que hace que las líneas sorprendan de una nueva manera; eso es una escenografía extraordinaria, ¿no?

La pobre de Malkah Rabel dice que a la escenografía de *El hacedor de teatro* le falta imaginación; ese es el nivel. Respecto del teatro, el nivel en México es poco menos que nulo. Hay muy pocas personas que pueden hablar de teatro en México en estos niveles, porque estamos hablando de un nuevo teatro, de una relación del país mismo con el escenario, de la realidad que se rompe a sí misma en busca de su propia identidad.

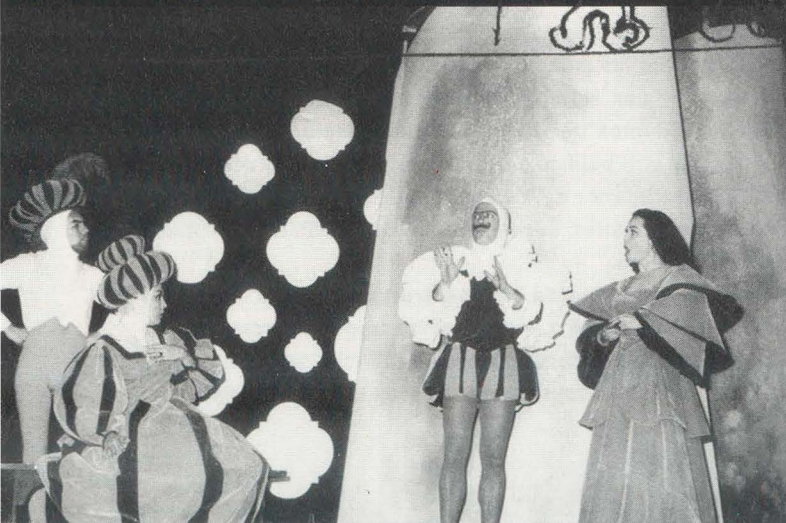
El espectador no está viendo al actor: se está midiendo con él, a ver si va bien o no, según su propia caja de percepción y sus



Arriba, Juan José Gurrola y Tito Junco
al término de una función de *La ronda de la hechizada*.

Abajo, escena de *La ronda de la hechizada*, de Hugo Argüelles, 1967.

Fotos: Ernesto Lodoza*



recuerdos; son recuerdos contra recuerdos, y lo que se empiezan a juntar o unir son los recuerdos, no la obra. Y esos recuerdos, ¿por qué se unifican? Porque los dos, espectador y actor, necesitan de esa expresión; es la necesidad de buscar la similitud.

El espectador está buscando un calor, y él también es eso. No está viendo una obra de teatro, ¡por favor! El fenómeno es otro, sólo que es tan enorme, que no nos cabe en las manos. El primer enemigo del teatro es el teatro mismo. Pier Paolo Pasolini y otros dicen que el teatro debe ser lo que no es teatro. En su *Manifiesto por un nuevo teatro*, Pasolini dijo cosas interesantísimas: "El teatro debería ser lo que el teatro no es. El autor de un texto teatral no escribirá ya para el público que ha sido siempre, por definición, el público teatral, que va al teatro para divertirse, y que, a veces, se escandaliza; el teatro no es la representación de la realidad, sino lo que la realidad tiene de irrepresentable". Entonces, si desde el principio te pones en ese punto, hay representables, ya los tienes. Representables son esas ineficacias, esos recuerdos, esos desechos de la vida, esos intangibles, que empiezan a funcionar como verdaderos monstruos.

El hacedor de teatro es un buen ejemplo. Hace como diez años, me encontré en el baño unos aforismos de Thomas Bernard. "Éste es un cabrón pero bestial" —pensé—, y volví a dejar los aforismos en el baño. Eran violentos, impunes, salvajes, pornográficos, perversos.

Sucedió luego que llegó una revista española que mencionaba *El hacedor de teatro*, de Bernard, y entonces dije: "Tengo que leer esa obra, debe ser algo espléndido", y empecé a buscarla; la encontré en Nueva York, en una librería hasta no sé dónde, y me vine en el avión leyéndola. Aunque es difícil entender todo lo que trae esta obra, finalmente se hizo.

No importa si es una obra de Shakespeare o una adaptación de Klosowski o una nueva obra. La obra se tiene que aparecer de cierta manera porque agarro un libro y hay una coincidencia que es inaudita, infinita. Con Raúl Falcó, por ejemplo, imprimimos coincidencias infinitas sobre actos o hechos u objetos o actores que tenían que estar en la obra.

Aquí es donde empieza a tomarse en cuenta el uniforme de aviador que tenía Mauricio Davison, porque fue aviador en Chile y además decía: "Howard Hughes", y él iba a ser un aviador en *El hacedor de teatro*; estas son cosas que no se comprenden. Lo que hay que entender es que existe ese mundo, el teatro no; el teatro es una posibilidad de hacerlo y de probar que existe.

Si entenderíamos lo que esta serie de inevitables significa, comprenderíamos por qué la gente entra en el espectáculo y se nutre de él.

HSG. Volviendo a la creación escenográfica, indisolublemente ligada a la creación del teatro, ¿cuáles son los problemas a los que se ha enfrentado al hacer una escenografía? ¿Tienen que ver con la naturaleza del teatro, con los presupuestos, con las dificultades de la obra?

El problema del presupuesto siempre es difícil. Indudablemente hay decisiones que deben mantenerse porque de otra manera no existe la obra, pero lo que hay que hacer es tratar de conciliarlas con lo que se tenga a la mano.

Otro problema es que aunque esté uno muy seguro de una escenografía que ya diseñó, al aparecer en escena es absolutamente otra cosa, y eso debe tenerse siempre presente; la escenografía aparece y ya no es lo que había uno pensado. A ese problema me he enfrentado varias veces, y claro, he tenido que cambiar la escenografía.

GRS. ¿Encuentra dificultades al poner las obras en los teatros?

¿Por las economías o por los escenarios?

GRS. Por los conceptos.

Sí, yo quisiera que todos los teatros se hicieran de nuevo. Siempre ando buscando lugares en los que pueda hacer teatro natural. A mí me gusta mucho utilizar un lugar totalmente nuevo, unas grutas, por ejemplo, o algo insólito como la rueda de la fortuna.

HSG. Aparte de eso, ¿se encuentra a gusto en alguno de los espacios, "convencionales"?

En el Teatro Santa Catarina; si no fuera tan pequeño e incómodo, sería un gran logro del escenario. Me gustan los teatros que rebasan un poco el límite de la línea, que de pronto los brazos del público se metan un poquito a los lados del escenario.

Me inclino por el teatro isabelino con un delantal, pero también con un escenario normal atrás, de manera que se puedan utilizar las dos áreas. Me inclino por las entradas frontales, donde los actores no tienen que entrar por los lados sino que se enfrentan al público; el actor que entra de lado siempre va débil porque es apuñalado por las miradas. Me inclino también por los lugares en los que hay una serie de galerones, para que el público tenga diferentes puntos de visión; me gusta esa actitud del público cuando hay otro público que lo ve; me gusta que se acomode en la arquitectura interior del escenario, que se sienta en una comunidad de observadores; que no sean líneas de butacas sino que haya más movimiento.

HSG. ¿En qué medida la construcción de los teatros y el equipamiento técnico definen el trabajo del escenógrafo?

Sí lo definen, indudablemente. Las luces, por ejemplo, y los teatros tan enormes siempre, son un problema. Hay muchas

dificultades con las luces por la distancia que implica tenerlas frontalmente; siempre las tratan de esconder a los lados, arriba. Las distancias están mal; debe haber una estructura arriba, en un oscuro, en donde las luces se coloquen exactamente donde deben estar para la obra.

Si empezamos diciendo que los teatros están mal hechos, las soluciones son forzosas; imagínate, treinta y dos butacas seguidas!, es espantoso, aterrador.

Un escenario muy bueno es el de Jesusa Rodríguez. Otro que me encanta es el bar El hábito; si fuera un poco más alto, sería exacto. El de La capilla también está bien solucionado; me gusta el aire que tiene y que pueden ponerse luces. En los teatros de México, generalmente la cabina siempre está hasta atrás; hay que subir para llegar a ella, y la falta de conexión es impresionante. Los teatros son proyectos innobles y malos. Considero que hay que destruirlos todos y hacer unos nuevos; simples lugares oscuros, casi *garages* o galerones, sin ninguna escenografía, vacíos.

HSG. ¿Cómo son los teatros en el extranjero?

Grandísimos. En Salzburgo vi uno. Estudié bastante ese modo de iluminación; vi combinaciones casi únicas, extraordinarias, pero la técnica es aberrante: *the play is the thing*, "la obra es la cosa", eso creo; con velas o pequeñas luces se puede hacer un teatro tan enorme como se quiera. Claro que la sociedad necesita esos teatros en países como Alemania, porque la gente está acostumbrada a ir al teatro. Pero nosotros que somos un nuevo país, que estamos jóvenes, deberíamos hacerlos como queramos, aprovechando nuestra sabiduría. Porque no debería haber ninguna diferencia entre la realidad y el espacio teatral; tienen que calcularse muy bien, de manera que la gente entre

en esta realidad continuada porque tiene un incentivo. No vamos a poner una obra nada más porque ahora nos toca hacer a Goldoni.

Hay otro dato que quisiera apuntar, que si no es sobre escenografía, sí es un concepto teatral. Se trata de un estudio que he hecho sobre teatro teotihuacano, del desarrollo de una hipótesis planteada por el francés J.C. Szekely sobre la teoría de que en las comunidades teotihuacanas se hacían juicios en los que se teatralizaba una puesta en escena en el tiempo y en el espacio para decidir si un supuesto culpable lo era o no.

Por ejemplo, cuando alguien había cometido incesto o había matado a alguien, los sacerdotes visitaban la casa del culpable, y ahí sus familiares y amigos hacían un recuento de las cosas buenas que éste había hecho, en qué había ayudado a la comunidad, cómo era con la familia y si había ganado batallas heroicamente. Después, en las escalinatas de Teotihuacan, en el centro, el sacerdote mayor se investía del culpable; arriba había diez símbolos maléficos y abajo diez signos provechosos. Entonces, teníamos en el centro a este personaje, que frente el público empezaba a moverse oblicuamente —como oblicuamente sale el Sol.

Aquí estamos en presencia de un fenómeno alucinante: es una representación en la que el sacerdote utiliza el histrionismo —como el actor—, pero en lugar de exteriorizar lo que está sintiendo, lo introduce: está siendo el culpable. Utiliza su histrionismo para verse entre esas fuerzas que lo van a hundir o a levantar: o lograba subir y entrar en el sitio de Quetzalcóatl o se hundía en el espejo ahumado de Tezcatlipoca. En ese momento, gracias al histrionismo del sacerdote, la comunidad decidía, y aceptaba terapéuticamente, si era culpable o no. Aquí vemos que los indígenas teotihuacanos sabían más de teatro que nosotros.

No sé hasta dónde llegue esto, pero a mí me hizo observar con más detenimiento el fenómeno teatral.

HSG. A nivel de movimiento, ¿hay alguna etapa que pueda identificarse como un momento particular en la historia de la escenografía?

La de Juan Soriano en *Poesía en voz alta*. Las escenografías del primer programa, de cada una de las obras *Asesinato en la catedral*, *El niño y el gato*, de Lorca, eran de una pureza y una limpieza escénica sorprendente. Lo que hacía Juan Soriano, en primer lugar, era poner pana: en el piso, en las piernas, en las bambalinas, y de pronto, todo era de un solo color. De ahí nació un diseño maravilloso.

HSG. ¿Cuál sería su evaluación de la escenografía mexicana?

Creo que ya lo he dicho: es muy, pero muy pobre. Fuera de algunas excepciones como Juan Soriano, Alejandro Luna, algunas escenografías de Héctor Mendoza, de Ludwik Margules, de Julio Castillo y de Tolita Figueroa, no hay casi nada fresco, nada al día.

Hace muchos años me sorprendió Alexandro Jodorowsky; en ese plan, también Jesusa Rodríguez, y hay dos o tres jóvenes muy interesantes, como David Hevia y Mauricio Jiménez, de quienes no puedo decir qué les falta, porque realmente son muy jóvenes.

En México no hay ese nivel que podemos ver en otros lados del mundo, como en Broadway, en donde las escenografías son extraordinarias; ahí alucinas al ver cómo cambian, cómo te hacen ese juego con escenografías tan pesadas; eso ha de costar mucho dinero, pero también es agradable ese tipo de espectáculos.

No es maldad de mi parte; yo quisiera ver buenas cosas. La escenografía de José Luis Cruz para *Pedro Páramo*, lo de Juan Soriano, son cosas aisladas. Están Félida Medina, Guillermo Bar-

clay, muy simpático él, pero lo que hacen son cosas costumbristas. Además, la verdad, no voy mucho al teatro.

HSG. ¿Y qué opina de Luis de Tavira?

Es muy predecible, ambicioso y aparatoso; tiene sus vuelos, sí, pero a veces no sé qué tan acertados sean. En el caso de Gabriel Pascal, tampoco me atraen sus diseños. Creo que son fusiles de escenografías que he visto en libros, aunque son serios y comprometidos, y es bueno que los tengamos.

HSG. Con todo esto, ¿cómo prefigura usted el escenario teatral, si pudiera hablarse de él, para el siglo XXI?

Que sea un lugar en el que no entre ruido de afuera, que sea un espacio oscuro, que sean cómodos los lugares, que esté muy definido dónde se sienta el público y dónde va a ser el escenario, y con todas las posibilidades alrededor, es decir, que haya un enrejado para poder amarrar cosas por todos lados, o poner un dique.

Respecto de las luces, que según los arquitectos necesitan mucha distancia y mucho poder, y su precio es alto y son difíciles de cargar, ya hay luces para menor distancia y con mucha fuerza; en los escenarios que se diseñen tendrían que reconsiderarse las distancias y las luces, para que aquéllos fueran menos voluminosos y más costeables.

En cuanto al tamaño de los teatros, yo sería de la opinión de que fueran para doscientas personas. ¿Para qué hacerlos más grandes, si no hay conexión?

HSG. ¿Cuál es, en su opinión, el nivel de la formación de los escenógrafos en México?

Creo que sólo Alejandro Luna y los que él ha incitado y han aprendido de él tienen un nivel alto. Hay gente que ahora se está interesando en la escenografía, pero no sabe dibujar, no sabe

construir; para esto se necesita saber manejar las escuadras. Esas son cosas que un director no sabe; es esencial saber calcular un escenario; tienes que ser una especie de arquitecto.

En la carrera de Escenografía no se valora con justicia este arte, que es tan importante como toda la obra. Lo que se maneja son conceptos caducos, sin la menor idea de lo que es la escenografía. Puede decirse que no hay escuelas, no hay maestros; se va aprendiendo aquí y allá.

HSG. ¿Usted ha dado clases o ha formado discípulos dentro de su trabajo?

En la escenografía, no. Me gustaría, pero es difícil. Tampoco he formado discípulos. He sido un solitario. Realmente he trabajado bastante solo.

HSG. ¿Qué haría falta para que la escenografía mexicana pudiera tener cierto nivel y se hicieran trabajos realmente relevantes?

Que se constituyera una organización muy pronto, y que se invitara a las personas que sí saben, a ponerse de acuerdo para decidir ciertas direccionales sobre el diseño de teatro en México; pero no sólo respecto de cómo hacer un edificio, sino para analizar y conocer el momento de desarrollo en el que va a entrar el teatro mexicano. Hay mucho teatro, muchos jóvenes que pueden hacer teatro en la calle maravillosamente, pero necesitan ciertas definiciones de concepto y aprender a dibujar.

El experimento de enseñanza de Alejandro Luna con los tramoyistas de la Universidad de Guanajuato es maravilloso: los pone a dibujar, hacen el concepto de la obra de teatro y luego van a verla para saber cómo se hizo finalmente. Ese es el ejemplo más interesante, pero se trata de tramoyistas, gente que ha trabajado con el Cervantino, con una experiencia bárbara, que se interesa en apren-

der porque ha visto a otros grupos y quiere mejorar. Pero a un director no le importa; a él le interesa poder dirigir o decir que puso a Shakespeare o a Kafka o a Eugene O'Neill; es otro tipo de valores. A mí no me interesa eso. Yo soy más bien un técnico; me gusta el teatro porque implica una investigación casi de detective, y eso me encanta. No vivo del teatro, no soy teatrero, no hablo con gente de teatro, los camerinos no me gustan, el mundo teatral, el ambiente, no lo vivo; no me muero porque una obra no llegó a las cien representaciones, me importa un bledo. Me interesa un diseño absoluto —bien hecho— de una obra con todo lo que implica, como si se tratara de la solución de una ecuación difícil; siempre busco las obras más difíciles; eso es lo que más me interesa porque ahí es donde vas a encontrar algo nuevo; es maravilloso enfrentarte a una obra que no tiene salida.

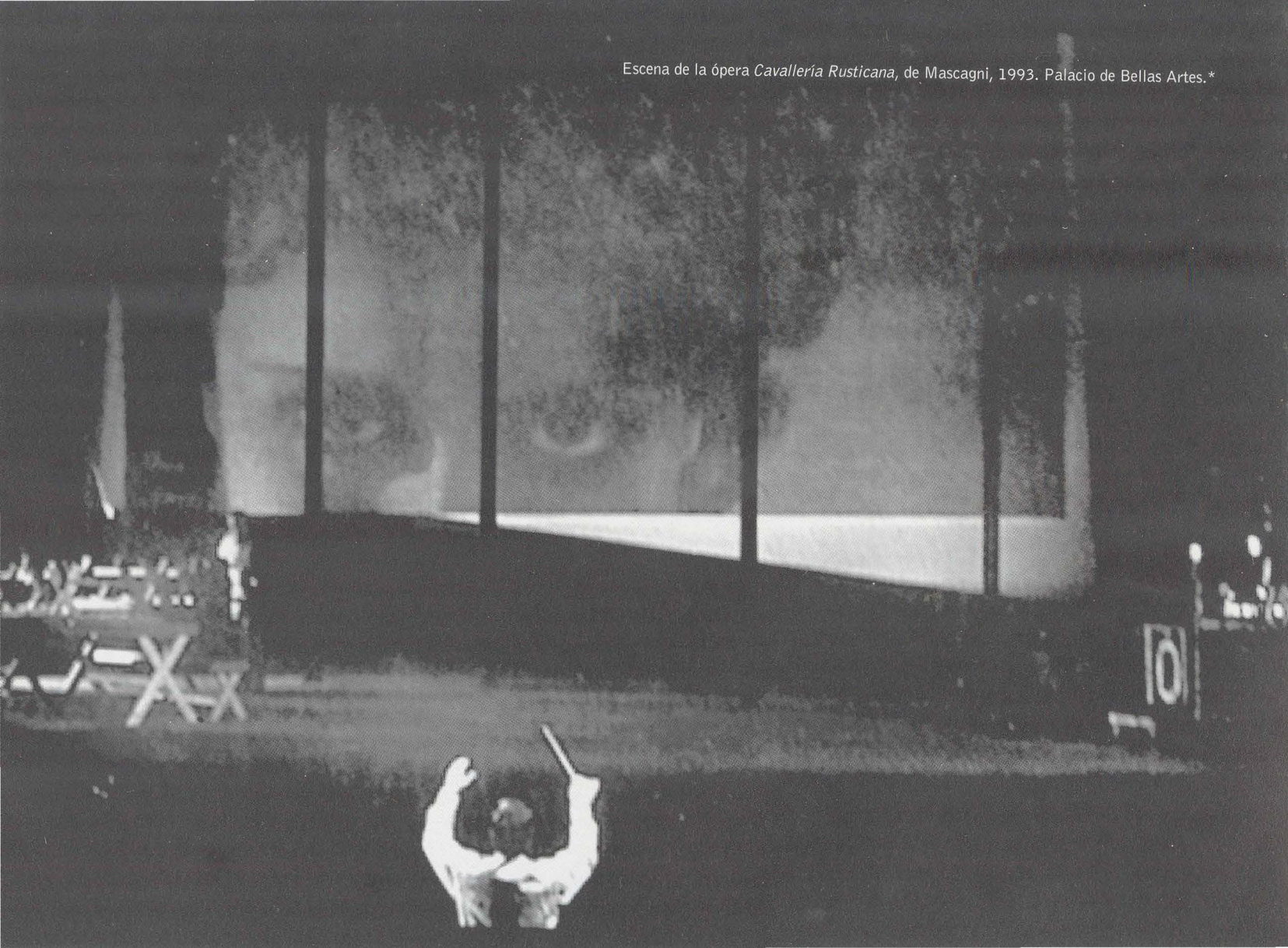
HSG. Hace un momento mencionó la investigación. ¿Cómo la asume? ¿Hace una investigación histórica sobre la obra, el periodo en que fue escrita, el que representa?

No, jamás. Ya para estas alturas debo saber qué es, dónde está. En el momento de la lectura de la obra aparecen ciertas imágenes básicas, a las que soy muy fiel porque surgen cuando el cerebro está fresco; son imágenes determinantes que la propia obra quiere que broten.

Se trata de rasgos, gestos, volúmenes, objetos, construcciones. En *Cavalleria rusticana* se me “apareció” un aparato de esos que se utilizan para pesar costales de semillas, trigo, maíz, que para mí era la idea del campo; esa imagen estuvo todo el tiempo, y aunque no tenía nada que ver, le fui fiel. Después apareció la imagen de un perro —porque mi mujer me regaló uno— y también lo puse. Esos eran los dos puntos más fuertes de la escenografía; en lo demás no pasaba nada.



Escena de la ópera *Cavallería Rusticana*, de Mascagni, 1993. Palacio de Bellas Artes.*



Pero esta escenografía tiene un secreto: ahí donde se esconde el ojo cuando no está viendo todo y descansa en las partículas despedazadas de estos dos objetos, veía el amor de toda la obra. Entonces —nunca se sabe—, no es en la totalidad donde se encuentra la fuerza de la escenografía sino en algunos objetos en los que uno se apoya porque aparecieron. Después, ya se va modelando la escenografía, según el dinero que tengas.

Pero no hay que tener miedo: si falta escenografía, pues falta y ya; lo que tienes que hacer es un cálculo con tus ideas y las posibilidades, y teniendo presente el día del estreno, que es el determinante.

HSG. ¿Podríamos entender, entonces, que para usted la investigación, más que la búsqueda de apoyos teóricos para resolver una puesta en escena, es una indagación en su interior para conocer sus intereses en determinada obra?

Sí. Yo no haría ninguna indagación a menos que fuera para deformarla; si hago una obra bizantina, obviamente veo el Bizancio, pero no voy a jinetear una forma, no me lo permitiría, tiene que ser cambiado.

En *El hacedor de teatro*, era maravilloso el ambiente que emanaba del vacío de los objetos; el ambiente se fijaba en la mente, y después iban cayendo las cosas en ese lugar que todos tenemos.

Realmente la escenografía la trae uno adentro; no se sabe qué objetos, pero sí existe —y eso es indudable— una imagen totalizadora, un estilo: esto va a ser o no va a ser un estilo Picasso; esto va a ser un estilo mexicano.

En la escenografía de *Cavallería rusticana*, los años treinta y cuarenta en México eran determinantes; las chinas poblanas eran muy bellas, y también los anuncios de casinos o de cerveza; incluso utilicé uno que hizo mi padre de la Cervecería Moctezuma.

Yo estaba buscando el *kitsch* del sarape para llevarlo al nivel de gran arte —ahora el doble *kitsch* es el superarte. Mi intención era variarlo todo a mexicano, porque la historia pasaba en Italia, en un pueblito.

Dicen que me aventaron tomates, pero no es cierto. Les molestó muchísimo, pero es lo que se tiene que hacer como escenógrafo.

Recuerdo otra escenografía que hicimos Alejandro Luna y yo, quizá la más extraordinaria de todas, para *La prueba de las promesas*, donde, en mis fijaciones, tenía unos refrigeradores altos con mujeres desnudas adentro, un frontón como el Frontón México y una vendedora de garnachas y otra de elotes, antojitos cuyo olor invadía todo el Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

Esa escenografía la hicimos jugando ajedrez; teníamos muy poco tiempo, y mi jefe de producción, que estaba sentado, decía: “Bueno, qué vamos a hacer”. Nosotros seguíamos jugando, y entonces pasó un conejo: “¿Qué tal un conejo?”, le dije a Luna. “Sí, pero de quince metros”, aclaró, y seguimos jugando. “¿Pero de peluche?”, dijo Luna. “Sí, de peluche”, contesté, y seguimos jugando. “¡Ah!”, dijo Luna, “yo tengo por ahí una escenografía con cosas chinas”, y seguimos jugando. “Oye, qué tal si ponemos unas sillas de tal a tal”; y “oye, unos nopales”, “sí unos nopales”. Era tal la seguridad del momento, que cualquier cosa que se nos ocurriera entraba sin tener contexto.

Esa fue una de las escenografías más grandes del mundo; además, como teníamos dinero porque se inauguraba el Juan Ruiz de Alarcón, pusimos un conejo enorme, como de diez metros de alto y quince de ancho. Y exactamente con esa puesta en escena casi me corren de la Universidad, porque era de lo más provocativa: Juan Ruiz de Alarcón salía sin calzones; me pidieron que los usara, pero se puso unos color carne... Había también unas niñas que fumaban mota; cosas divinas, pues.

Indudablemente, un escenógrafo jamás debe ponerse a meditar; tiene que estar totalmente con las antenas afuera viendo qué aires corren en el lugar, qué obra tiene que hacer, qué obras se están haciendo en ese momento en la ciudad de México. ¿Por qué?, porque la realidad lo va necesitando; la realidad se cansa de ser realidad y necesita verse deformada, verse del otro lado para darse vida.

GRS. ¿Cuál es la reacción del público ante su trabajo? Usted echa la piedra con la puesta en escena y hay una primera reacción; hay gente que vuelve, es decir, que usted logra una comunicación con el público...

Sí, eso en mis obras ya lo tengo como sistema: hago algo al principio para que el público crea que lo que va a ver no es una cosa preconcebida: ya sea unos ojos tapatíos en Bellas Artes, o en Kłosowski, un señor escribiendo unas fórmulas en un pizarrón —que era lo más aberrante que podía hacer—, y el público se pregunta: “¿Qué es esto?”.

Es detener ese horror de preconcepción que tiene el público. Pero le tengo mucho respeto. En *El Hacedor de teatro*, aunque es una bomba, creo que los espectadores mexicanos —a lo mejor por su idiosincrasia— sí entendieron los espacios negros o huecos en los que se juega la obra. Pienso que sí lograron conectarse. Puestas en escena como *Despertar de primavera*, *La cantante calva*, *Bajo el bosque blanco* o *Lástima que sea puta* han contado con un absoluto entendimiento del público.

HSG. ¿Y cómo ha sido su trabajo en el extranjero?

He dirigido en Dallas, Alemania, en Colombia. Una puesta en escena famosa fue la de Cuba —en 1966—, país al que llegué sin obra ni nada, porque no quería llevar una obrita hecha a la mexicana.

Por entonces parecía que los mexicanos éramos los únicos que podíamos ir a Cuba, y nos esperaban con pasión absoluta. Hasta en los periódicos estaba anunciado que pondríamos una obra, y yo no tenía nada. Llegué con mis actores seis días antes del estreno, sin obra, con unas cintas, unas músicas y unos poemas; empecé a hacer la obra allá, preguntando cuál era el *hit parade*, las canciones que se oían en el radio, y un negro me dijo: “Pues lo más que se oye aquí es *Dame mi chocolate, mi negra, dame mi chocolate*”. Dije entonces: “Me consiguen esa canción y me buscan diez negras y cuatro beisbolistas”. El escenario, con veinticinco metros de boca-escena, contaba con plataformas giratorias hidráulicas y tenía quince telones. Lo primero que hice fue empezar a subir los telones, con gente colgada de ellos. Fue un *happening*, o más bien un *performance*; en realidad fueron varios, porque en un momento dado, durante unos cinco minutos, nada más era un *pitcher* y un *catcher* aventando la pelota, y eso era un principio de *performance*. Ahora el *performance* es un arte y no tiene nada que ver con el teatro; es una forma muy interesante que habría que observar.

HSG. ¿La ópera, el teatro, el performance, le exigen diferentes concepciones?

Cada vez que se marca un género es por la ignorancia de un maestro que tiene que sistematizar su vida de alguna manera y enseñar sistemáticamente. El actor está leyendo el segundo, y éste está lleno de totalidad, de millones de cosas que no se pueden determinar; así que el género lo debe tener adentro. Pienso que el actor es todos los personajes y que debe poseer la cualidad de poder sacar de sí mismo el que quiere; no hay que pensarlo, es una totalidad.

HSG. ¿Cuando hace una escenografía, considera únicamente el espacio en el que se están moviendo los actores o también las otras partes del edificio teatral?

Sí, todo: incluso la colonia donde está el teatro, porque es importante saber por dónde cruza el público para entrar en ese teatro; el golpe que tiene que haber es diferente. Sí, se considera todo, hasta el país; es un segundo en el que se está juntado todo.

HSG. Su trabajo se ha caracterizado, entre otras cosas, por la provocación; es un trabajo que muy pocos entienden. Para finalizar esta entrevista, díganme cómo evalúa usted su propia obra. ¿Hay algo que considere como la aportación de Juan José Gurrola para la escenografía?

No estoy seguro de que sea en escenografía. Es difícil que se entienda que hay que dar con la realidad del teatro, que se comprenda la pureza que debe existir en el trayecto; porque el teatro, si lo traicionas, te hace pagarlo; el teatro es como la vida, aunque son mentiras —“las mentiras no son verdades pero aparte de eso lo son todo”—, tiene su precio.

Mi aportación arquitectónica es el diseño de un teatro con las cabinas abajo; en alguno de los proyectos que he hecho se propone que la cabina de sonido y de iluminación estén bajo el escenario, en los rincones laterales, dentro del espectáculo y no fuera. Pienso que eso es un adelanto porque está pensado en muchas cosas que aún no se solucionan, relacionadas con un nuevo concepto de la escenografía como algo viviente, capaz de incitar y permitir un diálogo con la mirada. Además, con esta innovación se ahorra dinero porque los aparatos son más pequeños y están dentro del escenario.

Escena de *La prueba de las promesas*,
de Juan Ruiz de Alarcón, 1979.*

*Fotos tomadas del CD-ROM *El teatro de Gurrola*,
Angélica García, FONCA/INBA-CITRU, 2000.





GURROLA

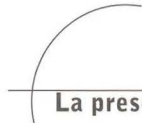
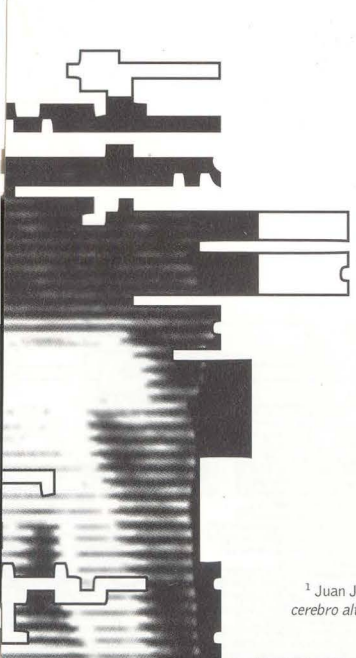
& el arte

el pensamiento transgredido

Angélica García

40

Kunst ist überflüssig



La presencia de Juan José Gurrola en el arte destaca porque su obra no se ha limitado a una sola materia; si bien, es en el teatro en donde ha realizado la mayor parte de su trabajo, su incursión en otras disciplinas ha sido constante y categórica.

Transitando entre la escena, la arquitectura, la plástica y el cine, ha dejado tras de sí una estela de irreverencia y genialidad merecedora del respeto, el temor y la censura de instituciones y personas.

En el trabajo de Gurrola se aprecia un constante impulso por manipular el pensamiento entre creador, espectador y obra; en las artes plásticas y en el cine ha encontrado un amplio espacio para la experimentación y la reflexión estética; lo interesante aquí es que la labor de Gurrola, sin importar el ámbito en que se desarrolle, siempre está relacionada con lo escénico; es revelador, por ejemplo, pensar en algunas declaraciones recientes en las que señala al epifenómeno como la alternativa de trabajo creativo para el actor.¹

El presente trabajo es una aproximación a las investigaciones estéticas de Gurrola en

torno al arte conceptual; centrándonos específicamente en dos obras: *Robarte el arte* (cine, 1972) y *Somewhere/Something* (dibujo, 1985).

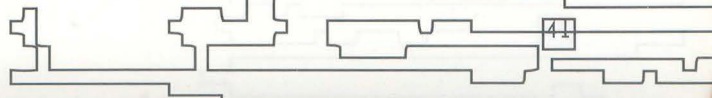
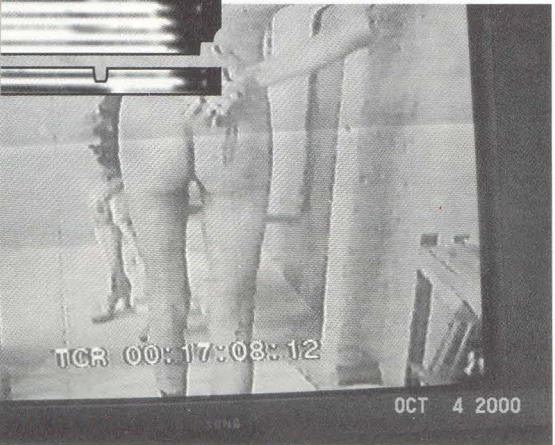
Propongo este acercamiento porque considero que una de las propuestas más valiosas de Gurrola respecto del teatro, es precisamente salir del teatro, diversificar la mirada, explorar más allá de los límites, para después regresar con un pensamiento diferente que permita crear una escena renovada.

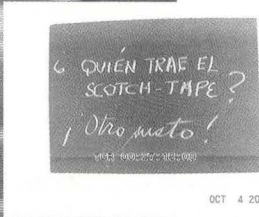
1. El arte es superfluo

En 1972 se llevó a cabo en Kassel, Alemania, la más importante exposición de arte contemporáneo de los años setenta: *Documenta 5*.

En esta década, el arte conceptual vivió un momento de auge. Los artistas conceptuales, particularmente interesados en romper con las habituales actividades de producción, contemplación y apreciación artísticas, mantenían una actitud crítica ante los valores culturales, sociales y económicos que determinaban, y determinan, el valor comercial y artístico de la obra de arte.

¹ Juan José Gurrola, *Buscando el cerebro alternativo*, Milenio Diario, 29 de agosto, 2001.



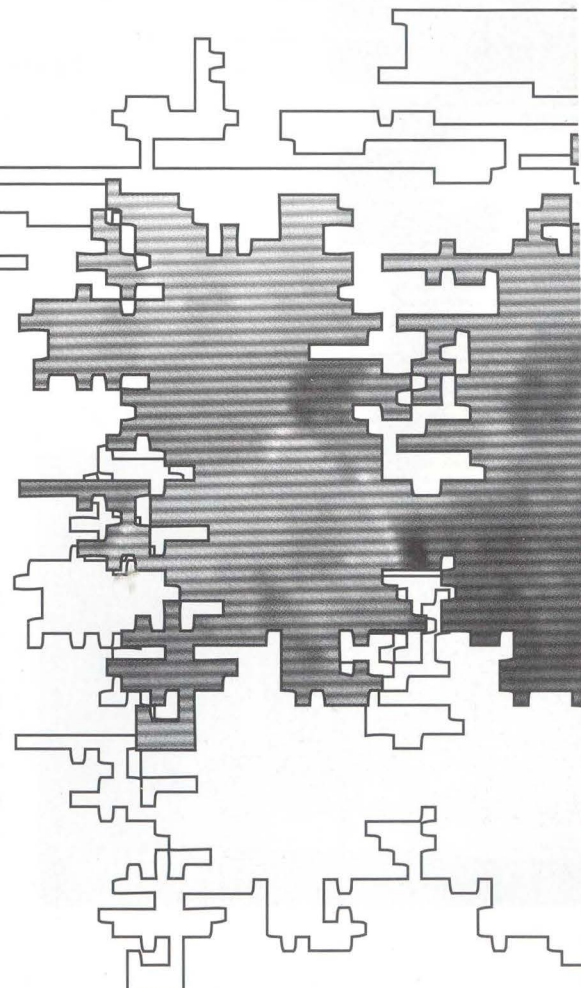


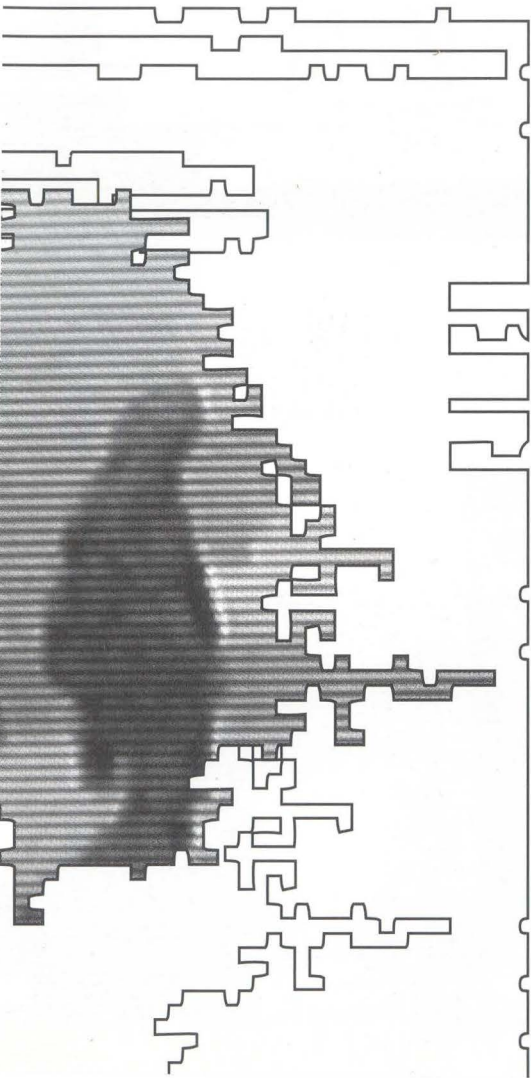
² Gregory Battcock, *La idea como arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973, pp. 9-14.

El arte conceptual incluye una gran variedad de obras, pero frecuentemente éstas no existen como objetos sino sólo como ideas y conceptos; en muchos casos lo único que queda de ellas es el registro de la ejecución. El arte conceptual en *Documenta 5* ocupó un lugar muy importante; entre las obras presentadas podemos mencionar la del argentino Uri Buru, quien arrojó grandes cantidades de colorante en el East River y en las fuentes públicas de Kassel, y la de otro artista que, bajo la categoría de cine, presentó fragmentos de una cinta de película unidos sin fin, proyectados a través de una ventana al espacio abierto exterior.²

En este contexto, llegaron a Alemania tres artistas mexicanos: Juan José Gurrola, Gel-sen Gas y Arnaldo Coen, con el objetivo de filmar una película, la cual fue decisivamente influenciada por el eslogan *Kunst ist überflüssig* ("el arte es superfluo"), escrito frente al museo sede de *Documenta 5* por el artista Ben Uautier.

La cinta realizada por estos tres artistas fue *Robarte el arte*, dirigida por Gurrola. Sin una línea anecdótica definida, vemos aquí mezclados los más diversos elementos: uno de los más destacados es una serie de textos de variada procedencia (de hecho, al principio del film se advierte que es una película





para leer): fragmentos de guión, comentarios escritos a mano, poemas de Gertrude Stein, fichas de óptica Gante y recortes de la revista *Alarma*; otro elemento constante es la inclusión de varios fragmentos de una vieja película pornográfica que recrea los célebres asesinatos de Goyo Cárdenas. En el audio suena sin interrupción un *collage* de música electrónica y voces varias: una discusión entre Richard Burton y Liz Taylor extraída de la película *¿Quién teme a Virginia Wolf?* y la voz de e.e. cummings leyendo poemas.

Pero más allá de este juego de elementos, la película está definida por el objetivo de “robar el arte”, acción conceptual que quedó registrada en el film a través de las acciones, reflexiones e intervenciones de estos tres audaces mexicanos que robaron el arte en *Documenta 5*.

En la pantalla vemos a los tres artistas que avanzan por la ciudad hasta llegar al recinto que alberga la exposición. Del edificio sobresale una esfera transparente, en cuyo interior se aprecia una escalera, una palmera y una hamaca. En la entrada, los ladrones se distraen filmando la gran variedad de cabelleras rubias del público femenino alemán; después, entran y recorren, sospechosos, la exposición; se sienten persegui-

dos y culpables; observan con desconfianza las obras que se exhiben: números en neón: $1+1=2$, cuernos + motocicleta = congruencia; avanzan, llegan a la esfera transparente: observan la escalera, la palmera y la hamaca, ¿está aquí el arte?, ¿es palpable? Planean entonces una acción efímera: “empuñar” para agarrar el arte. En la pantalla vemos unas manos tratando de coger algo: fracaso, el arte no se puede agarrar.

La película continúa con su mezcla de textos, audios, tomas de la ciudad de Kassel, Goyo Cárdenas desnudo estrangulando a una mujer, etcétera, hasta que en algún momento, que no sale a cuadro, los artistas roban el arte y lo ocultan dentro de una carpeta —de la que nos informan “pesa demasiado”—, y posteriormente salen del museo.

Un texto nos advierte: “Lo que sucede después será inexplicable”,

por un lápiz que señala la operación estratégica sobre un plano, [...] sabemos que los criminales artísticos han transportado su botín al Naturpark, [...]. Luego, con la unción debida al acto creativo, [...] abren la enorme carpeta y le pegan varias tiras de cinta scotch a una superficie blanca. De-



1 + 1 = 2

CUERNOS + MOTOCICLETA = CONGRUENCIA



TCR/00:10:31:22

Los fotogramas corresponden a la película *Robarte el Arte*, guión y dirección de Gelsen Gas, Armando Coen y Juan José Gurrola, 1972.

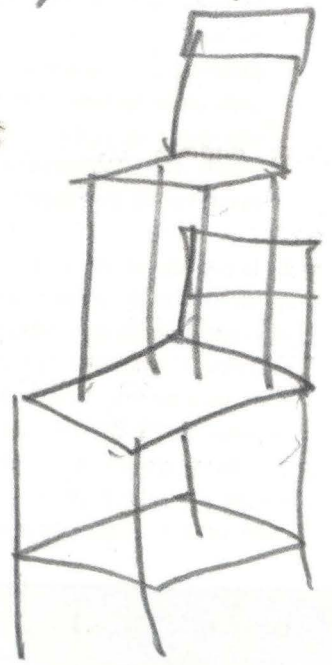




23



something



somewhere

cepción del artista: el arte no daba la sensación de desamparo requerida. Entonces, como una posibilidad alterna dejan al arte abandonado en una pirámide y enseguida pegan tiras de cinta sobre un túmulo de piedras [...], una suerte de araña de scotch ligeramente visible, queda como residuo de lo que fue un gran evento artístico.³

En la pantalla se lee: “el arte es eventual, la única manera de aprenderlo es robándose el evento”. Se anuncia repetidas veces que ya viene el momento más importante del film, pero éste no se aprecia bien porque la mayor parte de la acción sucede fuera de cuadro: un transeúnte descubrió de reojo la piedra con cinta scotch y regresó para verla con más detalle. Se lee; “por

más que el arte trate de esconderse siempre alguien lo descubrirá”. El arte fue robado en el instante en que esa pieza abandonada disparó un pensamiento en la mente del transeúnte, que lo hizo dudar y regresar; es decir, el robo se realizó en la mente de ese espectador fugaz, que regresó un momento para tratar intuitivamente de entender. Pero la pieza era hermética, la comprensión era imposible, y este espectador quedó fuera de ella. Sin embargo, su acción concretó el robo del arte, y, en una especie de acto mágico, la obra fue liberada de sus formas convencionales: se expuso sin cédula, sin museo, sin un público predispuesto, es decir, fuera del aparato mercadotécnico e ideológico que sustenta al arte.

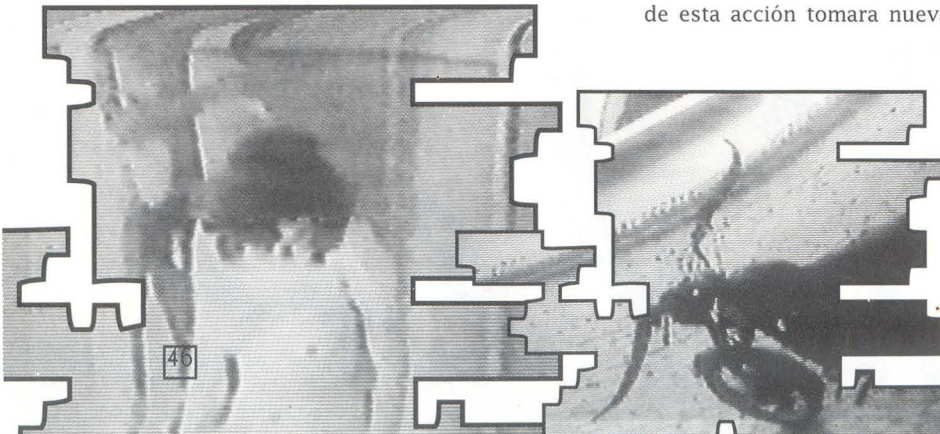
En la pantalla se lee: “Teníamos en mente robar y esconder el arte para que en virtud de esta acción tomara nueva forma y de

esta manera restituirle su verdadero valor de oferta y demanda”.

2. Encontrando al artista

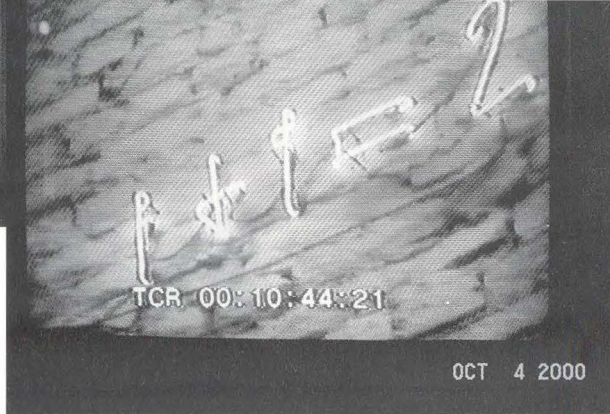
En 1985, en una muestra de “Espacios Alternativos”, Gurrola envió una obra que fue rechazada, tal vez porque los jueces la consideraron poco seria. En un entrevista concedida a la revista *La regla rota*, Gurrola mismo narró los hechos:

en vez de mandar con alguien mi proyecto, hablé por teléfono con la persona a cargo de la organización, Yolanda González Ulloa, y le pedí que tomara un lápiz y un papel y que dibujara una silla. “Maestro —me dijo— mejor mándenos su proyecto.” “Este es mi proyecto”, contesté. Total, le pedí que dibujará otra silla encima, y que al pie escribiera Somewhere y encima Something. A la hora de la docta deliberación de los seleccionadores, Raquel Tibol, Luis de Tavira, Juan Acha y el arquitecto Urrutia, apareció mi dibujo (¿mi? ¿de ella?). “¡Pero ese dibujo no es de Gurrola!”, dijo la muy conocedora Tibol. “No, yo lo dibujé, me lo dictó el maestro por teléfono, que ese era su proyecto.”



³ Jorge Ayala Blanco, "El arte sextrángulador", en *La búsqueda del cine mexicano*, t. II, pp. 529-530.

⁴ Verónica Ortiz, "Gurrola" (entrevista), en *La Regla Rota*, México, 1985, pp. 10-16.



"¿Que quéé!?", exclamaron a coro Tavira, Juan Acha y la Tibol. Después de un intercambio de miradas, alguien dijo: "Claro, de Gurrola se puede esperar esto".⁴

Hablar de espacios alternativos es un reto que además de abrir al artista un espectro infinito de posibilidades, lo obliga a cuestionar su quehacer artístico. Un espacio alternativo puede ser todo y nada al mismo tiempo, en relación directa con la propuesta artística. Con esta obra, Gurrola propone la exploración de un espacio alternativo, intervinando otra mente y otra destreza.

Somewhere/Something lanza el pensamiento hacia el abismo e introduce al creador, al ejecutante y al espectador en un juego infinito de espejos, en el que los roles se distorsionan.

La obra se concibe como una acción que será ejecutada por alguien indefinido; este ejecutante, que tiene la peculiaridad de no

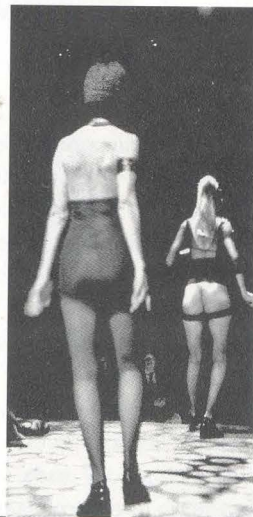
ser artista ni pretender serlo, se encuentra azarosamente involucrado en un acto regido por instrucciones recibidas telefónicamente. El resultado es un dibujo que no posee ningún valor convencional (trazo, perspectiva, etcétera), cuya existencia como obra de arte está sujeta al concepto que lo sostiene; es decir, se trata de una obra que aleja al espectador del ejercicio de la contemplación y lo fuerza a ejercer sus facultades críticas sobre el propósito de la misma. Esta obra es una especie de *ready-made*, en la que Gurrola, al igual que Duchamp, extrae los objetos de su contexto y los exhibe como obras de arte, provocando así una ambigüedad entre realidad y arte. Gurrola interviene en el otro para, en una especie de

manipulación, hacerlo producir de manera casi inconsciente una obra, la cual posee también una ambigüedad entre la voluntad del ejecutante y el pensamiento del creador y el espectador.

Actualmente el pensamiento estético de Gurrola se pasea entre la teoría del caos y la cuántica, y se detiene en el epifenomenalismo⁵ para explicar(se) los procesos de creación; a su paso, Gurrola va dejando claves que intentan descifrar el entorno, claves que se convierten en importantes herramientas para la reflexión y la práctica del arte.

⁵ "El epifenomenalismo, no es otra cosa que una ocurrencia, un pensamiento que aparece sin saber de dónde, que es completo en sí mismo y no hay la menor explicación de su aparición en la mente." Juan José Gurrola, *Buscando el cerebro alternativo*, op. cit.





Gabriel S. Rovirosa
Fotografías de Giovanna Recchia

www

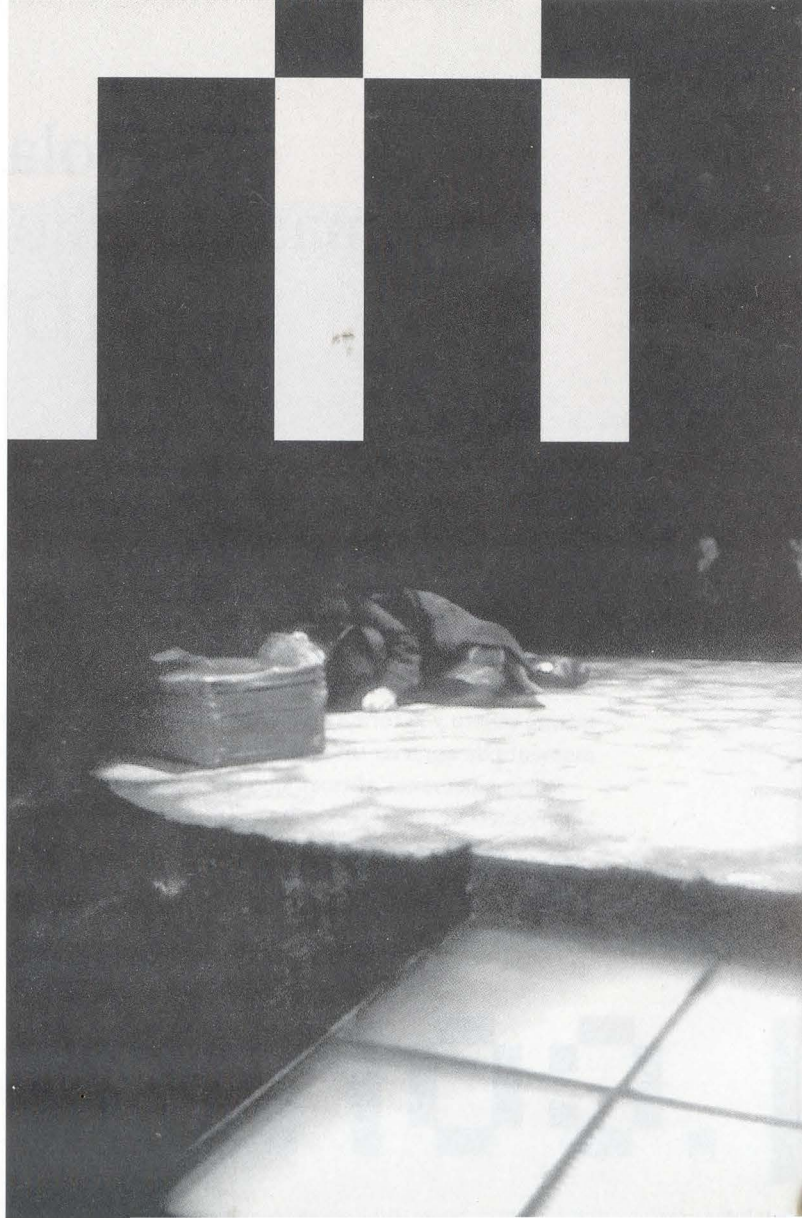
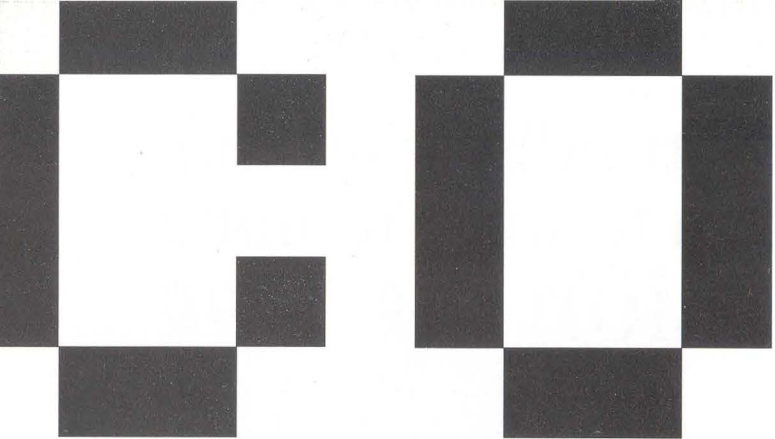
strindber

Gurrola por Strindberg mismo: algunas reflexiones en torno al término subversión en el teatro

Subvertir

(*subvertere*: "trastornar", "revolver", "destruir") no debería tal vez significar llanamente otra cosa que ir en contra del orden establecido. Como cualquier verbalización o adjetivación, el uso y sentido de lo dicho cambia de acuerdo con el contexto y el tiempo. En el teatro, lo dicho es palabra y también gesto, cuerpo y situación, montaje y contexto. La acción de subvertir está sujeta al punto de vista no sólo de quien subvierte sino también de lo que se ve transgredido y de quienes son testigos de esa relación. Generalmente, aunque en algunas ocasiones no, el acto subversivo se vuelve institución; en el caso de Gurrola, parece ser que la excepción vendría dada en términos de la respuesta al mismo objeto y la forma en que se intenta destruir cierto orden de cosas. Esto es: qué es lo que se ve subvertido hoy en el momento de apreciar un montaje del maestro Juan José Gurrola Iturriaga, y cómo se da esa transgresión.

Muchas personas afirman que la propuesta teatral gurroleana ya se ha institucionalizado, a tal punto que ha dejado de sorprendernos, es decir, se ha vuelto una fórmula conocida. En tal caso, deberíamos preguntarnos, entonces, si esa fórmula (transgresión hecha institución) sigue siendo efectiva en términos teatrales.





Subversión en dos partes

Si de empatías y simpatías se trata, nadie como Gurrola para demostrarse a sí mismo, y sobre todo a los demás, que el teatro es ante todo poner en común, comulgar, con quienes a nuestro juicio tienen y han tenido algo que decir. De entrada, el título de su última puesta en escena así lo denota expresamente: *strindberg.com/gurrola, variaciones en torno a 'La más fuerte'*. Al siempre polémico teatrero (y performancero), que hiciera de las suyas allá en los ahora ya lejanos años sesenta, hoy en día se le cuestiona.

Muy al estilo personal del controversial autor de *Nietzsche in the kitchen* (1969), Strindberg aparece metamorfoseado en la primera parte de este “espectáculo”, de tal forma que la propuesta del autor de *La más fuerte* queda sintetizada, a la manera de en un fuerte explosivo, al punto de partida: la lucha entre dos mujeres que se odian por “el amor” (entiéndase por este término “el pene”) de un hombre. La palabra amor queda así parafraseada, se vuelve un eufemismo y una paradoja: no hay amor sin odio que le dé vida.

Las experimentadas actrices de esta puesta en escena ponen lo mejor de lo suyo para hacer efectivo el esfuerzo gurroleano, una serie de *sketches* que apuestan por impactar visualmente al público y hacerlo reír. Y sí, el público se ríe y eso es sano. ¿Quién va a ir a un espectáculo a pensar?, preguntaría un espectador conformista. No obstante, y en muchos sentidos, la propuesta actualizada de la obra de Strindberg en esta primera parte deja mucho qué pensar.

La segunda parte de *strindberg.com/gurrola* se acerca mucho más a un ejercicio de la alta escuela actoral, donde se ubica históricamente la obra original, el romanticismo tardío al que Strindberg se encargó de darle la puntilla a finales del siglo XIX. Digo que se acerca, porque si bien el texto del dramaturgo sueco es excelente y esto sostiene el montaje, la puesta en escena se debilita por la falta de precisión en la dirección y la actuación, un tanto acartonada, de las actrices que encarnan el monólogo. Los momentos de tensión parecen desvanecerse, quedan como meros gestos sobreensayados, y la emoción, la memoria emotiva que debe dar vida a la acción en el cuerpo de las actrices, se nulifica.

En contraposición, el poeta que baja del cielo, encarnado por el actor Alejandro Reza, contrasta fuertemente con los personajes femeninos, sobre todo por el tratamiento del personaje y la tesitura en la que es colocado, muy próxima al expresionismo y al *stage picture* teatral del cual Strindberg fue propulsor. El mínimo gesto, palabra o movimiento corporal es apoyado por un verdadero trabajo de caracterización. Se trata de un hombre atormentado por las mujeres que, paradójicamente, escribe para estar cerca de

ellas y poseerlas. La clave en la obra de Strindberg radica precisamente en esto. El tema central que apasionó al autor de la autobiografía descarnada *El hijo de una criada*, entre muchas otras, fue desde siempre (aun después de su fase naturalista) la supervivencia del más fuerte.

berg.com/gurrola

Patente en trámite

Como siempre, sorprende en Gurrola ese impulso vital para entregarse a sus propuestas. Desbordada energía característica de los espíritus rebeldes. En eso Gurrola siempre será joven, en el sentido más amplio del término. Pero la juventud y su idea de ella está en constante cambio. No es lo mismo la juventud de hace 50 años que la de hace 20 o la actual. Un mito sobre la juventud debe sin embargo cuestionarse. Pensar que la juventud es garantía de fuerza, originalidad, frescura y rebeldía es un error. Querer ser eternamente joven para esconderse tras la impunidad es también un error estratégico. Ser joven no debería significar irresponsabilidad, aunque eso se aplauda mucho. Mucho menos en el campo del arte. En otros términos, ser un provocador no necesariamente me hace artista o genio, a pesar de que en ciertas esferas de la creación esto funcione perfectamente.

El arte, dicen algunos, es para los que se atreven a entrar en sus terrenos y logran derrumbar lo que hasta ese momento se creía que era precisamente hacer arte (aunque este axioma ha sido cuestionado en tiempos de la posmodernidad). Pero ubiquémonos en el contexto de nuestro país. No importa si se es joven o viejo, hombre o mujer. Al arte hay que desmitificarlo o se termina por petrificarlo. Por eso, la mejor arma contra el arte es el arte mismo. Gurrola lo sabe, y ha aplicado sabiamente este principio en sus propuestas. Desde esa perspectiva, sin embargo, su último montaje se ha convertido, en cierta manera, y según algunos críticos, en una fórmula institucionalizada. Vamos a provocar y a apantallar, y después que la crítica y el público digan lo que se les antoje. Eso está perfecto en tanto la fórmula funcione. Muchas veces, la fórmula se vuelve marca registrada y patente en trámite. *strindberg.com/gurrola* lleva ya de antemano por partida doble el sello de fábrica, que ni qué. Así lo quiso y quiere el autor.

rola



Strindberg vs Gurrola

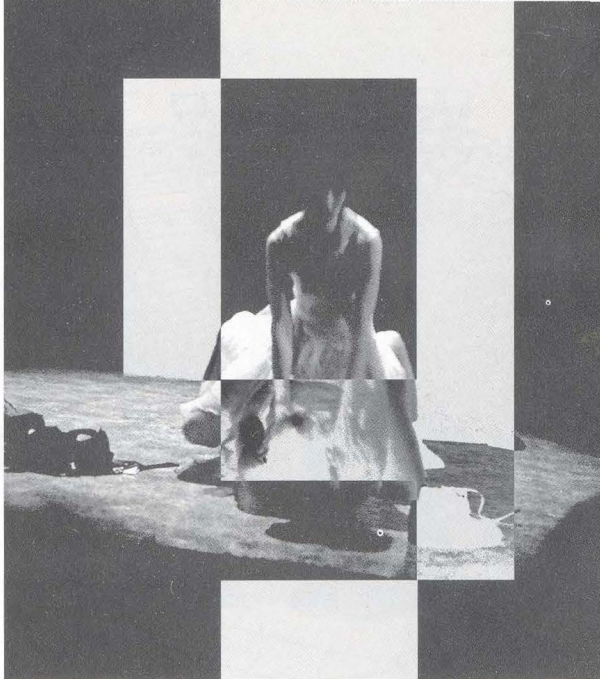
De manera muy clara, Gurrola antepone el nombre del genio nórdico para así justificar una puesta al día de lo que debe significar en esencia el teatro como fuerza crítica y transgresora en una sociedad. Asociar el nombre del autor de *Esposos* y *El alegato de un loco* con el término del ciberespacio de moda "punto com" suena atrayente, provocador, digno de un buen eslogan en términos de estrategia publicitaria. Aceptado el pacto nos aventuramos, y el riesgo corre por cuenta de cada quien. Más allá, el campo se vuelve incierto. ¿Realmente lo que ofrece la marquesina y el programa de mano es lo que vamos a encontrar dentro del foro? En primera instancia, Strindberg a la "punto com" suena a "actual". Comienza la diversión en el momento de ver el título y continúa cuando vemos a dos bellas mujeres, prácticamente desnudas sobre el escenario, debatirse en una lucha cuerpo a cuerpo, mirada a mirada, gesto a gesto, voz a voz.

Un rasgo netamente strindbergiano aparece, eso sí, un momento antes de que la acción arranque, lo cual es plausible. Un hombre colgado del techo así lo denota; pero no es un hombre cualquiera: es un ser fuera del tiempo, pasado de moda, como todo poeta. Cuando éste baja y habla, Strindberg aparece de lleno sobre el escenario, y Gurrola queda como su intérprete. El espectáculo se torna así en un juego de alternancias sucesivas. Cobra significado, entonces, poco a poco, el axioma *strindberg.com/gurrola*. No podemos negar en ese sentido la originalidad en la propuesta gurroleana. ¿Para qué nos serviría hoy una puesta al día del autor sueco sin una dosis de crítica, humor y, lo más importante, sin lo que algunos teóricos como Patrice Pavis llaman la carne y los huesos del trabajo actoral?

Las dos mujeres de Gurrola son en esencia dos animales cargados de un eros desbordante, desafiante y peligroso. Por lo mismo, son atrayentes. La seducción no estriba tanto en ocultar como en exhibirse. Mujeres exhibicionistas a cual más son Surya Macgrégor y Rocío Bolívar, en los papeles de Dama 1 y Dama 2.

No sabemos, ni siquiera al final de la obra, quién de las dos es la más fuerte: si la esposa o la amante. El objetivo se cumple. La esposa, en la última parte del monólogo, incluso le da las gracias a su contrincante eterna: "¡Gracias, Amelia, por todas tus buenas lecciones, gracias por haber enseñado a mi marido a amar!". No sabemos si es la que habla o la que calla quien detenta el poder, y ahí estriba la eficacia del monólogo de Strindberg, en el eco provocado por quien se limita a escuchar y guarda silencio, aunque esto suene paradójico.

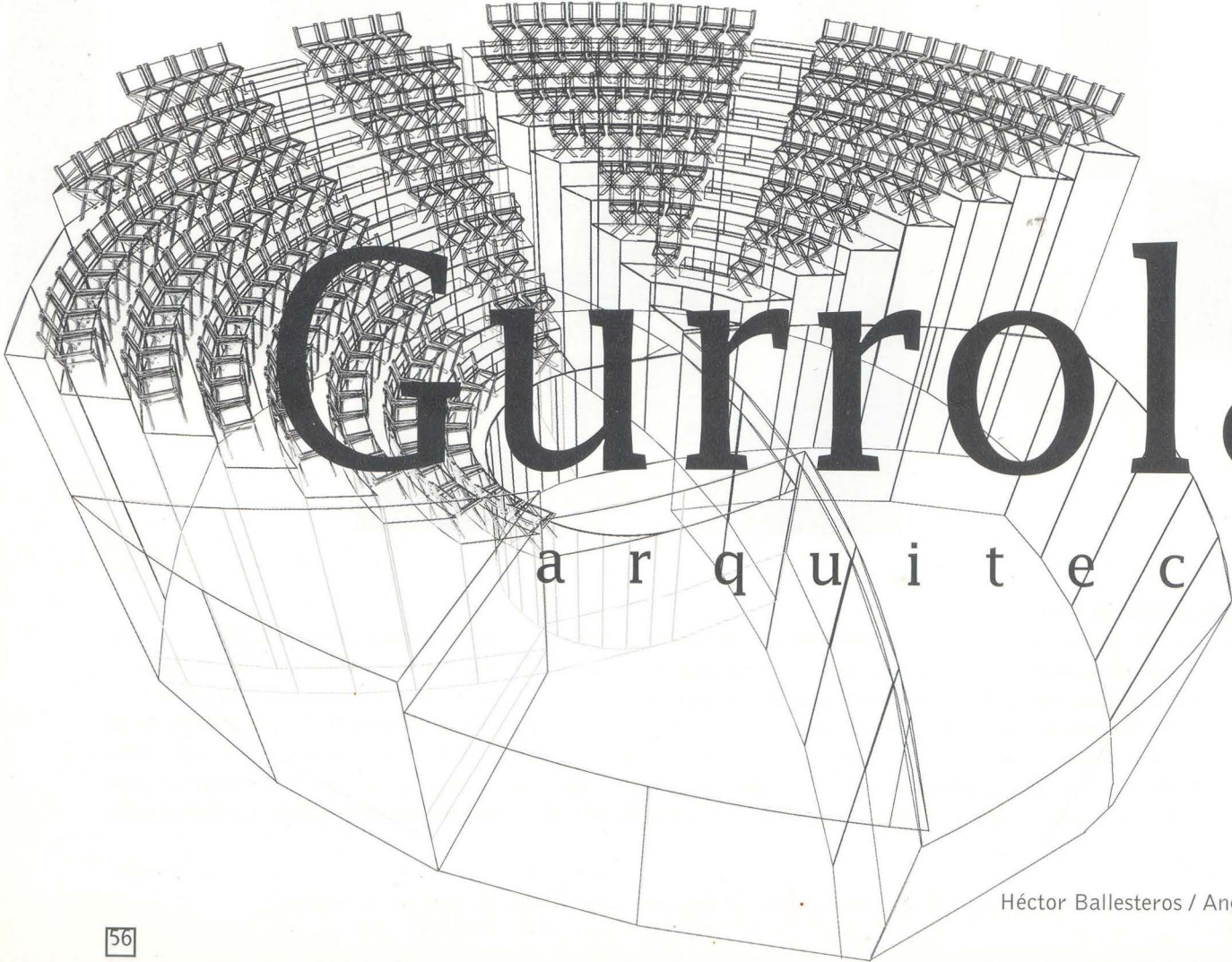




Entre antihomenajes te veas

En la función a la que asistimos se rindió un “antihomenaje” al maestro Gurrola. Y se le denominó expresamente así: “anti-homenaje”, por aquello de las dudas. Todos sabemos que los homenajes se les hacen a los muertos o a quienes han caducado ya. En el antihomenaje hubo de todo: halagos disfrazados de ataques; un anecdotario de aquellos que han conocido a Gurrola desde sus inicios, entre otros, el también polémico Uberto Bátiz; la presentación de la última edición de la revista *Generación*, inexistente en ese momento, y un espectáculo de *performance* a cargo de Rocío Boliver, actriz que aplicó a pie juntillas aquel ya viejo albur cuya sentencia dice: “de tu arte a mi arte, prefiero mi arte”; después de que dio “a luz” una lámpara sorda y desafió al auditorio con insultos, la performancera realizó el acto catártico que cerró con su “lluvia de oro” el suceso, meándose literalmente sobre la mesa del antihomenajeado.

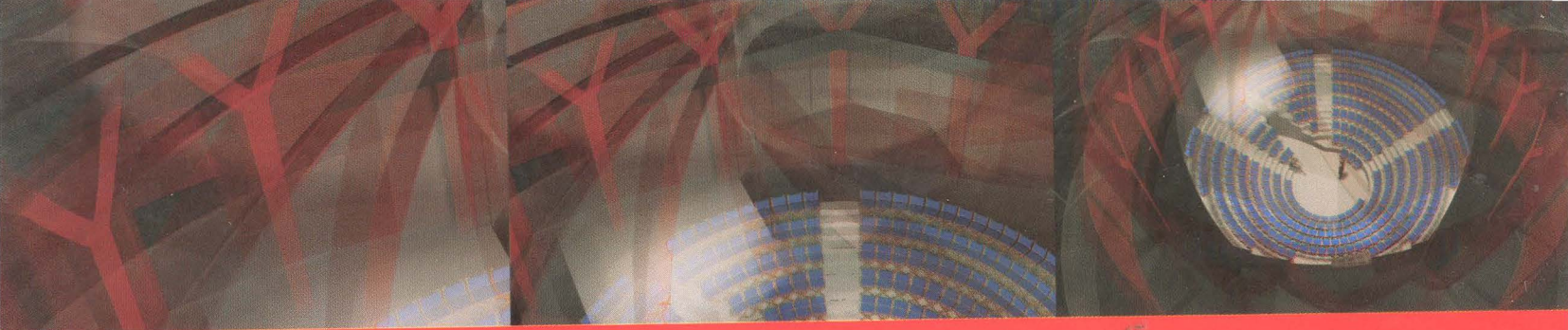
No cabe duda de que el arte ha evolucionado, así sirva para hacer homenajes que no lo son o para demostrar que al provocador con provocaciones se le aplaude. ¿Será que a Gurrola le faltaba algo así como “una probada de su propio chocolate”?



Gurrola

a r q u i t e c t o

Héctor Ballesteros / Angélica García



En los años sesenta,

Juan José Gurrola desarrolló el proyecto del teatro unitario, el cual no llegó a construirse.

En 1999

se elaboró el modelo en tercera dimensión del área de plataformas del escenario del teatro unitario.

El trabajo estuvo a cargo del arquitecto Héctor Ballesteros, quien, bajo la supervisión del maestro Gurrola, también diseñó una envolvente externa destinada a definir los límites y reforzar el carácter de esta porción del proyecto, surgiendo de este modo, una nueva propuesta espacial. Las imágenes 3D aquí presentadas forman parte del CD-ROM "El Teatro de Gurrola" y fueron desarrolladas por Salvador Ramírez y Jesús Herrera (Ultimedios).

Para el diseño de la envolvente
se recurrió a un lenguaje formal

y al empleo de los elementos análogos a los
existentes en el proyecto de teatro para

la casa del lago,

realizado en 1963 por Gurrola

y el arquitecto Juan Antonio Tonda.

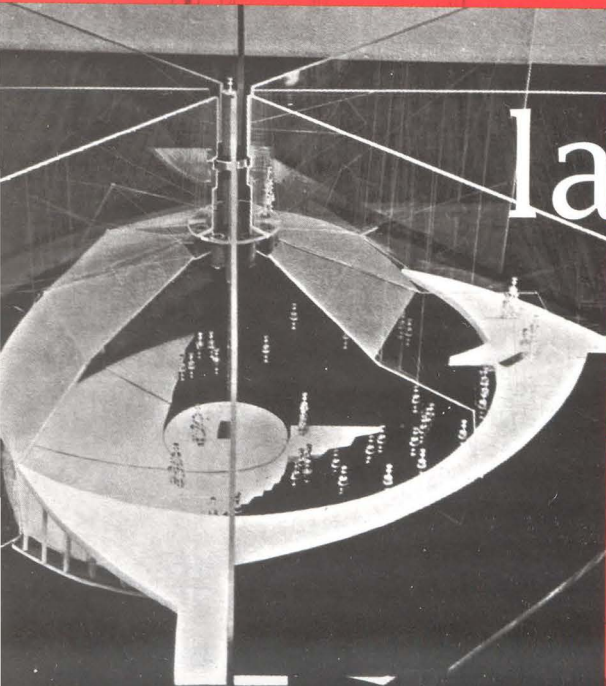
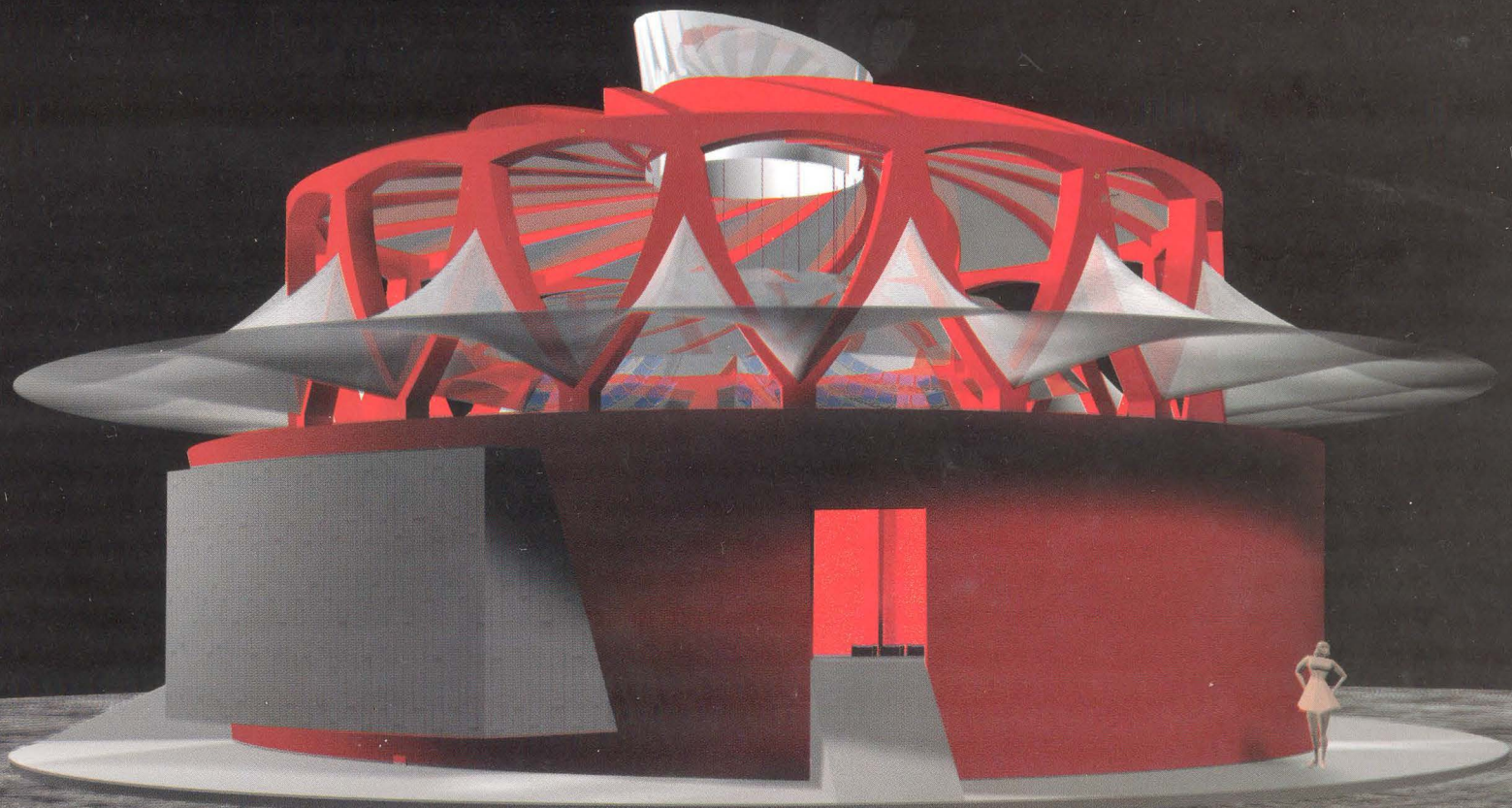


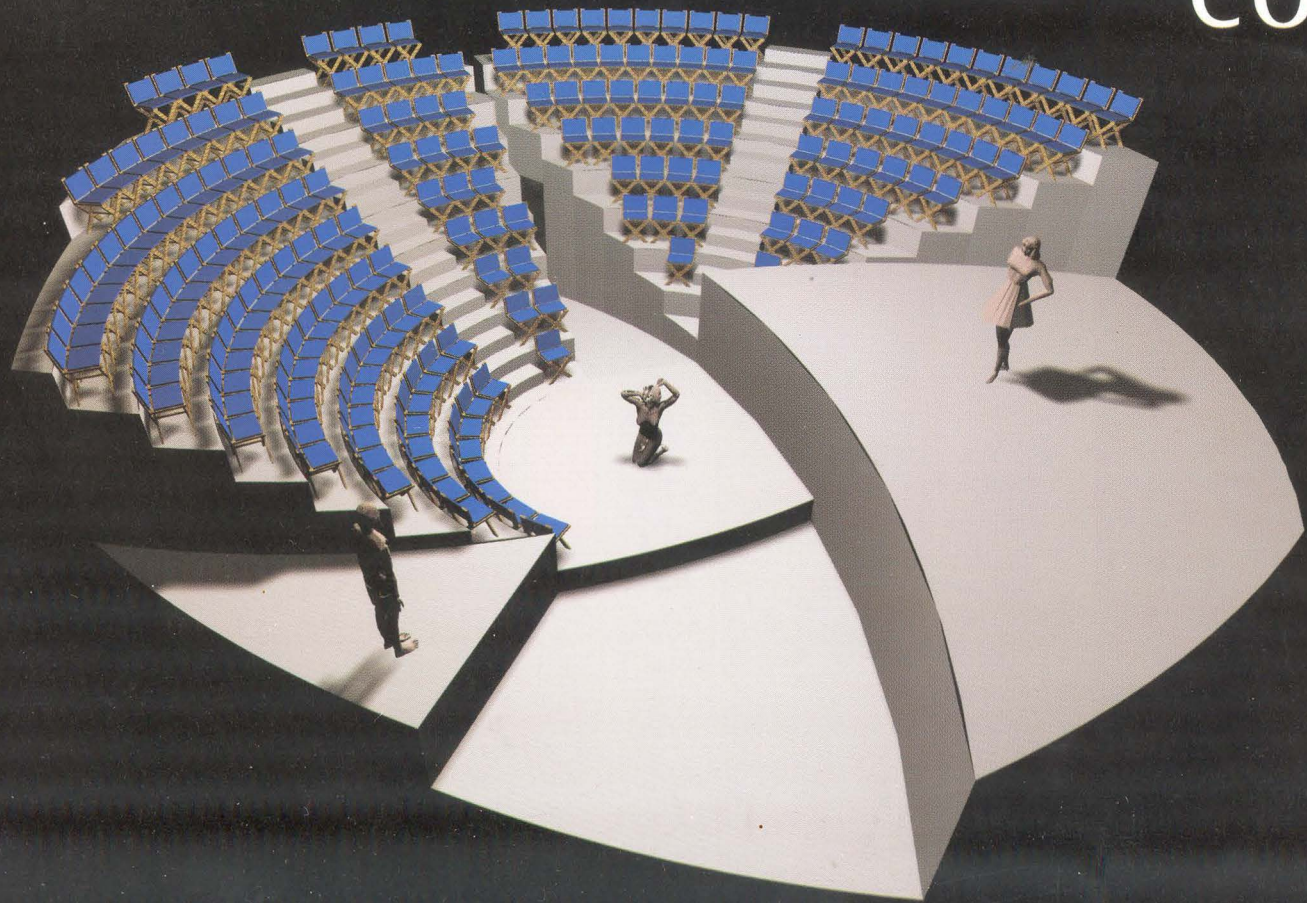
foto de la maqueta, 1961

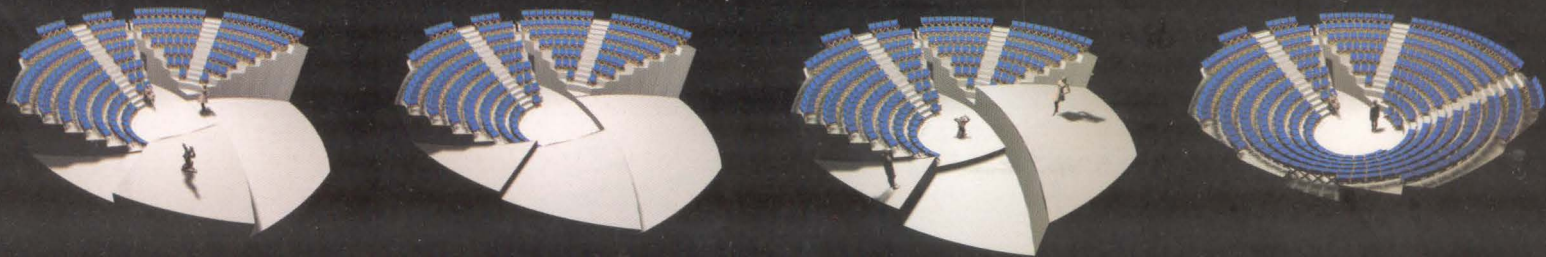
salle montrant une des possibilités





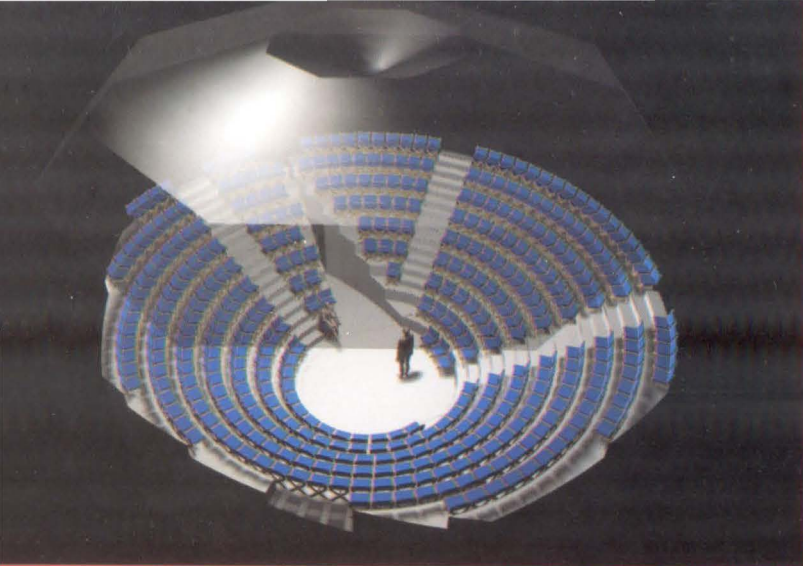
El diseño de la envolvente manifiesta una coherencia con





el de las plataformas del escenario que alberga en su interior.

Estas plataformas generan un espacio giratorio centrífugo, al derivar a su vez de una serie de líneas reguladoras que parecen emerger de un círculo y escapar en espiral. Son estas líneas las que definen por igual tanto el desarrollo de las nervaduras en el envoltente como el perfil de las plataformas en el escenario, las mismas que moldean su impactante morfología cercana a las de ciertas estructuras orgánicas. El sistema de plataformas propuesto por Gurrola al proyectar su teatro unitario, es un espacio con aproximadamente 62 combinaciones de área de escenarios, que pueden elevarse a diferentes niveles mediante dispositivos mecánicos, y pueden también transformarse en áreas de butacas.



Todo el escenario está dispuesto bajo una

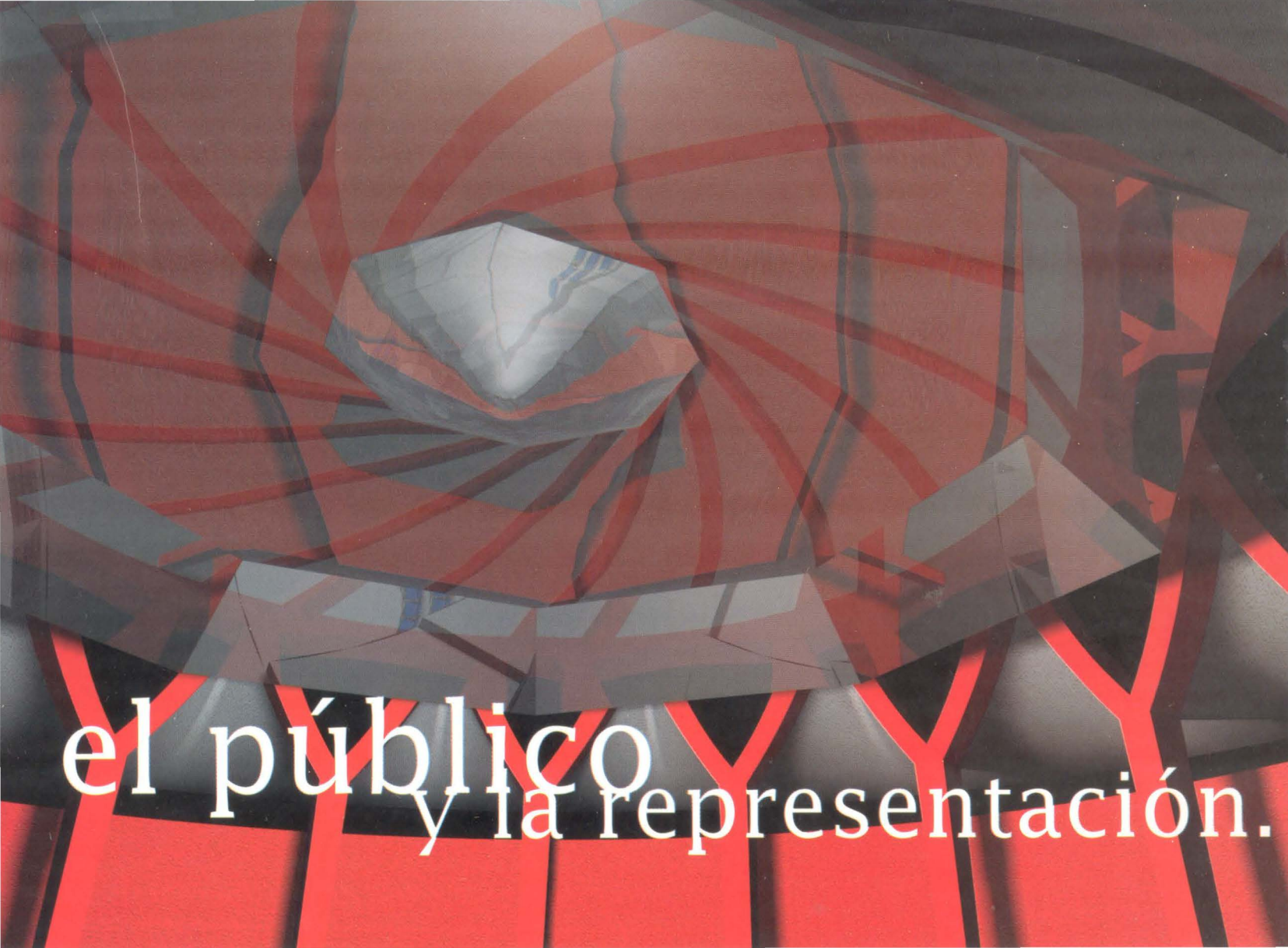
concha acústica de cristal.

Gracias a estas características, el proyecto permite

desviar las líneas visuales de los espectadores,

evitando que éstas sean un obstáculo para la acción,
logrando de este modo que se integren y se manifiesten
de manera equilibrada

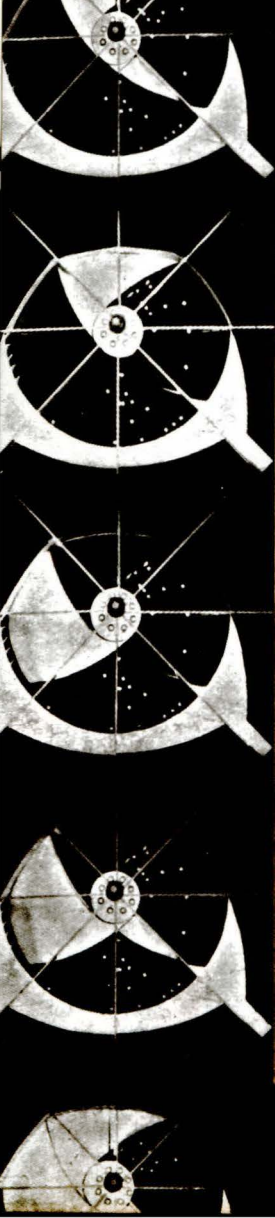
los dos elementos del teatro:



el público
y la representación.

El resultado final es

fotos de la maqueta, 1961



Novel Mexican Design for Theatre

FROM OUR MEXICO CITY CORRESPONDENT

un espacio

que prácticamente

se extiende en cualquier

dirección

y cuyos límites sólo se corresponden con los de la sala.

...in the... here... he...
...total...
...designed... you...
...the...
...Juan José Gurrola, who has had
...study... in the United
...A model of his design has been
...nstructed in the laboratory of Profes-
...George Izenour at Yale University,
...Gurrola is still waiting for the right
...nd a courageous backer to put his
...home into execution.

He admits that as an isolated unit it
...ould be expensive to build, but believes
...at the cost would be considerably
...duced if it were designed in conjunc-
...ion with a conventional theatre. In any
...se, he believes that theatre cannot
...velop freely with the old conventional
...which produces in the audience a
...parateness and encourages
...artificial and deadening awe for the
...of the... of great dramas. He

...NOT "EXPERIMENTAL"

...approach, Gurrola does not like the
...of "experimental theatre", which he
...thinks are really exist... which
...right... of...
...He
...of... such as

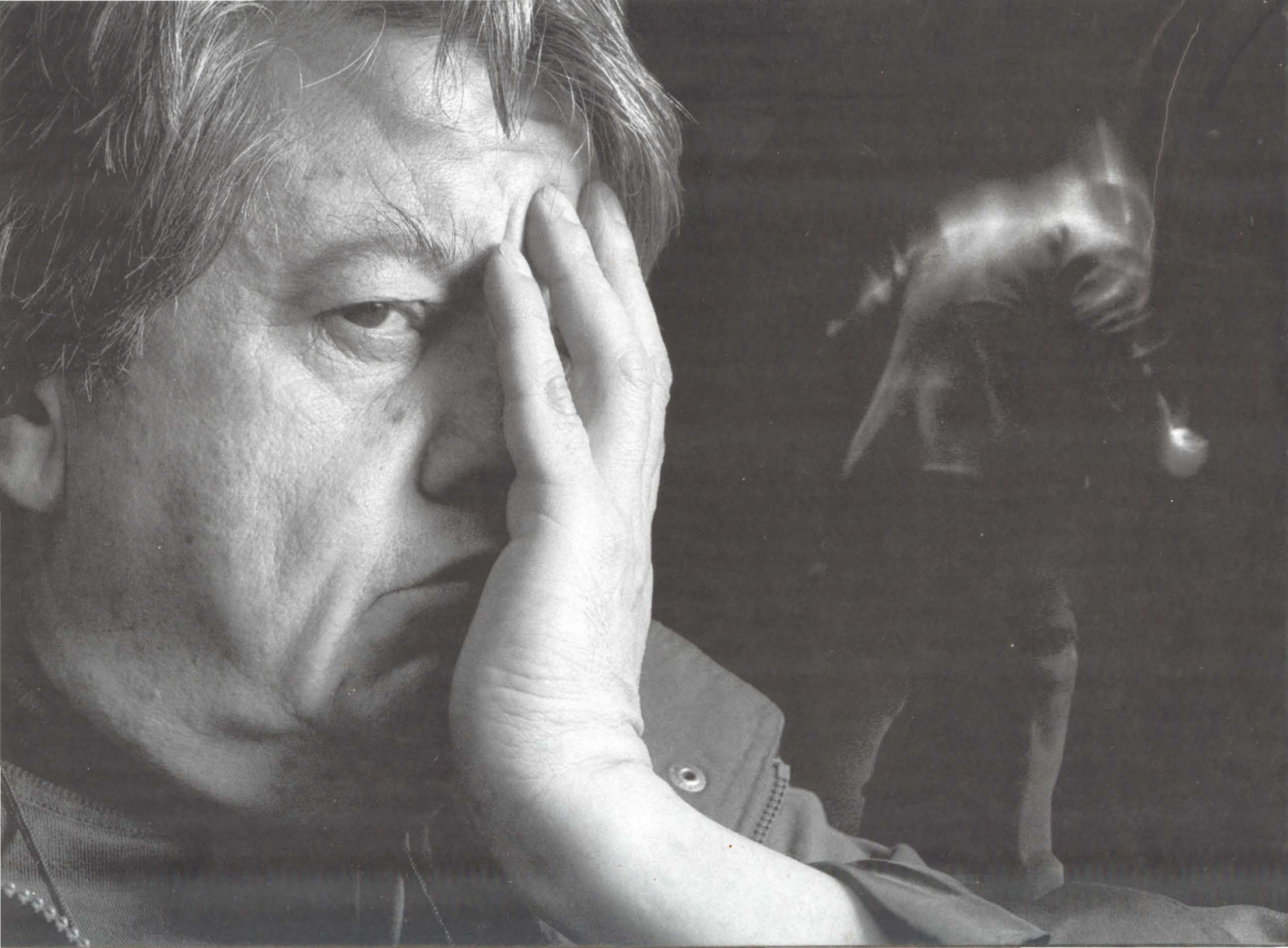
multiform stage is impractical because
...with its use of shifting screens and cur-
...tains, it seems to require a new hall to
...be constructed for every production.

Theatre in the round is not the answer
...either, and what Gurrola would prefer
...is something that would achieve perfect

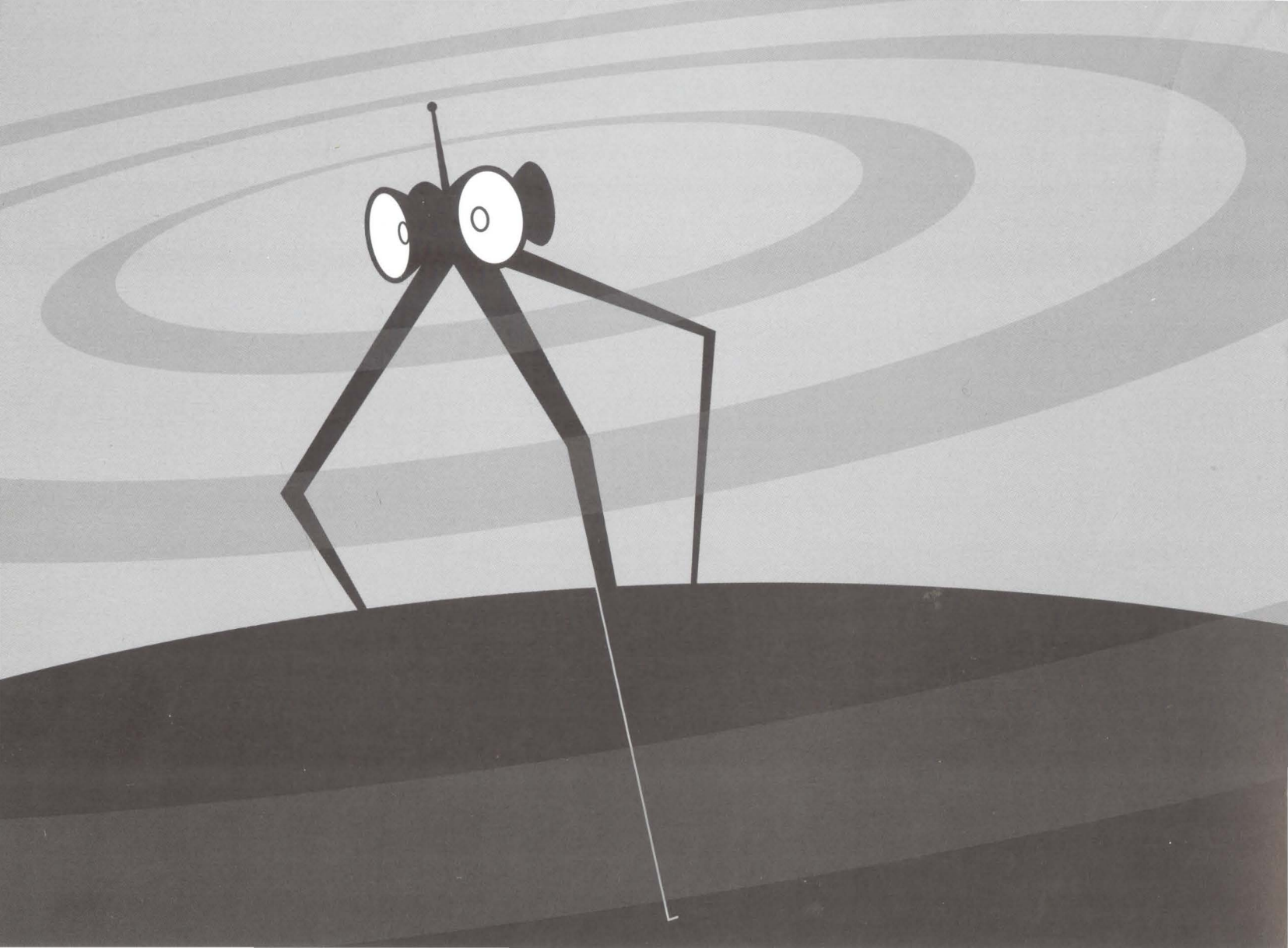
Gurrola's model theatre is itself
...two levels, with crescent-shaped ex-
...tensions to a central and circular st-
...age. These extensions allow the play to
...be played in either direction, ac-
...cording to the director's needs, and the plastic
...fron... and circular drops are



Mr. Juan José Gurrola's new approach to theatre design is shown in a drawing of his theatre design.







Guía
para la
difusión
de
espectáculos
escénicos

Segunda y última parte de la serie
iniciada con el artículo
'Manual básico de producción
de un espectáculo escénico'
Documenta CITRU 2,
nueva época, mayo 2000

Marisa de León



Introducción

Generalmente, cuando los creadores, artistas, grupos, compañías y empresas o instituciones culturales planean llevar a escena algún espectáculo —de danza, música, teatro, *performance*, multidisciplinarios, etcétera— invierten importantes recursos, tiempo y esfuerzo en su producción. Sin embargo, con frecuencia parecen olvidar que dicho espectáculo, para obtener el éxito esperado, requiere un empuje similar en cuanto a la difusión: el éxito no sólo depende de la calidad de la producción o del talento de los intérpretes o del dinero invertido en el proyecto, sino también de una publicidad estratégicamente organizada que induzca a asistir al espectáculo.

Esta guía fue escrita con el ánimo de proporcionar algunas herramientas que orienten las actividades y los aspectos que deben considerarse al hacer la difusión de cualquier espectáculo escénico; aquí esclareceré algunas nociones, sugeriré ciertas estrategias, técnicas y métodos de organización, y proporcionaré una serie de formatos para facilitar el trabajo del equipo que se ocupe de esta importante labor en el mercado de las artes escénicas.

La promoción cultural consiste en propiciar acciones artístico-culturales que eleven el nivel de vida de la comunidad, ya sea ideando y coordinando proyectos o llevando productos de cali-

dad ya existentes a públicos y comunidades específicos; la difusión cultural, por su parte, está encaminada a informar y dar a conocer lo que se va a hacer, lo que se está haciendo y lo que ya se hizo. La primera es una herramienta que permite analizar, planificar, instrumentar y evaluar el proceso de distribución del producto artístico en un lugar, a un precio específico, con una difusión determinada y a un público adecuado. La segunda permite encauzar el espectáculo hacia el público y posible consumidor, a través de estrategias y canales de comunicación, de modo que se convierte en la mancuerna fundamental de la promoción. En esta guía me centraré en el aspecto de la difusión.

Independientemente de las técnicas, metodologías, estrategias y *tips* que en esta guía se ofrecen, los oficios tanto de la promoción como de la difusión de espectáculos artísticos suponen *a priori* un ejercicio permanente de imaginación sobre las formas en que se puede promover, difundir, publicitar y comercializar un espectáculo.

Cabe señalar que en esta guía se utiliza el término “espectáculo” para designar cualquier actividad artística o cultural que se desarrolle en un escenario.

Estructura organizativa

En la sociedad actual se genera gran cantidad de productos artísticos que pretenden contar con la afluencia del público y presentarse en el mayor número de escenarios posible. De ahí que la sociedad requiera estar permanentemente informada de la oferta cultural existente; los encargados de satisfacer esta necesidad son el promotor cultural, las instituciones culturales, los medios de comunicación y los propios creadores y artistas.

Dependiendo de la magnitud del proyecto o del grupo, el departamento de difusión puede contar con personas dedicadas a la dirección comercial del espectáculo, para que coordinen la publici-

dad y la venta del mismo; con un jefe de publicidad, responsable de toda la campaña publicitaria y de la realización de los impresos, y con un jefe de prensa, encargado de establecer contacto y relación con los medios de comunicación (prensa, televisión, radio, internet). Las personas responsables de las relaciones públicas, por su parte, se ocupan de dar a conocer o mejorar la imagen del grupo en el mercado y de mantener los contactos mediante visitas personales; en ocasiones, utilizan los medios de comunicación para difundir las características del espectáculo.

Es recomendable que el equipo de difusión trabaje en coordinación con el de producción y exista comunicación permanente con el director del proyecto. Desde el inicio de la producción es importante que los responsables de la difusión asistan a las reuniones de trabajo en las que se expone la concepción general del proyecto, se definen sus características particulares, los objetivos y las etapas para cumplirlos, y se analizan aspectos relativos al presupuesto.

El departamento de difusión debe dedicar un tiempo para conocer a fondo el proyecto y al grupo; por otro lado, es importante que cuente con las herramientas de trabajo indispensables para realizar su trabajo (computadora con programas útiles: procesador de textos, hoja de cálculo, base de datos; fax; radio localizador; teléfono celular; papel membretado y papelería en general).

Presupuesto

Tanto el concepto estético general del proyecto como el presupuesto disponible en la partida de difusión determinarán los recursos y los medios que se utilizarán en la campaña publicitaria. El equipo responsable deberá presentar, por escrito, una propuesta de los conceptos y costos que integran dicha campaña, y definir, junto con el director y el productor del proyecto, las prioridades de la estrategia publicitaria y las condiciones económicas en las que se llevará a cabo.

Suele considerarse alrededor del 35% del presupuesto total del proyecto para los gastos relacionados con la difusión del espectáculo. En el caso de un foro privado, con el que se va a negociar sobre el porcentaje de taquilla, lo habitual es que los gastos de publicidad se dividan al 50% con la empresa productora. Es fundamental que en el presupuesto general de la partida de difusión se agregue, además del Impuesto al Valor Agregado (IVA), un 5% adicional para contingencias (**Anexo 1**).

Una vez revisada la propuesta del presupuesto, se hacen los ajustes necesarios y se solicita al diseñador gráfico que presente muestras de la imagen, la tipografía, los materiales, texturas, etcétera, requeridos; también puede pedírsele directamente la elaboración de diseños, los cuales estarán sujetos a la aprobación del director, el productor y el promotor.

Se recomienda obtener de dos a tres cotizaciones con la descripción detallada del producto o servicio, y solicitarlas por escrito. Asimismo es importante comprar materiales por medidas estándares; aprovechar elementos que ya existan en la industria especializada (procesos fotográficos, fotomecánicos y de impresión, entre otros); considerar el precio unitario y los descuentos por mayoreo, al igual que los tiempos de pedido y entrega de los materiales, tratando de cubrirse con algunos días de margen.

Se sugiere que el equipo de difusión integre una agenda con los nombres de los profesionistas, proveedores, imprentas y servicios contratados, sus datos de localización página web y copia de la Cédula Fiscal, y archive los catálogos, muestrarios y listas de precios obtenidos, que serán de gran utilidad para futuras producciones.

Factores de comercialización

La comercialización de productos artísticos o espectáculos se integra de cuatro elementos: producto, precio, presencia y distribu-

ción. La combinación correcta de estos factores determina en gran parte el éxito del proyecto e incide en la imagen que el público percibe. Para los fines de la difusión, los factores más importantes son la presencia y la distribución, aunque para ello deberán considerarse los otros dos.

El producto: puede tratarse de un espectáculo teatral, musical, de danza, o un *performance*, entre otros, que en ocasiones suele estar acompañado por otro tipo de actividades o servicios, como talleres, conferencias, exposiciones, etcétera.

El precio: este factor puede ser determinante para atraer a un tipo de público o a otro. Se refiere a los niveles de precios, tipos de descuentos, días especiales (boletos al 2 x 1), ventajas para grupos determinados, sistemas de abonos y suscripciones, ofertas de lanzamiento, preventa y cualquier otro aspecto relacionado.

La presencia: es la forma en la que se comunica al público el valor y la importancia del espectáculo, a través de herramientas como el diseño gráfico, los medios de comunicación, las relaciones públicas, la publicidad y las tácticas para llamar la atención y destacar de la competencia.

La distribución: es el sistema que pone en contacto el espectáculo con el público, mediante canales adecuados para distribuir la publicidad: anuncios, carteleras, inserciones en la prensa, boletines informativos, carteles, postales, folletos, etcétera. Algunos de estos recursos deberán colocarse en lugares frecuentados especialmente por el tipo de público al que va dirigido el espectáculo, así como en puntos de reunión de la comunidad en la que se ubica el foro (escuelas, universidades, bibliotecas, librerías, teatros, cines, centros culturales, restaurantes, cafeterías, bares, tiendas, bancos, iglesias, gimnasios y discotecas, entre otros). Es importante explorar los sistemas gratuitos de distribución que se tengan al alcance

(redes de información y distribución de instituciones locales, periódicos o boletines de organizaciones dispuestas a colaborar, etcétera). Otro medio eficiente es el envío de información por correo directo.

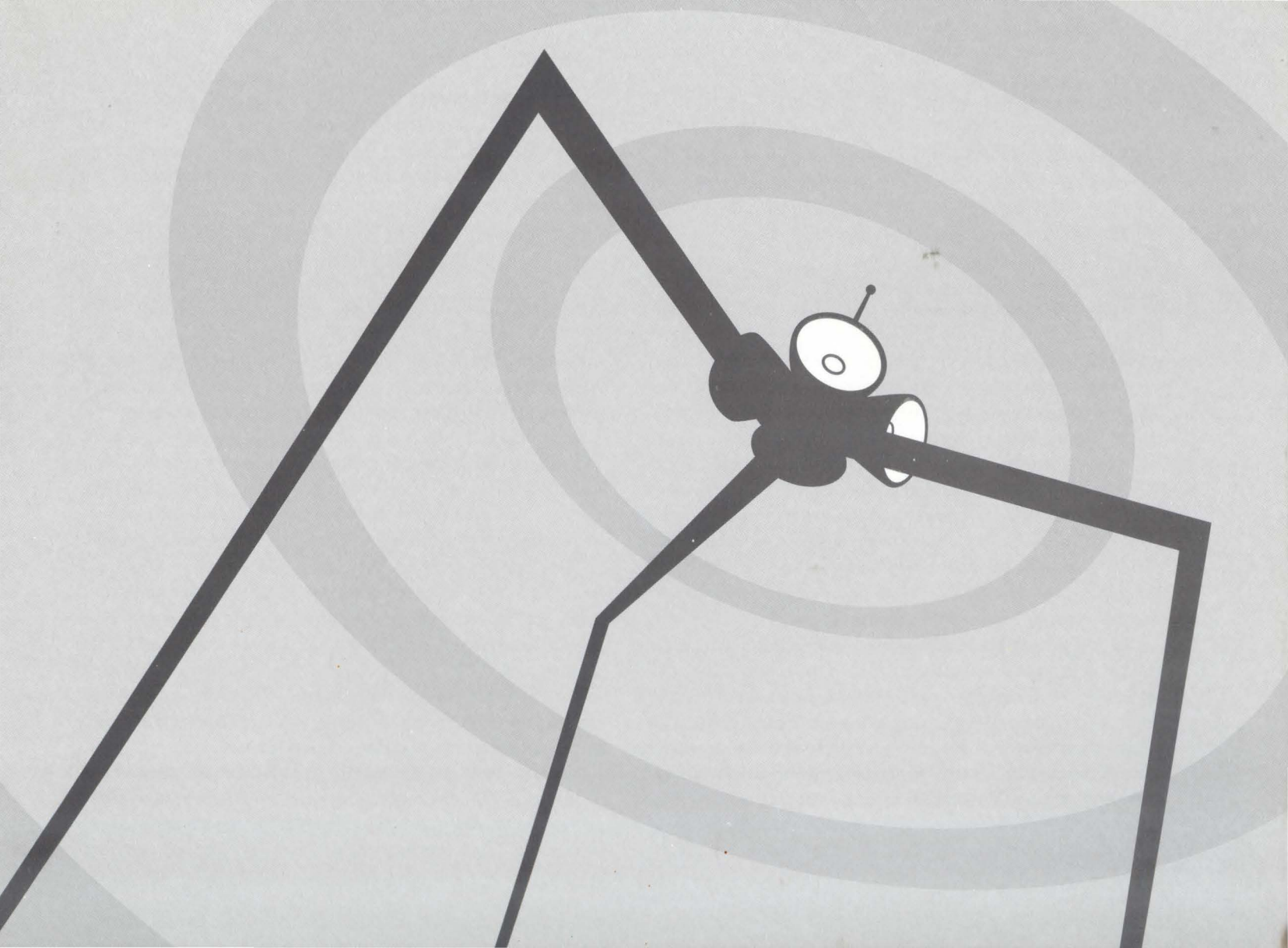
Al distribuir y exhibir la publicidad se sugiere investigar y aprovechar los sistemas de difusión del propio foro, y a partir de ahí realizar la estrategia de reforzamiento necesaria. Existen los sistemas gratuitos, de intercambio y pagados; en algunos casos, se puede solicitar a las autoridades locales el uso de las estructuras espectaculares y los pizarrones públicos disponibles, y también que faciliten sus sistemas de distribución en escuelas y bibliotecas públicas. Es necesario ubicar los lugares de reunión y los recintos públicos de la localidad en la que se ubica el foro (otros teatros, cines, galerías, librerías, cafeterías, bares, escuelas) para distribuir en ellos tanto los carteles como los volantes, folletos y postales, además de repartirlos en las casas, en la calle, en los coches estacionados y en las bolsas de compras en librerías y tiendas.

Diseño de la campaña

El punto de partida de la difusión es atender las necesidades, los deseos, motivos y demandas específicos de cada uno de los protagonistas del mercado; el objetivo final es facilitar el contacto e intercambio entre el espectáculo y el público.

Al formular la campaña publicitaria debe considerarse que en el mercado actúan tres protagonistas: por un lado, la sociedad (el público), por otro, los ofertantes de los espectáculos (los creadores, las compañías o grupos artísticos) y por último, los vendedores de las representaciones (los teatros, foros e instituciones y empresas culturales).

Un instrumento de trabajo básico para el desarrollo de la campaña son las bases de datos y los directorios actualizados, tanto de quienes participan en el proyecto como de los colaboradores,



instituciones, patrocinadores, grupos artísticos, agencias de noticias, revistas, estaciones de radio, canales de televisión, sitios en internet y prensa (editores, reporteros y fotógrafos de las secciones cultural, de espectáculos y sociales), al igual que de especialistas y críticos. Los directorios deberán incluir los siguientes datos: nombre completo, cargo, dependencia, dirección, teléfono(s), fax, correo electrónico y página *web*.

Las estrategias de la campaña dependen de las características del proyecto (puede tratarse de un artista, un grupo, o un espectáculo producido en el ámbito oficial, comercial, universitario o independiente) y del presupuesto que se destinará a la difusión.

La campaña publicitaria supone determinar los medios que se utilizarán para difundir el proyecto, por lo que es necesario definir ciertos aspectos relacionados tanto con el artista, grupo, compañía, institución o empresa cultural, como con el propio proyecto. Para ello se sugiere realizar un ejercicio que, además de enriquecer la relación entre los participantes, ayuda a concretar aspectos útiles para el desarrollo de la campaña. En una sesión de trabajo con el equipo creativo y artístico se organiza una lluvia de ideas, y se analizan para seleccionar las frases o imágenes que podrán utilizarse como eslogans, encabezados y balazos.

Esta información será transmitida y asimilada por el diseñador gráfico, quien deberá presentar un mínimo de cuatro propuestas o borradores del diseño y de la imagen del proyecto. La selección se determina cuando una de las propuestas integra: impacto visual, importancia y claridad en la información: nombre del espectáculo, el foro en el que se presenta y la hora; tipo de espectáculo, autor, director y elenco; logotipos o menciones a los patrocinadores, y teléfonos de información; también puede incluirse alguna característica muy específica del proyecto, por ejemplo si se cuenta con música en vivo o se utilizan rayos láser.

Diseño de la imagen

Para diseñar y realizar la campaña es necesario contar con una imagen. El diseño gráfico y tipográfico de los impresos es tan importante como el diseño de la escenografía o del vestuario en el caso de una obra de teatro.

Las opciones de diseño son infinitas, pero en general éste se divide en tres tipos: ilustración, fotografía y tipografía, o una combinación de las mismas, en donde lo importante es encontrar un distintivo que defina a primera vista el espectáculo o al grupo. El diseño debe permitir identificar el perfil del público al que está dirigido el espectáculo (infantil, jóvenes, universitarios, tercera edad, grupos de mujeres), y de este perfil dependerán el conjunto de elementos y el estilo de comunicación que habrán de utilizarse.

La imagen debe tener personalidad visual, y seducir y ser atractiva; además de concreta y contundente, debe sintetizar el mensaje deseado y transmitir un sentimiento a través de la unidad de forma, color y contenido, con una visión que englobe el producto artístico y un lenguaje que organice la información de la actividad del grupo.

Una imagen gráfica y tipográfica puede crearse a partir de fotografías tanto del grupo o del elenco caracterizado como de la escenografía o de algún detalle particular de la producción. En el caso de escoger una fotografía o un dibujo existente, habrá que asegurarse de contar con los derechos y permisos para reproducirlo, así como otorgar el crédito al fotógrafo o realizador. Las imágenes pueden someterse a procesos fotográficos o de cómputo para lograr efectos acordes con la intención del espectáculo.

Es importante que el diseñador gráfico encargado de realizar la imagen esté involucrado con el proyecto; cuando se trate de teatro, deberá leer la obra y conocer la propuesta de la producción, además de contar con suficiente información acerca del grupo, del espectácu-

lo, el contexto o el foro, para poder traducir y transmitir en términos gráficos y en imagen los objetivos e intereses del proyecto; asimismo deberá conocer el nombre del espectáculo, del autor, del foro, la fecha del estreno, los horarios y días de función, los horarios de taquilla, los teléfonos de informes y precios de los boletos, y contar con los logotipos de los coproductores y patrocinadores.

El encargado de la difusión habrá de informar al diseñador gráfico sobre el tiraje de cada material (carteles, volantes, folletos, invitaciones, programas, etcétera), el presupuesto disponible y los tiempos a los que deberá sujetarse. Respecto de los lugares en donde se distribuirán los materiales, es importante conocer la cantidad que aceptan recibir y entregar o repartir, y los formatos que manejan (las medidas y formas: horizontal o vertical). Lo anterior determina parte del presupuesto a ejercer; aquí conviene considerar una partida para gastos de distribución de los materiales (pegadores, volantes, mensajería especializada).

Realización de la campaña

La campaña de difusión se centra principalmente en seis aspectos:

1. Todos los materiales impresos que deben ser diseñados y distribuidos: cartel, volante, folleto, postal, programa general, invitación, programa de mano, cartas y circulares individuales o para organizaciones, etcétera.
2. Los anuncios, inserciones y promocionales en medios gráficos (periódicos, revistas, semanarios y suplementos culturales) y en medios masivos de comunicación (televisión, radio, prensa e internet).
3. Las entrevistas y reportajes que se programen y se realicen en prensa, radio, televisión y otros medios.
4. Las cartas y circulares personalizadas, en las que la tipografía y el logotipo distintivo son muy importantes.

5. Los medios electrónicos, como página *web* y correo electrónico.

6. Las actividades especiales relacionadas con el proyecto.

Planificación de las etapas

La estrategia publicitaria deberá diseñarse con dos o tres meses de anticipación, considerando la flexibilidad necesaria para adaptarse a los cambios eventuales de condiciones (fechas, participantes, lugar, entre otros), y establecer así un calendario de trabajo que incluya todo el proceso. Teniendo como meta la fecha del estreno, la planeación debe hacerse por meses, semanas y días, en retrospectiva. Lo anterior permite tener una visión global del proyecto en el tiempo, conocer las fechas límite para cada actividad, determinar las prioridades y coordinar semana a semana las tareas, de manera que pueda diseñarse un plan mensual y una agenda diaria de trabajo.

Generalmente, los tiempos límite están fuera de control del equipo de difusión, debido a que son dictados por otras personas o instituciones; por ello es necesario conocer y establecer las siguientes fechas y tiempos:

- Fecha de entrega de la imagen gráfica al foro y a los medios de difusión, la cual determinará los tiempos para diseñar, corregir, imprimir y distribuir.
- Fecha de entrega de originales a la imprenta, incluyendo logotipos.
- Tiempo de entrega de impresos.
- Período y rutas de distribución.

Nuevamente, se sugiere protegerse con algunos días de margen para la selección, compra y entrega de materiales, correcciones en imprenta y presentación del producto final para su distribución.

Es conveniente que las actividades de difusión sean divididas y agrupadas en etapas de trabajo, cuidando que coincidan con el

calendario general del proyecto durante la preproducción, la producción, la temporada y la posproducción del mismo.

Desde el comienzo, se sugiere elaborar formatos que faciliten la organización y planeación de las actividades programadas: un plan general que permita tener una visión global de todas las tareas que deben coordinarse simultáneamente (**Anexo 2**); un plan de trabajo mensual en el que se desglosen las actividades específicas por semanas y días, y una agenda en la que se detalle con precisión cada día, incluyendo el nombre del responsable o responsables, la actividad planeada, el tiempo requerido y las observaciones correspondientes.

Actividades previas al estreno

Desde el inicio del proyecto debe establecerse contacto con las áreas específicas de las instituciones y patrocinadores involucrados, a fin de recopilar la información necesaria y los logotipos correspondientes para la elaboración de la campaña.

Es imprescindible hacer una ruta crítica publicitaria en la que se determinen las fechas y periodos en los que se realizarán las actividades y tareas relacionadas con la campaña (**Anexo 3**), así como una pauta publicitaria en la que se precise el plan de distribución de los impresos y la emisión o publicación de la información en los medios de comunicación. En esta pauta se recomienda anotar la cantidad de folletos, carteles, fotos, etcétera, que se entreguen en cada lugar (**Anexo 4**).

Es conveniente que toda la información del proyecto se vierta en una ficha que concentre los detalles técnicos y logísticos del mismo, pues esta información será muy útil para la elaboración de los impresos y la difusión y promoción del espectáculo (**Anexo 5**).

Dependiendo del presupuesto disponible, se definen los impresos que se van a producir, el tiraje, el material (tipo de papel y peso), las

medidas, el formato, el número de tintas, y algunos aspectos relacionados con el registro y los derechos de las imágenes que se utilicen.

Entre los impresos más importantes que deben considerarse para diseñar, imprimir y distribuir pueden mencionarse los siguientes:

Cartel, póster o afiche

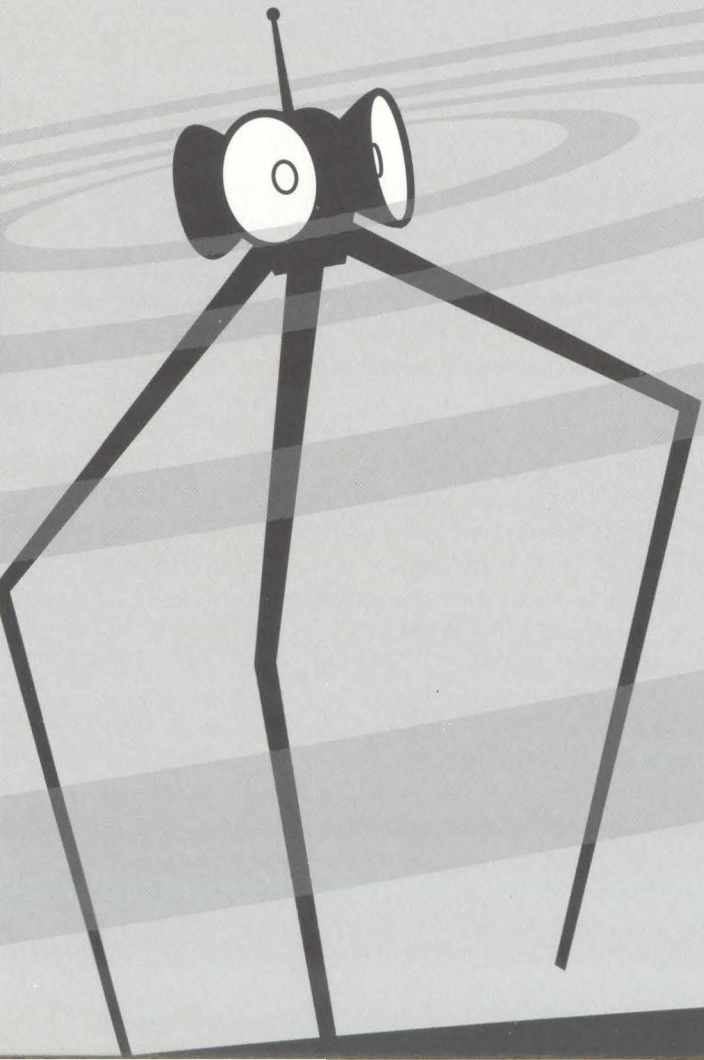
Su principal objetivo es llamar la atención y proporcionar la información fundamental del espectáculo con la menor cantidad de texto posible. La imagen y la tipografía deben indicar el contenido y el estilo del espectáculo. Su distribución debe ser estratégicamente planificada e iniciarse 20 días antes del estreno; se recomienda hacer un seguimiento de su colocación y verificar que no hayan sido retirados ni tapados. Cuando el espectáculo realice giras, debe incluirse en el cartel una lista con los nombres de todos los foros en los que se presentará y las fechas respectivas, o bien, puede dejarse una zona en blanco en la que se detalle la información de cada sede.

Volantes, folletos y postales

Son una herramienta económica y efectiva de difusión. Se recomienda utilizar las medidas estándares para cada uno de ellos, pensando en su función: ser repartidos de mano a mano, los primeros; colocados en lugares frecuentados por el público al que interesa convocar, los segundos, y enviadas por correo, las últimas. Eventualmente se puede incluir una leyenda en la que se ofrece un descuento al presentar el impreso en taquilla.

Mantas y pancartas

En ocasiones, una manta colgada en la fachada del foro o las pancartas colocadas en los puntos clave de reunión o de la zona pueden ser más efectivas que los carteles. Es fundamental que el diseño de la manta no perturbe el conjunto estético del lugar, ya que puede ser contraproducente; se recomienda retirar la manta cuando finalice la temporada.



Invitaciones

Es deseable que las invitaciones contengan algún elemento que nos remita al espectáculo, pero lo esencial es que incluyan tanto la información precisa de quién invita, para qué invita, a qué invita, el lugar, la fecha y la hora, como los logotipos de las instituciones y/o patrocinadores involucrados en el proyecto, cuando sea el caso; puede especificarse también para cuántas personas y durante qué periodo es válida la invitación. Finalmente, lo primordial es que las invitaciones estén impresas a tiempo y se distribuyan mínimamente con dos semanas de anticipación. Se recomienda pedir confirmación de asistencia, e incluir en la invitación un teléfono o dirección electrónica.

Programa de mano

Debe ser original e imaginativo en su diseño, estilo y tipografía (textos, fotografías, dibujos e imágenes). La finalidad del programa es informar al público, de manera objetiva y precisa, acerca de las características generales y particulares del espectáculo que va a presenciar. Aquí deben incluirse: nombre de quien presenta y logotipos, nombre de la obra, del autor, del director, del grupo, así como el elenco y el reparto, y los equipos de trabajo; un breve *curriculum* del grupo y su foto, opcionalmente; agradecimientos, publicidad y logotipos de los patrocinadores; fechas de temporada, días y horarios de las funciones, horarios de taquilla, teléfono, página *web* y correo electrónico. El orden de los créditos puede ser alfabético, por orden de aparición o por jerarquía. El programa de mano eventualmente incluye algunos textos sobre la historia y las ideas del montaje que se presenta, una sinopsis de la obra, o una nota del autor, del director o persona invitada. En el caso de espectáculos de danza o música, se incluirá el nombre de la obra, del autor, los datos técnicos, el programa, los premios obtenidos y, circunstancialmente, la discografía.

Cuando se trata de producciones grandes, puede pensarse en publicar un programa especial o libro (con el texto de la obra y fotografías de la misma, así como del elenco y de los participantes, con sus comentarios sobre el proceso de trabajo, los diseños y bosquejos de la escenografía y el vestuario, etcétera) y venderse al público y regalarse a los patrocinadores y colaboradores del proyecto.

El equipo de difusión, además de coordinar los impresos, debe elaborar la información necesaria para otros medios de comunicación e información (carteleras, anuncios, inserciones y página *web*, entre otros) que formen parte de la estrategia de difusión.

Carteleras

Se sugiere iniciar la publicación en las carteleras de aquellos periódicos que estén más acordes con el perfil del público al que está destinado el espectáculo; se recomienda hacer las inserciones un mes antes del estreno, y conforme se acerque la fecha, programar un mayor número de ellas.

Si el proyecto está coproducido por alguna institución que mantiene su cartelera en los periódicos, conviene definir el calendario para entregar la información, así como las fechas en las que aparecerá anunciado el espectáculo.

Anuncios e inserciones

Es conveniente utilizar un tamaño grande al inicio de la campaña de difusión, y reducirlo conforme avanza la temporada. Si se agotan las localidades pueden suspenderse las inserciones para ahorrar dinero, pero también habrá de anunciarse que las localidades están agotadas.

Página *web*

La página *web* o sitio (dirección en internet/http) es un medio de publicidad moderno, económico y eficiente, que ofrece a las personas interesadas información fresca sobre el espectáculo o el grupo.

Asimismo, permite recibir comentarios del público de forma inmediata, y también levantar encuestas. Se recomienda que el diseño y creación de la página se inicie en el momento en que se cuente con la información completa del proyecto, y que, de ser posible, se suba a internet con un mes de anticipación. El presupuesto debe considerar el pago del diseño, la renta mensual del espacio para estar en el aire y el mantenimiento permanente del sitio.

En la página *web* pueden incluirse la historia y las obras de la compañía, las giras, el calendario de actuaciones, así como información detallada sobre la producción (necesidades técnicas y logísticas), las condiciones de contratación, *curricula* de los participantes, fotos, logotipos y datos sobre los patrocinadores, al igual que una sección de prensa con reseñas periodísticas y críticas. Se puede utilizar la misma imagen gráfica de los carteles y del programa de mano, añadiendo movimiento y sonido; otra opción son las secuencias de imágenes videadas del espectáculo.

Si no se tienen los recursos para crear y mantener una página *web* en internet, la información puede enviarse a sitios que cuentan con carteleras tanto en la ciudad como en el país y en varias partes del mundo. En estos casos deben investigarse las condiciones de publicación y mantenimiento de la página.

Spots para radio y televisión

Este aspecto de la promoción, al igual que la sesión fotográfica —como veremos más adelante—, se debe calendarizar con anticipación; la planeación, elaboración y grabación de los *spots* o cápsulas publicitarias tiene que hacerse en coordinación con el equipo de producción.

Conviene contar con un guión previo, de modo que tanto el equipo de producción como el director conozcan y avalen el contenido. Es esencial que el mensaje sea claro y objetivo, destaque las

cualidades del espectáculo y hable del tema, el autor, el director o los actores que participan en él.

En cuanto al formato del *spot*, es preciso contar con una entrada musical atractiva que despierte el interés del público; puede utilizarse un fragmento de la música del espectáculo, en cuyo caso es necesaria una pista sonora de la selección musical, ya sea en DATs, discos compactos, cassettes, diskettes, CD-ROMs, etcétera. Cuando se trate de grupos musicales, conviene hacer una distribución de DATs, discos compactos, cassettes y videos a las estaciones de radio y canales de televisión para que transmitan parte del material en los programas culturales, de música y especiales, además de ofrecer copias promocionales y así despertar el interés de la audiencia.

La solicitud de los *spots* en la radiodifusora o en el canal de televisión debe hacerse por escrito, especificando el número de *spots* diarios y la hora en la que se desea salgan al aire, lo cual está sujeto a la decisión y negociación final con la empresa de comunicación.

Por lo general, la duración de los *spots* en estos medios es de 20 segundos; para la grabación debe tenerse en cuenta al locutor y la información que se dará a conocer a través de estos canales, la cual habrá de ser la misma que se utiliza en las carteleras.

Una vez acordado el tiempo de grabación, se prepara la hoja de llamado, con la dirección del estudio, el nombre del programa y del contacto: conductor-locutor, para que las personas involucradas en la grabación del *spot* estén enteradas. Es importante que en este punto exista muy buena comunicación, pues no resulta sencillo contar con mucho tiempo en un estudio de grabación, además de los costos que esto pueda generar.

Cuando ya se tienen los datos exactos sobre la transmisión de los *spots*, se prepara la pauta publicitaria (Anexo 4), en la que se

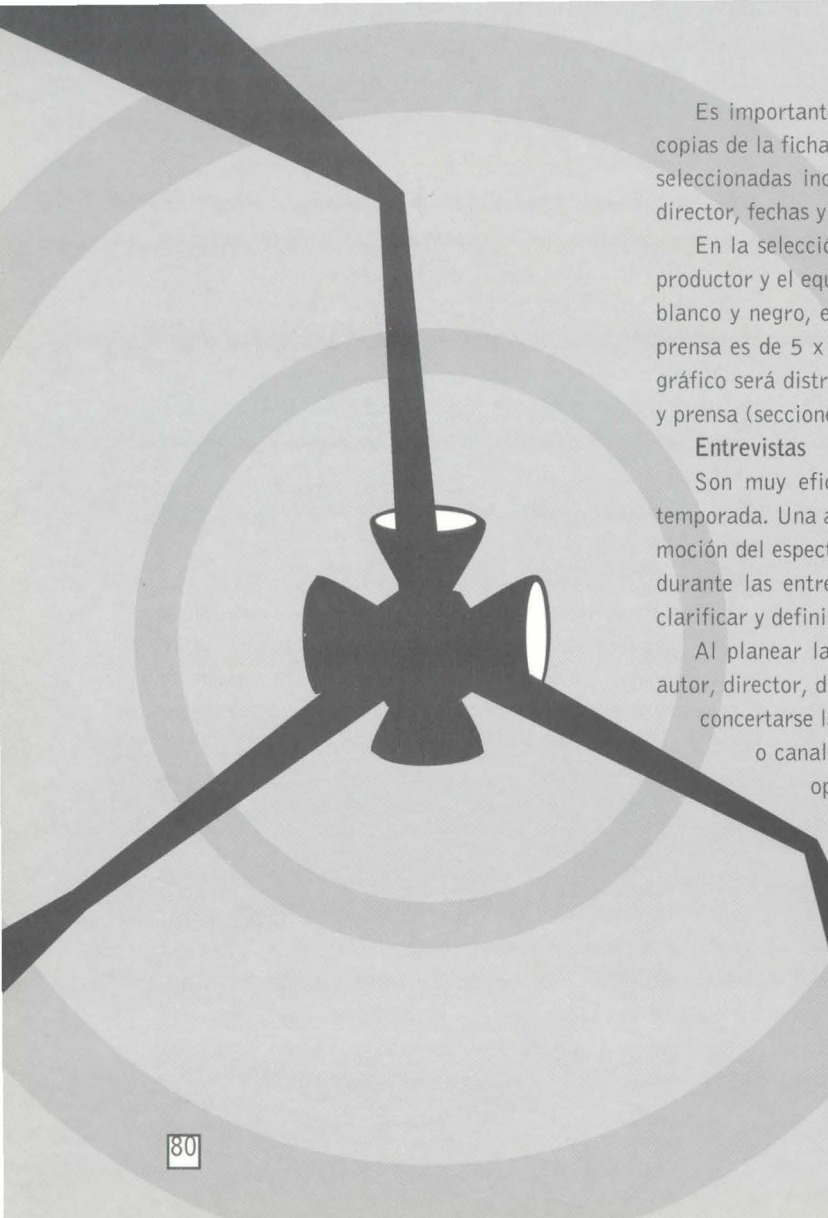
incluyen las estaciones, los días, tiempos y horarios de la transmisión, a fin de hacer un seguimiento y evaluación del impacto en el público.

Una vez que los *spots* salen al aire, se hace un seguimiento de los mismos para confirmar que coincidan con los acuerdos tomados con la emisora de radio o televisión, registrando la hora, el programa y las condiciones en las que fueron transmitidos, además de grabar las emisiones, con el fin de conservar un registro fidedigno.

Debe considerarse la posibilidad de que alguna empresa o industria patrocine el *spot* a cambio de mencionarla al final. Ahora bien, cuando no se cuenta con un amplio presupuesto, existe la opción de buscar ser invitado a un programa o noticiero para hablar sobre el espectáculo, y también pueden conseguirse entrevistas en estos medios para los participantes del proyecto.

Fotografías

Son un elemento fundamental de la campaña publicitaria, por lo que es importante contar con un buen estudio fotográfico de la compañía y del espectáculo para proporcionarlo a los medios de difusión; también se puede invitar a un ensayo previo al estreno a los medios que prefieran enviar a sus propios fotógrafos. El estudio fotográfico debe coordinarse anticipadamente con el equipo de producción para calendarizar en la ruta crítica las sesiones y convocar al fotógrafo y al personal necesario (calculando que durará entre 30 minutos y una hora), y también para definir las necesidades técnicas, el presupuesto y el tiempo de duración de la sesión o sesiones. Lo ideal es que el estudio fotográfico se lleve a cabo en el foro de representación, y se cuente con el vestuario definitivo, maquillaje y elementos escenográficos para ofrecer mayor atractivo visual, al igual que una iluminación adecuada, para lograr un buen registro y la combinación de colores en el ambiente.



Es importante tener a la mano la información completa del espectáculo y contar con copias de la ficha artística para proporcionarla a los fotógrafos, a fin de que las fotografías seleccionadas incluyan al reverso el nombre del actor, del personaje, de la obra, autor, director, fechas y horarios de la temporada, el año, y el nombre del fotógrafo.

En la selección del material fotográfico deberán participar el director, el fotógrafo, el productor y el equipo de difusión. Generalmente, se escogen entre cinco y diez fotografías en blanco y negro, e igual cantidad en color y en diapositivas. El formato que se utiliza para prensa es de 5 x 7, y para la carpeta o *dossier* del proyecto, de 8 x 10. El material fotográfico será distribuido al directorio de medios de comunicación, revistas, sitios en internet y prensa (secciones cultural, de espectáculos y sociales).

Entrevistas

Son muy eficaces para promocionar el espectáculo antes del estreno y durante la temporada. Una agenda de entrevistas permite mantener involucrados a los artistas en la promoción del espectáculo en el que participan. A fin de tener criterios e información comunes durante las entrevistas, es importante celebrar una reunión con los colaboradores para clarificar y definir las características del proyecto.

Al planear la agenda de entrevistas es necesario conocer los tiempos disponibles del autor, director, diseñadores y elenco para calendarizar los días y horarios en los que pueden concertarse las citas, ya sea en el lugar de ensayos, en el foro, en las estaciones de radio o canales de televisión, o en las mismas oficinas de los periódicos y revistas. Otra opción son las entrevistas por teléfono.

Una vez concertadas las entrevistas, se incluyen en la pauta publicitaria. Para informar a los involucrados se prepara la hoja de llamado, con los siguientes datos: dirección completa del lugar donde se realizará la entrevista, hora de la cita, nombre del programa, estación o canal, y nombre del contacto y sus teléfonos.

El equipo de difusión deberá proporcionar una versión simplificada de la ficha de información (Anexo 5) o de la carpeta de prensa, así como fotografías, música o imágenes. En algunos casos, pueden ofrecerse promociones especiales

(2 x 1) o boletos de cortesía para el público. Por otro lado, se debe invitar al entrevistador a asistir al espectáculo, otorgándole el número de boletos que solicite.

El equipo de difusión será también el encargado de investigar el día de publicación o transmisión de las entrevistas para registrarlas en la pauta publicitaria y dar seguimiento a los medios utilizados.

Boletín de prensa

Por lo general, se requieren tres boletines de prensa distintos, de acuerdo con las diferentes etapas por las que atraviesa el espectáculo (estreno, temporada y, eventualmente, giras). El primer boletín, el preventivo, conviene enviarlo dos semanas antes del estreno, a fin de preparar el terreno para que los medios de comunicación y el público estén enterados del espectáculo. La redacción debe ser atractiva y directa, pero no escueta, y de no más de dos cuartillas.

En este boletín se incluirá un "balazo" de encabezado promocional, el cual, además de atractivo e impactante, debe describir en una sola línea algún elemento relevante o distintivo del espectáculo, cuyo nombre habrá de destacarse, para que no se confunda con ninguna otra información.

En el texto puede señalarse la trayectoria de los participantes, los premios obtenidos; algunos antecedentes del espectáculo, en caso de que existan; una breve sinopsis de la obra y el estilo o sentido de la puesta en escena cuando se trate de ópera, teatro o danza, y el repertorio o programa que se va a presentar cuando se trate de conciertos o grupos musicales (eventualmente, puede incluirse su discografía).

Es esencial destacar datos prácticos de acceso al espectáculo, como son el nombre y la dirección del foro, auditorio, teatro o espacio; días y horarios de función; precio de los boletos y descuentos, y horarios de taquilla. Por otra parte, también hay que señalar

quiénes son los productores y patrocinadores, así como las instituciones o empresas que hayan financiado el espectáculo o lo presenten.

El responsable de difusión o el encargado de las relaciones públicas del espectáculo debe firmar el boletín de prensa y agregar algunos datos suyos, como número de teléfono, de fax y correo electrónico, para aquellos representantes de los medios de comunicación que deseen ponerse en contacto con él. El boletín puede ir acompañado por una carta personalizada dirigida a los jefes de sección de los periódicos y a los titulares de los programas de radio y televisión, o bien, a sus coordinadores de invitados.

Después de enviar la copia del boletín (por correo directo, mensajería, fax o correo electrónico), es de suma importancia confirmar que haya sido recibido y hablar con el jefe de sección, el reportero de la fuente, el conductor del programa o el coordinador de invitados, según sea el caso, para despertar su interés en el espectáculo y propiciar la presencia del medio a su cargo en la conferencia de prensa, en el estreno o a lo largo de la temporada.

El segundo boletín, para anunciar el estreno del espectáculo, deberá enviarse una semana antes del mismo. La información tiene que ser diferente de la que se ofreció en el boletín previo. Aquí pueden incluirse, por ejemplo, algunos fragmentos de entrevistas con uno o varios de los participantes en el proyecto (la actriz o el actor protagónico, la cantante o el cantante, el dramaturgo, el director).

El resto de la información es la misma, al igual que el procedimiento, aunque en las llamadas personalizadas, que no deben faltar, deberá confirmarse la asistencia de los medios y el número de personas que asistirán al estreno, con el fin de reservar los lugares y comentarlo con el productor del espectáculo.

Los boletines intermedios a lo largo de la temporada, según su duración, son muy importantes, pues permiten mantener la presen-

cia del espectáculo en los medios. En estos boletines conviene destacar los logros obtenidos para atraer el interés del público. Al final de la temporada es adecuado enviar un boletín para comunicar que ésta se termina, que habrá develación de placa y/o los planes del proyecto a futuro.

En el caso de los espectáculos que salen de gira —nacional o internacional—, es preciso redactar un boletín para informar a los medios de los lugares en los que se presentará el espectáculo o el grupo y el objetivo de la gira, especificando si se trata de algún festival o concurso, o de recibir un premio.

Carpeta de prensa

La carpeta de prensa es un elemento fundamental de contacto con los medios de comunicación, tanto para la conferencia de prensa y el estreno como para las entrevistas. Es importante que su diseño sea atractivo, limpio y profesional, y que permita a los lectores encontrar información relevante sobre el espectáculo.

Se recomienda abrir la carpeta de prensa con una carta de presentación en la que se incluya el logotipo del grupo, del espectáculo o de las instituciones o empresas que lo presentan. La tipografía debe ser legible y estar acorde con el estilo de los materiales impresos que se estén utilizando.

La carpeta debe incluir: el boletín de prensa y notas biográficas del director, autor, grupo o elenco, equipo creativo, acompañadas por fotografías debidamente identificadas. Se recomienda incluir los logros relevantes de cada uno de los integrantes, de modo que sobresalgan sus talentos y cualidades, para que quienes no sean conocidos despierten el interés de los medios, y quienes ya lo son, causen impacto en el público.

Asimismo, se integra la sinopsis de la obra o espectáculo, abordando aspectos como el tema, el estilo, los objetivos, las pecu-

liaridades, el contexto, y todos aquellos datos que puedan ser de interés para los medios y, por lo tanto, para el público. Esta sinopsis habrá de ir acompañada por fotografías profesionales del espectáculo y una versión simplificada de la ficha de información. Cuando ya se cuente con el programa de mano impreso, éste habrá de adjuntarse, junto con los otros impresos: volante, folleto, postal, cartel e invitación al estreno.

No debe olvidarse incluir en la carpeta de prensa los datos de la persona responsable de la difusión, para que ésta, en caso de ser necesario, atienda a los medios cuando soliciten mayor información.

Organización de la conferencia de prensa

Una conferencia de prensa es el primer acontecimiento público del espectáculo, por lo cual es preciso coordinarla con cuidado y dedicación. En primer lugar, es necesario acordar con el equipo de producción la fecha, lugar y hora de la conferencia, a fin de poder organizar la convocatoria por escrito y a través de llamadas personalizadas a los medios.

Posteriormente, deben hacerse las gestiones para conseguir el lugar en la hora y fecha acordadas, indicando por escrito las necesidades técnicas, como *podium*, personificadores, micrófonos, número de sillas; en caso necesario, traducción simultánea y *green-room* (una pequeña sala con café y agua, en donde los anfitriones y artistas puedan descansar y prepararse mientras esperan para la conferencia de prensa).

La conferencia puede llevarse a cabo en diversos lugares, incluso restaurantes y bares, pero éstos no son del todo recomendables, pues los asistentes tienden a distraerse del objetivo de la reunión. Lo mejor es buscar un lugar accesible y agradable pero neutro, donde la atención se centre en el espectáculo que se está promocionando. Ahora bien, en el momento de la conferencia se

puede convidar a los asistentes café y galletas, refrescos y agua, entre otras cosas.

Para convocar a la conferencia de prensa habrá de contarse con directorios previamente actualizados de los diversos medios (prensa escrita, radio, televisión, agencias de noticias y los diversos portales y sitios culturales en internet), lo más completos posible, a fin de hacer una buena cobertura. En este punto, es importante ponerse de acuerdo con la empresa o institución productora, en caso de que exista, respecto de quién será el responsable de la convocatoria.

Una vez definido lo anterior, se manda la convocatoria a través de fax o correo electrónico, solicitando a los representantes de los medios su confirmación. Debe tomarse en cuenta que los diversos medios reciben un sinnúmero de invitaciones y convocatorias a conferencias y eventos, por lo que, además de enviar por vía electrónica la convocatoria, habrá de hacerse una confirmación telefónica para tratar de despertar o alimentar su interés.

Es fundamental que la persona responsable registre a los asistentes a la conferencia, y trate de recopilar tarjetas de presentación y datos de los mismos, con el fin de actualizar o ampliar el directorio. En el momento de hacer el registro, se entregará la carpeta de prensa a cada uno de los representantes de los medios.

Conviene contar con un anfitrión, que puede ser el mismo responsable de la difusión, para que haga la presentación de los participantes en orden de intervención, y señale su actividad dentro del espectáculo.

Una vez que ha tenido lugar la conferencia de prensa, es preciso llevar a cabo un seguimiento, monitoreo y registro de las publicaciones y emisiones emanadas de la misma, a fin de disponer de la historia del espectáculo a partir del interés generado en los medios; estas notas servirán para armar más adelante el *dossier* de prensa,

que será muy útil para los planes futuros, como las giras y la participación en festivales.

Casi siempre suele llevarse a cabo una función de prensa antes del estreno, para lograr presencia en los medios y así despertar el interés en el público. También puede invitarse a los medios a presenciar los ensayos generales. Cuando se invite a los representantes de los medios a los ensayos, funciones especiales, *previews* o estreno, habrá que confirmar su asistencia para darles atención personalizada ese día, y reservar los asientos necesarios. Por lo general, los fotógrafos y los operadores de cámaras de televisión y video reciben un trato diferenciado, pues ellos deben decidir su ubicación para poder captar las mejores imágenes.

Convocatoria al estreno

La presentación de un espectáculo en los escenarios requiere una preparación previa del equipo de difusión, para "calentar" el ambiente y fomentar el interés. En el caso de un estreno, ya debe haber presencia en los medios masivos de comunicación, pero es preciso hacerlo público el mismo día en que tendrá lugar. Lo anterior se hace mediante inserciones en los medios impresos, que pueden ser pagadas, obtenidas por intercambio o donaciones. Otra opción son las carteleras que publican los medios impresos sin costo alguno.

El diseño de la inserción debe estar en concordancia con el resto de los materiales impresos; en ella debe destacarse el día del estreno y, si se conoce, el periodo que abarcará la temporada.

Por otra parte, en la lista de invitados para el estreno hay que tomar en cuenta a los invitados de los participantes en el espectáculo (equipos artístico y creativo, y colaboradores), los compromisos que tiene la institución o el productor con grupos de socios, amigos y personas clave en el medio, además de los representantes de los medios de comunicación.

Una vez terminada, la lista de invitados habrá de revisarse con el director, la institución y/o el productor para no olvidar ni duplicar a nadie. El número de invitaciones debe calcularse de acuerdo con el cupo del foro, agregando un 20%, pues muchos de los invitados no asisten al estreno. Se recomienda rotular las invitaciones cotejando de nuevo la lista de los invitados.

En la repartición de las invitaciones es importante coordinarse con la institución productora o presentadora (si es el caso), a fin de sumar esfuerzos; también puede contratarse el servicio de agencias especializadas, en cuyo caso habrá que proporcionarles los datos precisos de cada invitado, lo cual deberá hacerse en el momento de elaborar el directorio, verificando calle, número, colonia y código postal, además de teléfono. Las invitaciones deben enviarse con suficiente antelación para que sean recibidas por lo menos una semana antes del estreno, aunque lo más recomendable es que sean dos.

El día del estreno, el equipo de difusión, en caso de que no exista equipo de relaciones públicas, habrá de colocar una mesa de recepción en un lugar estratégico a la entrada del recinto. Esta mesa puede dividirse en dos secciones: una para los invitados en general, y otra para los representantes de los medios; aquí se cambian las invitaciones por boletos, se asignan los lugares y se entrega la carpeta de prensa a los medios.

Paralelamente, debe haber de dos a tres personas en la entrada de la sala del foro para recibir a los invitados especiales y a los representantes de los medios, e indicarles su lugar. Los invitados en general serán atendidos por las acomodadoras del recinto. Es fundamental cerciorarse, días antes, de que se cuenta con suficientes programas de mano y todos los materiales necesarios que serán distribuidos a los medios de comunicación.

Por lo general, al terminar la función se acostumbra ofrecer un coctel a los asistentes, el cual habrá de negociarse con anticipación, ya sea por compra, donación, patrocinio o intercambio con las empresas vinateras o productoras de bebidas alcohólicas y de refrescos, como parte de su campaña promocional; las empresas aceptan hacerse cargo del coctel siempre y cuando se les permita colocar publicidad en el recinto, o a cambio de otorgarles crédito y agradecimientos en el programa de mano y otros impresos. No obstante, las condiciones pueden variar de una empresa a otra. En ocasiones, el coctel se acompaña con algunos bocadillos, lo cual debe gestionarse por separado con las empresas de este ramo. El coctel es una buena oportunidad para agradecer a los medios de difusión su colaboración. En caso de que exista un equipo de relaciones públicas, éste será el encargado de organizar el coctel en todos sus aspectos.

Recordemos que el estreno es el inicio de la temporada y que de él dependerá en gran parte el éxito de nuestro espectáculo, por lo que debemos cuidar cada uno de los detalles para crear una buena imagen en el público. Pero ello no significa que deberán descuidarse las otras funciones: el equipo de difusión tendrá que poner especial cuidado en la segunda función del espectáculo y en el resto de la temporada.

Actividades durante la temporada

Al inicio de la temporada es conveniente volver a invitar a los medios de difusión que no asistieron a la conferencia de prensa ni al estreno.

Como ya se mencionó, es importante que durante toda la temporada sigan apareciendo entrevistas en los diferentes medios (prensa escrita, radio, televisión y portales en internet). En esta etapa deben programarse entrevistas, incluyendo la participación del autor, el director e involucrados en el proyecto, de manera que se turnen, a fin de mantener una presencia constante en los medios.

Para facilitar la tarea de la persona que vende los boletos, se recomienda preparar una hoja con las respuestas a las preguntas más habituales del público, incluyendo los datos que permitan localizar al equipo de difusión; igualmente es muy útil una plantilla con la ubicación de las butacas para que el público, en el caso de que los asientos sean numerados, pueda elegir dónde sentarse.

Durante la temporada, como parte de la promoción, puede negociarse con el foro la colocación en el vestíbulo de una exposición con información, imágenes y fotografías del grupo y del espectáculo, así como con críticas o entrevistas publicadas. Este medio de promoción es muy práctico en el caso de las giras, ya que la exposición puede colocarse y desmontarse en cada sede. También puede solicitarse el permiso para vender artículos relativos al espectáculo o al grupo (programa de lujo, playeras, botones o prendedores, plumas, gorras, etcétera).

Otro medio son las cartas y circulares dirigidas a personas, grupos, instituciones o empresas, en las que se ofrezcan ofertas especiales y alguna otra información de interés. Entre estas promociones pueden considerarse los precios especiales a grupos de 10-20 personas, a estudiantes, maestros e investigadores, trabajadores y clientes de los patrocinadores; bonos especiales para escuelas de teatro, música y danza; ofertas de 2 x 1 y 4 x 2; descuentos en cenas en algunos restaurantes de la zona (concertados con anticipación); boletos para concursos y sorteos; un día de la semana en el que los boletos sean a mitad de precio, etcétera.

Dependiendo del proyecto, pueden programarse algunas actividades paralelas a la representación, que ayuden a promover el espectáculo y a enriquecer la experiencia del público. Por ejemplo, ciclos de conferencias con el equipo artístico y creativo del espectáculo para facilitar la comprensión de los espectadores, o pláticas



introductorias antes de la representación; convivencias con el grupo después de la función; visitas didácticas y recorridos para mostrar el foro y su funcionamiento interno, así como cursos y talleres prácticos de profundización sobre el espectáculo y sus componentes (dramaturgia, montaje, escenografía, vestuario y maquillaje, entre otros).

Se sugiere que durante toda la temporada se evalúe la campaña publicitaria, visitando periódicamente los lugares donde se distribuyeron los impresos para verificar que no les falte ninguno. Otro sistema efectivo de evaluación son las encuestas directas al público. En una hoja membretada se elabora un breve cuestionario en el que se le pregunte cómo se enteró del espectáculo, a través de qué medio y en qué lugar, solicitando su opinión sobre las atenciones que recibió en el momento de adquirir sus boletos, la recepción que tuvo en el recinto, algunos aspectos relacionados con la calidad del espectáculo presenciado, al igual que sus sugerencias.

Las encuestas pueden ser por escrito, en cuyo caso se sugiere repartirlas junto con el programa de mano; aquí hay que contar con una urna o buzón visible en donde el público pueda depositarlas al salir de la función. También pueden hacerse verbal y ágilmente al finalizar la función, pero mediante esta vía es difícil contar con un registro de los comentarios del público.

Durante la temporada es necesario dar seguimiento a todos los materiales publicados (anuncios, inserciones, promocionales, reseñas, críticas, entrevistas, reportajes, etcétera) en los diferentes medios, desde el día del estreno hasta el final de la temporada. Lo mismo debe hacerse con las emisiones de *spots* de radio y televisión. En el mercado existen servicios de síntesis informativa, que se dedican al monitoreo y recopilación de las publicaciones que aparecen en los diferentes medios; en ocasiones, y si el presupuesto lo permite, conviene contratar dichos servicios para poder disponer de la totalidad del

materiales publicados. En el caso de que se cuente con una página *web*, es necesario mantenerla actualizada e incluir en la sección de prensa una síntesis de las reseñas, críticas, entrevistas y reportajes.

Actividades al finalizar la temporada

Con suficiente anticipación al cierre de la temporada, el equipo de difusión, además de reunir los materiales que se hayan generado a lo largo de ella, debe realizar varias actividades en el nivel administrativo.

Durante todo el proceso del proyecto, el equipo de difusión tiene que hacer un seguimiento cotidiano del presupuesto asignado y ejercido, a través de una administración organizada del mismo. Se recomienda definir con el productor ejecutivo del proyecto el criterio para efectuar la comprobación de los gastos; aquí se sugiere la elaboración de cuadros o tablas con la información detallada de las cuentas, los cuales son muy útiles para el registro de los movimientos efectuados.

Al organizar los documentos correspondientes (facturas, recibos, notas y comprobantes de gastos), se recomienda pegarlos individualmente en hojas, ordenarlos cronológicamente y numerarlos, además de elaborar una relación numerada con los datos del proveedor (nombre, dirección y teléfono), la cantidad, la especificación y monto del producto o servicio adquirido o contratado, la partida específica del presupuesto a la que se aplica, el nombre y la firma del responsable de la operación y la fecha en que se realizó. Es importante guardar una copia de dicha relación, para que la firme el productor ejecutivo en el momento de recibir y aprobar la comprobación.

Por otro lado, se sugiere hacer un informe en el que se mencionen de manera general las actividades realizadas a lo largo del proyecto, así como los logros, obstáculos y carencias de la campaña, anexando copia de la ruta crítica publicitaria, el número de entrevistas realizadas, las promociones especiales que se efectuaron y sus resultados, la cobertura de los medios durante la conferencia

de prensa, el estreno y la temporada, al igual que copia de la pauta publicitaria, entre otras cosas. En este informe se adjuntará también el portafolio de fotografías rotuladas al reverso, el *dossier* del proyecto con los originales de los impresos realizados (cartel, volante, folleto, postal, invitación al estreno, programa de mano), la carpeta de prensa con los boletines, así como todo el material recopilado (inserciones, promocionales, carteleras, reseñas, críticas y entrevistas), organizado cronológicamente y con una relación al frente que incluya el nombre del periódico o revista, del reportero y la fecha de publicación. Asimismo, en este informe se adjuntará el video y, eventualmente, los cassettes de las entrevistas, al igual que el material sonoro utilizado y los *spots* de radio y de televisión.

Finalmente, se recomienda enviar cartas de agradecimiento a los medios de difusión que colaboraron durante el proceso del proyecto, a quienes conviene mantener informados de las futuras actividades.

Develación de placa

Cuando un espectáculo escénico, en particular de danza y teatro, llega a determinado número de funciones o al fin de su temporada, suele hacerse una ceremonia en la que se devela una placa conmemorativa para celebrar y compartir con el público el logro de una meta.

En este caso, el equipo de difusión, en coordinación con el de relaciones públicas, debe solicitar el diseño y realización oportuna tanto de la placa que quedará en las paredes del foro para la memoria del espectáculo, como de las réplicas, en formato más pequeño, destinadas a todos los participantes en el espectáculo, los anfitriones, patrocinadores y colaboradores especiales. Una vez que se tiene el diseño de la placa, se hace la cotización.

En el diseño conviene conservar la misma imagen que se utilizó durante la temporada —tal como aparece en el programa de

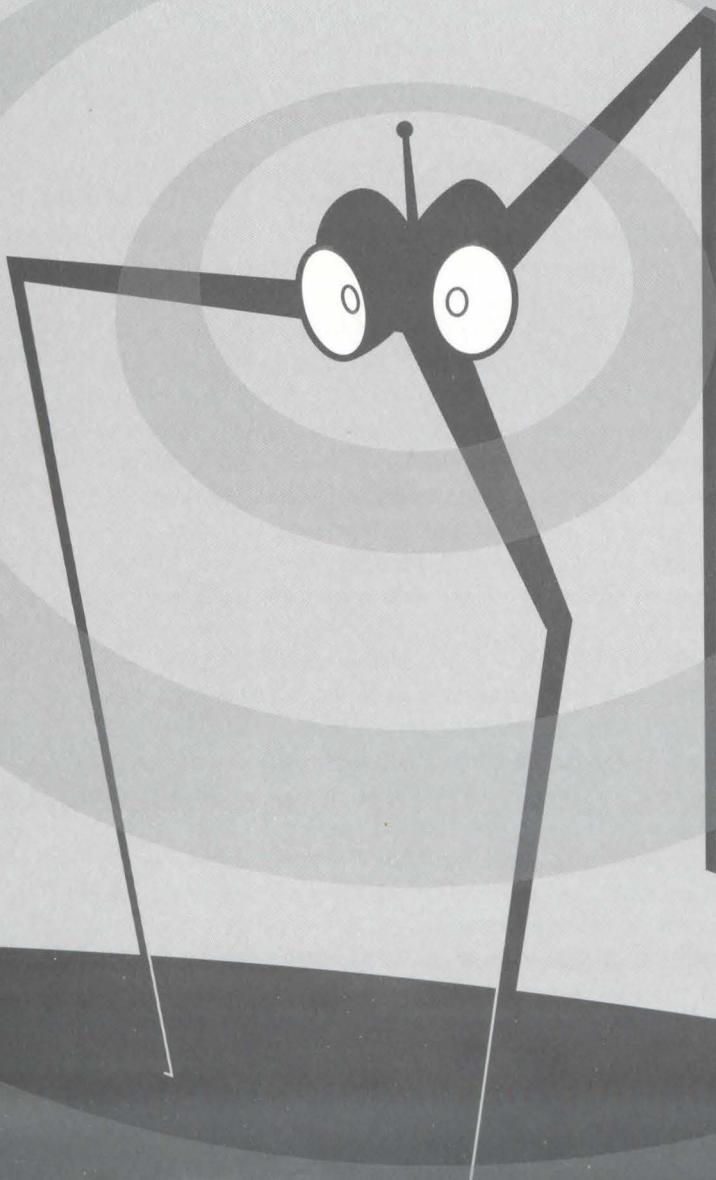
mano—, agregando la fecha de develación y los nombres de las personalidades invitadas a develar la placa, además de los datos del autor, del director, del elenco, de los creativos, de los técnicos, del personal del foro y de los patrocinadores y productores. En el caso de los anfitriones, habrá de considerarse a las personas idóneas para develar la placa; aquí es importante coordinarse con el director y el productor para tomar esa decisión. No debe olvidarse que los anfitriones tienen que ser invitados con suficiente anticipación.

Para la develación de la placa suele invitarse a las mismas personas que acudieron al estreno, más otras cuyo contacto y conocimiento se haya abierto a lo largo de la temporada. También es conveniente convocar a los medios de comunicación y prensa especializada, pues es una oportunidad para volver a ser objeto de su interés y ocupar un sitio en el flujo de la información cultural.

A los anfitriones deben dárseles lugares preferentes, a fin de facilitar su acceso al escenario una vez que inicie la ceremonia de develación. Como en el estreno, es necesario reservar lugares para los invitados especiales y los representantes de los medios de comunicación.

Por otro lado, si el foro es muy grande, es necesario contar con un equipo de sonido para apoyar la lectura de la placa. La iluminación, que habrá de ser diseñada con tiempo, deberá permitir la perfecta visibilidad de las letras pequeñas; aquí es importante también la selección del lugar para la colocación de la placa. Al final de la ceremonia, generalmente se invita a los asistentes a compartir y departir en un coctel, el cual ha de ser organizado por lo menos con un mes de anticipación.

Después de la develación de la placa, debe hacerse un seguimiento y recopilación de las notas emanadas del evento para integrarlas al *dossier*, así como de las grabaciones de entrevistas en radio o televisión, previas o posteriores a la ceremonia.



Bibliografía

- Cimarro, Jesús F., *Producción, gestión y distribución del teatro*, Madrid, Fundación Autor, 1997, 428 pp.
- Coelho, Teixeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, traducción: María Noemí Alfaro, Olga Correa, Ángeles Godínez y Leonardo Herrera, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ITESO, 2000, 502 pp.
- Dann, Allan y John Underwood, *How to Succeed in the Music Business*, Londres, Wise Publications, 1985, 87 pp.
- De León, Marisa, "Manual básico de producción de un espectáculo escénico", en *Documenta CITRU*, nueva época, núm. 2, México, Conaculta/INBA, mayo de 2000, pp. 90-107.
- Dorado, Iván, *Manual de invenciones, introducción al manejo del espacio escénico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, 138 pp.
- Galper, Hal, *The Touring Musician*, Nueva York, Billboard Books, 2000, 250 pp.
- Griffiths, Trevor R., *Stagecraft, the Complete Guide to Theatrical Practice*, Londres, Phaidon, 1994, 192 pp.
- Guajardo, Héctor L., Ma. de la Luz Treviño y Mario A. Martínez, *Teoría y práctica del teatro*, México, Castillo, 1981, 200 pp.
- Menear, Pauline y Terry Hawkins, *Stage Management and Theatre Administration*, Oxford, Phaidon, 1988, 128 pp.
- Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1980, 905 pp.
- Pérez Martín, Miguel Ángel, *Técnicas de organización y gestión aplicadas al teatro y al espectáculo*, Salamanca, Gráficas Verona, 1996, 69 pp.
- Reid, Francis, *Administración teatral*, Centro Andaluz de Teatro, Sevilla, Padilla Libros, 1990, 182 pp.
- Ruiz Lugo, Marcela y Ariel Contreras, *Glosario de términos del arte teatral*, México, Trillas, 1983, 254 pp.
- Shagan, Rena, *Booking & Tour Management for the Performing Arts*, Nueva York, Allworth Press, 1996, 270 pp.
- Schlaich, Joan y Betty Dupont, *Dance. The Art of Production*, Princeton, Princeton Book Company (A Dance Horizons Book), 1988, 191 pp.
- Schneider, Richard E. y Mary Jo Ford, *The Theater Management Handbook*, Cincinnati, Betterway Books, 1993, 234 pp.
- Valentín, Teresa y Grego Navarro, *Gestión, producción y marketing teatral*, España, Ñaque, 1998, 132 pp.
- Weissman, Dick, *The Music Business*, Nueva York, Three Rivers Press, 1997, 326 pp.

Anexo 1

Desglose del presupuesto de difusión

Evento:
 Director:
 Responsable de difusión:
 Presupuesto: \$
 Fecha:
 Productor ejecutivo:

Partida	Concepto	Importe	Total	
HONORARIOS	responsable de difusión	\$		
	diseñadores (imagen, página web, etc.)	\$		
	fotógrafo	\$		
	videocasta	\$		
	traducción	\$		
	distribuidores	\$		
	asistentes	\$		
	subtotal	\$	\$	
OPERACIÓN	papelaría	\$		
	teléfono y fax	\$		
	fotocopias	\$		
	correspondencia y mensajería	\$		
	subtotal	\$	\$	
DIFUSIÓN	Impresos			
	programa de mano	\$		
	carteles impresión	\$		
	carteles colocación	\$		
	volantes y postales impresión	\$		
	volantes y postales distribución	\$		
	invitaciones impresión	\$		
	invitaciones distribución	\$		
	fotografías (impresas y digitales)	\$		
	plotters	\$		
	marquesina	\$		
	espectaculares	\$		
	mantas y pendones	\$		
	bardas en la calle	\$		
	realización spot radio	\$		
	realización spot televisión	\$		
	realización video	\$		
	transmisión spots de radio y televisión	\$		
	página web (mantenimiento)	\$		
	merchandise, souvenirs	\$		
	otros	\$		
		subtotal	\$	\$
	MEDIOS	inserciones en periódicos y revistas	\$	
desplegados		\$		
carteleras (diaria, semanal, etc.)		\$		
cartelera comercial (Teatro Mex.)		\$		
otros		\$		
	subtotal	\$	\$	
CONFERENCIA PRENSA	recinto	\$		
	boletín de prensa	\$		
	carpeta de prensa	\$		
	personalizadores	\$		
	traducción simultánea	\$		
coctel	\$			
	subtotal	\$	\$	
PLACA CONMEMORATIVA	diseño	\$		
	placas y réplicas	\$		
	coctel	\$		
	subtotal	\$	\$	
CIERRE DE TEMPORADA	registro en video	\$		
	carpeta. (inserciones, entrevistas, notas)	\$		
	portafolio fotográfico	\$		
	carpeta promocional (dossier)	\$		
	subtotal	\$	\$	
TOTAL	Total			
	reforzamiento y eventuales	\$		
	impuestos 15%	\$		
	contingencias 5%	\$		
		\$	\$	
GRAN TOTAL				
		sumas iguales	sumas iguales	

Anexo 2

Planeación de la campaña de difusión

Evento:

Director:

Responsable de difusión:

	Semana 8	Semana 7	Semana 6	Semana 5	Semana 4	Semana 3	Semana 2	Estreno	Temporada
DISEÑO	Proponer ideas. Definir cantidades.	Contactar diseñadores. Solicitar presupuestos. Diseñar impresos, inserciones, etc.	Buscar, preparar y definir imágenes, fotos, logos y textos.	Presentar diseños preliminares y <i>dummy</i> de programa de mano. Confirmar datos, nombres, logos y textos.	Diseñar artículos de <i>merchandising</i> y <i>souvenirs</i> .		Diseñar placa conmemorativa.		Diseñar carpeta promocional (<i>dossier</i>) y portafolio fotográfico.
IMPRESA	Realizar estudio de mercado. Conocer fechas límite. Definir condiciones y especificaciones.	Solicitar presupuestos (mínimo tres cotizaciones).	Definir fechas para entregar material, presupuesto, condiciones de pago y de entrega.	Recopilar toda la información que va a imprenta. Imprimir carteles, volantes, folletos y postales. Supervisar calidad de la impresión.	Imprimir programas de mano.	Imprimir pendones, <i>plotters</i> , y materiales de difusión adicionales. Realizar artículos de <i>merchandising</i> y <i>souvenirs</i> .			Imprimir carpetas promocionales. Realización de placas conmemorativas. Imprimir materiales de refuerzo.
DISTRIBUCIÓN	Definir lugares y rutas, estrategias y recursos. Hacer calendario.	Buscar métodos gratuitos. Solicitar presupuestos a empresas especializadas y cotizaciones según las necesidades.	Gestionar los permisos necesarios para colocar impresos, la cantidad y la fecha de entrega.	Definir y contratar a pegadores, volanteros y repartidores.	Preparar paquetes de envíos. Entregar materiales a los distribuidores de impresos. Lanzar anuncios preventivos.	Distribución de impresos según estrategias y rutas acordadas. Envío de invitaciones a la conferencia de prensa y al estreno.	Continúa distribución de impresos. Seguimiento de inserciones.	Continúa distribución de impresos. Seguimiento de inserciones.	Continúa distribución de impresos. Seguimiento de inserciones. Implementar estrategias de reforzamiento.
DIRECTORIOS	Actualizar bases de datos: prensa, agencias de noticias, revistas, estaciones de radio, programas de televisión, sitios de internet, especialistas y críticos.	Continúa actualización de bases de datos.	Definir grupos e individuos para envíos.	Rotular sobres de envío de materiales e invitaciones a la conferencia de prensa y al estreno.			Conciliar la base de datos con el registro de asistentes a la conferencia de prensa.	Conciliar la base de datos con el registro de asistentes al estreno.	Actualizar las bases de datos con la nueva información adquirida de nuevos contactos.
PROMOCIONES	Definir ofertas y promociones que se pueden ofrecer y puntos de venta.	Elaborar plan de precios y estrategia promocional.	Preparar ideas de lanzamiento.	Definir con el foro y los patrocinadores las características de las promociones.	Venta anticipada de funciones a grupos de interés (escuelas, empresas, etc.).	Venta anticipada al público en general con descuentos de preestreno.	Promoción de cortesías en programas de radio y televisión.	Coordinar con la taquilla las cortesías promocionales.	Continúa la promoción de cortesías en programas de radio y televisión.
PATROCINIO	Definir con el foro condiciones de participación y fechas de entrega de materiales.	Preparar listas de prospectos con interés para el proyecto. Preparar material informativo sobre el proyecto.	Vender espacio en programas de mano. Negociar condiciones de patrocinio. Solicitar logos y textos a incluir en impresos.	Mostrar diseños a los patrocinadores.		Envío de invitaciones al estreno a los patrocinadores.	Confirmar asistencia de patrocinadores al estreno.	Atender a patrocinadores e invitados especiales.	Continúa atención a patrocinadores durante la temporada.
PUBLICIDAD Y DIFUSIÓN	Definir medios (inserciones, cartelera, desplegados, transmisión de spots, etc.). Investigar condiciones, especificaciones y fechas de entrega de materiales.	Solicitar presupuestos. Reservar fechas y espacios. Contratar los servicios definidos.	Elaborar ruta crítica, pauta publicitaria y ficha de información.	Atender fechas de entrega de materiales para ser publicitados. Redactar guiones para spots de radio y televisión.	Realizar spots de radio y televisión. Realizar estudio fotográfico.	Definir con los patrocinadores su presencia publicitaria durante el estreno y la temporada.	Solicitar los materiales publicitarios a los patrocinadores.	Atender las necesidades publicitarias de los patrocinadores (colocación de <i>stands</i> , mantas, etc.). Venta de <i>souvenirs</i> y <i>merchandising</i> .	Registro en video. Seguimiento de anuncios. Continúa venta de <i>souvenirs</i> . Organizar develación de placa.
Prensa	Directorio de medios. Contactos específicos.	Confirmar nombre, cargo, teléfono, fax, e-mail, dirección.	Redactar materiales para carpeta: boletín, currícula, sinopsis, etc.		Preparar carpeta: boletín, currícula, fotos, impresos, etc. Coordinar con el lugar de la conferencia de prensa las necesidades técnicas y logísticas.	Preparar plan de entrevistas.	Confirmar asistencia a la conferencia de prensa. Coordinar conferencia de prensa: registrar y atender a los invitados, distribuir carpetas, supervisar coctel. Coordinar entrevistas exclusivas para medios que soliciten.	Confirmar la asistencia al estreno de los medios de difusión. Prevenir ubicación de asistentes de prensa y cámaras el día del estreno. Registro y atención a los medios asistentes.	Monitoreo y recopilación de publicación de inserciones, cartelera, críticas, etc. Procurar la realización de entrevistas.

Anexo 3

Ruta crítica

Evento:
Responsable de difusión:
Lugar del evento:
Fecha de lanzamiento:
Fecha de estreno:
Fecha de término:

Mes:	Junio				Julio				Temporada	Importe
Semana ▶	1	2	3	4	5	6	7	8		
▼ Actividad										
Reuniones										
Gestiones con el foro										
Recopilar información										
Cotizaciones y presupuestos										
Elaboración de directorios										
Patrocinadores										
Diseños preliminares										
Diseños definitivos										
<i>Souvenirs y merchandising</i>										
Imprenta entregar / recibir										
Rutas de distribución										
Paquetes										
Distribución de impresos										
Invitaciones distribución										
Marquesina										
Guiones <i>spots</i> radio y TV										
Realización de <i>spots</i> radio y TV										
Sesión fotográfica										
Boletín de prensa										
Carpeta de prensa										
Conferencia de prensa										
Entrevistas										
Inserciones prensa										
Desplegados										
Carteleras										
Revistas										
Tiempo Libre										
Elaboración video										
Placa conmemorativa										
Carpeta promocional (<i>dossier</i>)										
Portafolio fotográfico										
Otros:										
	1	2	3	4	5	6	7	8		

Anexo 4

Pauta publicitaria

Evento:
Lugar del evento:
Fecha de lanzamiento:
Fecha de estreno:
Fecha de término:

Día ▶	Mes:														Estreno			
	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D
Distribución de impresos	▼ Cantidad																	
Teatros y Oficinas:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Cenart, CCB, CCH, UNAM	1500	folletos																
Librerías y cafeterías:																		
Ghandi, El sótano, Parnaso	50	carteles																
Restaurantes:	100	postales																
Col. Condesa, Coyoacán	2000	postales																
(80 x 25 rest.)																		
Cines:	10	carteles																
Cineteca Nacional, UNAM	1000	folletos																
Emisión en medios	▼ Día ▶																	
Prensa	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D
La Jornada	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
UnomásUno																		
Reforma																		
Crónica																		
Excelsior																		
El Nacional																		
El Universal																		
El Financiero																		
Novedades																		
Cartelera								X	X	X	X	X			X	X	X	X
Otras carteleras								X	X	X	X	X			X	X	X	X
Revistas																		
Tiempo Libre																		
Proceso																		
Tiempo																		
Siempre																		
Suplementos																		
La Jornada																		
Reforma																		
Radio																		
Radio Educación																		
Radio UNAM																		
Núcleo Radio Mil																		
Televisión																		
Canal 11																		
Canal 22																		
Canal 13																		
Canal 40																		
MTV																		
Programas de Televisa																		
Entrevistas																		
Conferencia de Prensa								XXX										
La Jornada																		
Tiempo Libre												X						
Reforma											X		X					
Canal 22															X			
Otros																		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

PARTE I

MANUAL

básico
de producción

DE UN ESPECTÁCULO ESCÉNICO

fé de erratas

Marisa de León

viene de Documenta CITRU 2, nueva época, mayo de 2000, pp.90-115.

Ruta crítica de producción

Obra:
 Director:
 Productor ejecutivo:
 Escenógrafo:
 Vestuario:
 Iluminador:
 Sonido:

	ETAPA	Periodo	Escena Utilería	Vestuario	Iluminación	Sonido	Producción Gestión	Varios y flujo de \$
PLANEACIÓN	SEMANA 6	7-13 sep.	Reuniones definición del proyecto Elaborar diseños Maqueta	Reuniones definición del proyecto Elaborar diseños	Reuniones definición del proyecto Reunión con escenografía / diseños	Reuniones definición del proyecto Elaborar diseños	Permisos y registros necesarios Reuniones definición del proyecto	Buscar lugar de ensayos y acondicionarlo \$30,000.00
	SEMANA 5	14-20 sep.	Diseño preliminar Presentación Ajustes Aprobación Presupuesto gral. Contratación	Diseño preliminar Presentación Ajustes Aprobación Presupuesto gral. Contratación	Diseño preliminar Presentación Ajustes Aprobación Presupuesto gral. Contratación	Diseño preliminar Presentación Ajustes Aprobación Presupuesto gral. Contratación	Seguimiento de las reuniones Elaborar presupuesto general Directorios	Inician ensayos Libretos Diseño de imagen Apoyo a la investigación \$40,000.00
PREPRODUCCIÓN	SEMANA 4	21-27 sep.	Cotización Ajuste de presupuesto Inicia realización	Tomar medidas al elenco Cotización Ajuste de presupuesto Inicia realización	Reunión con vestuario	Preparación de efectos, grabación Sonido para ensayo	Reunión con Relaciones públicas Recopilar información difusión Control administrativo	Seguimiento y necesidades de cada ensayo \$120,000.00
	SEMANA 3	28 sep. - 4 oct.	Seguimiento talleres, realización, compras gestión de rentas	Seguimiento talleres, realización, compras gestión de rentas	Revisión del equipo del teatro	Revisión del equipo del teatro	Organizar estreno Sesión fotográfica Elaboración ficha técnica y de foro	Preparar temporada Prevenir giras \$80,000.00
	SEMANA 2	5-11 oct.	Seguimiento talleres, realización, compras gestión de rentas Planificar montaje	Seguimiento talleres, realización, compras gestión de rentas	Diseño definitivo y guión preliminar	Diseño definitivo y guión preliminar	Planificación de montaje por equipos de trabajo y arreglos con el teatro	Elaboración ficha técnica para gira Solicitar ficha de foro a las sedes \$125,000.00
PRODUCCIÓN	DÍA 7	12 oct.	MONTAJE: Transporte desde talleres al teatro	Ensayos con parte del vestuario	MONTAJE	MONTAJE	Coordinar <i>get-in</i> montaje por equipos Elaboración de inventarios	Atender rueda de prensa Confirmar invitados al ensayo general y al estreno
	DÍA 6	13 oct.	MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	MONTAJE	Coordinar montaje	Presupuestar gira Finiquitos \$100,000.00
	DÍA 5	14 oct.	ENSAYO TÉCNICO Ajustes	ENSAYO TÉCNICO Ajustes	ENSAYO TÉCNICO Ajustes	ENSAYO TÉCNICO Ajustes	Coordinar ensayo técnico Notas del director a cada equipo	Seguimiento de presupuesto y cierre de preproducción Catering ensayos
	DÍA 4	15 oct.	ENSAYO TÉCNICO Ajustes	ENSAYO TÉCNICO Ajustes	ENSAYO TÉCNICO Ajustes	ENSAYO TÉCNICO Ajustes	Libretos técnicos definitivos Confirmar asistentes al ensayo general	Posible sesión de fotos para prensa Carpetas de prensa \$10,000.00
	DÍA 3	16 oct.	ENSAYO GENERAL con público	ENSAYO GENERAL con público	ENSAYO GENERAL con público	ENSAYO GENERAL con público	Coordinar ensayo general y atención al público	Lista de invitados de elenco y equipo artístico
	DÍA 2	17 oct.	ENSAYO GENERAL con público	ENSAYO GENERAL con público	ENSAYO GENERAL con público	ENSAYO GENERAL con público	Coordinar estreno	Prevenir instalación de coctel de estreno \$10,000.00
	ESTRENO	18 OCTUBRE	CELEBRAR Evaluar y solventar problemas	CELEBRAR Evaluar y solventar problemas	CELEBRAR Evaluar y solventar problemas	CELEBRAR Evaluar y solventar problemas	CELEBRAR Evaluar y solventar problemas	CELEBRAR Evaluar y solventar problemas

En la ruta crítica se debe considerar el presupuesto del proyecto por semana, a fin de contar con el dinero requerido y administrar el que se utilizará en caso de programar giras.

Anexo 8

Desglose del presupuesto

Obra:
 Director:
 Productor ejecutivo:
 Presupuesto: \$
 Fecha:

escena	elemento	fuelle	materia	unidad de medida	precio unitario	cantidad	costo total	horas de construcción o realización	costo elemento (materiales)
acto I	Recámara							11	1,120.00
esc. 1-3	cama	bodega	madera	pza.	préstamo	1			
	alfombra	comprar	uso rudo	mt.	\$ 30.00	20	\$ 600.00		
	lámpara	rentar	metal	pza.	\$ 120.00	2	\$ 240.00		
	mesa	realizar	madera	pza.	\$ 40.00	3	\$ 120.00	6	
	puerta	comprar	madera	pza.	\$ 100.00	1	\$ 100.00		
	ventana	realizar	aluminio	mt.	\$ 15.00	4	\$ 60.00	5	
esc. 4 y 5	Baño							48	2,800.00
esc. 6-8	Recámara								
acto II	Oficina							30	3,500.00
esc. 9-13									
Total								89	7,420.00

(El baño y la oficina deberán detallarse como se hizo con la recámara)

Mano de obra y horas

Materiales	\$7,420.00
	x 1.5
Mano de obra	\$11,130.00
Total de horas	+ 89
Costo por hora	\$125.00
Horas totales	89
(2 semanas x 5 días x 8 hrs. diarias) Horas normales	- 80
Horas extra	9
Total en materiales	\$ 7,420.00
Herrajes (5% de materiales)	\$ 371.00
Mano de obra (materiales x 1.5)	+ \$ 11,130.00
Horas extra (\$125.00 x 9)	\$ 1,125.00
Subtotal	\$ 20,046.00
Operaciones (impuestos, sindicatos, contingencias) +20%	+ \$ 4,009.20
Total	\$ 24,055.20

Anexo 11**Control y análisis de taquilla**

Obra:
Director:
Productor ejecutivo:
Fecha:
Taquillero:

Resumen semanal de taquilla

Día de función	Hora de función	A Boletos vendidos	B General \$50.00	C Importe	D Descuento \$25.00	E Importe	F Ingreso bruto	G (- 10%) derechos	H (- X%) impuestos	I Ingreso neto	J % de aforo
Totales											
			(B + D)	(C x 50)		(D x 25)	(C + E)	(F x 10%)	(F x ?%)	(F-G-H)	(A x 100 / aforo)

Resumen semanal de asistencia

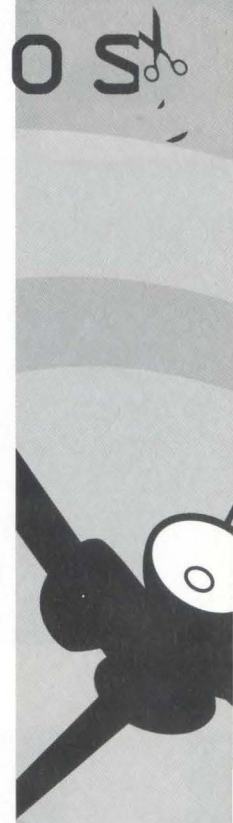
Día	General	Descuento	Cortésias	Invitados	Prensa (nombre y medio)	Total	% de aforo
Totales							

Anexo 5

Ficha de información

1. Nombre de la obra o espectáculo
2. Tema, género y estilo
3. Duración
4. Número de actos
5. Número de intermedios
6. Autor
7. Director
8. Productor
9. Responsable de difusión
10. Relación del reparto y de la actividad que cada participante realiza en el proyecto (ficha artística)
11. Número de participantes (actores, bailarines, músicos, asistentes, equipo creativo: iluminador, escenógrafo, coreógrafo, etc.)
12. Sinopsis curricular de los participantes
13. Directorio con nombres, dirección, teléfono, fax, *e-mail* y breve currículum de cada uno de ellos
14. Dependencia o institución responsable del foro
15. Créditos y logotipos
16. Lugar de ensayos (dirección, teléfono y horarios)
17. Foro de representación
18. Dirección, teléfonos, fax, correo electrónico, página *web*
19. Fecha de estreno
20. Período de la temporada
21. Número de funciones
22. Días y horarios de función
23. Días y horarios de taquilla
24. Costo del boleto (tabulador por secciones)
25. Aplicación de descuentos
26. Número de cortesías por día
27. Información de la obra, antecedentes, objetivos de la puesta en escena, etc.
28. Sinopsis
29. Datos del diseñador de imagen e impresos
30. Imprenta
31. Cantidad de carteles, volantes, folletos, postales, invitaciones, programas de mano a imprimir
32. Patrocinador(es) del coctel y otros servicios

Nota: Los conceptos en **negritas** se utilizan como versión simplificada de la información o bien ficha artística.



СИЛОВУ

ТРАТЯ
ЯЦБОЗ



El

panorama teatral de la Rusia postsoviética parecía haberse estancado a principios de los años noventa, ante los cambios económicos, políticos e ideológicos sufridos.

Por principio de cuentas, la dramaturgia carecía de perspectivas, al haberse negado su fuente de referencia: la realidad soviética, sin encontrar en ese momento alguna otra que le brindara el material necesario para su creación; excepción hecha de la irrupción violenta de un capitalismo primario y salvaje —del cual sólo unos pocos estaban sacando provecho— que había encontrado el terreno propicio para florecer entre las nuevas generaciones.

Por otra parte, los repertorios en los que se exaltaban los valores pregonados por el socialismo resultaron obsoletos de la noche a la mañana, de manera que dejaron de interesar al público. Sin embargo, dos hechos importantísimos fueron los que llevaron al arte escénico a una paralización: la incapacidad adquisitiva de un público antaño constituido por profesionistas, jubilados e intelectuales —seriamente afectados económicamente—, además de la incapacidad de éstos para entrar en la competencia del mercado libre, y el colapso de los centros formativos y de difusión de la cultura —anteriormente privilegiados por el régimen socialista— al haberseles retirado o disminuido los subsidios de los que habían gozado por décadas.

Durante nuestra última estancia de varias semanas en Moscú, nos dimos cuenta de que la dramaturgia sigue sin encontrar temas, conflictos, personajes ni demás componentes dramáticos aristotélicos que le puedan interesar al público, pues los brotes iniciales de principios de los noventa pasaron al olvido rápidamente, después de perder vigencia la actualidad a la que se referían.

Por ello, los repertorios del momento se estén “renovando” volviendo los ojos al pasado, bien hacia una dramaturgia que muestra el espíritu, la naturaleza, del nacionalismo ruso, o hacia la adaptación de la narrativa patria. Para lo que sirve igualmente la producción extranjera, que constituye ya la herencia del patrimonio literario mundial.

Armando
Partida
T.

LA DAMA DE PICAS

Dirección: Piotr Fomienko

Ya sea porque en 1999 fue el bicentenario del nacimiento del escritor romántico Aliéksandr Sierguéievich Pushkin, o por el propio valor de su obra poética, dramática y narrativa, encontramos a este autor repetidas veces en la cartelera durante nuestra estancia.

Una de las escenificaciones más favorecidas ha sido *La Dama de Picas*, cuyo estreno tuvo lugar en marzo de 1996 en el Teatro Vagtangov; sin embargo, debido al sistema aún operante de repertorio, las funciones brindadas desde entonces han sido pocas. La puesta en escena se debe a Piotr Fomienko, uno de los directores más destacados de entre los famosos de las décadas anteriores, a quien, al parecer, pertenece la adaptación dramática del relato de Pushkin.

La concepción escénica de este espectáculo probablemente resulte aburrida o poco interesante para el público occidental, desconocedor de la obra de Pushkin, por quien los rusos tienen una veneración atávica y cuya obra es conocida hasta por el más lerdo escolar.

El espectáculo comienza abajo del escenario y a la orilla del proscenio, con una velada en la que se cuenta la historia de la condesa, quien conoce el secreto de las tres cartas ganadoras. A medida que el relato avanza, los personajes van entrando en acción sobre el escenario giratorio, alrededor del cual se localizan los espacios en los que se irán desarrollando los sucesos. Además de utilizar carros a la italiana que entran y salen por los extremos derecho e izquierdo del proscenio, en la puesta en escena se aprovechan las escalerillas laterales descendentes del escenario a la luneta, al igual que los pasillos de la sala para los sitios al aire libre y para la entrada y salida de los grupos de espectadores a algún recinto cerrado mencionado en el relato de Pushkin.

Esto permite, sin llegar a la simultaneidad de acciones, un *tempo*-ritmo musical y escénico narrativo sostenido, en tanto el escenario giratorio se prepara para la siguiente escena.

Por otra parte, la dirección de actores y la actuación fueron resueltas por medio de la caracterización interna y externa de los personajes, sustentada en el virtuosismo actoral de los ejecutantes; aquí destaca en particular la actriz Liudmila Maksakova, que interpreta a la condesa siguiendo la tradición de las compañías teatrales de larga trayectoria.

De esta manera, la lectura del relato se torna accesible al nuevo público, que sin dolor alguno ni aburrimiento goza y se hace partícipe de la historia de esta obra, ya clásica, de Pushkin.

Dirección: Piotr Fomienko

CULPABLES

SIN CULPA

Otro de los espectáculos de mayor éxito en el Teatro Vagtangov, que también ha contribuido a la fama actual de Piotr Fomienko, es la puesta en escena de *Biez vini vinovatie*, del dramaturgo ruso A. N. Ostrovski, igualmente del siglo XIX, ampliamente conocido por *La tormenta*, considerada históricamente como un ejemplo de tragedia moderna.

Esta puesta en escena, que ha contado con un "dramaturg": Galina Sielvinskaya, sigue la tendencia actual de utilizar espacios no canonizados teatralmente. En este caso se trata de un balcón del vestíbulo principal y del bufete del último piso. El balcón se encuentra situado a un costado de un vestíbulo superior en la primera parte. En tanto que en la segunda, el público es conducido al salón del bufete, donde se han colocado unas butacas frente y alrededor del espacio original, reduciéndose así la asistencia que podría albergar la gran sala.

La acción se desarrolla al frente, sobre y junto a un mostrador, al igual que en el rectángulo constituido por las butacas y el área posterior de la derecha e izquierda; en este último espacio se localizan varios ventanales semicubiertos por lienzos transparentes, con los que en algunos momentos juguetea Yeliena Ivanovna Kruchinina, el personaje principal, interpretado por otra de las glorias de este teatro: Yulía Borisova, quien junto a la ya mencionada Liudmila Maksakova y Yurií Yakovliev, retardan el desarrollo de la acción a causa de los ruidosos y efusivos aplausos, tanto en su aparición como después de sus escenas magistrales.

Magistrales, en el sentido en que Fomienko ha sabido sacar partido a una compañía formada por reconocidas estrellas, dirigiéndolas para que muestren sus habilidades actorales, su virtuosismo, borrando asimismo la no concordancia con las edades de los personajes, de manera que nos encontramos con la convención teatral más pura, de la cual ha sido desterrado cualquier rasgo estilístico de naturalismo o realismo.

CALÍ- GULA

Dirección: Valerii Bieliakovich

En los años ochenta, la fama de los teatro-estudios llegó a su cúspide en la Unión Soviética, cuando la teatralidad anteriormente descrita fue rechazada del todo y los teatrófilos centraron la atención en los pequeños escenarios que, además de nuevos repertorios, brindaban propuestas escénicas y actorales innovadoras.

Uno de estos espacios, que sigue gozando de popularidad entre el nuevo público, es el Moskovskii Teatr Na Yugo-Zapadie, fundado y dirigido por el director Valerii Bieliakovich, quien en su vigésima tercera temporada presenta el estreno de *Calígula*, de A. Camus (junio de 1999), con duración de tres horas.

Para muchos moscovitas, sin embargo, este teatro-estudio ya no presenta gran interés, debido a que el estilo de su director no ha tenido evolución alguna, pues en sus puestas en escena utiliza los mismos recursos y efectos escénicos: escenográficos, luminotécnicos, actorales y de dirección de actores y escena.

A pesar de que ya conocíamos el estilo de Bieliakovich, no dejó de impresionarnos su propuesta escénica y lectura de la obra de Camus. Algunas veces, nos ha surgido la duda sobre la validez de la escenificación de tal o cual obra, o de tal o cual autor. En este caso, el contenido ideológico, la esencia implícita del conflicto planteado por esta pieza y de la posición filosófica del pensador argelino-francés, responde al momento político que se vive en Rusia, en particular respecto de las cuestiones sobre el poder y la libertad. La obra parecía haber sido escrita el mismo día de la función, ya que correspondía del todo con las noticias de la prensa: el desempeño gubernamental de la autoridades encabezadas por Yelsin, entonces, hoy por Putin.

Si en lo anterior encontramos plenamente justificada la validez de la escenificación, lo mismo podemos decir respecto de la puesta en escena, los actores y todo el equipo del teatro, que siguen llamando la atención del público extranjero, en particular del japonés.

Dirección: Kama Guinkas

DE

¡CRIMEN!

Si Liev Dodin es el director innovador más celebrado en el medio teatral de San Petersburgo, cuya fama ha trascendido las fronteras rusas, Kama Guinkas es la figura protagónica más reciente de la escena moscovita. Su puesta en escena de *K. I. de ¡Crimen!*, a partir de *Crimen y castigo* de Dostoievskii, estrenada el 5 de noviembre de 1994, lo convirtió en el centro de atención de los teatrófilos y críticos locales, y lo lanzó a la fama internacional. Después de obtener los premios Turandot de Cristal como mejor director de escena de la temporada moscovita y el Nacional de Teatro Máscara de Oro por tres rubros, efectuó giras por varios países europeos y se presentó en el Festival de Aviñón en 1997.

Guinkas, a diferencia de quienes se han arriesgado a escenificar esta magna novela, se limitó a contarnos un solo episodio, el correspondiente a Katierina Ivanovna Mermeladova. El éxito mencionado se debe en gran parte a la interpretación que del personaje hace la actriz Oksana Misina, acompañada por tres adorables criaturas, sus hijos: Viera, Piotr y Sófía Romanov, cuya participación es cardinal para que Oksana sostenga la intensidad y el dramatismo, como si siguiera una partitura que le permite al público varios respiros entre tensión y tensión.

Es imposible para los espectadores distanciarse del drama de este personaje dostoievskiano: sentados en un taburete, banca, silla o sillón, dispuestos en un reducido espacio del vestíbulo del

tercer piso del Teatro del Joven Espectador, en la primera parte de la puesta en escena no pueden evitar ser tocados, palpados, rozados, interpelados verbal y visualmente por Katierina Ivanovna, quien apenas si puede desplazarse entre ellos. Al sentirse embestidos en su individualidad y ante la impotencia de aliviar la tragedia del personaje en su monólogo posterior antes de morir, los espectadores tienen que desviar la mirada.

Kama Guinkas, al igual que muchos de los directores de escena rusos, ha recurrido a la narrativa para la concepción de sus escenificaciones, haciendo de ello un acto de fe: "Lo que me importa a través del texto escrito es la convención de que lo que tiene lugar sobre el escenario se abra paso en usted, para que en un instante sienta la realidad, lo literal de lo que acontece, sin aquiescencia artística alguna".

Esta concepción se reafirma en la segunda parte de esta puesta en escena, que se desarrolla dentro de un salón de dimensiones regulares: una mitad está ocupada por gradas que acogen a la limitada asistencia, y la otra sirve de escenario en el nivel del piso; en un rincón se encuentran los tres niños, dos de los cuales no habían estado presentes en la primera parte; en una acción centrífuga que le permite brincar de un pensamiento a otro dentro de su memoria perturbada, Katierina Ivanovna se desplaza del centro hacia los espectadores y hacia los niños.

Al final, la tensión acumulada por el espectador es liberada por una metáfora visual: Katierina Ivanovna se escapa de la realidad por una escalera que la conduce a las alturas.

Algunos comentarios de la crítica rusa muestran el gran entusiasmo que ha despertado este trabajo escénico de Kama Guinkas:

"En sus espectáculos cambia la seguridad psicológica para el espectador. Al conocer y percibir la capacidad del hombre hacia la insensibilidad inminente, el director encuentra cada vez, con cierto instinto aterrador, un acercamiento teatral nuevo, preciso, expresivo, singularmente teatral. En su obra el refinamiento profesional y la sinceridad personal van de la mano apoyándose y ayudándose sin tirar uno del otro. Y uno y otro son la prueba más profunda de su sinceridad; Guinkas en este sentido, en el mundo del teatro, resulta una figura única, que no conoce a nadie igual." (Roman Dolyanskii, nota del programa de mano.)

"No se antoja repetir las banalidades ya conocidas sobre la dirección y la actriz. Se puede escribir sobre la comprobación sorprendente de la dirección de Kama Guinkas o sobre la maestría de Oksana Misina, pero casi nada podrá tener sentido junto a la visión obsesionante de la mujer que gira una escalera en sus manos extenuadas, y terca se encarama hacia arriba, exangüe hasta la última gota de sangre." (Marina Zaiants, *idem*.)

Guinkas no apela a la compasión, pero obliga a sufrir un sacudimiento estético de tal fuerza, que provoca un nudo en la garganta, en el que se percibe un dolor tras otro agudo y atormentador, como una bendición... De seguro ésta debe de ser la catarsis." (Marina Davidova, *idem*.)

PUSHKIN. EL DUELO LA MUERTE

Dirección: Kama Guinkas



Kama Guinkas ha encontrado su reducto en el Teatro del Joven Espectador, dirigido por Guenrietta Yanovskaya, una renombrada directora de escena, en particular por su ya legendaria escenificación de *Corazón de perro*, a partir del relato de M. Bulgakov —un texto narrativo más— y, en fechas más recientes, por *La tormenta*, de A. Ostrovskii.

Tuvimos la suerte de presenciar una de las primeras funciones de *Pushkin. El duelo. La muerte*, puesta en escena sobre la cual dice la nota de presentación:

El último año de la vida de Alieksandr Sierguiéievich Pushkin encierra una gran cantidad de enigmas, los cuales hasta la fecha siguen inquietando a cada ruso. Las peripecias trágicas y fársicas de las relaciones mutuas de Pushkin con amigos y enemigos, los problemas de honor y amor, de dinero y traición, que lo atormentaban, la lacerante y complicada historia amorosa del triángulo: Pushkin-Natali-Dantes. En el espectáculo se escucha música de Olieg Karabaichuk. Los espectáculos *El gallo de oro* y *Pushkin. El duelo. La muerte* fueron vencedores del Festival de Toda Rusia: Rusia: el Primer Amor. Kama Guinkas fue de-

signado el mejor director del festival, Arina Niestierova la mejor actriz del festival. (Nota del programa de mano.)

La acción se desarrolla en un salón del tercer nivel del teatro, en el mismo espacio en el que se representa la puesta en escena anteriormente reseñada. La escenografía se reduce a una mesa rectangular cubierta con un mantel blanco, colocada en el centro, y unas sillas en torno a ella también cubiertas con lienzos blancos. La iluminación, al igual que en *Katierina Ivanovna*, se logra con un par de cuarzos, pero aquí se ha agregado uno más tras la ventana de la pared del fondo que da al exterior.

Una serie de personajes vestidos a la usanza de la época, doce en total, incluyendo un ayudante de cámara, adoptan los papeles de los contemporáneos de Pushkin. En la primera parte: *Pushkin*, se describe la personalidad del notable poeta romántico ruso y el ambiente que lo rodeaba; en la segunda: *El duelo*, los sucesos que condujeron al desafío, y finalmente: en *La muerte* se relata el hecho trágico y sus consecuencias.

A manera de una indagación sobre los hechos entonces acontecidos, en la que se incluyen documentos, relatos y chismes que corrieron ampliamente entre los labios de la sociedad peterburguense y moscovita, en esta obra vemos a los amigos y enemigos de Pushkin, a los curiosos y chismosos deseosos de participar en las conversaciones y discusiones que la escenificación presenta como si tuviesen lugar en el momento mismo de la trágica historia.

El movimiento escénico es apenas perceptible, pues la atención está centrada en los dos, tres, cuatro personajes que hablan, saltando de una boca a otra sobre algún detalle de la historia que se relata; de manera que el trabajo actoral se centra en el discurso y en la gestualidad corporal y facial de cada uno de los personajes representados por los actores, con alguna que otra acción física de alguno de ellos, dirigida hacia un espectador en particular, para ver si en él encuentran eco sus palabras; o también, saliendo de la habitación, a causa de una crisis nerviosa, para luego volver a la sala; lo anterior permite una rotación imperceptible de los lugares ocupados por los personajes.

El único que se desplaza libremente, en complicidad con los espectadores, es el ayudante de cámara, quien, sin pronunciar una sola palabra, entra y sale del espacio escénico, se entremezcla entre los personajes, sin que ellos reparen en su presencia, y acompaña a alguno de

ellos a salir del pequeñísimo salón o a entrar en él. En la última parte, después del segundo intermedio, las sillas han sido desalojadas, el mantel blanco que cubría la mesa ahora tiene cuatro incisiones, dos en cada extremo, y en el extremo opuesto al espectador se ha colocado la máscara mortuoria del poeta. La acción sigue desarrollándose con los personajes de pie, y en el clímax de las discusiones y del relato escénico vemos cómo comienzan a bajar del techo dos cadenas —en *K. I. de ¡Crimen!* era la escalera—, en tanto el ayudante de cámara saca un anillo de cada una de las incisiones del mantel y engancha la cadena a los extremos. Luego, solo en el escenario, cual conductor de orquesta, dirige el levantamiento de la mesa, hasta que la máscara mortuoria queda diagonalmente frente al público, dominando la atención. Aquí tienen lugar los últimos alegatos sobre lo ocurrido.

Los hechos, las referencias histórico-literarias, al igual que lo que acontece en este pequeño escenario, pueden carecer de interés para un espectador ajeno a la cultura rusa, porque están desprovistos de la convención del ilusionismo teatral. Ante tal síntesis teatral, en un principio nos sentimos perdidos. La razón: la falta de una estructura dramática aristotélica (ni siquiera el material histórico está dispuesto a la manera del teatro-crónica, del teatro documental) no permite que la anécdota, la trama ni los personajes sigan una construcción dramática evidente de causa y efecto. Sólo en la segunda parte el discurso empieza a cobrar sentido; entonces nos damos cuenta de que la renuncia al "artistismo", es decir, a la convención teatral, pregonada por Guinkas se va imponiendo: lo importante son las emociones, los sentimientos y las posibles reacciones del espectador ante los acontecimientos. Aquí, la reconstrucción de la tragedia es lo que determina el hilo y la acción dramáticos: tal como sucedieron las cosas y no la ordenación dramática de los hechos.

Teatro Satirikon

Una forma de producción diametralmente opuesta a la de Kama Guinkas es la del Teatro Satirikon, conocido en México por su espectáculo *Las criadas* de Jean Genet. Este tipo de producción, que sobrepasa a la que alguna vez tuvieron los teatros principales soviéticos, corresponde más a la de los grandes espectáculos de Broadway y del West-End londinense, sólo que en lugar de comedias musicales como *La bella y la bestia*, *Starlight Express* o *Miss Saigon*, nos encontramos con *La ópera de los tres centavos* de Brecht, o *Hamlet* de Shakespeare.

Dirección: Vladimir Mashkov

LA ÓPERA DE LOS TRES CENTAVOS

Esta obra, a la que se le ha agregado el subtítulo de *komiks*, fue escenificada a partir de la "redacción escénica" realizada por Olieg Antonov y Vladimir Mashkov, este último también director de la obra. Además del trabajo de dramaturgia, *La ópera...* cuenta con un gran equipo técnico, como el que podemos encontrar en las comedias musicales: coreografía, expresión corporal, entrenamiento físico para las peleas, ilusionismo, efectos pirotécnicos y un gran equipo de sonido, semejante al de los conciertos-espectáculo de las estrellas de rock.

El espíritu de tal concepción escénica lo ha señalado el propio director en una nota del lujoso programa:

Me gusta mucho el teatro de la agresión prolongada: cuando el espectador recibe desde el primer segundo de la acción una gran carga de energía y participa con todo su organismo en el transcurso de todo el espectáculo. Amo el teatro en el que no trabajan los sesos sino los sentidos. Cuando siente miedo el espectador, cuando simpatiza, experimenta momentos de felicidad. En una palabra, estoy a favor de un teatro que asombra. Otro asunto es el de cómo provocar estos sentimientos en nuestro espectador,

acostumbrado a todo. De seguro sólo llevándolo a un estado de fiesta, perturbando las emociones y, con lo mismo, obligando a abrir el alma a lo que sucede. Para mí, cualquier pieza es sólo un pretexto para un futuro espectáculo. *La ópera de los tres centavos* es un pretexto muy poderoso. Escrita hace casi setenta años, hoy resulta extremadamente contemporánea. Ésta seguirá siendo contemporánea, mientras sigan existiendo las interrelaciones humanas. Ustedes mismos se convencerán de esto, después de ver nuestro espectáculo.

Asimismo, Konstantin Raikin, director artístico del teatro y uno de los actores principales, nos habla sobre el personaje que interpreta:

Interpreto un papel con el que suele soñar cualquier artista. Pero éste es, por supuesto, uno de los grandes papeles. Éste tiene lo principal: un enigma. Un detalle interesante más: tengo el personaje negativo. Cierto que en esta pieza no hay personajes positivos, pero de todos los negativos, Makie Navaja provoca la mayor simpatía y compasión. Cuando leí las recomendaciones de Brecht para este papel, me di cuenta —con gusto para mí— de que Makie Navaja, no es para nada un héroe. Para Brecht es un hombre de baja estatura, calvo, con cabeza semejante a un rábano. Un hombre no agraciado. Feo. Lo cual es muy agradable para mí. Pero de alguna manera conquista a la mujer de la que está enamorado. Éste es el primer espectáculo en el que yo... le temo a esta palabra... canto. En vivo, sin pista alguna. Además, en este *Show* hay muchos bailes, y tuve que bailar de nuevo, después de una larga pausa. De manera que para qué darle más vueltas, éste es uno de los papeles más eficaces del repertorio mundial y yo lo interpreto.

Ambas declaraciones explican del todo la propuesta de este *show* espectacular que se desarrolla escenográfica y escénicamente sobre y bajo una reproducción monumental del puente de la Torre de Londres, con aditamentos escenográficos que funcionan al centavo y una maquinaria técnica muy parecida a la que se utilizó en *La bella y la bestia*, que pudimos apreciar en México.

¿El resultado? Una puesta en escena que cumple con creces lo prometido por el director.

HA

Dirección: Robert Sturua



AMLET

Otro espectáculo con localidades agotadas y asientos adicionales, es nada más y nada menos que *Hamlet*, con puesta en escena de Robert Sturua, conocido en México por la participación del Teatro Shota Rustaveli de Georgia en el Festival Internacional Cervantino.

Veamos lo que nos dice este director en el programa de mano, respecto de su propuesta de puesta en escena para esta tragedia shakespearéana:

Hay piezas sobre las cuales puede decirse, parafraseando la sentencia latina: todo o nada. Lo más honesto sería escoger lo segundo. Mas, por otra parte, ¿qué es lo que puede decir el director cuando todo se encuentra sobre el escenario? Me parece que en *Hamlet* los directores revisten al dramaturgo con humorismo, y yo, como hombre seguro de sí mismo, quise proponer al espectador una tragicomedia. Quiera Dios que lo haya logrado. Y después, como dice Hamlet, la calma...

¿De qué manera Sturua lleva escénicamente a cabo tal lectura de la tragedia de Shakespeare?

En primer lugar, el personaje de Hamlet padre ya no es un espectro sino un espíritu chocarrero, que manipula a los personajes y los acontecimientos. De hecho, escénicamente adquiere la personalidad y el carácter de un *clown*, y también la de un alquimista, un mago, un prestidigitador. Hamlet, por su parte, es dominado por un comportamiento edípico, que nos recuerda al Hamlet del filme de Mel Gibson, en

tanto que Gertrudis aparece como una dama de la alta sociedad en eterno coctel, para connotar su alcoholismo, mientras que Claudio resulta un pusilánime, un títere dominado por la pasión y el delirio de poder, un sátrapa dispuesto a todo con tal de conservarlo.

Pero hete aquí, que al interpretar el mismo actor los personajes del espectro y de Claudio, amén del tratamiento de ambos, Hamlet se convierte en el narrador anecdótico del relato escénico; por él nos enteramos de que el país se ha transformado en una verdadera cárcel, en la que domina el terror provocado por la represión y el espionaje.

A tal degradación de la tragedia personal del protagonista contribuyen la escenografía, el vestuario, la música y la iluminación, a cargo de Georgii Alieksi-Miesjshvili, Georgii Alieksi-Miesjshvili y Yeliena Priedvoditieleiva, Guia Kancheli y Anatolii Kuznietsov, respectivamente. Nuevamente nos encontramos con una superproducción: el enorme escenario fue convertido en una caverna gigantesca, muy al estilo de las que hemos visto en las películas hollywoodenses. El diseño de la producción resulta estilísticamente expresionista, muy a la moda de los años treinta-cuarenta.

El tono cómico podemos observarlo en el espectro del padre de Hamlet y, en algunos momentos, en los comportamientos de Polonio (Alieksandr Filippenko, en esta función), Rosencranz, Guildensternm y Claudio; el tono trágico, por su parte, en Hamlet (Konstantin Raikin), quien lo sostiene con gran intensidad de principio a fin, contagiándose a Gertrudis (Lika Nifontova).

Hay algo que se nos ha escapado en ambas escenificaciones: la resonancia de los acontecimientos políticos y sociales de los últimos años en la Rusia actual, constante que podemos encontrar en la lectura de las obras que hace Sturua en sus puestas en escena. Sin embargo, consideramos que en esta ocasión, al no efectuar el des-

mantelamiento ideológico de la obra de Shakespeare para luego resemantizarla, triunfaron los elementos espectaculares de la puesta en escena, de manera que los conflictos individuales de cada uno de los personajes, en particular los del protagonista, pasaron a un segundo término.

En nuestra opinión, el énfasis puesto en los elementos espectaculares, tanto en *Hamlet* como en *La ópera de los tres centavos*, fue determinante para que estas dos obras se sostengan con gran éxito de cartelera.

EL АЧЕЯ ІЯЯЦМРІО ЯЕРЕНТІАМЕНТЕ... WINNIE, THE POOH

ADIOS A LOS BEATLES

Dirección: Yurii Pogriebnichko

Un gran respiro nos proporcionó la encantadora escenificación del "Espectáculo familiar basado en *Winnie, the Pooh* y *todos, todos, todos*", de Alan A. Milne, dirigida por Yurii Pogriebnichko, en el Teatro Moscovita Cercano a la Casa de Stanislavskii.

En este inmueble, antiguamente tintorería, se encontraba el teatro-estudio de Spietzitsev, autor conocido en México por su puesta en escena de *Cien años de soledad*, de quien recordamos gratamente su escenificación de la novela de Valientin Rasputin: *Adiós Matiora*. Hoy, este espacio está ocupado por el grupo de Yurii Pogriebnichko, por cuyo patronímico se conoce este teatro-estudio.

De dimensiones muy reducidas, la sala y el escenario constituyen un todo; con tres apretadas filas de diez o doce asientos y un pequeño equipo de iluminación y sonido, este teatro resulta realmente minúsculo si lo comparamos con el Satirikon.

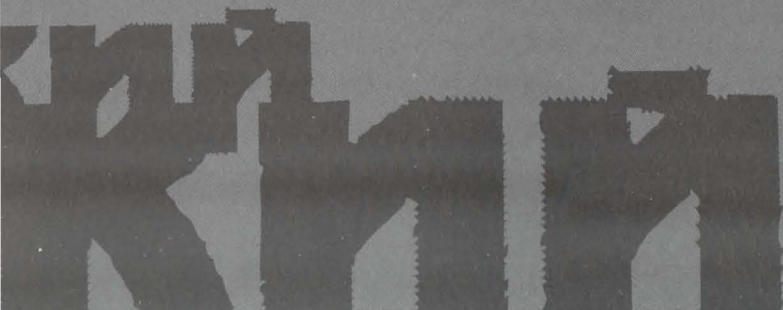
Desde la entrada a la sala nos llama la atención el espacio escénico, con dos estrechas salidas laterales, sin telón o afore alguno, que a primera vista parece un cuarto de trebejos: adosados a la pared o colgados de ella, vemos pequeños objetos de la más variada naturaleza, todo iluminado con la misma intensidad por algunos reflectores.

DES BUNIP

La música de los Beatles comienza a escucharse en el momento en que se inicia el relato escénico de la historia de Winnie, the Pooh. Vestidos con telas y aditamentos de color suave (arenas y tintes ocres), los actores van dando vida a cada una de las situaciones de los episodios; en un tono apacible, sosegado y acariciador, echando mano de gestos y movimientos corporales nimios, construyen meticulosamente cada uno de los personajes, muchas veces moviéndose al compás de la música del cuarteto de Liverpool.

La añoranza y la evocación despertadas por la escenificación y la interpretación de los actores, junto con la letra y la melodía de las canciones, sumergen al espectador en un estado de fascinación y de ensimismamiento, que se prolonga después de concluido el espectáculo. La inclusión de un haiku japonés en el programa de mano, no es nada casual:

Lluvia y bruma cubren la colina Li,
en el río Che las aguas crecen.
¡Lejos de éstos no conocí sosiego por la nostalgia!
¡Permanecí un tiempo allí y regresé...
no había nada particular!
Lluvia y bruma cubren la colina Li,
en el río Che las aguas crecen.



ORTAET
OZUR

Concluimos esta reseña con dos notas de la prensa suíza, incluidas en el programa de mano, aparecidas durante la gira del grupo, que también percibieron la nostalgia que despierta esta obra:

*El ayer irrumpió repentinamente...
Winnie, the Pooh o Adiós a los Beatles.*

Este tierno-amargo espectáculo tiene un título muy largo con un tema intencionalmente embrollado. Es una creación extraordinaria, atestada de hallazgos, de la cual queda un gusto amargo en la garganta. Ocho actores se sumergen de cabeza en las aventuras de Winnie the Pooh, como algunas personas se evaden en el mundo de las ilusiones para salvarse de la locura. Y todo esto con indolencia temeraria por lo que el corazón se oprime...

No obstante los interludios, interpretados por cuatro mozaletas a la moda, una coreografía demencial, las escenitas cómicas, y diversas cositas "clownescas", después de haber visto este espectáculo queda un nudo en la garganta, dan ganas de reír y sollozar. A uno lo invade un sentimiento incomprensible de felicidad inexplicable...

VARIACIONES

Dirección: Yeliena Nievieyina

Otro estreno al que asistimos fue al de la obra *Variaciones enigmáticas*, del dramaturgo francés Eric-Emmanuel Shmitt, escenificada por Yeliena Nievieyina, una joven directora con un par de trabajos profesionales que han despertado el interés de la comunidad teatral moscovita.

La pieza, escrita para dos personajes masculinos, recuerda en mucho la construcción dramática de *Arte*: por un lado es evidente la intención que busca el lucimiento de los dos actores, y por el otro, el sujeto dramático minimalista, no aristotélico, aunque en la puesta en escena y en la dirección de actores Nievieyina recurre a un tratamiento aristotélico.

Por esta razón, su trabajo, al igual que el de los intérpretes (dos actores reconocidos de la compañía del Teatro Mayakovski: Igor Kostolievskii y Mijail Filippov), no llega a convencer.

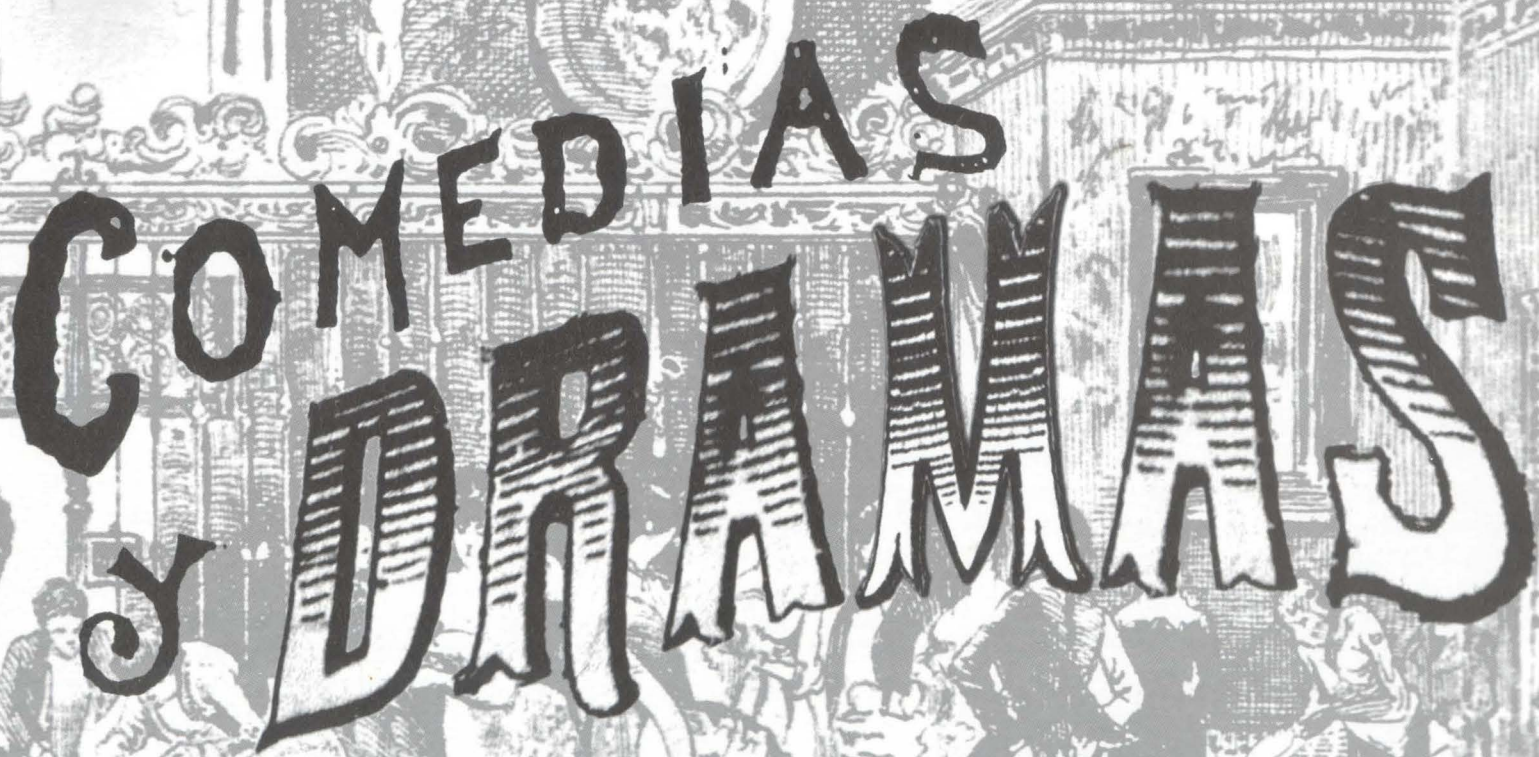
En el relato fue necesario inventar una serie de tareas escénicas para que los actores construyeran el carácter de los personajes, y con ello hacer evidente un conflicto de naturaleza aristotélica. En consecuencia, los caracteres resultan demasiado contrastantes, en tanto que la obra adquiere tonos banales y melodramáticos, traicionando así la propia naturaleza de la pieza:



ENIGMÁTICAS

La apertura del teatro moscovita actual a nuevas formas de producción, propias de Broadway y del West-End londinense, auspiciadas por las nuevas empresas (bancos, aseguradoras, casas de bolsa, empresas locales y transnacionales), que han venido a sustituir o complementar los apoyos estatales, ha dado pie a dos fenómenos: por un lado, la oferta teatral, sobre todo la de las grandes producciones, ahora está determinada por el gusto no demasiado exigente de los "nuevos rusos", constituidos en su mayoría por empresarios, ejecutivos y empleados de empresas transnacionales que ganan en dólares. Por el otro, la apertura también ha influido, de cierta manera, en el repertorio y estética de los teatros, al igual que en el ánimo de los directores de escena de obras clásicas (rusas o del repertorio internacional) para buscar nuevas formas de expresión escénica.

Así, podemos concluir que el teatro ruso, no obstante los obstáculos que ha debido sortear en las últimas dos décadas, sigue siendo uno de los más importantes y creativos del mundo, gracias a la tradición teatral que constituye una parte imprescindible de la cultura nacional.



COMEDIAS y DRAMAS

en los catálogos de las librerías, una opción para acercarse al teatro decimonónico.

La lectura

de las obras dramáticas es una de las múltiples opciones para conocer el teatro; sin embargo, el tema de la publicación y circulación de los textos dramáticos pocas veces ha sido abordado en la investigación teatral, dejándose de lado las implicaciones de las obras teatrales como una posibilidad en el amplio espectro literario y en los hábitos de lectura. En este trabajo intentaré un acercamiento al mercado de los libros, particularmente a las ofertas de textos dramáticos en el siglo XIX. Esto permitirá sugerir varios tipos de lectura y de puesta en escena, y conocer también un poco las costumbres cotidianas de los habitantes de la ciudad de México en ese siglo.

Bajo costo y amplia oferta

En diversos estudios se ha analizado el auge del periodismo mexicano en el siglo XIX. Un nutrido grupo de publicaciones periódicas, diarios, revistas, folletos y semanarios, brindó la oportunidad de difundir noticias, conocimientos prácticos y científicos, así como toda suerte de amenidades.

Los expendios de publicaciones regularmente funcionaban como sitios de intercambio de libros, imprenta y librería a la vez, es decir, en ellos se podía comprar, vender o manufacturar libros. Paralelamente a la expansión periodística, el mercado librero creció de tal forma, que en las librerías se ofrecían voluminosos catálogos temáticos, algunos en varios idiomas y casi todos ellos con una sección específica de literatura dramática.

Entre otros, el *Catálogo General de la Librería Mexicana* contaba con diez títulos en francés, como se aprecia en la siguiente relación:

Théâtre complet du comte Alfred de Vigny, nouvelle édition. 1 vol. in 12... 2 pesos.

Théâtre de Beaumarchais, précède d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par Auger. 1 vol. in 12 avec portrait... 2 pesos.

Théâtre complet de J. Racine. 1 vol. in 12... 2 pesos.

Théâtre complet de Voltaire. 8 vols. in 8... 10 pesos.

Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole, par Mérimée. 1 vol. in 8... 1 peso.

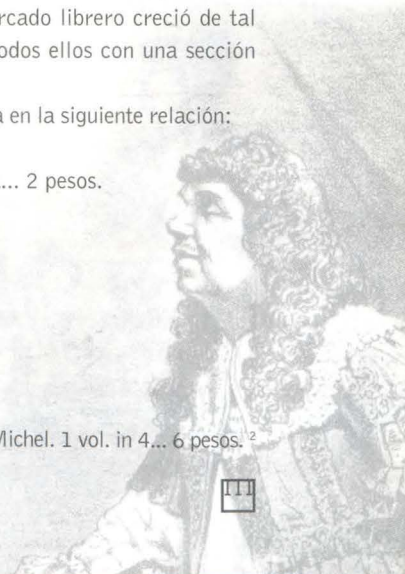
Le même, suivi de la Jacquerie, scènes féodales, et de la famille Carvajal. 1 vol. in 12... 2 pesos.

Théâtre de J. de la Fontaine. 1 vol. in 18... 6 reales.

Théâtre de Plaute, traduit par Naudet, avec le text latin. 4 vols. gd. in 18... 10 pesos.

Théâtre de Victor Hugo. 2 vols. in 12... 4 pesos.

Théâtre Français au moyen âge, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, par Montmerque et Francis Michel. 1 vol. in 4... 6 pesos.²



Théâtre complet de Voltaire y *Théâtre de Plaute* eran las ediciones más caras y voluminosas; se ofrecían en 10 pesos y constaban de ocho y cuatro volúmenes, respectivamente. El precio del *Théâtre de J. de la Fontaine*, en un solo volumen, era de 6 reales. La característica principal de las obras que conformaban este catálogo era precisamente su extensión: de uno a ocho volúmenes.

De esta primera relación de obras se desprenden varios supuestos. En primer término, que estaban dirigidas a un público lector culto, el cual, además de manejar otro idioma, poseía un amplio conocimiento del teatro europeo: las obras de Racine y Plaute, en francés y en latín, respectivamente, son una muestra de ello. Estos textos seguramente enriquecerían la biblioteca de este culto sector. Complementariamente, se aprecia hasta cierta exquisitez en el hecho de incluir una obra procedente de la *Bibliothèque du Roi*. En segundo término, el precio de los libros, salvo el caso de la obra que costaba apenas 6 reales, supone que quienes los adquirirían debían contar con ingresos medios o altos, en tanto que podían satisfacer, aparte de sus necesidades primarias, ciertos gustos, en este caso la lectura.

Más modestas y menos voluminosas resultaban las "obras sueltas", incluidas en otros catálogos. En 1848, el de la Librería Mexicana contaba con una centena de títulos cuyo costo iba de 1 peso a 2 reales. Entre los libros más caros se encontraba *Una reina y su favorito*, drama en cinco actos por Dumas, y entre los más baratos: *Al mal tiempo buena cara*, *La hora del centinela* y *La Serenata*, todas ellas comedias en un acto.³ Tres años después, en 1851, el catálogo incluía cerca de 66 obras, cuyos precios fluctuaban entre 4 y 2 reales.⁴

Por su parte, la Librería Española tenía a la venta la sección más extensa de literatura dramática, con cerca de 400 títulos de obras sueltas, cuyo costo iba de 2 reales a 1 peso.⁵



¹ Las sugerencias de Eduardo Contreras Soto y su atenta lectura permitieron modificar algunos aspectos del presente artículo.

² *Catálogo General de la Librería Mexicana*, México, s.e., s.a.1, 20.

³ *Catálogo de libros selectos que se hallan en la Librería Mexicana*, México, s.e., 1848, pp. 9-10.

⁴ *Catálogo General de la Librería Mexicana*, México, Tipografía Rafael Vila, 1851, pp. 32-33.

⁵ *Catálogo General de las obras en Español, Francés, Inglés y Latín que se hallan de venta en México*, México, s.e., s.a.2.

⁶ Aviso incluido al final de la obra de Alejandro Cuevas, *Gotas de Rocío*, México, Eusebio Sánchez, 1896.

La contraportada de algunos libros también se aprovechaba para anunciar la venta de textos dramáticos, tal como se ilustra a continuación:

Dramas y Comedias de Venta.

Huelga de hijos, comedia en tres actos... \$ 0.75.

Pobre María, monólogo por M. Echegaray... \$ 0.25.

Un Drama Nuevo, drama en tres actos... \$ 0.75.

El Chiflado, comedia en un acto... \$ 0.25.

Después de la muerte, comedia en tres actos... \$ 0.75.

Zaragüeta, comedia en dos actos... \$ 0.50.

Despertar en la Sombra, drama en tres actos... \$ 0.75.

Champagne frappé, comedia en un acto... \$ 0.25.

La Dolores, drama en tres actos y en verso... \$ 0.75.

A orillas del mar, comedia en tres actos y un epílogo, en prosa, por D. José Echegaray... \$ 0.75.

La de San Quentín, comedia en tres actos... \$ 0.75.

Los demonios en el cuerpo, comedia en un acto... \$ 0.25.

Los Martes de las de Gómez, caricatura en un acto y en prosa, por Mariano Barranco... \$ 0.30.

Chifladuras, comedia en un acto, por Vital Aza... \$ 0.30.

La cuerda floja, comedia en un acto... \$ 0.30.

El Hombre de Mundo, comedia en tres actos... \$ 0.75.

Villa Tula, comedia en cuatro actos... \$ 0.75.

¡A vivir!, comedia en un acto y en verso... \$ 0.30.

Fuego graneado, diálogo escénico en un acto... \$ 0.30.

¡Cómo se pasa la vida!, monólogo en prosa... \$ 0.18.

Mariana, drama en cuatro actos, por Don José Echegaray... \$ 0.75.

Los de Ubeda, juguete cómico en un acto... \$ 0.30.

La flor del espino, drama en un acto, por Valentín Gómez... \$ 0.30.

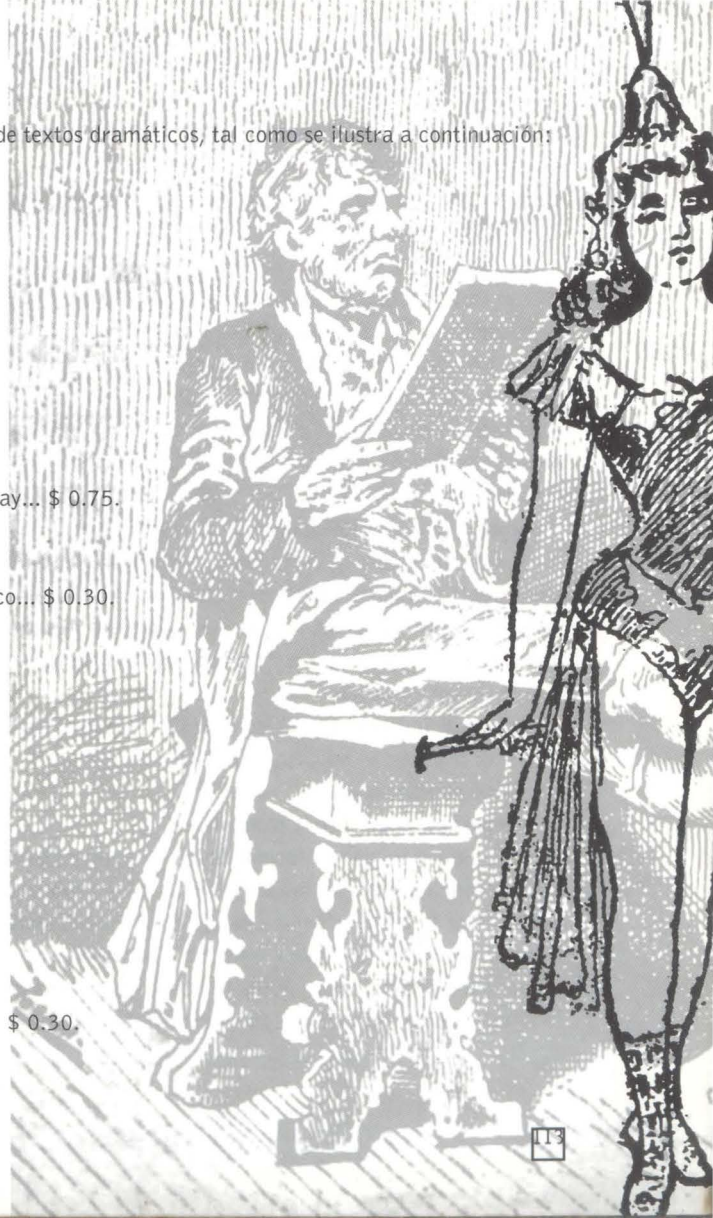
Miel de la Alcarria, drama en tres actos, por José Feliú y Codina... \$ 0.75.

Mancha que limpia, drama trágico en cuatro actos, por José Echegaray... \$ 0.75.

La Sanguinaria, drama en un acto y tres cuadros, por don Salvador María Granés... \$ 0.30.

La Rebotica, sainete en un acto, por Vital Aza... \$ 0.30.

Gotas de Rocío, monólogo de Alejandro Cuevas... \$ 0.18.°



Estos anuncios hacen pensar en una estrategia comercial y de fomento a la lectura que incrementaba las posibilidades de circulación de obras dramáticas en el mercado librero.⁷ Este tipo de listas, así como las relaciones que conformaban los catálogos anteriormente referidos, permitían también, como se expondrá a continuación, la lectura compartida y la escenificación.

El teatro en la casa

La variedad, la cantidad y el precio de las "obras sueltas" sugieren un amplio espectro de lecturas, manifiesto en varias costumbres urbanas.

Las tertulias literarias conformaron una tradición recreativa heredada de los tiempos coloniales, vigente aún en el primer siglo de vida independiente. Se sabe que en este tipo de reuniones la lectura colectiva ocupó un lugar muy importante. Varios dramaturgos, ensayistas y poetas mexicanos encontraron en las tertulias el escaparate inicial para mostrar sus obras ante el selecto grupo de amistades que compartían sus aficiones. Quienes carecían del talento para crear sus propias obras y presentarlas ante los tertulianos, se conformaban con memorizar poemas para después declamarlos en público. Otra opción más práctica y sencilla consistía en la lectura en voz alta de todo tipo de publicaciones, desde notas periodísticas, artículos de los semanarios y boletines hasta fragmentos de novelas u obras de entretenimiento.⁸ Aquí, precisamente, cabe suponer que por su bajo costo y reducido volumen, las obras dramáticas se incluyeran entre las lecturas en voz alta, ya sea en las tertulias literarias o en el ámbito de las reuniones familiares.

Si bien la lectura en voz alta de breves piezas teatrales podría considerarse como una extensión de la lectura individual, que daba vida al texto frente a un atento público escucha, también puede pensarse que de este primer acercamiento surgiera la posibilidad de una representación "casera", no profesional. Al respecto, conviene apuntar que en las últimas páginas de algunas de las piezas dramáticas expandidas en las librerías se incluían anuncios de accesorios para representaciones y actividades recreativas. En uno de ellos se lee:

¡Atención! ¡Atención!

Se alquila un elegante, bonito y bien combinado foro y decoraciones, diversas, propias para diversiones en sala. Se arma en tres horas sin que se maltrate techo, piso, ni paredes.

Precio convencional.

Comodidad, buen gusto y puntualidad.

Para informes, en la Alacena de impresiones y tarjetas, 24 del Portal de Mercaderes.

Como puede observarse, los aficionados a las representaciones podían contratar un foro sencillo, desarmable, de dimensiones reducidas, propio para la producción de una obra dentro de la casa. El alquiler se realizaba justamente en una "Alacena", local en donde se vendían también libros de literatura dramática y "obras sueltas", es decir, textos susceptibles de ser representados; aquí, en las alacenas, los aficionados podían adquirir los textos y los accesorios mínimos para la representación; el director y los actores saldrían de la propia familia, y su domicilio particular se convertiría momentáneamente en un teatro para la puesta en escena de las obras dramáticas.



Y si en los programas teatrales profesionales se incluía, junto con las representaciones dramáticas, otro tipo de atracciones, en el ámbito de la casa el programa también podía ser variado. Para ello los avisos ofrecían:

En la alacena del Portal de Mercaderes, donde se hacen impresiones y tarjetas, se halla de venta lo siguiente:

El niño prestidigitador, colección de más de cuarenta suertes de prestidigitación... 12 cvs.

El Brujo de los salones, manipulación de baraja... 6 cvs.

El Diablo de colores, diversidad de combinaciones agradables... 6 cvs.

El Duende suelto, juegos de escamoteo y monedas... 6 cvs.

Los Misterios de la magia, suertes ilustradas con grabados, divididas en tres partes, las tres... 25 cvs.

Los Misterios de la magia, 1a., 2a. o 3a. parte... 10 cvs.

Arte de explicar el porvenir por medio de los sueños que se han tenido, interesante cuaderno... 12 cvs.

Colección divertida de juegos de prendas, para toda clase de tertulias familiares... 12 cvs.¹⁰

Salvo el cuaderno del *Arte de explicar el porvenir...*, el resto de los artículos que se vendían en la misma "Alacena" podían ser utilizados tanto en una simple tertulia familiar como en una representación casera. Además, debe considerarse que en la misma representación podrían ejecutarse breves piezas musicales, declamaciones e incluso danzas.



⁷ Esta estrategia de circulación de textos dramáticos se interrelacionaba con la venta de libretos en los mismos teatros. Así, hacia fines de enero y principios de febrero de 1851, cuando se representó la obra *La vuelta al mundo*, en la cartelera se consignaba: "El drama *La vuelta al mundo* se hallará de venta al precio de cuatro reales ejemplar, en las puertas del teatro, la noche de la representación". *El Siglo XIX*, 27 de enero de 1851, p. 108. De esta manera, el público podía asistir a la representación y adquirir el texto para leerlo en su casa, ampliándose con ello la relación entre el teatro y el espectador-lector.

⁸ Respecto de los hábitos de lectura en la primera mitad del siglo XIX, Anne Staples afirma: "nuestro hombre del siglo XIX podía leer el periódico con fruición durante toda la tarde, comentar las noticias en el café, entregarse a los placeres de una novela o, si era hombre de familia, compartir su lectura, haciéndola en voz alta, con la parentela, no necesariamente alfabeto como él". Anne Staples, "La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente", en *Historia de la lectura en México*, México, Ediciones del Ermitaño/El Colegio de México, 1988, p. 97.

⁹ Aviso incluido al final de la obra de Agustín M. Orel, *Mujer caprichosa*, México, s.e., 1883.

¹⁰ *Idem*.

El montaje de una zarzuela

La familia de Concepción Lombardo de Miramón constituye un caso específico de afición teatral y conocimiento de obras dramáticas.¹¹

Desde su infancia, Concepción Lombardo realizaba funciones teatrales en su casa, valiéndose de un pequeño foro, decorado e iluminado por sus sirvientes y amigos. La niña lograba reunir a su familia en sus breves y frecuentes representaciones. Años más tarde, acostumbraba asistir a los teatros capitalinos en compañía de su familia o de amigos cercanos. Esta afición la llevó posteriormente a la representación de una zarzuela, como parte de las costumbres familiares.

Tras un rompimiento sentimental, Concepción Lombardo empezó a frecuentar la casa de su abuela, donde a menudo se realizaban tertulias; ahí conoció a un músico, y junto con él empezó a planear la representación de la zarzuela *El tío Canillitas*. Se formó un grupo de músicos y cantantes, que ensayó durante varias semanas hasta que el montaje quedó listo. Se dispuso entonces un escenario en el salón de la casa de la abuela, y la función se llevó a cabo con tanto éxito, que hubo de repetirse.¹²

La representación de esta zarzuela permite constatar varios aspectos de los montajes en el seno familiar. La pieza en cuestión fue escogida por los protagonistas, de entre una serie de libretos de su propiedad. Es decir, los amigos de la familia Lombardo contaban con un conjunto de piezas adquiridas en las librerías, alacenas o imprentas. La "compañía" se formó con amigos y familiares, distribuyéndose los papeles y las actividades de acuerdo con las habilidades de cada quien. La dirección recayó en un maestro de piano; el papel protagónico lo ejecutó un amigo del mismo maestro, y el resto de los papeles se asignaron a la propia Concepción Lombardo, a sus tías y a otros familiares y amigos. A pesar de ciertos contratiempos iniciales, para todos resultaba factible la representación, en tanto que eran asiduos concurrentes a la veladas familiares, en las que se acostumbraba interpretar piezas musicales. Finalmente, los tíos de la señorita Lombardo se ocuparon de la formación de un tablado, con escenografía e iluminación. De esta manera se instaló un foro dentro de la casa y se representó una obra, todo ello dentro del ámbito familiar y gracias a la afición por el teatro y al conocimiento previo de la literatura dramática que se adquiría en las librerías y en otros expendios de publicaciones.

¹¹ Concepción Lombardo de Miramón fue esposa de Miguel Miramón, militar conservador fusilado junto con el emperador Maximiliano. La representación de la zarzuela referida ejemplifica las puestas en escena "caseras", tema que ofrece múltiples posibilidades para la investigación teatral.

¹² Concepción Lombardo de Miramón, *Memorias* (preliminar y notas de Felipe Teixidor), México, Porrúa, 1989, pp. 93-100.



Vida familiar: lectura y teatro

Las tareas de organización para realizar una función de teatro suponen el esfuerzo y el trabajo de varios miembros de la familia, e incluso de su círculo de amistades. Los preparativos de la representación teatral supondrían, entonces, el fortalecimiento de los vínculos familiares a partir de una actividad fuera del ámbito doméstico. La afición teatral propiciaba un ambiente lúdico que cohesionaba a la familia y le daba prestigio dentro de su comunidad.

Gracias a la lectura colectiva, en voz alta, y a su representación en el entorno familiar, las obras dramáticas adquieren un mayor dinamismo: traspasan la barrera de la letra escrita para llegar al espacio teatral. Así, el gusto por la lectura de la dramaturgia permite pasar de la palabra a la acción.

Bibliografía

Catálogo de libros selectos que se hallan en la Librería Mexicana, México, s.e., 1848.

Catálogo General de la Librería Mexicana, México, Tipografía Rafael Vila, 1851.

Catálogo General de la Librería Mexicana, México, s.e., s.a.1.

Catálogo General de las obras en Español, Francés, Inglés y Latín que se hallan de venta en México, México, s.e., s.a.2.

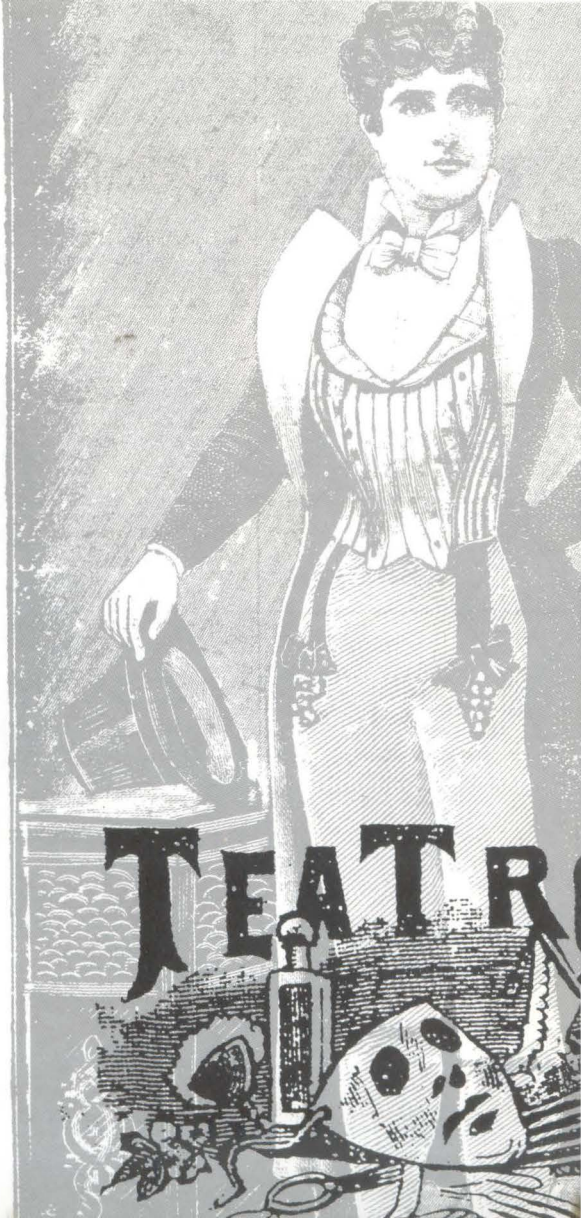
Cuevas, Alejandro, *Gotas de Rocío*, México, Eusebio Sánchez, 1896.

El Siglo XIX (periódico), 1851.

Lombardo de Miramón, Concepción, *Memorias* (preliminar y notas de Felipe Teixidor), México, Porrúa, 1989.

Orel, Agustín M., *Mujer caprichosa*, México, s.e., 1883.

Staples, Anne, "La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente", en *Historia de la lectura en México*, México, Ediciones del Ermitaño/El Colegio de México, 1988, pp. 94-126.



Autora
Maribel Carrasco

Concepto escénico
Luis Martín Solís

La legión de



los enanos

Preludio **El Recinto de los Dioses**

Vemos

una plaza con un trono en el centro. En un extremo, los dioses custodian la Joya de Mael. Los diez comandos que forman la Legión de los Enanos están colocados en fila frente al escenario. Detrás de cada uno de los comandos se forman grupos de 40 niños, todos frente al escenario. Entra Galahad y hace sonar un gong, y los dioses comienzan a incorporarse.

GALAHAD

La leyenda dice: En un tiempo muy lejano, del que ya nadie puede acordarse, se decía, se refería, que existió la edad de Urgón. Así fue llamada la tierra de los urgos, porque Urgón significa: Quinta Edad del Sol. La edad de Urgón fue creada por los dioses originarios. Con sus divinas palmas de las manos, dieron el fuego y la vida a los urgos, noble raza dotada de fuerza e inteligencia superiores. Mas ese fue el gran error: al cabo de un tiempo, los urgos exigieron a los dioses mayor poder y riqueza, exigieron más fuerza. Hasta que un día, los creadores fueron olvidados. Comenzó entonces un tiempo oscuro. El tiempo en el que los hermanos se matan entre hermanos, el tiempo en el que sobre el cielo se encienden grandes bocanadas de fuego. El tiempo en el que comenzó la destrucción de la Quinta Edad del Sol.

Se escucha un fuerte sonido; a espaldas de los comandos entra Bulloch, el Señor de la Guerra, seguido por sus huestes.

BULLOCH

He vuelto Galahad... ¿Aún me reconoces?

GALAHAD

Sí, eres Bulloch, Señor de la Guerra. ¿Qué oscuras razones te guiaron hasta aquí?

BULLOCH

He venido en nombre de la Muerte, he venido a destruir todo lo creado... He llegado hasta aquí para construir mi oscuro reino.

GALAHAD

No podrías..., la Joya de Mael aún está en manos de los dioses.

COMANDOS (GRITANDO)

¡Aquilio!

De la fila de comandos sale Aquilio, quien se dirige hacia el trono y se sienta.

COMANDO GADDO 7-70

¡Aquilio, termina con el sombrío Bulloch!

COMANDO GANDALF 1-20

¡Aquilio, el Grande!

COMANDO DRACO 24-F

¡Aquilio, el Guerrero!

COMANDO LEICA 54

¡Aquilio, el Esperado!

BULLOCH

¡Aquilio, el Derrotado!

AQUILIO

No recuerdo de dónde, pero reconozco tu rostro.

BULLOCH

Me reconoces, porque soy tu propio rostro... Existo porque existes, nuestro destino es que siempre estaremos en continua lucha. Pero sólo uno será el vencedor. ¡La paz o la guerra!

AQUILIO (INCORPORÁNDOSE)

Sé que mis hermanos se han levantado unos contra otros, sé que por eso te han llamado, pero no permitiré que sean destruidos. Triunfaré sobre ti, Bulloch. Aún no tienes en tus manos la Joya de Mael.

Bulloch intenta ir hacia la Joya, pero Aquilio lo enfrenta.

AQUILIO (SOMBRÍO)

¿Cuál es tu verdadero rostro?

BULLOCH

¡¡La guerra!!

La lucha: Se enfrenta un secuaz de Bulloch contra un comando de la Legión de los Enanos.

El legionario es vencido.

AQUILIO

No has vencido, Bulloch. Todavía queda una esperanza.

BULLOCH

Te equivocas, joven Aquilio. *(Prepara su arco.)* Tu historia ha terminado.

Lanza una flecha al héroe. Aprovechando el desconcierto, Bulloch roba la Joya de Mael, mientras que sus huestes detienen a los legionarios. Luego, huyen.

AQUILIO (HERIDO)

¡Mis ojos! ¡Mis ojos se están quemando!

¡Mis ojos no ven más que inmensas llamas!

¿A dónde se fueron los dioses y qué se hizo tanta gente?

¡Galahad, no me dejes aquí, perdido en este mar de víboras de ojos!

GALAHAD

¿A dónde vas, Aquilio, encguecido por tus sueños, sin timón que te domine ni destino que te aguarde?

AQUILIO

No permitiré que mi raza sea destruida por la guerra.



GALAHAD

Demasiado tarde, así está escrito en la leyenda. Mira, el horizonte se ha oscurecido y tu raza ha comenzado a morir.

AQUILIO

No, aún existe una legión, una legión capaz de recuperar la Joya. *(Dirigiéndose al público.)* ¡Aún permanece viva esta honorable legión! ¡LA LEGIÓN DE LOS ENANOS! Los llamo a ustedes, a los de sueños vivos, los defensores del juego, los guardianes de los sueños... ¡Convoco a todos aquellos que erigen sus templos en el interior de sus canicas, a los que se lanzan a altamar en sus barcos de papel, a las doncellas en cuyas trenzas aguardan poderosos duendes, a los que alcanzan las estrellas con sus manos! Los nombro: ¡Caballeros de la Legión de los Enanos! *Suena un trompeta y los tambores percuten; los legionarios entonan un himno, mientras que los comandos y sus pequeños legionarios —niños del público— son ordenados Caballeros.*

AQUILIO

¡Adelante, nobles legionarios! ¡Ahora no es tiempo de un solo héroe, ahora es tiempo de que todos seamos héroes! ¡Recuperen la Joya de las manos de Bulloch! El primero que la encuentre hará sonar una alarma como ésta. *(Se escucha una fuerte alarma.)* ¡Adelante, Honorable Legión! ¡El curso de la leyenda debe cambiar!

Los comandos rompen la formación e inician la búsqueda, tomando distintas rutas cada uno de ellos.

COMANDOS (CADA COMANDO A SU GRUPO)

El tiempo inicia su marcha: sólo tenemos una hora para recuperar la Joya de Mael. Buscaremos las pistas que nos lleven hacia

el lugar donde el sombrío Bulloch esconde la Joya. Tendremos que mantenernos unidos y no intentar apartarnos del grupo. Este universo está lleno de peligros. ¿Están dispuestos a continuar? Nuestro comando tendrá esta contraseña (*nombre del comando que todo el grupo deberá aprender*). No la olviden; si por alguna razón alguno de ustedes se pierde en el camino, deberá gritar la contraseña y lo encontraremos. Tenemos que apresurarnos, de lo contrario nunca llegaremos... Tomaremos la ruta de (*cada comando menciona el espacio al que se dirigirá*).

1. COMANDO CUYO PRIMER ESPACIO

ES EL LABERINTO DONDE HASTA LAS PAREDES OYEN

Comenzamos a adentrarnos en zonas de alta tensión, en donde hay orejas invisibles que están dispuestas a triturarnos si hacemos un ruido que las moleste... Son un poco neuróticas, por lo que será mejor que hablemos en voz baja... Nuestro siguiente punto es el Laberinto donde hasta las Paredes Oyen. Allí debemos buscar a Mara; ella podrá guiarnos en nuestro camino. Hay que tener cuidado, porque hay trampas por todos lados y podríamos perdernos para siempre en el siniestro laberinto. ¡Vámonos!

2. COMANDO CUYO PRIMER ESPACIO

ES LOS SAGRADOS LIBROS DEL DOMADOR DE GUSANOS

Según el mapa, nuestra ruta nos lleva hacia un tesoro muy antiguo, que perteneció a nuestros antepasados. Un tratado muy especial, que contiene los Sagrados Libros del Domador de Gusanos. Si Bulloch aún no los ha destruido, porque le horroriza leer, los encontraremos en donde Mael los escondió hace muchas Lunas. Vayamos a ver qué nos revelan esos viejos

escritos. Ojalá encontremos una pista para seguir adelante.
¡Adelante!

3. COMANDO CUYO PRIMER ESPACIO

ES LA CAVERNA DE LOS ANCESTROS

A la distancia se vislumbra la Caverna de los Ancestros; un suave viento trae una canción marina: "Hay un lugar en medio del mar, donde aguardan silenciosas las criaturas que se fueron". Sigamos la brisa del mar que brota desde sus adentros; puede ser que allí encontremos cómo llegar a nuestro destino. ¡En marcha!

4. COMANDO CUYO PRIMER ESPACIO

ES EL RINCÓN DONDE LAS PALABRAS CANTAN

Debemos estar muy atentos para poder distinguir el sonido de Caspián. Él guarda los sueños y los recuerdos entre las cuerdas de su guitarra y el suave viento de su trompeta... Cuando se escucha su música, es porque Caspián nos cuenta y nos canta sus recuerdos, pues Bulloch acabó con su pueblo. Pero al hacerlo no se pone triste, sino que canta hasta que las tristezas se van. ¡Allá se escucha una trompeta! ¡Adelante legionarios!

5. COMANDO CUYO PRIMER ESPACIO

ES EL VALLE DEL CAOS

Aunque la esperanza y los sueños nos protegen, debemos tener cuidado de no pisar las minas contaminadoras, ya que pueden pulverizarnos y convertirnos en sombras... Este espacio es peligroso; avancemos con cautela para atravesar esta zona de basura radioactiva. Más adelante se encuentra el terrible Valle del Caos, guarida de Bulloch y sus secuaces. Avancemos lentamente.

6. COMANDO CUYO PRIMER ESPACIO

ES EL ESCONDRIJO DE TODO LO PERDIDO

Escuchen nobles legionarios, las hojitas revelan que estas son las huellas de Brumilda. Debemos encontrarla en el Escondrijo

de Todo lo Perdido; allí es donde ella guarda los colores de las cosas, que Bulloch ha ensombrecido. Ella nos dirá cómo protegernos de los peligros que encontraremos en el camino. Sigamos el rastro; ojalá no sea una trampa. ¡Vamos!

7. COMANDO CUYO PRIMER ESPACIO ES LA REGIÓN DEL PIE LIGERO

Legionarios, sigamos esta ruta. Debemos encontrar a Nira; ella conoce una danza secreta que nos ayudará en nuestro camino. Hay que abrir bien los ojos para descubrir el gran Estandarte de la Esperanza, que es con el que Nira se identifica con la Legión de los Enanos. ¡Adelante!

FUNCIONAMIENTO

Cada comando recorrerá una ruta distinta, de modo que habrá varias maneras de contar la historia. En su recorrido, cada comando se internará en cuatro espacios escénicos, de los siete que existen: el Laberinto donde hasta las Paredes Oyen, los Sagrados Libros del Domador de Gusanos, la Caverna de los Ancestros, el Rincón donde las Palabras Cantan, el Valle del Caos, el Escondrijo de Todo lo Perdido y la Región del Pie Ligero. Cada escena y su enlace tendrá una duración de 15 minutos, aproximadamente, por lo que cada recorrido durará 1 hora.

En estos espacios, grupos de actores, marionetistas, cantantes o bailarines contarán distintos momentos de la historia y ofrecerán pistas que conducirán a la recuperación de la preciada joya. Cada una de estas escenas se repetirá cuatro veces, ya que es visitada por cuatro equipos; esta repetición dará la atmósfera de pesadilla dantesca.

Durante el recorrido de un espacio a otro, el comando de cada grupo deberá mantener constantemente la ficción. Todos manejarán un mismo código de información y harán improvisaciones que permitan seguir la línea dramática de la obra. Algunos de los códigos son:

—Encuentro de un comando con otro; se identificarán con su clave.
—Aplicación de elementos aprendidos en escenas anteriores, por ejemplo: la contraseña de la Danza del dedo del pie, el Estandarte de la Esperanza, la canción de Caspián, etcétera.
—Aun cuando un equipo no entre en un espacio, el comando mencionará brevemente lo que sucede dentro.
—Algunos de los espacios serán exclusivamente para niños, es decir, que los adultos no podrán entrar. Los niños no contarán lo que allí sucede, por tratarse de una actividad exclusiva para los pequeños legionarios. Espacios: la Caverna de los Ancestros, los Sagrados Libros del Domador de Gusanos y el Laberinto donde hasta las Paredes Oyen.

ESPACIOS ESCÉNICOS (LA AVENTURA)

El Laberinto donde hasta las Paredes Oyen

COMANDO

Esta es la región de Mara, la reina que con su canto guía. ¡Mara!, ¡Mara!, gritaban los caminantes; déjanos entrar en el caracol de tu oído para invocar tu hermoso canto. Mas los caminantes ya no vienen a estas puertas a tocar. Quizá vagan perdidos en el lejano valle, quizá vengán perdidos entre el rumor de la terrible guerra. Llamaremos al guardián del laberinto, pero como este lugar está lleno de impostores, probaremos si es el auténtico guardián. El sonido de los contaminadores Ozono 14 lo delatará. Si es un impostor, el sonido no le afectará. Yo agitaré el bote de aerosol y ustedes hacen el sonido del contaminante gas. (Se acercan a la oreja y realizan la acción mencionada.)

GALIO, EL GUARDIÁN DEL LABERINTO (TOSIENDO, SALE DE LA OREJA)

¿Eh? ¿Quién vive detrás del caracol del oído?

COMANDO

La honorable Legión de los Enanos. Venimos de la devastada región de Urgón, somos urgos. ¿Quién eres?

GALIO, EL GUARDIÁN DEL LABERINTO

Soy Galio, el Guardián del Laberinto donde hasta las Paredes Oyen. ¿A dónde dirigen sus pasos?

COMANDO

Queremos invocar a Mara para que guíe nuestro camino... Vamos en busca de la Joya de Mael.

GALIO, EL GUARDIÁN DEL LABERINTO

Entonces tendrán que seguir los pasos de Bulloch, porque él la tiene en su poder...

COMANDO

Déjanos entrar, nos queda poco tiempo.

GALIO, EL GUARDIÁN DEL LABERINTO

Puedo ver a través del corazón de tu legión: son criaturas que aún conservan la memoria de los sueños; sólo por eso podrán entrar, pero antes tienen que darme la contraseña.

El comando y su legión dan su contraseña.

GALIO, EL GUARDIÁN DEL LABERINTO

Pasen, nobles caballeros, y que Mara tenga a bien guiarlos. *Ingresan en el laberinto por una pequeña puerta. Encuentran a Jonás, el Visionario, que custodia un pequeño montículo de manos cortadas de otros guerreros, víctimas de Bulloch.*

JONÁS, EL VISIONARIO

Hace cuatro Lunas que espero su llegada.

COMANDO

¿Qué haces? ¿Quién eres?



JONÁS, EL VISIONARIO

Soy Jonás, el Visionario. Mantengo encendida la llama que ilumina a los que cayeron en su lucha contra el sombrío Bulloch... Aquí están uno a uno los caminantes que intentaron desafiarlo y se quedaron a mitad del camino... Díganme, ¿viene con ustedes Aquilio el Grande?

COMANDO

No, Aquilio tomó otra ruta, pero nosotros venimos en su nombre para recuperar la Joya de Mael.

JONÁS, EL VISIONARIO

Si su tarea quieren lograr, en la voz de las cartas deberán confiar: con dos te miro, con tres el destino marco, con ésta pido consejo para llegar a viejo. Si a salvo quieren llegar, a Mara deberán invocar. Tomaré las sagradas piedras del Cuarto Sol; su sonido llamará a Mara, la que guía con su canto; ella les despejará el camino. *(Cantando.)* ¡Mara! ¡Mara! ¡Déjanos entrar en el caracol de tu oído!

COMANDO Y SU LEGIÓN

¡Mara! ¡Mara! ¡Déjanos entrar en el caracol de tu oído!

JONÁS, EL VISIONARIO

¡Déjanos oír tu dulce canto, guía nuestro caminar!

COMANDO Y SU LEGIÓN

¡Déjanos oír tu dulce canto, guía nuestro caminar!
Se escucha el hermoso canto de Mara (aria de "Orlando" de Händel).

JONÁS, EL VISIONARIO

Allí su voz se escucha, allí su voz los llama. ¡Adelante, nobles urgos, sigan el canto legendario de la reina Mara!
El comando sigue la voz de Mara hasta encontrarla. De pronto aparece Orlac, un soldado de las huestes de Bulloch, tratando de seducir a Mara (aria "La ci daren la mano" de Don Giovanni de Mozart). Otro soldado de Bulloch, Argaón, entra con una amena-

zadora jeringa. Se inicia una lucha en la que finalmente Mara es sujeta, y los soldados le colocan un tapón en la boca.

ORLAC

Ah, por fin puedo ver tu rostro, Mara... Hace tiempo que escucho tu horrible cantar... ¡Me envenena!... Mas debo comunicarte que los guerreros que guiaste a este lugar, nunca lograrán pasar más allá de las trincheras.

ARGAÓN

Fueron conducidos hacia el desierto radioactivo de donde no podrán regresar. *(Mara trata de escapar.)*

ORLAC

¡No intentes escapar!

ARGAÓN

Esta vez eres prisionera de las huestes de Bulloch, y tengo órdenes de aplicarte el veneno contaminador... *(Acercamente la jeringa a la garganta de Mara para emudecerla, pero de pronto es defendida por el comando.)*

COMANDO

¡Momento! Esa no es manera de tratar a una reina.

ORLAC

¿Y quién eres tú para dar una orden?

COMANDO

El capitán del comando *(nombre del comando)*.

ORLAC

¡Urgos! ¿Qué no están muy ocupados en destruirse unos a otros?

COMANDO

Sí, en nuestra tierra hay guerras y destrucción, pero esta es la Legión de los Enanos. Es la única legión que podrá salvar a nuestra raza. Vamos a liberar la Joya de Mael.

ORLAC

¡Urgos ingenuos! ¡No lo lograrán! *(Señalando a Mara.)* La envene-



naré con desechos radioactivos... Morirá, y ustedes se perderán como los demás comandos que han pasado por aquí.

Cuando los soldados están a punto de inyectarle el desecho radioactivo, Mara lanza un tremendo grito con el que arroja el tapón (aria "La Reina de la Noche" de La flauta mágica de Mozart). Su canto tortura a los soldados, que inmediatamente contraatacan arremedándola como si fueran gallinas. Luego escriben una carta a Mara, quien al leerla se entristece. Lloro con el aria "Lasciatemi morire" de El Lamento de Ariadna de Monteverdi. Los soldados se burlan de su dolor, aullando como lobos. Preparan un cañón para acabar con Mara, pero la única detonación que obtienen es un hediondo pedo, el cual deja mareada a Mara; ella inicia la canción Alabama song de Kurt Weill. Mientras, los soldados realizan la coreografía de "Los gases enlatados"; recuperados, se abalanzan nuevamente sobre Mara, que esta vez logra adormecerlos con la canción de cuna Caro mío, ven. Mara aprovecha el momento para dar un mensaje al comando, quien rápidamente sale con sus legionarios del siniestro laberinto.

Los Sagrados libros del Domador de Gusanos

COMANDO

Nuestra ruta sigue hacia el lugar donde se encuentra un tesoro muy antiguo, que perteneció a los Viejos Sabios. Es un tratado muy especial, que contiene los Sagrados Libros del Domador de Gusanos. Bulloch no los ha destruido porque le horroriza leer; los encontraremos en el lugar donde Mael los escondió hace muchas Lunas, en la noche de los tiempos. Debemos conocer el contenido de los libros para poder entender nuestra historia y encontrar una pista para seguir adelante.

Sobre una mesa están colocados los Sagrados Libros del Domador de Gusanos.

COMANDO

Eled, Domador de Gusanos, hacerse rico juró a una montaña sobre un barranco subió y al llegar a la cumbre lo único que vio fue el barranco, al gusano Miguel y a un servidor.

Hace mucho tiempo, existió entre los urgos una criatura llamada Eled, el Domador de Gusanos. El histórico Eled levantó el famoso circo de los gusanos en la Edad Alta y Media de Urgón. Todavía se narran algunas suertes y prodigiosos números que se realizaron en aquel circo.

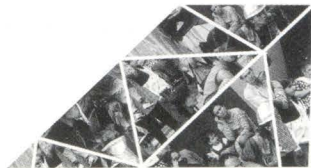
(Primer libro: El Circo de los Gusanos.) Una crónica cuenta cómo 60 gusanos se mantenían en equilibrio, uno sobre otro hasta formar una torre perfectamente equilibrada, cuya cúspide se perdía entre las nubes. En otra ocasión, el propio Eled luchó contra un enorme gusano de casi 20 metros de largo, con dientes muy afilados, que podía dejar adormecidas a sus víctimas recitándoles largos e interminables poemas: "Yo no me moriré, tú sí te morirás"... Otro de los prodigios que se le atribuyen a Eled es el amaestramiento de los gusanos para que levantaran objetos de metal muy pesados; los gusanos obedecieron, con el pequeño detalle de que, inevitablemente, uno a uno quedaron aplastados, por lo que Eled se quedó sin gusanos y el circo se vino abajo. *(Se cierra el libro.)*

(Segundo libro: La Montaña de las Manos Ciegas.) Al cabo de un tiempo, Eled decidió salir en busca de otro equipo de gusanos que fueran más fuertes y resistentes, por lo que subió a la Montaña de las Manos Ciegas a cavar agujeros para buscarlos. He aquí, que sin proponérselo, Eled se convirtió en una importante pieza dentro de la historia de los urgos, ya que en uno de esos agujeros encontró la Joya de Mael. Mael, el padre de Aquilio, la había escondido allí para que Bulloch no la robara. Pero Eled, tentado por el gusano de la ambición y la avaricia, quiso

sacar provecho de la Joya, y durante cinco días, con sus noches, la escondió en el nido de una paloma, cercano a su casa. Una mañana, Eled se dirigió al nido para tomar la Joya, pues Bulloch se la compraría en 10,500 lingotes de oro con los que podría levantar hasta 100 circos de gusanos que anduvieran por toda la comarca; pero, para su sorpresa, la preciada Joya ya no estaba allí; había volado porque la paloma la tomó como un huevo y la guardó entre sus plumas, y al reanudar su vuelo se la llevó. Desesperado, el pobre Eled buscó entre todas las palomas que volaban por lo aires, pero, para su desgracia, eran tan parecidas que no pudo distinguir unas de otras... Por las tardes se le veía mirando las parvadas de palomas, como queriendo atraparlas con los ojos.

(Tercer libro: La Selva de la Locura.) Vencido, huyó hacia la Selva de la Locura, ya que el terrible Bulloch lo perseguía hasta en sus pesadillas. Así terminó la historia de Eled, porque jamás nadie volvió a saber de él, ni de ningún circo de gusanos. Respecto de aquella paloma que se llevó la Joya, nadie supo de su paradero, pero en las crónicas antiguas se lee que voló a las altas montañas donde habitan los Viejos Sabios.

(Cuarto libro: Los Viejos Sabios.) Allí, entre las manos de los sabios, fue a acurrucarse la paloma para proteger la Joya, y que no estuviera al alcance del temible Bulloch y de cualquier otra criatura ambiciosa. Por eso, cada vez que se ve cruzar una paloma por los aires, siempre nos quedará la duda de si será la paloma que protege con sus alas la legendaria Joya de Mael. Esa es la historia de los Sagrados Libros del Domador de Gusanos, que se han abierto para nosotros en esta especial ocasión para darnos más conocimientos y así seguir adelante...



La Caverna de los Ancestros

COMANDO

Esta es la Caverna de los Ancestros. Aquí se han guardado las historias perdidas en la oscura noche de los tiempos... Si logramos entrar, puede ser que encontremos una pista; hay que decir nuestra contraseña, para ver si la puerta ancestral se abre a nuestro paso.

El comando y su legión dicen su contraseña y su clave. Detrás de la puerta les contestan igual, hasta que la puerta se abre bruscamente. Aparece el capitán Pata Negra.

PATA NEGRA

¡Por las barbas de Neptuno! ¿Quién se atreve a interrumpir la tranquilidad de la Caverna de los Ancestros?

COMANDO

Somos el comando (*nombre*) y seguimos el rastro del terrible Bulloch.

PATA NEGRA

¿Qué? ¿Bulloch has dicho? ¡El más cruel de todos los piratas! Será mejor que cambien su rumbo y se vayan. No quiero tener problemas.

COMANDO

¿Quién eres tú?

PATA NEGRA

¿Cómo que quién soy? ¿Qué nunca han leído el *Tratado Oculito de los Siete Mares*? Soy el capitán Pata Negra, buscador de mares. Buscador de olas y caracolas. Conozco todas las historias de altamar. *(Triste.)* Pero desde que los mares son contaminados con explosiones nucleares y todo tipo de desechos, ya no hay más historias que contar... Se acabaron... Se han ido... Sólo quedan playas oscurecidas por el aceite. *(El perico picotea a Pata Negra.)* Quieto, Ernesto, quieto. Como les decía, mi nave... Mi barquito de papel... *(Cambia de actitud.)* ¿Qué buscan aquí?

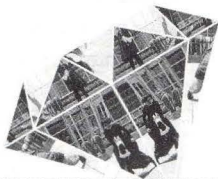
COMANDO

Queremos recuperar la Joya de Mael, para que Bulloch no siga haciendo de las suyas en nuestro planeta. Para que los mares recuperen su claridad y la espuma del mar vuelva a tener su sonrisa blanca.

PATA NEGRA

(A su perico.) Parece que estas personas son amigables *(A la legión.)* ¡Abran las puertas de la Caverna de los Ancestros! ¡Dejad pasar a los nobles legionarios! *(El comando y los legionarios entran.)* ¡Tengan cuidado, Bulloch y sus secuaces han colocado sensores radioactivos con los que pueden descubrirnos... Si lo hacen, puede ser que se nos caiga el pelo, que los huesos dejen de sostenernos, que se nos caigan los dientes...

Interior de la caverna. Los legionarios entran en la Caverna. Aparece Altazor, una pequeña criatura víctima de la radioactividad. Altazor agoniza en un lugar cubierto de manchas radioactivas.



ALTAZOR

Hoy el mar está cansado, pues de manchas negras lo han llenado. Hoy el mar canta muy quedito, como si estuviera llorando. Oigan el mar, viene como suspirando. *(Señala las puertas de un armario.)* Atrás del armario, el mar salado. *(Altazor cae.)*

El comando y su legión cruzan las puertas del armario, y un rayo de luz los deslumbra. Entran, la luz desaparece. En medio de una niebla espesa, se distingue al capitán Pata Negra.

PATA NEGRA

Hay un lugar
en medio del mar
donde aguardan, silenciosas
las criaturas que se fueron...

¡Bienvenidos a mi nao, la nao de papel de china, del capitán Pata Negra! Juntos nos haremos a la mar y buscaremos a Bulloch. ¡Todos a cubierta! ¡Eleven anclas! ¡Icen velas! Y tú, cocinero, prepara una olla de frijoles, pues tenemos invitados especiales. ¡Al abordaje, mis valientes marineros! ¡A los remos, remadores!

Se levantan unas velas de barco, que servirán para el teatro de sombras. Se desarrollan escenas de la vida marina. De pronto, aparecen naves enemigas y se inicia el combate.

COMANDO

¡Capitán Pata Negra! ¡Se acercan naves enemigas!

PATA NEGRA

¡Todos a cubierta! ¡Listos para el abordaje! *(Las naves se enfrentan en una feroz batalla.)*

BULLOCH

Sal, Pata Negra, y ríndete ante mí. ¿Dónde estás, cobarde?

PATA NEGRA

Aquí, Bulloch. No te temo, ni a ti ni a tu sable contaminador.

Ven y pelea. Nada detendrá a los valientes enanos, y aquí está Pata Negra para ayudarlos en su importante tarea. No destruirás la Joya de Mael.

BULLOCH

Te haré probar el sabor de mi sable, rata miserable.

PATA NEGRA

Sabandija inmunda, ¡toma!

Se enfrentan en su sangriento duelo. Cuando está a punto de triunfar Pata Negra, Bulloch hace trampa y lo hiere. Pata Negra se duele, y Bulloch aprovecha para huir.

PATA NEGRA

Bulloch ha huido. Deben seguirlo para quitarle la Joya. *(A uno de los pequeños legionarios le coloca solemnemente el sable en el hombro.)* Te nombro Caballero Supremo de este valiente comando. Tú guiarás a la legión hacia la salida. ¡Ahora salgan, no se detengan! Por ningún motivo volteen hacia atrás, escuchen lo que escuchen, porque podrían convertirse en estatuas de sal. ¡Adelante! *(El comando y su legión salen rápidamente de la Caverna de los Ancestros.)*

El Valle del Caos

COMANDO

Es el momento de entrar en el Valle del Caos, puede ser que encontremos a Bulloch. Si llegan a atacarnos, nos defendemos utilizando los conductos sonoros Zeta 45 *(objetos sonoros)*; se cree que estos conductos sonoros ensordecen a Bulloch, causándole terribles dolores de cabeza. Yo les daré la señal y los activarán para evitar ser atrapados. Ahí está Galahad, formemos el gran círculo para poder entrar.

GALAHAD

Ya vienen los guerreros de mirada clara y de manos llenas de sueños... *(El comando se acerca a Galahad, y juntos forman el*

círculo de energía.) ¿Bulloch, estás ahí? Puedo oler tu sombra. ¿Dónde comienzas a sembrar las raíces de tu reino? ¡Sal de donde estés! *(Galahad toca un bote de metal. Aparecen Bulloch y sus dos acompañantes, dando inicio a su danza macabra: Las flores del mal.)*

BULLOCH

¡La hora de la destrucción ha llegado! *(Maquiavélico.)* Con mi uña mágica y venenosa haré explotar el planeta, y todos quedarán hechos polvito. Alguien debe pagar los platos rotos, y te ha tocado a ti. *(Sarcástico.)* No me mires así. Te cantaré una cancioncilla de cuna para que te duermas y no te duela tanto. *(Cantando.)*

Cuchito Cuchito mató a su mujer con un cuchillito del tamaño de él le sacó las tripas y las fue a vender mercarán tripitas de mala mujer...

En medio del juego, Bulloch arroja la Joya hacia arriba y Galahad la atrapa.

GALAHAD

Y mientras Bulloch jugaba con la Joya, los dioses mandaron un viento muy fuerte que se la llevó. Ahora Bulloch la busca, la busca y la busca por todos los rincones. El Macabro Jinete ya no tarda en pedirle cuentas.

Entra el Macabro Jinete —la Muerte— con una gran capa negra y sobre zancos.



LA MUERTE

¡Bulloch! ¡Señor de la Guerra! He venido a presenciar la destrucción de la Joya; mis manos ya quieren arañar la Tierra y llenarla toda de agujeros! ¡Hazlo ya Bulloch!

BULLOCH

(Desesperado.) Es que..., todavía no es tiempo...

LA MUERTE

¿Qué esperas para hacerla volar en mil pedazos?

BULLOCH

Aún no se cumple la hora final...

LA MUERTE

(Acosándolo.) Entonces, ¡dime cuándo alzarás tu oscuro canto! ¡Cuándo estremeceremos la Tierra con nuestros pasos y cuándo la llenaremos con todo nuestro espanto! ¡Cuándo, Bulloch!

BULLOCH

(Enfrentando a los legionarios.) ¡Ahora es el momento!

COMANDO

¡No lo permitiremos! Hemos venido a salvar nuestro planeta, nuestra más preciada joya.

BULLOCH

Y a ustedes..., ¿quién les ha permitido la entrada al Valle del Caos? *(Dirigiéndose a Galahad.)* Maldito Galahad, sabes bien que no puedes tomar partido en esta historia... *(Prepara su arco.)*

COMANDO

(Defendiendo a Galahad.) Él no fue quien nos dejó pasar. Nuestra esperanza de paz nos hace fuertes.

BULLOCH

¡Pobre legión, cargados de sueños inútiles en lugar de armas!

COMANDO

¡Abrimos la puerta con nuestro poder!

BULLOCH

Entonces... ¡Guerra entre hermanos!

LA MUERTE

¡Guerra para la aniquilación!

LOS DOS SECUACES

¡Guerra para la destrucción!

BULLOCH

¡Sobre ellos! *(Bulloch y sus secuaces atacan. Los legionarios se defienden con los conductos sonoros Zeta 45, y huyen.)*

El Rincón donde las Palabras Cantan**CASPIÁN**

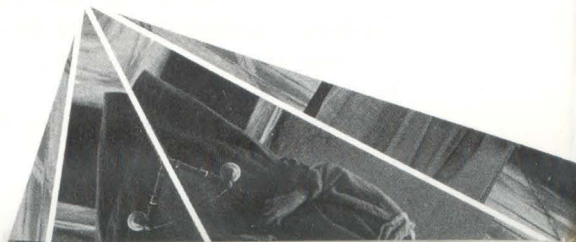
Quando brilla la Luna
en lo alto del silencioso alunal
se distinguen las huellas
de los que muy lejos, muy lejos se van.
Contraseña sonora con el comando.

CASPIÁN

De lo que yo me acuerdo, es que un día todos se fueron: me desperté, me puse los zapatos al revés, y cuando me di cuenta, nadie me dijo que se me estaba haciendo tarde; tampoco sonó el timbre de la escuela, ni mi jugo de naranja estaba en la mesa como todas las mañanas. De lo que yo me acuerdo, es que me quedé sin canicas. Que me quedé sin cuadernos y sin historias, porque mis amigos no se sentaron más en la banqueta para escuchar lo que a escondidas me contaban mis sueños. Mis amigos, todos, se habían ido. De lo que yo me acuerdo muy bien, es que nunca volví a contar las estrellas con Aquilio, mi mejor amigo... Por más que lo busqué y lo busqué..., no estaba.

COMANDO

Una, dos, tres.
¿A que no me ves?



CASPIÁN

Una, dos, tres, cuatro.
¡A que sí, estás en el cuarto!

COMANDO

Una, dos, tres, cuatro.
No. Estoy en el retrato.

CASPIÁN

Shhh... Una... dos... tres...
Y el silencio otra vez.

Pero lo que sí me quedó de ese día, es ese sonido fuerte, fuerte, que sacudió mis orejas, se me metió en la cabeza y saltó luego hasta mis ojos; por eso no pude ver casi nada; ni siquiera vi en dónde se escondió Aquilio... Entonces sí que me dieron ganas de llorar un poquito, pero no lloré porque me dio la tos, pues todo se llenó de un polvo muy negro.

COMANDO

¡Cinco, seis, siete, diez!

CASPIÁN

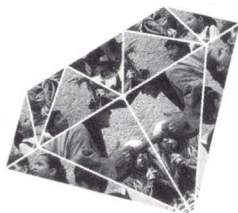
¿A dónde se fueron tus descalzos pies?

COMANDO

Una, dos, tres, cuatro.
Estoy aquí en el cuarto.

CASPIÁN

No, aquí sólo está un gato.
Una, dos, tres...
Y ya no lo volví a ver.
Luego, allá, arribita de mí, oí un avión grande, que hacía ruidos muy fuertes. No era como con los que Aquilio y yo jugábamos, porque éste sí era de adaveras. Yo tenía los ojos bien abiertos, porque el techo tenía un gran agujero; lo sé porque se veía toda la noche afuera. Después vinieron más y más ruidos, y más y más polvo, y yo tosía



mucho, y Aquilio ya no estaba para apretar mi mano, como lo hacía cada vez que yo tenía miedo...

COMANDO

Cinco, cuatro, tres.
¡El tiempo corre al revés!

CASPIÁN

¡Aquilio! ¡Aquilio, aquí estoy!
¿No me ves?

COMANDO

No, no te veo.

CASPIÁN

Entonces cuenta del uno al cero...

COMANDO

Cuatro, tres, dos una.
¡Quieren apagar la Luna!
Una... dos... tres...

CASPIÁN

Y no lo volví a ver.

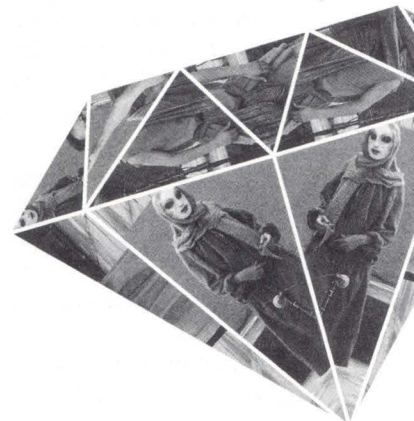
De esas cosas me acuerdo cuando era así de chiquito... Pero yo todavía las cuento y las seguiré contando, tocando y cantando hasta que Aquilio escuche mis sonidos-sueños y otra vez juguemos juntos a la una, dos, tres... ¡Ser niños otra vez!

COMANDO

Caspián, queremos saber si nos puedes ayudar en nuestra búsqueda de la Joya de Mael.

CASPIÁN

Enfrentarse a Bulloch es una tarea difícil. Pero conozco un plan que les dará fortaleza para seguir adelante. Vamos a ver, los de este lado harán ruiditos con la boca; los del centro acompañarán con palmadas sobre las piernas, y los de acá llevarán el ritmo con las manos. Vamos a ver. Muy bien. Ahora repitan conmigo:



Solamente, cantando vamos a avanzar.

Solamente, cantando lo vamos a lograr.

Muy bien, honorable legión, cuando sientan que todo está perdido, canten y el valor volverá a ustedes. Ahora, adelante y recuperen la hermosa Joya.

(Los legionarios salen mientras Caspián se queda cantando.)

Los castillos se quedaron solos

sin princesas ni caballeros.

Sueñan, sueñan las armaduras

el más terrible de los sueños.

Los castillos se quedaron solos

entre musgos, sombras y silencios...

La Región del Pie Ligero

El comando se dirige hacia el lugar donde Nira realiza una danza con el Estandarte.

COMANDO

¡Ese debe ser el Estandarte! Pero hay que tener cuidado, podría ser una impostora. Esperen aquí, iré a ver si se identifica con la clave secreta. *(El comando realiza una pequeña danza con Nira en la que se reconocen.)* ¡Nira! ¿Me reconoces? Soy *(nombre del comando)*; nos encontramos en la última conjunción de Saturno y Júpiter. Desde aquel día, nunca más volvimos a verte... ¿Por qué te fuiste?

NIRA

Después de que los urgos llamaron a Bulloch, el Señor de la Guerra, los campos fueron pisoteados y la tierra comenzó a llenarse de agujeros. Mis pies comenzaron a endurecerse como piedras y no pude bailar más. Hasta que llegué aquí, a la Región del Pie Ligero, y recordé la *Danza del dedo del pie*, que es una danza que nos quita los miedos y nos ayuda a seguir adelante.

COMANDO

Queremos encontrar la Joya de Mael. Pero más adelante se encuentra el dragón Kus Kus custodiando el Pantano Putrefacto. Quisiéramos pasar volando, para no enfrentarnos a sus salivazos de lumbre.

NIRA

En la noche de los tiempos, quizá fuimos pájaros... Es un recuerdo que está muy guardaditō en la memoria, por eso ya lo olvidamos.

COMANDO

¿Cómo lo sabes?

NIRA

Porque cuando bailamos parece que estuviéramos volando. Les diré un secreto. *(A los legionarios.)* Miren su dedo meñique *(señalando desde el dedo meñique hasta la espalda)*; pues esto es lo que nos heredó Albatros.

COMANDO

El Señor de los Pájaros.

NIRA

Él nos dio estos hermosos brazos, que al levantarlos y moverlos parecen alas. Cuando bailamos, nuestro cuerpo se vuelve tan ligero como una pluma que se mece en el aire; el baile nos permite cruzar senderos que nos parecían peligrosos.

COMANDO

Podríamos crear nuestro propio vuelo, para cruzar el Pantano Putrefacto.

NIRA

Claro que pueden crear su propio vuelo. Con la *Danza del dedo del pie* alejarán toda la tristeza y los miedos. Para aligerar su camino deben aprender la danza. Así que empezaremos por desempolvar nuestras alas-brazos.

Nira extiende sus brazos. Hará que los niños desarrollen una

serie de movimientos, que servirán como un primer acercamiento a la danza. Luego, al comenzar la danza, desarrollará un trabajo coreográfico con los niños.

NIRA

¡Esta es la *Danza del dedo del pie!* Esta es la danza olvidada. Si la recuerdas, la bailas. Kus Kus no te hará nada.

¡Esta es la *Danza del dedo del pie!* La danza de los abuelos. Si la recuerdas, la bailas. Vencerás peligrosos senderos.

COMANDO

Nira, volando llegaremos a nuestro destino. ¡Adelante, legionarios!

Se alejan. Más adelante cruzarán por un área donde el comando dirá que es el Pantano Putrefacto y bailarán la danza. También podrán hacer la danza en otras escenas, por ejemplo: para salir del Valle del Caos. Cuando se encuentren con otro comando, igualmente pueden enseñársela para aligerar su camino.

El Escondrijo de Todo lo Perdido

COMANDO

Estas son las señales que Brumilda va dejando en el camino para no perderse, pues es muy desorientada. Si las hojas apuntan para allá, el camino es del lado contrario. Estamos cerca del Escondrijo de Todo lo Perdido; ella debe tener escondido algún secreto que nos será útil en nuestra empresa. ¡Ahí está Brumilda!

BRUMILDA

Hace 182 Lunas, cuando tenía la edad de 8 años, yo tenía dos largas trenzas y un par de pecas en cada mejilla. Todos los días venía la tía Wences a comer a mi casa, y cuando me veía sentada frente al enorme plato de sopa, decía:

COMANDO (TÍA)

“¡Uyyy, pero que niña tan rara!”



BRUMILDA

Y todos se veían y comentaban:

COMANDO (TÍA)

“Sí, es una niña muy rara.”

BRUMILDA

En esos tiempos en que yo era niña, el mundo y las cosas, las flores y los árboles no tenían color. Porque todo, todo, era gris.

COMANDO

Era un tiempo en el que Bulloch había quitado los colores a las cosas.

BRUMILDA

Yo era una niña con dos largas trenzas y un par de pecas en cada mejilla. Y podía ver los colores, y cada mañana miraba al Sol despertarse alargando sus rayos amarillos, veía los árboles con sus frutos de colores, y el color del cielo y de las nubes cuando iba a llover. También podía ver el color de Micifuz, mi gato. A veces, casi sin hacer ruido, se acercaban algunas personas y, a escondidas, me preguntaban:

COMANDO

“Dinos, Brumilda, ¿de qué color es ese gato que maúlla en tus orejas?”

BRUMILDA

Yo les decía: “Es blanco como la espuma del mar que corre entre tus pies, y sus ojos son tan azules como tus ojos, con los que no quieres ver”. Luego me miraban sin entender nada y decían:

COMANDO

“Sí, eres una niña muy rara.”

BRUMILDA

Y se alejaban de mí, porque no querían ver nada. Pero todos querían saber cómo veía yo de bonito. Era un tiempo triste, porque hasta las personas eran grises. Mi abuelo me contó que



un día vino Bulloch y se robó los colores y los sueños. Les hizo creer a todos que ni los sueños ni los colores eran importantes y oscureció todo, haciéndolos usar esas gafas. Yo creo que a mí no, porque cuando todo eso pasó, aún no nacía. Pero todos decían que yo había venido de otro planeta, porque empecé a guardar todo lo que estaba perdido. Así que cada vez que alguien perdía algo, venía conmigo y yo se lo regresaba. Un día, doña Vero perdió a su hijo Andrés y no lo encontraba. Lo anduvimos buscando y no lo encontramos. Luego nos enteramos de que el hediondo Lengua Negra lo había vendido a Bulloch. Pero pudimos recuperarlo.

COMANDO

Brumilda, tú que encuentras todo lo perdido, dinos dónde podemos encontrar la Joya de Mael.

BRUMILDA

En el siniestro Valle del Caos, donde habita Bulloch.

COMANDO

Ayúdanos a recuperarla.

BRUMILDA

Necesitamos la fuerza de Niquen Briquen.

COMANDO

¿Niquen Briquen, quién es ese guerrero?

BRUMILDA

No es ningún guerrero. Niquen Briquen es el duende que da color a las cosas. El día que encontré a Niquen Briquen estaba triste, porque había perdido su pincel mágico y su cajita de colores. Pero al ver mis ojos se puso feliz y dijo:

COMANDO (NIQUEN BRIQUEN)

"Por fin encuentro a la niña de dos largas trenzas, un par de pecas en cada mejilla y ojos de color..."

BRUMILDA

"...Verde, mis ojos son de color verde claro", le dije.



COMANDO (NIQUEN BRIQUEN)

"Entonces hagamos de nuevo todos los colores, como tú los ves, y a cada uno le daremos un nombre; a cambio yo pintaré de nuevo todas las cosas."

BRUMILDA

Acepté el trato. Al cabo de algún tiempo, la cajita de Niquen Briquen se llenó de colores, y con un mechón de una de mis trenzas hizo un nuevo pincel, con el que todavía se la pasa pintando.

COMANDO

Brumilda, protégenos para poder llegar al Valle del Caos.

BRUMILDA

Para que tengamos fuerza en nuestro camino, pintaremos en nuestra cara los símbolos mágicos de Niquen Briquen. (*Forman un círculo, y el comando y Brumilda van pintando los rostros de los niños.*) Ahora pintaremos una bandera que será nuestra protección para seguir adelante. Será nuestro salvoconducto para ingresar en otras regiones.

Brumilda reparte entre los niños pinceles y pinturas con los que pintarán una bandera. Brumilda pedirá a los niños que pinten algo sobre algún acontecimiento actual que afecte la vida del planeta: las pruebas nucleares, la extinción de las ballenas, etcétera. Sobre el concepto plástico podrán desarrollarse diferentes estilos, de acuerdo con la idea que el comando quiera dar de su equipo. Como sociedad secreta, puede tener símbolos totémicos o plantas que dan poder, etcétera.

Variación para el comando de Aquilio, cuyo destino final es el Recinto de los Dioses

BRUMILDA

Si mis ojos no me engañan, en el viento se dibuja un mensaje:
Un comando lanzará un par de bengalas, a manera de señal. Es importante que el comando esté observando la escena para que la señal coincida con el momento en que pinten las banderas e interrumpa la acción. El comando justificará el lanzamiento de las bengalas con una idea distinta; tendrá que ser un comando que esté en un espacio cercano al Escondrijo de Todo lo Perdido.

BRUMILDA

En el siniestro Valle del Caos, Bulloch jugaba con la Joya, cuando un viento se la llevó por los aires. En su vuelo, la Joya fue atrapada por unas palomas que la llevaron a los Sagrados Libros del Domador de Gusanos. Aquilio, ve por ella y regresen al Recinto de los Dioses y hagan sonar la alarma. El Estandarte les dará fuerza en el camino. ¡Apresúrense!

Recinto de los Dioses

Aquilio suena la alarma, en señal de que la Joya ha sido recuperada.

COMANDOS

¡La señal! ¡La Joya ha sido recuperada! ¡Debemos regresar al Recinto de los Dioses! ¡La Joya de Mael ha sido recuperada!
Los comandos y sus legiones, así como todos los personajes de la obra —excepto Bulloch y sus secuaces—, deberán regresar de inmediato al Recinto de los Dioses.

AQUILIO (LEVANTANDO LA JOYA DE MAEL)

He aquí nuestro más preciado tesoro, la paz ha triunfado.

TODOS

¡Viva!

De pronto, entra Bulloch seguido por sus secuaces.

BULLOCH (DERROTADO)

Aquilio, el poder de la esperanza y los sueños triunfaron. Has vencido. Mira, ahora vengo en nombre de la paz.

AQUILIO

Te desconozco, Bulloch; tú no puedes cambiar tan fácilmente.
¿Qué es lo que tramas?

BULLOCH

Nada... Sólo quiero demostrarte mi amistad. *(Extiende su mano.) Aquilio duda en estrechar la mano de Bulloch, pero finalmente lo hace. Con un movimiento brusco, Bulloch cambia de actitud y Aquilio es sometido.*

BULLOCH

La rueda del tiempo vuelve a girar a mi favor. Mi poder es invencible; mírame, estoy pegado a las raíces de sus árboles.
¡Entrégame la Joya de Mael!

AQUILIO

No puedo...

BULLOCH

¿No te das cuenta de que tú y yo juntos podemos compartir el mundo? No te engañes, Aquilio, ya no es tiempo de construir sino de destruir. Ya nada tiene sentido... Entrégame la Joya.
¡Ahora mismo!

Aquilio titubea, y en el momento en que está a punto de ser vencido por Bulloch, reacciona y lo arroja al suelo.

AQUILIO

Casi me convences, Bulloch, pero ni tus oscuros sortilegios son tan poderosos como un mar de sueños juntos. ¡Triunfamos, Bulloch!

BULLOCH (CON AMARGURA)

Sólo por esta vez... Me voy, Aquilio. *(Se incorpora y señala al público.)* Pero recuerda que ellos me invocaron: ¡Llenaron el cielo de grandes bocanadas de humo y crearon mi aliento!

¡Ensombrecieron sus sueños, han creado mi propio sueño!
¡Alzaron grandes montañas de basura radioactiva y sobre ellas
he querido levantar mi oscuro reino! ¡Volveré, Aquilio... (*Dirigiéndose al público.*) ¡Volveré! (*Sale.*)

AQUILIO (*DIRIGIÉNDOSE AL PÚBLICO*)

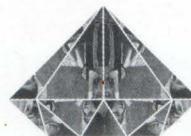
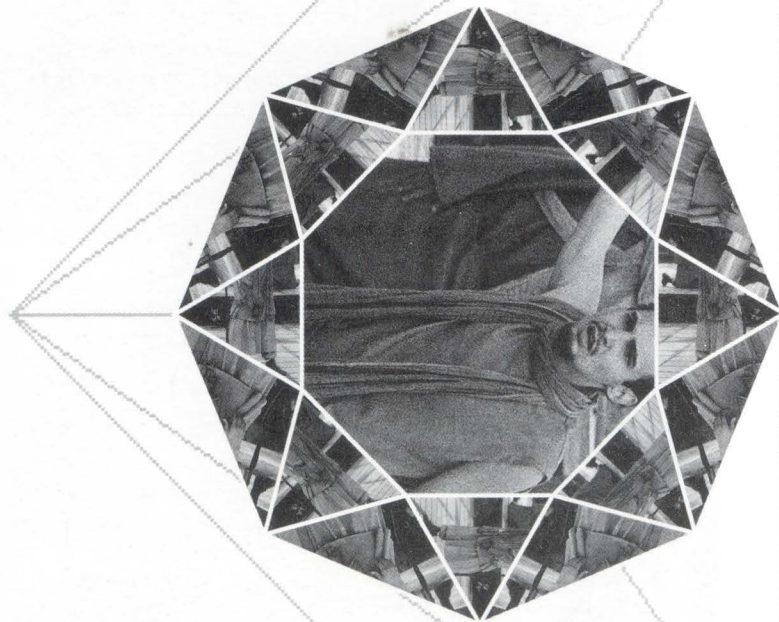
Bulloch ha surgido gracias a nosotros, pero él nada puede hacer
contra un mar de sueños juntos ¡Por ahora triunfamos! ¡Triunfó
la paz!

Comienza a escucharse el Tanhauser de Wagner.

GALAHAD

Sea pues, nobles caballeros. Ahora comienza la historia que
muy pronto será contada por ustedes, porque desde este mo-
mento ustedes serán los mensajeros y los guardianes de esta
legendaria consigna: ¡No permitamos que nadie nos arranque
nuestros sueños, que nadie nuble los universos de nuestras
canicas, que nunca se hundan nuestros barcos de papel y que
de las trenzas de las doncellas no desaparezca ningún duende.
Porque así, sólo así, habremos de cuidar nuestro planeta, nues-
tra casa. ¡Adelante, caballeros; adelante, doncellas; adelante,
guardianes de la paz! ¡Que viva la Joya de Mael!

TELÓN





el cuerpo escénico

primer ciclo de la escena alternativa

Sylvia Macías

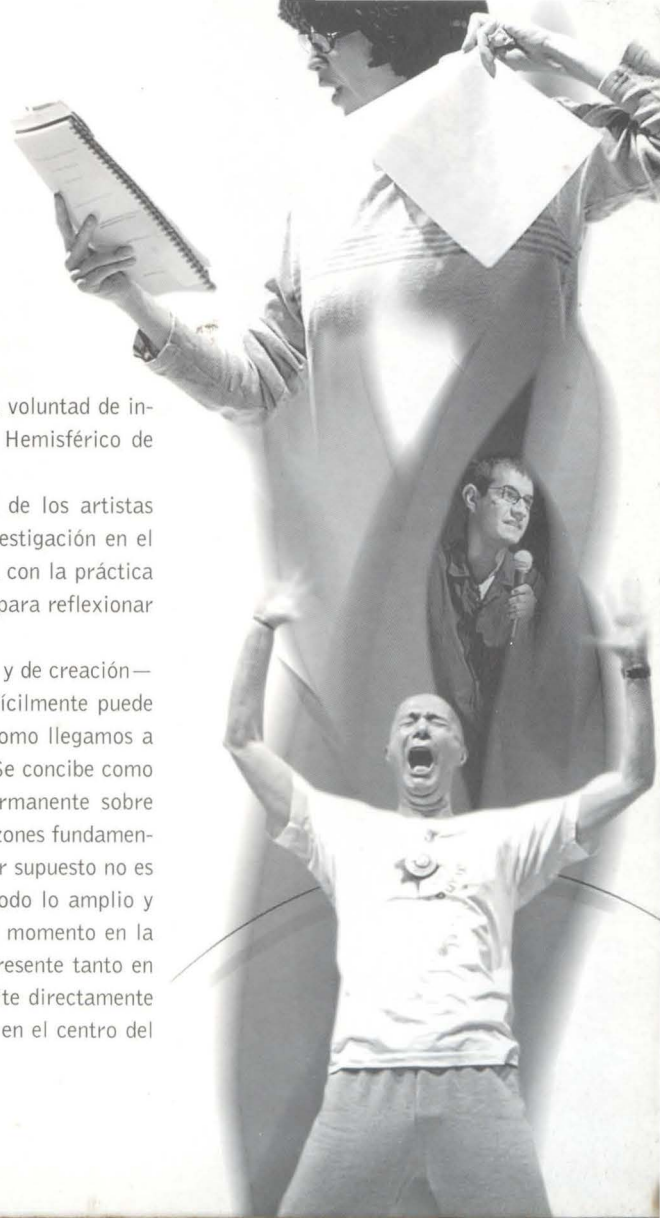
Fotos: José Jorge Carreón

Las

actividades realizadas durante las sesiones de este seminario obedecen a la voluntad de investigación que se generó a partir del interés de enlace con el Instituto Hemisférico de *Performance* y Política.

Decidimos tomar como punto de partida un acercamiento a la práctica actual de los artistas escénicos en México. Dado que existe la necesidad de abrir el espectro de la investigación en el CITRU hacia la búsqueda de modelos que permitan la vinculación de la academia con la práctica escénica, este proyecto tomó el cauce de un encuentro entre académicos y artistas para reflexionar conjuntamente sobre el cuerpo en escena.

De manera un tanto intuitiva —como suele suceder en los procesos de investigación y de creación— nuestro interés se dirigió hacia los artistas escénicos cuyo trabajo en México difícilmente puede encasillarse dentro de los esquemas convencionales de la representación. Así es como llegamos a organizar esta manifestación y a llamarla Primer Ciclo de la Escena Alternativa. Se concibe como un ciclo, porque queremos que se establezca como un espacio de reflexión permanente sobre diversos elementos de un fenómeno. Empezamos por el Cuerpo Escénico por dos razones fundamentales que convergen: la primera de ellas es la observación de una tendencia, que por supuesto no es nueva en México ni en el resto del mundo, a reivindicar el papel del cuerpo en todo lo amplio y profundo del trabajo del artista escénico. Con características particulares de este momento en la historia y la sociedad, implícita o explícitamente, el discurso corporal está hoy presente tanto en la dimensión creativa como formativa de las artes escénicas. Lo anterior nos remite directamente a la segunda razón: revisar, o re-lanzar, el principio teórico que coloca al cuerpo en el centro del dispositivo —o fenómeno— escénico.





Bajo esta última premisa llama aún más la atención una tendencia hacia el "Teatro del Cuerpo". ¿Nos sugiere tal vez la recuperación de una evidencia? La recuperación del "Teatro del Cuerpo", ¿será como la recuperación —marcada sobre todo a partir de los ochenta, en Europa— del "Teatro de la Palabra"? (ya no del texto, ni de la tesis). Resulta muy sugestivo analizar esta relación si entendemos la "palabra" (*parole*), a la manera de los lingüistas modernos, como un "acto de habla" (denominado, además, dentro de este particular metalenguaje como "performance"). La palabra-acción de Michel Vinaver, desde una perspectiva más antropológica, podría convertirse en la "palabra-acto". El agente de esa acción no puede ser más que el actor en completa conciencia y expansión de su corporeidad. De manera que nos propusimos investigar los puntos en común de las manifestaciones artísticas reunidas de alguna manera bajo el distintivo de "optar" a favor de una evidencia fundadora: la importancia del trabajo del cuerpo para el proceso creativo. Finalmente, preguntarnos sobre los supuestos y los motivos de esa "opción" nos lleva una vez más al punto de partida: ¿de qué manera el optar por una forma de hacer teatro, se relaciona con la esfera de lo político? La iniciativa teórica podría plantearse, entonces, como la invitación a jugar con el tejido de relaciones entre conceptos como: acción, poder, ideología, ética, estética, y política.


Como lo señala muy atinadamente Patrice Pavis en su *Análisis de los espectáculos*, actualmente podemos, sin demasiado temor a la palabra, volver a hablar de ideología. Con el ya tan consabido fin del Gran Discurso, podemos aventurarnos a buscar el nuevo sustento —u origen— de la acción política, frente a frente con el individuo. Parece ser que esta especie de "nueva ilustración" que sucede al marasmo posmoderno, manifestada, de hecho, estéticamente, en una serie de "neos" (*new age*, neodadá, neobarroco) nos lleva de manera más orgánica de regreso a una búsqueda de la imagen/origen, al diálogo interno y al cuerpo. El deseo y la necesidad, cuya sede devolvemos ante todo al cuerpo consciente, nos impele a la acción. Esta íntima y vital expansión de una actividad expresiva y creativa camina de la mano con toda una serie de manifestaciones y replanteamientos holísticos o alternativos en diversas

áreas de la actividad humana. Ya decía con verdad Alphonse de Waelhens en su *Fenomenología del cuerpo*, que éste es, finalmente, la expresión del existir, del "ser en el mundo". Este concepto, que pretende destruir el mito cartesiano que separa la materia del espíritu, la mente del cuerpo, la materialidad de la subjetividad, etcétera, forma parte de toda una cadena de interpretaciones filosóficas sobre la realidad del cuerpo, que pasan por Bergson, Husserl, Sartre y Merleau Ponty.

Sea como sea, ese ser inacabado, perfectible, ser social y político abierto al otro, es el ser que actúa, que organiza la acción y es consciente de ella. Es un ser simbólico que crea y da forma (poética), y busca expresar su propia naturaleza: la naturaleza humana dual, trinitaria, holística o dionisiaca, que transmite su verdad en escena. A lo largo de la historia, en muy diversas disciplinas y áreas, hablar sobre el cuerpo siempre ha sido difícil. Más delicado aún se vuelve este tema cuando se relaciona con la ciencia política. Como ejemplo, baste mencionar el caso de Wilhem Reich, que, haciendo una crítica, según algunos autores más marxiana que marxista, a la psicología de Freud, fue expulsado, en el mismo año, tanto de la Asociación Internacional de Psicoanálisis como del Partido Comunista Alemán. Esta discusión es propia del siglo XX, pero aparece ya en el trabajo del actor de Decroux (visionario y marginado durante mucho tiempo, hasta que sus ideas empiezan a adquirir legitimidad y difusión al encuentro de un sustento intelectual y teórico de gran importancia), en la antropología teatral de Grotowski y, más adelante, en la de Eugenio Barba.

Dispuestos entonces a adentrarnos en el terreno de lo teórico, de lo político —o si se prefiere ideológico— a partir de lo artístico, iniciamos este Primer Ciclo de la Escena Alternativa, en donde, a través de las presentaciones o demostraciones prácticas y el trabajo de talleres, tuvimos la oportunidad de dialogar e intercambiar puntos de vista como una forma de hacer investigación en el seno mismo de la comunidad artística. Nuestro deseo fue despertar la conciencia de la utilidad de este trabajo común, cuyo desarrollo está lleno de ricas perspectivas.





El *Primer Ciclo de la Escena Alternativa: El Cuerpo Escénico* se llevó a cabo del 17 de agosto al 14 de septiembre de 2001 en el Foro de las Artes del Centro Nacional de las Artes, con el auspicio del Programa de Apoyo a la Docencia, la Investigación y la Difusión de las Artes.

La agenda y la coordinación académica estuvieron a cargo de Raquel Araujo, Sylvia Macías y Angélica García.

La memoria de este seminario se puede consultar en la dirección www.cnca.gob.mx/cuerpoe/elcuerpo

programa

viernes 17 de agosto

inauguración

ponencia

Lorena Wolffer

presentación

Juliana Faesler y

Clarissa Malheiros

presentación

Pablo Mandoki

sábado 18 de agosto

taller / presentación

Nicolás Nuñez

presentación

Mexico

María Morett

viernes 24 de agosto
ponencia

Bruno Bert
presentación
Organización Secreta
Rocío Carrillo
presentación
José Antonio Cordero
y Lydia Margules

sábado 25 de agosto
taller / presentación
Abraham Oceransky
presentación
Proyecto Finisterra
Isabel Romero

viernes 31 de agosto
ponencia
Rodolfo Valencia
presentación
Claudia Eguiarte
presentación
Circo Raus
Israel Cortéz

sábado 1 de septiembre
taller
Alicia Martínez
taller / presentación
José Navarro

viernes 7 de septiembre
ponencia

Juan José Gurrola
presentación
Patricia Rivas
presentación
Teresa Margolles

sábado 8 de septiembre
taller

Diego Piñón
presentación
Ricardo Díaz
presentación
Verónica Musalem

viernes 14 de septiembre
ponencia

Fernando de Ita
presentación
Teatro de la Rendija
Raquel Araujo
presentación
La Choconda. Danza

sábado 15 de septiembre
taller

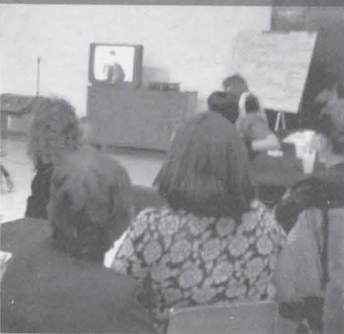
Nora Manneck

viernes 28 de septiembre
conclusiones

la red de

mujeres

de teatro



Palabras de Lucina Jiménez en la inauguración del Encuentro Nacional de Mujeres de Teatro, realizado en Guadalajara, Jalisco, el 17 de noviembre de 2001.

Fotos: Raquel Araujo

Crear una

red implica tejer fino para hacer posible una utopía. Las mujeres de teatro necesitamos una red porque hacer teatro es un camino que está lleno de utopías. Ustedes ya han creado una buena urdimbre para configurar esa red. Gracias a ese esfuerzo que trenza brazos, cerebros y corazones, y un sinnúmero de energías en movimiento hoy estamos aquí en Guadalajara, en el marco de esta Muestra Nacional de Teatro que cobija por segunda vez su esfuerzo.

Una red es un espacio propio, donde es posible tejer sueños, proyectos y complicidades, donde reconocer y aprender del otro es fortalecerse a sí misma. Ahí es posible compartir vivencias, experiencias y conocimientos con el fin de dar cauce a la creación y al disfrute teatral. El teatro nos permite reparar el mundo, descomponerlo, burlarnos de él, recrear la sorpresa y la emoción. Crear felicidad, sonrisas, burla, crítica y dar vida hasta a lo imposible, a lo que reta a la razón. Por eso el teatro es un lugar de utopías.

Una red es un espacio que se teje colectivamente, aunque cada una de las mujeres avance desde su propia individualidad y a partir de su propio entorno. Por eso las redes toman las más diversas formas de funcionamiento, porque se adaptan al cuerpo que les da vida. Este cuerpo, el de las teatristas mexicanas es vital y se mueve en múltiples direcciones. Su diversidad es su riqueza. Por eso la red que están tejiendo habrá de propiciar que múltiples ríos inunden el teatro mexicano en varias direcciones.

La red promueve el trabajo horizontal, la participación, el respeto y la igualdad, en lugar de relaciones verticales y autoritarias. Es un espacio que genera múltiples centros, que a su vez inyectan energía y crean sinergias.



en méxico

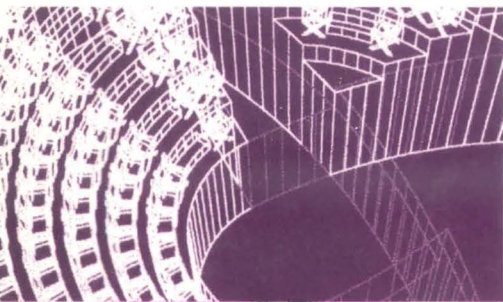
Una red es un respaldo al trabajo de sus integrantes, un sitio tangible aunque no sea físico, donde se da para recibir y donde el hecho de estar juntas aleja la frustración, la angustia, el olvido y el aislamiento. Es un lugar para aprender, un sitio donde la autoexigencia de calidad se acompaña con la búsqueda conjunta del aprendizaje, la crítica libre, sana, respetuosa y a la vez comprometida.

Como la Luna ilumina a la Tierra en el anochecer, la Red Nacional de Mujeres de Teatro puede alumbrar el nacimiento de una nueva época para las teatristas mexicanas, donde el reconocimiento, la recuperación de la palabra, la búsqueda de calidad y de enriquecimiento mutuo sean premisas fundamentales.

Crear y hacer crecer una red es también un gran reto. Muchas redes murieron en el intento de nacer. La capacidad de gestión, de auto-organización y de trabajo con los demás es fundamental. A partir del trabajo de la red, el teatro hecho por mujeres habrá de tener mayor presencia en los escenarios y en los imaginarios de los diversos públicos.







4

CONACULTA · INIBA



CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION
TEATRAL RODOLFO USIGLI