

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA

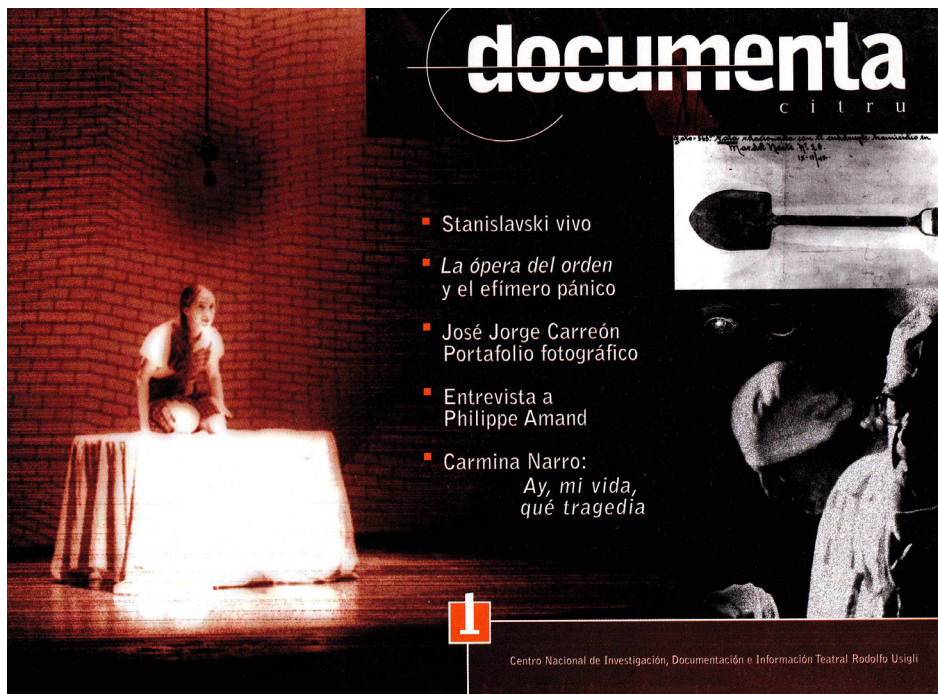


CONACULTA

INBA CITRU

INBA Digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: *Documenta CITRU : revista semestral de investigación teatral*. 1 (nov. 1999) nueva época.
México: CONACULTA, INBA, CITRU.

Descriptores Temáticos (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica.

documenta

c i t r u

- Stanislavski vivo
- *La ópera del orden y el efímero pánico*
- José Jorge Carreón
Portafolio fotográfico
- Entrevista a
Philippe Amand
- Carmina Narro:
*Ay, mi vida,
qué tragedia*

gato-565. Foto relacionada con el asesinato cometido en
Madrid Noche N.º 2.0.
12-11/48.



Visiones de la Escena Mexicana

XII Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz

16 al 25 de octubre de 1997 • Cádiz, España •

exposiciones

- Danzón dedicado al teatro mexicano
- Mujeres del siglo XX en el teatro mexicano
- Teatros históricos de la ciudad de México
- Hecho en México
- Imagen latente

Esta muestra fue organizada conjuntamente por la Coordinación Nacional de Teatro y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU), ambos del Instituto Nacional de Bellas Artes.

A lo largo de cinco secciones, el espectador podrá aventurarse en la perspectiva de un México rico en manifestaciones teatrales, a través de las imágenes que ofrecen el video, la fotografía, la tecnología digital y las reproducciones a escala.



documenta

c i t r u

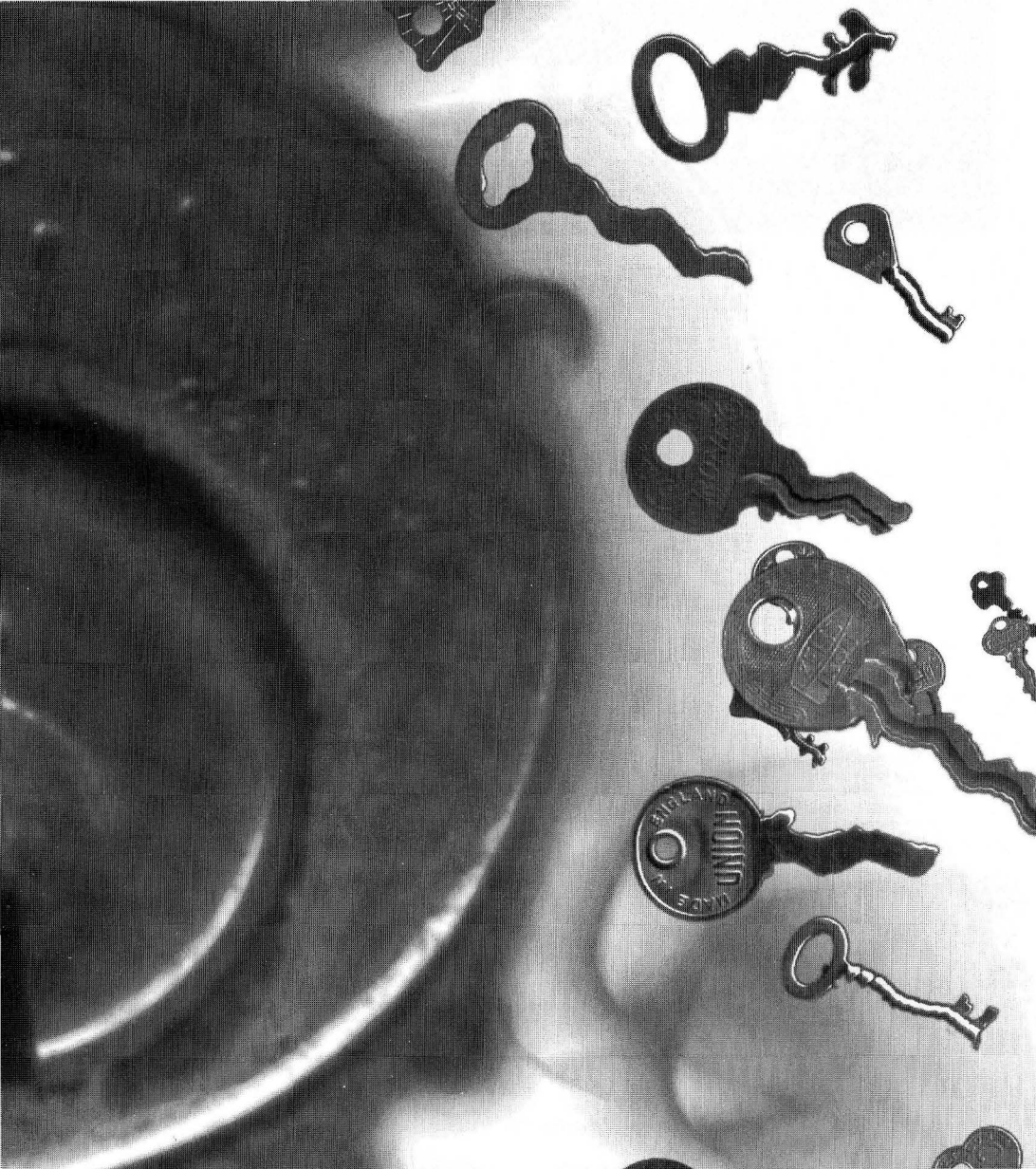
*foto-565. Foto relacionada con el ensayo dramático en
Mandel Nosta N. 2.0
14.11.99*

Revista Semestral de Investigación Teatral



Nueva época • noviembre 1999





Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Rafael Tovar y de Teresa Presidente

Gerardo Estrada Rodríguez Director general del Instituto Nacional de Bellas Artes

Claudia Veites Arévalo Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Omar Valdés Hernández Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli

Gerardo Jaramillo Herrera Director de Difusión y Relaciones Públicas

documenta
CITRU

Revista semestral de investigación teatral

Omar Valdés Hernández Director

Raquel Araujo Coordinadora general

Marcela de Aguinaga Edición

Comité editorial

Omar Valdés Hernández

Eduardo Contreras Soto

Raquel Araujo

Diseño gráfico

Eduardo Barrera Arambarri

Julieta Hernández Adame

Edgar Castellanos

Corrección

Gabriel S. Rovirosa

Captura

Jeanette González

Apoyos

Sisu González

Virginia Jiménez

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.cnatr.mx

A d e d i t o r i a l

La investigación teatral en México enfrenta actualmente grandes pero no menos interesantes desafíos: la consolidación de su legitimidad como campo del saber entre las disciplinas del conocimiento artístico y humanístico; el discernimiento de una especialidad y especificidad propias de un campo del conocimiento vinculado sin lugar a dudas con un "objeto de estudio" y con una práctica artística concreta, y la creación de condiciones para la profesionalización de la actividad investigadora teatral. Otro reto lo constituye la sombra permanente de "lo mortal" en la investigación considerada como uno de los ámbitos del propio teatro (pensando desde luego con Peter Brook, "al decir mortal no queremos decir muerto, sino algo deprimentemente activo y, por lo tanto, capaz de cambio"), y las tendencias divergentes en la investigación de las artes escénicas.

Ante desafíos tan amplios, la consolidación de una publicación periódica como un espacio de encuentro y reflexión para la investigación del teatro ha sido una preocupación mayor no sólo del CITRU, sino también de numerosos esfuerzos emprendidos desde los diversos ámbitos civiles, institucionales y universitarios de nuestro país, al igual que de academicistas y silvestres, profesionales y "mortales" "augustos" y "patafísicos"

En el caso del CITRU, a lo largo de su existencia varios han sido los proyectos editoriales que han querido contribuir al logro de tal propósito. Margarita Mendoza López, una de las fundadoras y primera directora del CITRU, no dudó desde el primer instante en emprender, con amorosa humildad pero no sin sentido estratégico, la edición, así

fuera artesanalmente mimeográfica, de una primera publicación: el *Boletín del CITRU*. A este esfuerzo fundador siguieron los proyectos editoriales que representaron una nueva época del *Boletín del CITRU*; posteriormente, se publicó la revista *Acotación* y, finalmente, *documenta CITRU*, que, recuperando las mejores experiencias precedentes, se ha propuesto renovar sus criterios editoriales, formato y diseño a fin de satisfacer las necesidades actuales de información teatral de un número cada vez más amplio de lectores.

Naturalmente, el proyecto editorial para esta segunda época estará abierto al esfuerzo de perfeccionamiento constante por parte de sus colaboradores, lectores y editores.

¡Bienvenidos!



de

6

Stanislavski vivo

Evgueni Lázariev



Судьба артиста связана с судьбой народа. В искусстве артист не может быть свободен от ответственности перед народом. В искусстве артист не может быть свободен от ответственности перед народом. В искусстве артист не может быть свободен от ответственности перед народом.



Apuntes en torno a

La ópera del orden

y el efímero pánico

Angelica García G.

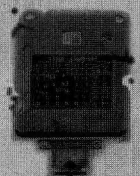
28



Apuntes en torno a

La ópera del orden y el efímero pánico

Apuntes en torno a la ópera del orden y el efímero pánico



48

José Jorge

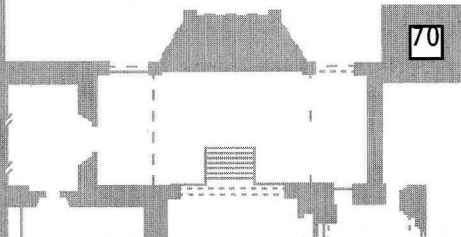
портфолио

portafolio
fotográfico

Tlaxcala o el jardín de los gentiles

Oscar Armando García

Breve semblanza sobre el diseño de los espacios urbanos de representación religiosa en Tlaxcala durante el siglo XVI



70

Philippe Amand

y los teatros de la
ciudad de México en
el siglo



Giovanna Recchia

Antonieta y Federico: un breve encuentro Luis Armando Lamadrid G.

16

Teatros de la colonia San Rafael José Santos Valdés

40

Los aportes de las artes escénicas al corrido suriano Luz María Robles Dávila

58

**Calendario de las obras más expresivas y determinantes dirigidas,
escritas o actuadas por mujeres durante 1996-1997** Reyna Barrera

86

Escenarios culturales de fin de milenio Josefina Alcázar

96

Diatriba de amor: contra la distribución

de las artes escénicas europeas en Iberoamérica Lucía Beviá

100

Obra teatral en un acto: *Ay, mi vida, qué tragedia*

o ...porque me dijeron que aquí vivía mi padre... Carmina Narro

120

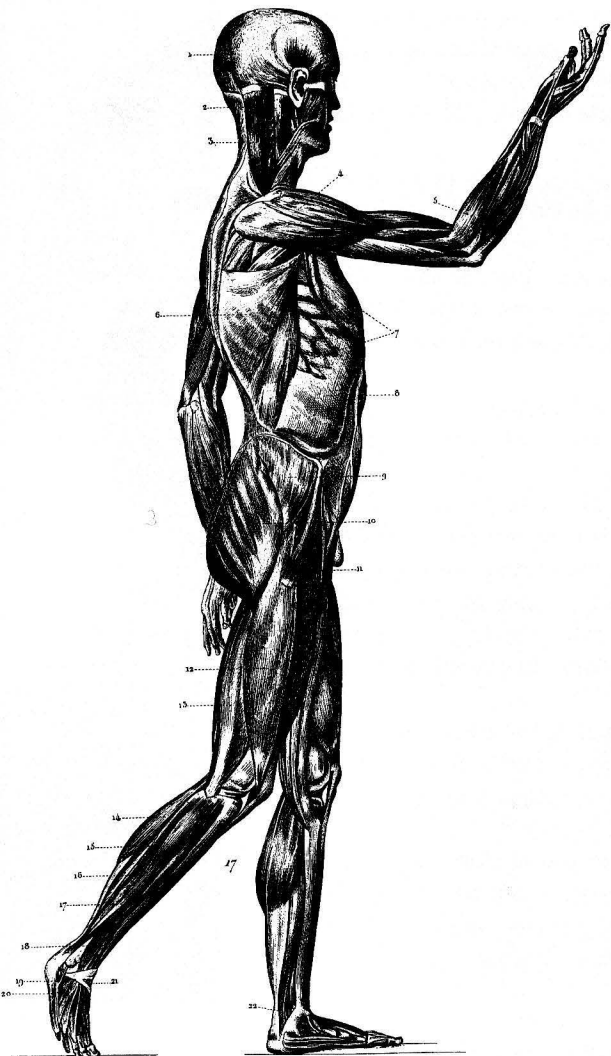
índice

СТАНИСЛАВСКИ

STANISLAVSKI

Evgueni Lázarev

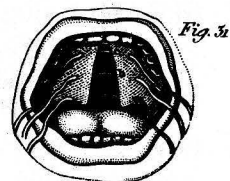
У И У О

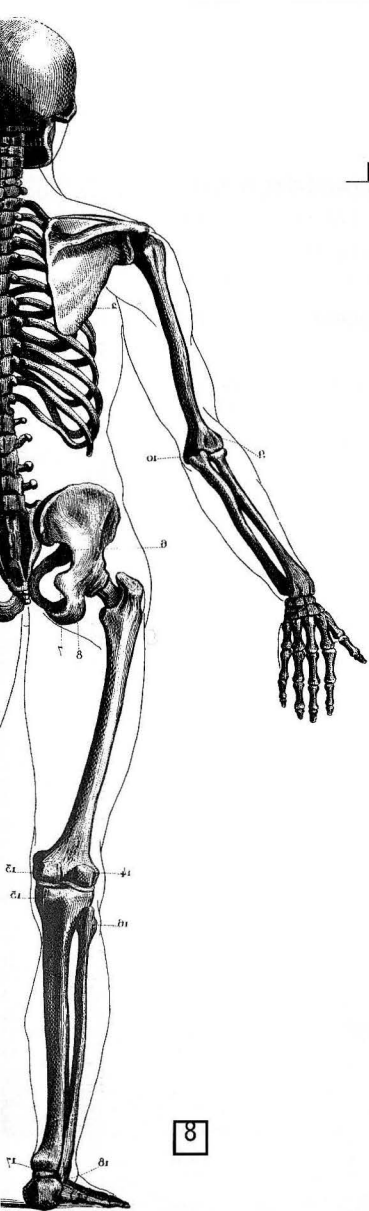


“ La tradición es caprichosa, adopta formas extrañas parecidas al pájaro azul de Maeterlinck, y se convierte en un objeto de comercio. Sólo su verdadera semilla, lo principal, se conserva viva hasta un nuevo rejuvenecimiento del teatro que toma la simiente heredera de todo lo que es grande y eterno y engendra su propia y nueva eternidad. A su vez, eso que es eterno se transmite a la generación siguiente.

Una gran parte se pierde por el camino, con excepción de la pequeña semilla que encuentra su propio camino hacia las arcas del tesoro del mundo en donde se conservan los materiales para la futura gran religión de la humanidad: el Arte.”

Konstantín Stanislavski, *Mi vida en el arte.*





En el otoño

de 1898, Alexéiev Konstantín Stanislavski, industrial moscovita y conocido director de teatro y actor aficionado, y Nemírovich-Dánchenko, dramaturgo y también profesor de teatro, recibieron del millonario Savva Morozov el apoyo económico necesario para abrir en Moscú un nuevo teatro: el Teatro de Arte, que a lo largo de 100 años sería una de las manifestaciones más brillantes de la cultura rusa.

Stanislavski y Nemírovich-Dánchenko reunieron en torno suyo a los artistas más talentosos de aquel momento en la vida teatral rusa: los alumnos egresados de los cursos de teatro de la Escuela de la Sociedad Filarmónica (Moskvín, Knipper, Meyerhold), los grandes actores de provincia (Tarjanov, Kachalov), los autores más renombrados de la literatura dramática (Chéjov, Gorki, Alexéi Tolstói, León Tolstói, Maeterlinck Hamsun, Ostrovski y, más tarde, Bulgákov y Pasternak). Entre los amigos del teatro se encontraban Shaliapín, Shostakovich, Gordon Craig e Isadora Duncan.

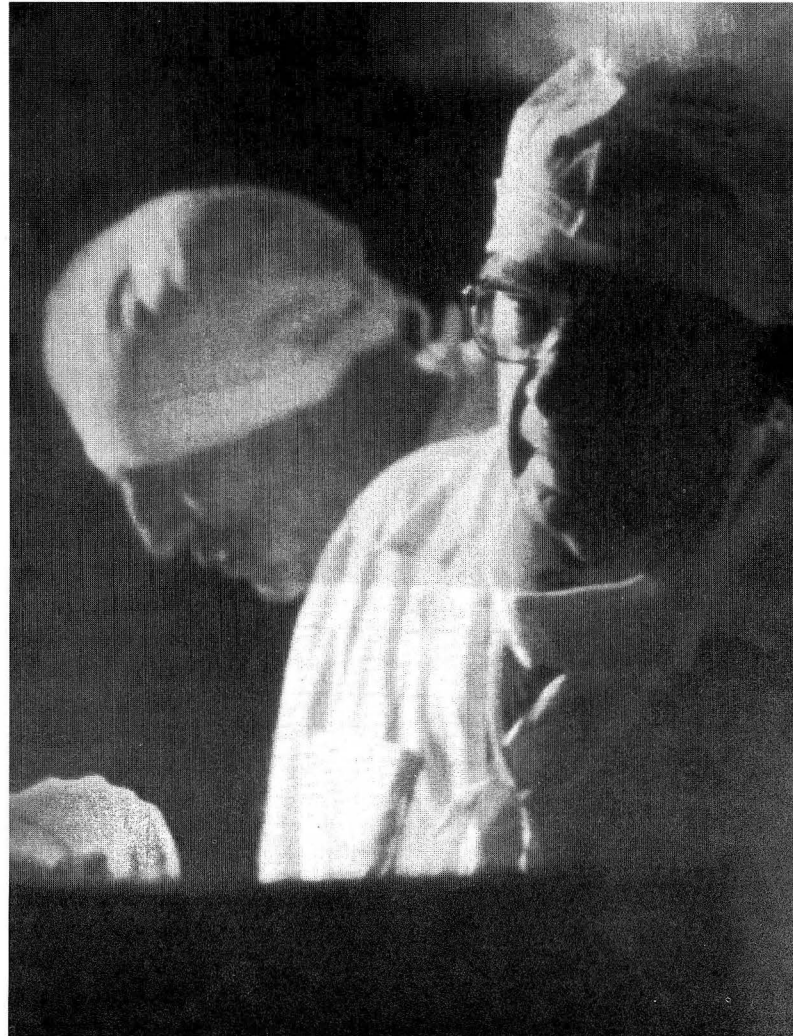
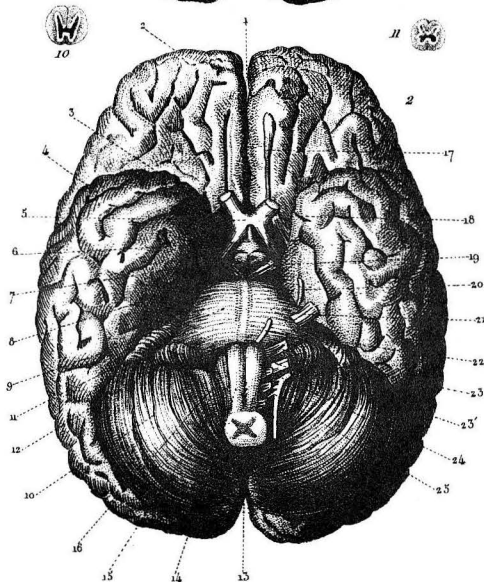
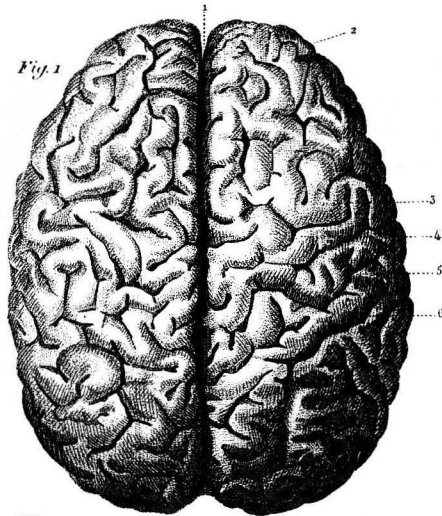
El teatro recientemente creado sorprendió principalmente por su alto grado de cultura y espiritualidad, la espontaneidad y maestría de los actores en su conjunto, y también por la frescura y fuerza de la dirección artística.

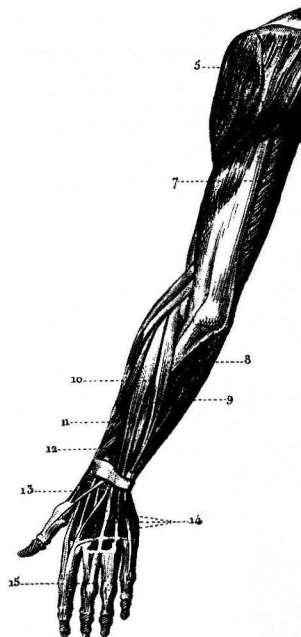
En un principio, figuraba en el nombre del Teatro de Arte de Moscú la palabra "Asequible" que se refería tanto al precio de los boletos como al público que podía frecuentarlo. Posteriormente, la palabra "Asequible" fue sustituida por el término "Académico" que no era muy comprensible pero sí oficial. El grupo de espectadores más importante estaba formado por intelectuales y estudiantes. Conseguir un boleto después de una noche de estar haciendo cola y entrar a ver *Las tres hermanas* de Chéjov era una de las hazañas más celebradas por los amantes del teatro en Moscú en aquel momento.

A pesar de que no abordaba temas de actualidad ni se oponía abiertamente al poder, el teatro, gracias a la eminencia de sus posiciones artísticas, "haciendo de la cotidianidad un símbolo" (según la expresión de Nemírovich-Dánchenko), se convirtió en una sólida tribuna social cuyo líder espiritual era el pueblo ruso.

El Moskovski Xudózhestveni Akademícheski Teatr (МХАТ) vivió todo un siglo en Rusia. Con ella murió y con ella resurgió; pasó por la revolución, el caos, las guerras; fue también el favorito de Stalin, lo cual no impidió que muchos de sus artistas terminaran en la cárcel. Más de una vez, en este teatro se representaron obras en las que el papel de Lenin era el principal.





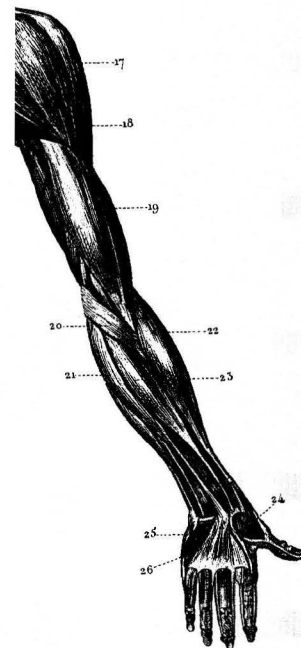


La compañía sufrió varias escisiones, la última de la cuales ocurrió cuatro años antes de la desintegración de la Unión Soviética. Se separó de talleres y teatros, que luego dispersaron por el mundo entero a los discípulos de Stanislavski, verdaderos apóstoles de la fe del Teatro de Arte.

En distintos años y en diversas circunstancias, llevaron consigo la antorcha de Stanislavski sus discípulos y seguidores: Mardzhanov en Georgia; Massalitinov en Bulgaria; Seki Sano en México; Mijaíl Chéjov en Letonia, Alemania y Estados Unidos; Stella Adler y Lee Strasberg en Estados Unidos.

El 7 de agosto de 1938, en su casa-estudio de la callejuela de Leontievski en Moscú, murió el gran Stanislavski, fundador del Teatro de Arte y de su sistema de actuación. Los actores de la compañía se encontraban de vacaciones y Nemírovich-Dánchenko estaba en Niza. Los pupilos de Stanislavski volaron a Moscú, negándose a creer que su gran maestro ya no estaba entre los vivos. A pesar de las prohibiciones bolcheviques, se celebró la misa de cuerpo presente. El féretro de Stanislavski fue colocado en un teatro-estudio pequeño, en el segundo piso de su casa, y durante toda la noche no cesó la música. Allí estuvieron los artistas más grandes de Rusia; tocaron violinistas y pianistas, cantaron solistas del Teatro Bolshói y declamaron poetas; sólo a la mañana siguiente se llevaron a cabo los funerales oficiales.

La personalidad de Stanislavski era fascinante; poseía una magia indiscutible, que con los años fue en aumento.





Muchos eran sus atractivos: alto, de rostro noble y hermoso, talle esbelto, dedos de manos y pies extraordinariamente largos, voz potente, ojos de mirada bondadosa, sonrisa encantadora y estrepitosa risa "homérica" Stanislavski poseía un físico propicio para el teatro.

Stanislavski en el papel de Astrov.
El tío Vanía, 1900.

Era un hombre asombrosamente infantil, ingenuo, sincero; no era difícil engañarlo. Jamás utilizaba palabras malsonantes; era bueno, amable, anticuadamente elegante.

Stanislavski fue hombre de un solo amor. Amó toda su vida a su esposa, María Petrovna Lilina, una actriz del Teatro de Arte. Su idilio se inició con el espectáculo *Amor y engaño* de Schiller, en el que Konstantín Serguéievich hacía el papel de Ferdinando y María Petrovna el de Luisa. Lilina sobrevivió a su marido varios años, aunque gravemente enferma de cáncer. Le amputaron una pierna, pero aun padeciendo dolores inhumanos se negó a que se le administraran narcóticos. "Quiero llegar limpia hasta Kostia (Stanislavski)" afirmaba Lilina. Cuando Isadora Duncan, en una ocasión en que se



encontraba en Moscú, le ofreció a Stanislavski bailar para él absolutamente desnuda, éste respondió desconcertado: "Sin duda será algo extraordinariamente interesante; invitaré a Maria Petrovna."

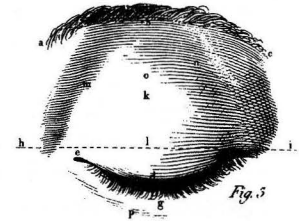
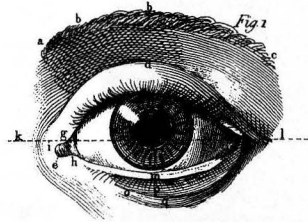
Stanislavski era una persona profundamente religiosa y deificaba el teatro. Pertenecía a la Iglesia ortodoxa rusa pero se interesaba por otras religiones, siempre en busca de un camino que permitiera la comunicación entre el artista y Dios. Algunos de sus discípulos le dijeron al autor de este artículo que Konstantín Serguéievich consideraba el descubrimiento de su sistema como algo que venía de arriba, y la propagación de éste su misión en la tierra. "No estamos creando discípulos, ni actores profesionales —decía Stanislavski—. Estamos creando apóstoles de nuestro sistema." No obstante, lo más atrayente del sistema Stanislavski para los actores y directores del mundo entero es que este método de trabajo los cambia de manera mágica y transforma su vida. El dominio del sistema Stanislavski ayuda a conseguir el éxito artístico, lo cual ocurre de forma natural, sin que uno se percate. Y el actor o director que se encuentra en ese camino, al cabo de unos años, de repente se da cuenta de que su vida entera ha cambiado, que recibe constantemente invitaciones para diversos trabajos, que no le es difícil ni complicado estar en manos de diferentes directores de teatro o de cine y que cada vez sube más y más por la escalera del éxito y del perfeccionamiento.

En el inicio de su carrera artística, cuando todavía formaba parte de grupos de aficionados, el joven Alexéiev Konstantín Stanislavski se enfrentó en el escenario con los mismos problemas que enfrenta todo actor que carece de una formación seria: tensión física monstruosa que llega incluso a producir náusea y mareos, terror ante los espectadores, nervios excesivos, emociones teatrales falsas, mala dicción. ¿Cómo encontrar la manera de comportarse en escena? ¿Cómo conseguir

Stanislavski
en el papel
de Trigorin.
La gaviota, 1898.

la ligereza y la naturalidad? ¿Cómo hacer surgir las emociones? ¿Cómo dominar y encaminar correctamente el temperamento? ¿Cómo quitar a los músculos del cuerpo la tensión innecesaria? ¿Cómo olvidarse del espectador? ¿Cómo deshacerse del miedo y de la timidez? Todas estas preguntas atormentaban a Stanislavski porque era consciente de sus defectos. Fue entonces quizá cuando surgió en él esa definición paradójica del talento como “La conciencia de la propia imperfección y el deseo de perfección.”

Observando la actuación de los mejores actores rusos y de los grandes actores extranjeros, estudiando los cultos y religiones, adentrándose en el yoga, examinando el comportamiento de los animales y experimentando constantemente con su propia naturaleza de actor, siempre en busca de la clave de los secretos para crear un personaje, observando con agudeza la vida, Stanislavski hizo un hallazgo sorprendente y sencillo: descubrió que en la base de todo com-



portamiento humano estaban *el deseo, la voluntad y la acción*. El ser humano, el hombre que está vivo, siempre quiere algo. Incluso cuando *no desea nada*, quiere que lo dejen en paz. Pero en general, al hombre lo mueven las pasiones y el deseo; éstos son los creadores de la voluntad, y la voluntad se personifica en la acción. El hombre actúa sobre el mundo que lo rodea, *influye* en él consiguiendo los fines que se ha propuesto, venciendo pequeños obstáculos, resolviendo las tareas tácticas (las más cercanas) y tratando de encontrar la solución a las tareas estratégicas (las más lejanas).

Sucede exactamente lo mismo en escena. Según Stanislavski, el actor tiene que saber definir cuáles son las tareas tácticas (las más sencillas y cercanas) y cuáles las tareas estratégicas (las de mayor envergadura, lejanas y definitivas) de su personaje, y entender

de qué forma, a través de qué acciones, puede alcanzar los fines que se propone. Y lo más importante es consumir estas acciones —de verdad, de manera productiva— frente a los espectadores.

Así surgió el concepto principal del sistema Stanislavski, el concepto del objetivo y el superobjetivo. El cumplimiento de estos objetivos, lo que suele llamarse *la acción física*, a través de la cual se influye en los compañeros de escena —de verdad, en esencia, donde la acción puede percibirse físicamente— se convirtió en el instrumento del sistema.

Stanislavski escribió libros espléndidos, como *Mi vida en el arte*, *Un actor se prepara* y *El trabajo del actor en el papel durante el proceso de transformación*. Y todo actor con talento, todo director que llegue con intenciones serias al Arte han de leerlos con atención y rendirles tributo.

Pero estos libros sólo muestran el camino de búsqueda de Stanislavski, un camino de pruebas y de errores. En distintas épocas de su

vida, él consideró uno u otro elemento del sistema como fundamental; cuando se prendaba de una idea obligaba a todo el teatro a hacer improvisaciones en torno a ella —incluidos los colaboradores y hasta los bomberos. Son varios los componentes de este género en el sistema Stanislavski: el “si” mágico (si lo que acontece en la obra me sucediera a mí, ¿cómo me

comportaría?); las circunstancias dadas, las unidades y los objetivos; la fe en la ingenuidad; la línea de la intuición; el sentimiento de verdad; los círculos de atención; la cuarta pared, la comunicación viva, los tiempos y los ritmos, la acción continua, el objetivo, el superobjetivo y el supersuperobjetivo.

Obsesionado con la idea en turno, Stanislavski vivía con ella y para ella durante cierto tiempo, obligando literalmente a los actores y a los estudiantes a creer en ella —haciendo que la gente llegara incluso a desmayarse de tanto repetir la misma improvisación— para luego presentarse a la mañana siguiente y anunciar intempestivamente que su idea había sido provechosa pero equivocada o temporal, y que se retractaba.

Desgraciadamente, muchos de los discípulos o pseudodiscípulos de Stanislavski se quedaron con esas ideas “equivocadas o temporales” y algunas veces convivieron con ellas toda la vida; así, fundaron escuelas en las que impartieron estas ideas, sin saber que el propio maestro hacía ya mucho tiempo había renunciado a ellas.

Hacia el final de su vida, Stanislavski encontró el verdadero instrumento de su método: la acción física. Fue entonces cuando le dio el nombre de “método de análisis mediante la acción” Según este método, los estratos psicológicos más profundos de la vida de una persona, las motivaciones más íntimas de su conducta, las emociones más fuertes (en todos los casos se está hablando de su variante escénica y no de la



Stanislavski
en el papel
de Satin.
Los bajos fondos,
Máximo Gorki, 1898.



variante viva y naturalista), pueden ser expresados “mediante la exploración con el cuerpo” a través de acciones físicas sencillas que se encuentran en el espacio de comunicación con el compañero de escena.

Muchas personas que creen con firmeza estar al servicio del arte no comprenden esta posición, les parece vulgar y simplista; pero precisamente “el ejercer influencia física” *la modificación* físicamente perceptible de lo que nos rodea para conseguir el fin que perseguimos (no importa si se trata del arreglo de la casa para recibir a los invitados o de convencer al compañero de escena en una disputa filosófica), es la molécula viva del sistema Stanislavski.

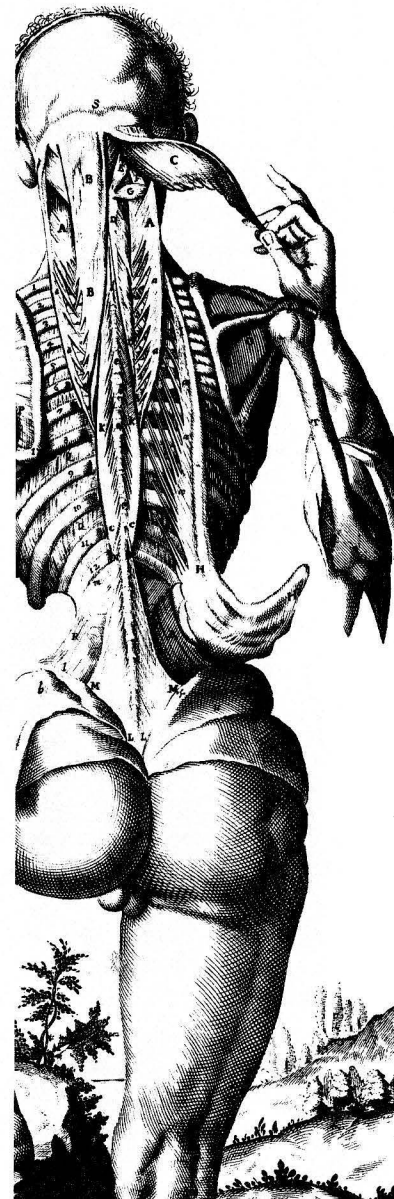
A Konstantín Serguéievich no le dio tiempo de escribir un libro al respecto. No existe ese libro. En sus textos apenas si menciona el método de análisis mediante la acción.

Este descubrimiento tuvo lugar en sus últimos ensayos y en sus últimas conversaciones. El método de análisis mediante la acción, el gran descubrimiento de Stanislavski, fue consolidado y desarrollado por sus ayudantes, discípulos y seguidores: M. Kedrov, M. Knebel, N. Gorchakov, G. Tovstonogov, O. Efremov, A. Efros, N. Lobanov, A. Popov y A. Goncharov, y también por las generaciones de directores y pedagogos rusos que le siguieron.

Algunos actores y directores no aceptan a Stanislavski arguyendo que incluso ha sido nocivo para el teatro. Otros consideran que su método sirve únicamente para obras “de un realismo galopante” —para Chéjov, por ejemplo— afirmando que Stanislavski es “gris, pobre” Hay también quienes estiman que Stanislavski creó un “caos tal de pensamiento y experiencia” que cada uno puede sacar de allí lo que le parezca racional. Igualmente, hay quien cree que Stanislavski puede hacer un gran actor de cualquier persona, aun de aquella cuyo talento sea nulo, con sólo seguir al pie de la letra sus indicaciones.

Sin embargo, tanto quien lo niega categóricamente como quien lo diviniza se equivocan. La cualidad principal de Stanislavski, según las palabras de Borís Pasternak, es que él estaba “siempre vivo” Se separaba sin dificultad de las teorías que consideraba erróneas, al igual que de sus pasiones. Jamás pensó que su sistema fuera la verdad absoluta; decía que el sistema no puede suplir al talento, aseverando que hay genios como Mijaíl Chéjov, por ejemplo, que no lo necesitan en absoluto porque ellos mismos son el sistema.

Stanislavski detestaba a quien hacía del sistema su meta única, matando así el sentimiento vivo del actor. Él creía en el talento, en la fantasía, en el milagro de la creación de un personaje, en esos momentos sagrados “de vida del espíritu” sobre el escenario que están por encima de cualquier sistema. Creía en la misión del actor. Una de las últimas declaraciones de Stanislavski fue la siguiente: “Ningún sistema es necesario si usted es un hombre de talento; salga a escena y haga el bien.





ANTON

fotos de la Universidad
no dia de la que yo

Federico

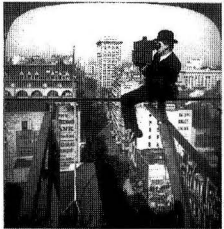
“ El pasado puede ser tanto más terrible
cuanto que es irreparable: temer que
una cosa no ocurra es menos espantoso
que temer que no haya ocurrido.”

Schiller

eta y federico:

de Columbia.
and en la boca que se ve al fu

Luis Armando Lamadrid G.



un breve
encuentro

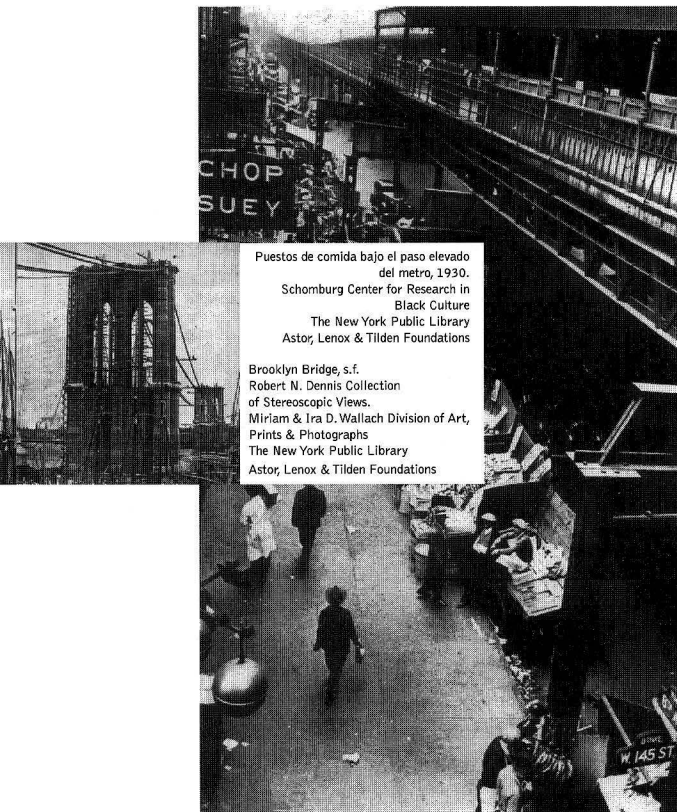
del investigador histórico suele ser apasionante. Recrear una realidad a través de la interpretación de los documentos que atestiguaron los hechos, nos hace sentir como detectives tras una pista de la que, en ocasiones, se desconoce el móvil o el destino de los protagonistas. Se trata de traducir la visión del testigo y adecuarla al momento histórico y social que está viviendo. Nada de lo que acontece en la inmensidad del planeta le es ajeno al pequeño e insignificante protagonista, y eso va a influir en su visión de la realidad, lo que se traduce en una gran responsabilidad de quien está intentando retratar los acontecimientos para darlos a conocer al mundo.

Cuando la investigación se centra más en un punto, como es el del teatro (nuestro caso), las dificultades aumentan. La historia de las artes escénicas es vista —la mayoría de las veces— como un asunto de curiosidad histórica y nada más, algo totalmente ajeno al desarrollo de la sociedad y al margen de los hechos históricos que se piensan trascendentes. Al parecer, hemos olvidado que lo que acontece arriba en la escena es un reflejo de lo que está ocurriendo abajo, en el patio de las butacas, y que los actores, al terminar la representación y revestirse con sus propios ropajes, también son afectados (al igual que los espectadores) por lo que sucede en las calles, en el gobierno, en el palacio, en el mercado, en la Iglesia... en el planeta.

De ahí que el trabajo de investigación en el ámbito del mundo escénico y la vida de sus protagonistas conlleve gran responsabilidad al dar a conocer los resultados, sobre todo si se desea cumplir con el requisito de objetividad académica, que demanda disciplina, rigor y perspectiva. No obstante, eso no nos impide, como personas, fantasear con las cosas que nos gustaría encontrar y dar a conocer. Y hay días en que por momentos dejamos

que esta fantasía y su prima hermana, la especulación, nos sorprendan, ya que otros de los ingredientes imprescindibles para investigar son, sin duda, la ilusión y la imaginación. En el caso del trabajo de investigación que acabamos de realizar (“Censura y reglamentación en el teatro novohispano” de la colección Fuentes y Documentos para la Historia del Teatro en México, realizada conjuntamente con Maya Ramos Smith y Tito Vasconcelos), en los momentos de relajamiento comentábamos lo feliz que nos haría encontrar, por ejemplo, un proceso contra *el maromero Palafox y Mendoza* o un auto contra *el incipiente cómico Aguiar y Seijas* para desintoxicarnos un poco de los sermones, autos y edictos que los mencionados religiosos lanzaban en contra del teatro y sus públicos. Pero esto no pasaba de un reconfortante ejercicio de distensión, para luego seguir bregando entre fardos y documentos en busca del detalle y el rigor histórico. El deseo de hacer descubrimientos audaces dando como única fuente *papeles sueltos en el Archivo General de la Nación* o de escribir irresponsables artículos en los que aseguráramos que *en la época de la Colonia no existía la censura en los teatros* nos estaba totalmente negado.

No obstante, quiero proponer un ejercicio de investigación basándonos en verdades relativas. Esto es, hacer una lectura en la que la imaginación y la verdad histórica vayan de la mano, y en momentos se confundan mediadas por la intuición. Los invito a ejercitar nuestra fantasía. Debe subrayarse, empero, que nada de lo que se presenta aquí es mentira. Todo está en cartas, e incluso ha sido publicado; la razón por la que no se les ha ocurrido intentarlo a otras personas antes que a mí la desconozco. Quizás al investigar a personalidades tan fuertes (Antonietta Rivas Mercado y Federico García Lorca) su peso histórico nos apabulle (o bien, los puntos de interés de otros investigadores no han coincidido con los míos).



Puestos de comida bajo el paso elevado del metro, 1930. Schomburg Center for Research in Black Culture The New York Public Library Astor, Lenox & Tilden Foundations

Brooklyn Bridge, s.f. Robert N. Dennis Collection of Stereoscopic Views. Miriam & Ira D. Wallach Division of Art, Prints & Photographs The New York Public Library Astor, Lenox & Tilden Foundations

Pero no adelantemos conjeturas. Más bien, preparémonos para viajar al Nueva York de 1929, un poco antes de la gran crisis económica, en la época de la prohibición, del surgimiento del cine sonoro, de las revoluciones en Latinoamérica, la caída masiva de monarquías, y tantas cosas más que van a influir en el pensamiento de nuestros dos neuróticos e insoportables (y al mismo tiempo entrañables y amados) protagonistas. Iniciemos pues nuestro viaje. Tal vez con los fragmentos extraídos de algunas cartas, a modo de relato homérico, podamos descubrir nuestra propia Troya.

I

La llegada a esta ciudad anonada pero no asusta. A mí me levantó el espíritu ver cómo el hombre con ciencia y con técnica logra impresionar como un elemento de naturaleza pura. Es increíble. El puerto y los rascacielos iluminados confundiendo con las estrellas, las miles [sic] de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra. París y Londres son dos pueblecitos si se comparan con esta Babilonia trepidante y enloquecedora.¹

esta mañana llegué. Nueva York en su reposo dominical me ha recibido amablemente. No me impone, al contrario, me parece que ya lo conozco, que he vivido largos días en él, que sus calles me son familiares y sus paseos también. No me hallo extraña.²

Estas son las impresiones del primer enfrentamiento con la ciudad. García Lorca llega a Nueva York el 26 de junio de 1929; Antonieta Rivas Mercado lo hace el 6 de octubre del mismo año. Durante los meses de octubre y noviembre, estos dos personajes van a encontrarse y com-

¹ Andrew A. Anderson and Christopher Maurer (eds.), *Epistolario completo. Federico García Lorca*, España, Cátedra, 1997, pp. 614-615.

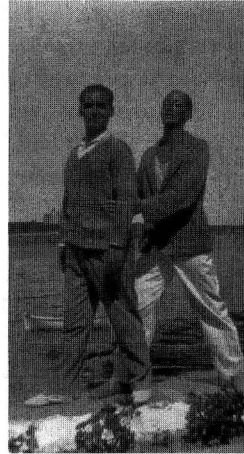
Luis Mario Schneider (ed.), *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, México, Oasis, 1987, p. 384.

partir su percepción del mundo en un ámbito extraño y agresivo, pero también seductor.

Ambos llegan arrastrando la decepción que les causaron sus desengaños amorosos y políticos en sus países de origen. Federico: su malograda relación con el escultor cubano Emilio Aladrén, además de sus encuentros con la censura a su obra de teatro *El amor de don Perlimplim con Belisa en su jardín* bajo la dictadura de Primo de Rivera; por otro lado, la rabia que le causó la directa alusión personal (representada en la psicología del personaje protagonista) que cree ver en la película *Un perro andaluz* por parte de Salvador Dalí, por lo que se siente dolido y traicionado. Antonieta: su frustrada relación con el pintor Manuel Rodríguez Lozano, un divorcio, las peleas por la custodia de su hijo, el no ser bien vista por la rígida sociedad mexicana debido a su dinámica actividad como promotora cultural y a su participación en la frustrada campaña presidencial de Vasconcelos.

Los dos poseen una sensibilidad similar, una vasta cultura, una educación superior (propia de quienes provienen de familias acomodadas) y un genuino interés por el futuro de las clases populares, así como una fuerte oposición a todo lo que pueda oler a reaccionario o tra-

dicional. Estos elementos, al conjuntarse, van a proporcionar una visión global de la sociedad neoyorquina al final de la década de los veinte, y también van a propiciar el inicio de una amistad no por breve menos profunda, como podrá verse tras la lectura de algunos fragmentos de su correspondencia.



Oficialmente se hallan en Nueva York por diferentes razones: Federico para aprender inglés y Antonieta como descanso ante sus constantes crisis depresivas; pero, afortunadamente, van a coincidir en el mismo ámbito cultural de la cerrada alta sociedad neoyorquina. Fueron presentados por Gabriel García Maroto, crítico e impresor manchego: Antonieta lo conoció en México en 1928 (y tuvo algunos roces con él por sus reaccionarias opiniones en torno al arte), y fue el editor, en 1921 de *El libro de poemas* de Federico. Curiosamente, ninguno de los dos tenía muy buena opinión de él, como puede entenderse por los juicios vertidos en sus cartas. En 1925, un amigo, Benjamín Palencia, le escribe a Federico:

No te imaginas el escándalo que ha habido esos días en la exposición [se refiere a la Exposición de Pintores Ibéricos], desde que Maroto se metió con nosotros los modernos en una conferencia que dio, llamándonos “señoritos que cogemos la revista *L'Esprit Nouveau* [sic] y copiamos todo” porque dice no es posible hacer arte nuevo sin salir de Madrid, como nosotros lo hacemos.³



Federico García Lorca y Salvador Dalí en Cadaqués, Girona, 1927.
Fundación Federico García Lorca, Madrid.

A lo que Federico le responde, en carta fechada en el mismo año:

Me causa gran impresión lo de Maroto, aunque lo esperaba [...] No le hagáis ningún caso. Nosotros tenemos ahora que estrecharnos mucho... y defendernos como caballos salvajes contra lobos. Este año próximo promete ser interesante. Saldrán de sus urnas los putrefactos incorruptos. Lo vamos a pasar muy mal y bien al mismo tiempo.⁴



“Un pianista de Hawai, una bailarina hindú”
(así descritos por FGL en carta a sus padres),
Antonieta Rivas Mercado y Federico García Lorca.
Universidad de Columbia, Nueva York, otoño de 1929.
Fundación Federico García Lorca, Madrid.

No debe olvidarse que en ese momento Federico se encuentra totalmente comprometido con el mundo de la pintura, debido a su intensa relación con Salvador Dalí.

Por su parte, Antonieta, en una carta a Manuel Rodríguez Lozano fechada el 9 de octubre de 1929, se refiere a él en los siguientes términos: “Ayer vino a buscarme Maroto [...] Está aquí García Lorca y mañana me lo va a presentar.”⁵

Esta mención nos da el antecedente de que Antonieta conocía ya la obra de García Lorca, lo cual no es de extrañar, pues debido a su activa participación con el grupo de Los Contemporáneos y el Teatro de Ulises se relacionó con lo que en el nivel artístico literario se estaba produciendo en esos momentos en Europa.

La siguiente carta fechada el 11 de octubre de 1929 nos permite datar su primer encuentro para el 10 del mismo mes, ya que en ella menciona: “Está aquí Maroto a quien sólo por esto le perdono todo. Me presentó a García Lorca, quien está pasando el invierno en Nueva York, en Columbia, escribiendo y conociendo Nueva York. Ya es mi amigo.”⁶



En la misma carta, la descripción que Antonieta hace de Federico no puede ser más reveladora del impacto que éste le produjo:

un extraño muchacho de andar pesado y suelto, como si le pesaran las piernas de la rodilla abajo—de cara de niño, redonda, rosada, de ojos oscuros, de voz grata. Sencillo de trato, sin llaneza. Hondo, se le siente vivo, de las mismas preocupaciones nuestras: pureza, Dios. Es niño, pero un niño sin agilidad, el cuerpo como si se le escapara, le pesa. Culto, de añeja cultura espiritual, estudioso, atormentado, sensible. Toda una tarde en que perdimos a Maroto rumbo al centro en el *subway*, anduvimos juntos diciéndonos cosas, pocas, pero reales. Parecen las cosas que se dicen los que se reconocen, las palabras rituales de una comunión profunda. De la gente que está aquí es el único que siento cerca de mí. Su última obra es “Una oda al Sagrado Sacramento”.⁷

³ Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, *op. cit.*, pp. 282-283 (nota 834).
Idem.

Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 388.

⁶ *Ibid.*, p. 390.
Idem.

En una sola tarde de un primer encuentro, Antonieta logra un retrato físico y espiritual que asombra por su precisión. Desgraciadamente, Federico no es tan descriptivo en relación con ella. Tal vez se deba a que sus preocupaciones primordiales eran otras, como la de demostrar a sus padres que lo suyo está en la poesía y el teatro, y que esta actividad puede significar una fuente importante de ingresos. En una carta a su familia, fechada a principios de noviembre, señala:

Os mando una fotografía en la que estoy con María Antonieta Rivas, una mejicana millonaria, fundadora de la revista *Contemporáneos* y el teatro "Ulises" de México, gran amiga mía, de una muchacha hindú, bailarina, que es una preciosidad, y de un pianista de Hawai, muy bueno, que ha tenido gran éxito en New York. Son tres *raros*, desde luego, pero inteligentes y muy artistas los tres.⁸

Artistas del Cotton Club, 1920.
Photographs & Prints Division
Schomburg Center for Research in Black Culture
The New York Public Library
Astor, Lenox & Tilden Foundations

Se trata de la única mención directa que sobre ella hace Federico en su correspondencia de Nueva York. Por suerte existen dos fotografías que atestiguan este hecho.

Por su parte, Antonieta, en carta del 17 de octubre, continúa con el retrato de García Lorca:

Ahora comienzo el capítulo de Federico García Lorca. Federico es un angélico —con un sentido de la vida que es el de usted—, es una criatura [*sic*] de Dios con una estupenda, fina, aguda sensibilidad inquietante, de trato fácil, como es fácil el trato con mi Antoñico cuando se entrega, o intratable cuando la gente le cae mal, así como usted, nada más que no es altanero, sino claridoso como chiquillo malcriado; va sólo a lo que le gusta, directo pero no primitivo —sin más que una palabra y la criba de su inteligencia—; de una vieja familia andaluza, el padre es ganadero rico —descendiente de una de las familias moras que fueron de las primeras—, con un agudo buen humor irónico, discípulo y amigo de Falla, amigo de todo mundo —Jiménez, Ortega, etcétera—, optimista a fuerza de desesperación, porque... [La carta está truncada debido a la pérdida de una o varias hojas.]⁹



La falta del final de la carta resulta lamentable. Esa pérdida (¿o tal vez censura?) nos deja incompleto el retrato del poeta, e impide que nos enteremos de la intensidad de la relación y el grado de confianza que existía entre estos dos personajes, así como de su sensibilidad compartida y su interpretación del mundo.

En relación con esta simbiosis, un ejemplo claro se desprende al cotejar la visión que tienen de la sociedad neoyorquina, en concreto, de los negros y la música. Antonieta escribe:

Y fuimos los tres a un maravilloso, único, formidable cabaret negro. Queda en la sala baja de un sótano —el techo se toca casi con las manos— en el centro, un rectángulo cercado por un barandal de latón grueso —brillante—, al fondo del rectángulo, en una de sus caras menores, baja el techo como concha que se cierra, en vivo y rojos. Allí está la orquesta. Luces difusas —falsas, alrededor. Cuando llegamos había lo que llamaré “la revista”· números sueltos, en rápida sucesión. Cantantes, dícense, graciosos, bailarines y la música. ¡Qué negras, embriagadas de ritmo, en frenesí —todo era un *crescendo* selvático, una gran fiesta orgiástica: las voces de las mujeres roncadas y plañideras y los cuerpos casi sin voluptuosidad, animales. Terminó la revista con la atmósfera ya cambiada ¡y comenzó el baile! ¡Qué jazz!, delirante, en un espasmo, en una delirante carrera; los meseros bailaban solos; los músicos, de cuando en cuando uno, otro, dejaban de tocar y se ponían en pie a bailar un shimmy, y en el centro las parejas —en una retorta de alquimias, como grumo espeso que se moviera en un recipiente— entregándose, buscándose, besándose, extraño y terrible rito impúdico.¹⁰

La visión de García Lorca, más que repetir, completa el cuadro trazado por Antonieta, en la descripción que hace del baile de los negros en su conferencia-presentación de *Un poeta en Nueva York*:

En aquel hervor, sin embargo, hay un ansia de nación bien perceptible a todos los visitantes y, si a veces se dan en espectáculo, guardan siempre un fondo espiritual insoportable. Yo vi en un cabaret —Small Paradise— cuya masa de público danzante era negra, mojada y gruesa como una caja de huevas de caviar, una bailarina desnuda que se agitaba convulsamente bajo una invisible lluvia de fuego. Pero, cuando todo el mundo gritaba como creyéndola poseída por el ritmo, pude sorprender un momento en sus ojos la reserva, la lejanía, la certeza de su ausencia ante el público de extranjeros y americanos que la admiraba. Como ella era todo Harlem.¹¹

La falta del final de la ya mencionada carta nos impide ahondar más sobre la intensidad y profundidad de sus confidencias. ¿Sería tan fuerte la comunicación entre ellos como para que García Lorca le hubiera confiado el desastroso final de su experiencia con Aladrén y, a su vez, Antonieta le haya contado de su frustrada relación con el pintor Rodríguez Lozano en un intercambio de intimidades? En estos momentos García Lorca está viviendo un proceso que lo llevaría a aceptar y vivir plenamente su condición de homosexual, que había vivido como un hecho vergonzante.

Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, *op. cit.*, p. 664.

Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 400.

¹⁰ *Ibid.*, p. 389.

¹¹ Eutimio Martín, *Federico García Lorca. Poeta en Nueva York. Tierra y Luna. Edición crítica*, España, Ariel, 1981, p. 310.

¿Quién mejor que esta mujer que ha sabido ser confidente y cómplice de notables personajes homosexuales, como Novo y Villaurrutia? Tal vez Antonieta haya conseguido en tan breve tiempo entreabrir las puertas del “clóset” de Federico, cosa que no consiguió con Rodríguez Lozano. Desgraciadamente nunca lo sabremos, pero, en cambio, nos permite sumergirnos en el delicioso oceano de las conjeturas.



Artistas del Connie's Inn, 1940.
Photographs & Prints Division
Schomburg Center for Research in Black Culture
The New York Public Library
Astor, Lenox & Tilden Foundations

II

En pocos días, la relación Federico-Antonieta parece volverse más estrecha, al grado de que, en su delirio de promotora cultural, Antonieta, en carta del 20 de octubre, le escribe a Rodríguez Lozano:

Además me ha pedido el Guild [se refiere al Theater Guild] por boca de uno de sus directores (contacto de Frances Payne) que les proporcione obras hispanoamericanas y españolas contemporáneas, que necesitan material y [textual] si hay algo que entregue la nota característica de los distintos países, lo aceptaremos y montaremos. Urge me mande Andrés sus leyendas. García Lorca me va a ayudar a dramatizar dos o tres. Yo haré las traducciones al inglés [...] Lorca me proporcionará cosas de teatro suyas —dos que le voy a mandar a usted para que las lea—, están inéditas aún [...] Lorca ha prometido ayudarme en todo. Tiene una sensibilidad preciosa.¹²

Conviene aquí detenerse un momento a reflexionar. ¿A qué obras inéditas de García Lorca se refiere Antonieta? Tanto *Mariana Pineda* como *Amor de don Perlimplim...* son conocidas y no pueden catalogarse como inéditas. Una podría ser *Los títeres de Cachiporra* (como se verá más adelante), ¿y la otra?

Según sus biógrafos Ian Gibson y Marcelle Auclair, en ese momento Federico se encuentra en un proceso creativo que está por dar un giro completo a su dramaturgia. Él mismo lo menciona en una carta a su familia fechada el 21 de octubre: “He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe hoy en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución.”¹³



Según anotan Anderson y Maurer, los compiladores de sus cartas, la obra mencionada podría tratarse de *El público*. De ser así, ¿sería Antonieta una de las pocas personas que tuvieron acceso a la lectura completa de ese material? Y de ser cierto que Antonieta le envió dichas obras a Rodríguez Lozano, ¿no estarían en su archivo? ¿o se perdieron? Las preguntas siguen acumulándose.

Y para corroborar lo que ya anota Antonieta, Federico refiere en otra carta escrita entre el 22 y 23 de octubre:

Ahora se empiezan a mover algunos amigos míos ingleses en New York para ver si consiguen que se ponga mi teatro aquí. Esto puede ser muy bueno para mí y ojalá se consiga, porque sería excelente cosa. De ponerse algo se pondría el *Perlimplim* y los *Títeres de Cachiporra*, traducidos y con gran decorado. Aquí hay un teatro de vanguardia y sería no difícil. Yo no me hago ilusiones, sino que espero los acontecimientos. En el asunto están interesadas las señoras. Las señoras son las que hacen todo en Norteamérica. Hay alguna millonaria interesada también, y tres o cuatro judías literarias.¹⁴



En relación con esto, Ian Gibson, en su monumental biografía del poeta, menciona una cita de Herschel Brickell, anotada en su ensayo *A Spanish Poet in New York*, que incluye el siguiente comentario de Antonieta: "Estoy segura de que vosotros pensáis en Federico como poeta, pero un día será más conocido como dramaturgo. Yo he leído algunas de sus obras dramáticas y superan en calidad hasta sus mejores poemas."¹⁵ La opinión que de Antonieta tiene el mundo intelectual no es para nada favorable. Ella, debido a su carácter fuerte y apasionado, ha tenido varias fricciones con este ambiente aristocrático al que acusa de frívolo, fatuo y falto de compromiso social. Su relación con los mexicanos que están allá (Orozco, entre otros) es por demás tensa, lo mismo que con Mildred Adams (importante promotora artística y mecenas) y Alma Reed.

¹² Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 404.

¹³ Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, *op. cit.*, p. 657.

¹⁴ *Ibid.*, p. 658.

¹⁵ Ian Gibson, *Federico García Lorca*, México, Grijalbo, 1987, p. 76.



Existe la incógnita, en el caso de haberse realizado, de dónde quedaron las mencionadas traducciones a las que alude directamente la carta de Antonieta. Según anotan los compiladores de sus cartas: “Mildred Adams sugiere que Lorca le dejó [a ella] el manuscrito de *Don Perlimplim* para traducir al inglés el 24 de diciembre, después de leer la obra a los reunidos en casa de los Brickell (*GL. Playwright and Poet*, págs. 124 y 146). Sobre la traducción de *Los títeres* no disponemos de otra información.”

Si revisamos la carta a Rodríguez Lozano del 30 de noviembre, encontramos que Antonieta menciona:

El estudio de Amero es centro de reunión. Allí nos ha leído Lorca dos de sus cosas de teatro, estupendas. *Los títeres de Cachiporra* y *Los amores de don Perlimplim*, *Belisa en su jardín* y *Aleluya erótica*. Allí nos ha cantado canciones de toda España, es un curioso y delicioso mapa geográfico que le va a uno entregando a través de las melodías. Nos ha recitado sus romances y las últimas cosas que está escribiendo.[...] Voy a hacer la traducción de los dramas de Lorca al inglés, pues estoy procurando que se monten este invierno. Sé que como contribución al teatro moderno es lo más importante que se ha escrito.¹⁶

Infortunadamente, es la última mención a García Lorca en su correspondencia. Ambos se separaron para no volverse a encontrar: Antonieta, debido a problemas de salud, viaja a Los Ángeles, y Federico, sumergido de lleno en una intensa vida social, abandona la ciudad en febrero del siguiente año. Lo que hubiera sido una maravillosa colaboración (como lo demostró el trabajo realizado en México por Antonieta y el grupo de Los Contemporáneos) entre esta promotora cultural y el poeta se vio así súbitamente truncada.

Aparentemente, Federico se olvida de ella, pero la carta que le envía Mildred Adams el 12 de febrero de 1931 informándole de la muerte de Antonieta, acompañada de un recorte del *New York Times*, fechado el mismo día, cuyo encabezado decía “Woman a Suicide in Notre Dame; Paris Church is Reconsecrated” lo hace reaccionar. La carta que escribe a su familia entre la segunda quincena de febrero y principios de marzo nos revela los profundos sentimientos hacia ella: “Os rogaría, si me pudieseis encontrar los retratos de mi pobre amiga María Antonieta, me los enviarais, ya que tengo una gran gana de siquiera tener este recuerdo en mi estudio de una de mis mejores amigas y de una de las mujeres más inteligentes que he conocido.”¹⁷

Bodas de sangre por la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Principal Palace de Barcelona. Escenografía y vestuario: José Caballero. Dirección: Cipriano Rivas Cherif. Noviembre de 1935. Foto: Rafael Rodríguez Rapún. Colección Tomás Rodríguez Rapún, Madrid.

El recuerdo de Antonieta sería, tal vez, una presencia constante en la mente del poeta, como relata Salvador Novo al rememorar su encuentro con Federico en Argentina en 1933, en su libro *Continente vacío*, publicado en Madrid en 1935. Al cuestionarlo Federico sobre la suerte de Antonieta y creyendo que el responsable de su muerte había sido José Vasconcelos, le decía: “Dímelo, dímelo —exclama el poeta—; si ez azí yo le digo horrores a eze viejo.”¹⁸ Desgraciadamente, Novo no parece interesado en profundizar en la importancia de esta relación, y se ocupa más en filigranas narrativas llenas de dobleces literarias y mensajes entre líneas sobre su relación con Federico; la leyenda de unos hipotéticos amores se derrumba ante la evidencia presentada por los pocos datos con que se cuenta relacionados con la vida erótico-amorosa de Federico: Novo no correspondía a sus preferencias en cuestión de gustos, eróticamente hablando, pero sí como amigo. Al fin de cuentas, ¿no es mejor ser amigo-cómplice que pasajera experiencia amorosa?

Con la muerte de Antonieta termina este pequeño ejercicio de imaginación a través de una breve relectura de documentos. He tratado de que los fragmentos de las cartas anotadas fueran lo más explícito posible. De ser cierto lo que aquí hemos descubierto, ¿no se trataría de un hallazgo, si no importante, interesante en el mundo de las letras, y también en el flujo de emociones, vía el teatro, entre México y España? Pero de no ser así, ¿acaso no resultó apasionante imaginar que lo fue?

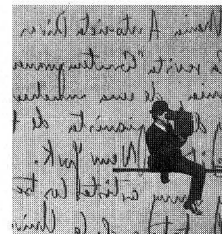
¹⁶ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, p. 406.

¹⁷ Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, *op. cit.*, p. 706.

¹⁸ Salvador Novo, *Continente vacío*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pp. 203-204.

Nota: Todas las fotografías incluidas en este artículo fueron tomadas del libro *Federico García Lorca (1898-1936)*, Madrid, Comisión Nacional Organizadora de los Actos Conmemorativos del Centenario del Nacimiento de Federico García Lorca, 1998.

En la portada: Federico García Lorca y Antonieta Rivas Mercado sentados delante de la Bola de Pórfido de la Universidad de Columbia, Nueva York, otoño de 1929. Fundación García Lorca, Madrid. Carta de Federico García Lorca a sus padres y hermanos desde Nueva York en 1929. Fundación García Lorca, Madrid.



Apuntes en torno a

La **ópera** del
orden
y el
efímero



Angélica García G.,

Fotos: Kati Horna
Fondo Kati Horna
Archivo CENIDIAP/INBA



Alexandro

Jodorowsky es actualmente una figura poco reconocida en el teatro mexicano; su intensa labor como director de escena se vio interrumpida en 1972, cuando decide abandonar la ciudad de México para mudarse definitivamente a París. Con él se fueron diez años de arduo trabajo escénico. No obstante, su recuerdo se ha mantenido vivo en documentos hemerográficos y fotografías, al igual que en la memoria de quienes, por alguna razón, estuvieron cerca de él o de sus espectáculos.



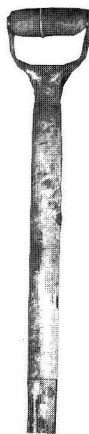
La trayectoria de Alexandro como creador escénico fue varias veces violentada, debido a los escándalos que provocaban sus propuestas en la crítica conservadora del México de los años sesenta.

Una de las obras que causó mayor alboroto en la prensa nacional fue *La ópera del orden* (1962).¹

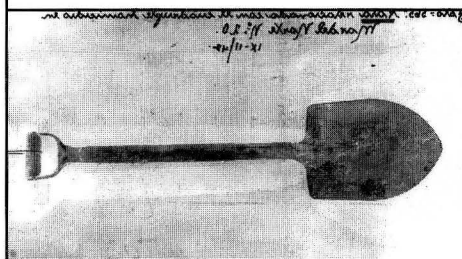
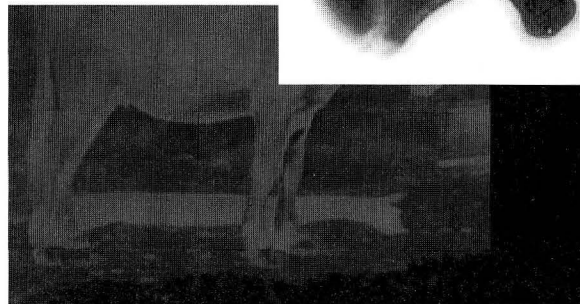
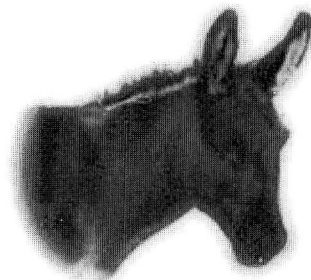
Independientemente del escándalo, esta obra es una pieza clave en la producción escénica de Alexandro, principalmente porque con este montaje el director se desprende de las formas convencionales del teatro para internarse en un terreno nuevo: el *efímero pánico*.

El texto, la dirección y los elementos escénicos fueron abordados de una manera drásticamente distinta de lo que comúnmente podía verse en los escenarios mexicanos de esa década. Y no es que estos elementos hayan sido del todo innovadores, sino la manera en que fueron conjugados.

Nuestro agradecimiento a Daniel González Dueñas por habernos facilitado el texto de esta obra, y a Pablo Leder por su colaboración en la identificación de los actores.



Pero, ¿qué fue *La ópera del orden*? Empecemos por hacer algunas anotaciones respecto del texto, escrito por el mismo Jodorowsky. La primera característica que salta a la vista es el hecho de que no existe una anécdota en torno a la cual se desarrolle la acción, ni tampoco personajes principales o secundarios; lo que vemos es una serie de cuadros independientes, cuyo eje conductor es un tema común: el cuestionamiento de las relaciones y estructuras sociales, como la familia, el amor, la religión, el poder, la guerra, etcétera.



Entra A. Saca una cinta de medir. Se mide de pies a cabeza. Marca la medida en el suelo. Cava una fosa. Se acuesta en la fosa. Comienza a cubrirse con tierra a partir de los pies. Cuando llega a la cintura entra B.
 B (Melodramático): No hagas esto, ¡por favor! Detente, ¡te lo suplico! A se desentierra. Sale de la fosa. Toma la pala y la descarga sobre la cabeza de B. B cae. A lo coloca en la fosa, lo cubre con la tierra y se va.

Tanto formal como conceptualmente este texto le debe mucho a la pantomima. Cada escena es una unidad en sí misma, es decir, todas poseen un conflicto, un desarrollo y un clímax, y una a una están ensambladas para formar un todo. Con un mínimo de recursos, Jodorowsky crea espacios intemporales y situaciones fantásticas, que no por ello dejan de ser un fiel reflejo de la realidad.

Por ejemplo, para una de las escenas, Alexandro escribe:

Algunas de las escenas fueron enriquecidas con aportaciones de los actores o de los escenógrafos, como fue el caso de Alberto Gironella con su homenaje a Buñuel, en el que, vestido de San Francisco, cantaba coplas de la *Verbena de la paloma*, o el de Juan Vicente Melo, quien vestido de cirujano ironizaba a Shakespeare y a Benavente.

El Teatro de los Compositores fue el escenario en el que se presentó esta obra. En el foro, un teatro a la italiana, Jodorowsky quitó el telón y dividió el escenario en cuatro partes y dos niveles. Cada parte fue "decorada" por un artista plástico (Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo y Alberto Gironella). En el nivel superior, en el centro, se encontraban los músicos (Los Ángeles Negros), y en la misma dirección pero en el nivel del escenario, se ubicaba el baterista (Micke Salas). La música constituyó uno de los elementos más importantes de la obra. Juan Vicente Melo, en su columna de música publicada en el suplemento *La Cultura en México*, escribió:

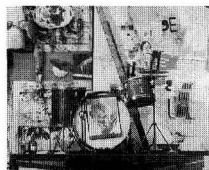
El conjunto de twist empleado por Alexandro en su espectáculo es extraordinario, y a él se debe, en buena parte, el interés y la importancia de la obra. Por primera vez, en México, el twist subraya las palabras, favorece la danza, complementa el decorado, es un personaje teatral. [...] hay que aplaudir y señalar con entusiasmo a un baterista sensacional: Micke Salas.²

Revista *Siempre*, núm. 474, 25 de julio de 1962, suplemento *La Cultura en México*, p. XVIII.

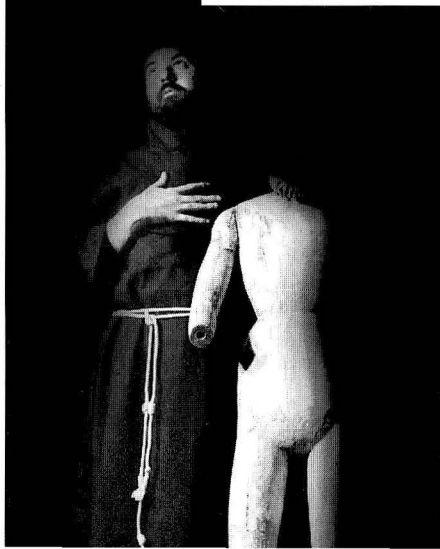
Pero la música, además de un elemento que enriqueció la escena, fue un detonador en el gusto del público, en su mayoría conformado por jóvenes. La obra fue una experiencia realmente novedosa, ya que por momentos la función de teatro se transformaba en un concierto de música de twist, que desde entonces, y a pesar de la censura de las conciencias más conservadoras, excitaba, junto con el rock and roll, el gusto de la mayoría de los jóvenes ciudadanos.

La estructura misma del espectáculo no exigía al espectador la acumulación de datos para comprender determinadas situaciones y conocer a ciertos personajes, sino que éste podía cambiar libremente sus puntos de atención y pasar de la música a los decorados o a las diversas acciones que, sin aparente relación, se sucedían una tras otra.

Las escenas se desarrollaban con gran dinamismo, gracias a la estructura del texto, a la dirección escénica y a las actuaciones. Los actores de Jodorowsky, en esta obra y en muchos otros de sus trabajos, eran sus alumnos de pantomima. Alexandro formaba a estos jóvenes bajo una exhaustiva y rigurosa disciplina, poniendo mucho énfasis en el trabajo corporal; por ello, poseían una excepcional condición física y un excelente manejo del cuerpo.

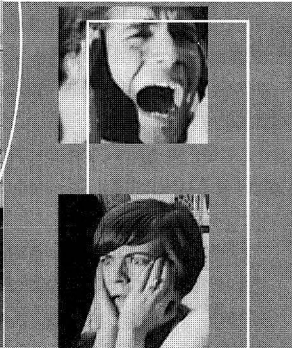
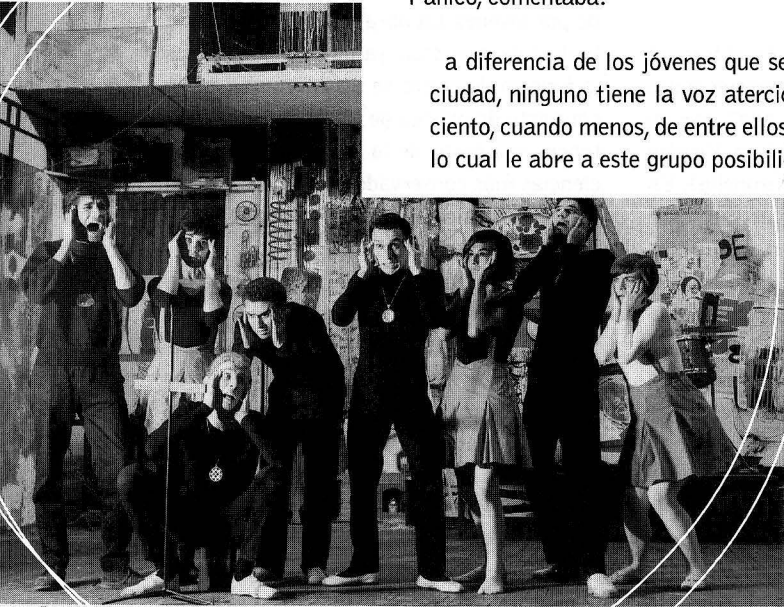


En la fotografía:
Alberto Gironella.



Jorge Ibarguengoitia, refiriéndose a la formación de los actores de la compañía de Alexandro, Teatro de Vanguardia, que para el montaje de *La ópera del orden* cambió su nombre a Teatro Pánico, comentaba:

a diferencia de los jóvenes que segregan las varias escuelas de teatro que hay en la ciudad, ninguno tiene la voz aterciopelada, vibrante o acariciadora y el cincuenta por ciento, cuando menos, de entre ellos, tienen experiencia como mimos o como bailarines, lo cual le abre a este grupo posibilidades que los demás no tienen.³



Rafael Solana, por su parte, escribió lo siguiente:

Estos jóvenes artistas se dedicaron durante setenta y cinco minutos a la más increíble, a la más agobiante agitación: cantaron, bailaron, declamaron, saltaron, mimaron, en un derroche de energía [...] el esfuerzo de estos jóvenes nos parece heroico, y digno de la admiración y el aplauso más fervientes.⁴

Revista de la Universidad, abril de 1961, pp. 30-31.
Revista Siempre, núm. 472, 11 de julio de 1962.

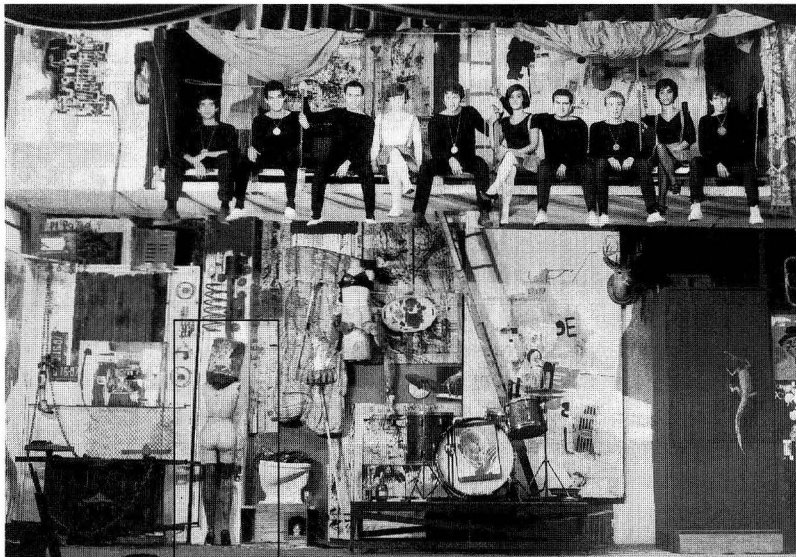


Sentados en la tarima (de izquierda a derecha): Luis Miranda †, Roberto Colmenares, Álvaro Carcaño, Bernadette Landru †, Alexandro Jodorowsky, Graciela Enríquez, Javier Cervantes, Pablo Leder, Lucero Isaac, Micke Salas †.



Escenografía dividida en cuatro partes, realizada (previo sorteo) por (de izquierda a derecha): MANUEL FELGUÉREZ (hasta el maniquí inclusive), VICENTE ROJO (del colchón a la escalera), LILIA CARRILLO (de la escalera a la cabeza de venado) y ALBERTO GIRONELLA (apariciones, piano y homenaje a Buñuel). Los paños laterales fueron realizados colectivamente.

Respecto de la escenografía, como ya se mencionó en líneas anteriores a cargo de cuatro artistas plásticos, cumplía la función de "decorado" Teniendo como idea central el concepto de la obra, los artistas combinaron en sus decorados o ensambles diversos elementos: un maniquí femenino de espaldas y sin brazos con un bote en la cabeza, vestido sólo con un par de medias negras; una cabeza de venado; una taza de baño, alambres y resortes; un altar con flores blancas, y una iguana, entre otros. En medio de este caos visual, sobresalían, por lo que representaban, algunas imágenes impresas: una foto del papa Juan XXIII en la tambora de la batería, la imagen de una santa junto a la de un burro, al igual que varios carteles con distintos símbolos, como una svástica, una cruz, una estrella judía, el signo de pesos, etcétera.



El vestuario, en contraste con la escenografía, era muy sencillo: mallas y camisas negras para los hombres, y rojas y blancas para las mujeres; se utilizaron también otros elementos, como medias negras, tacones, collares y pulseras, y, en casos específicos, otros vestuarios (como el hábito de franciscano de Gironella, el vestido de monja que se puso Lucero Isaac y el atuendo de cirujano que utilizó Melo).

En cuanto a la dirección escénica, el trabajo de Alexandro fue exhaustivo y minucioso; seis meses dedicó al montaje de la obra, en la que la improvisación por parte del elenco jugaba un papel esencial. El resultado final, el ritmo acelerado de las acciones en un ambiente de aparente caos, fue muy afortunado; así nos lo deja ver Jorge Ibarguengoitia cuando comenta que el espectáculo fue tan caótico como una batalla planeada con años de anticipación.⁵

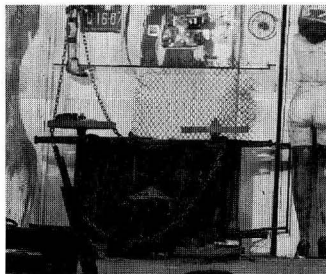
La obra se montó con un mínimo de recursos económicos; nadie cobró por su trabajo, y la entrada a las cinco funciones que se dieron en calidad de ensayos generales fue gratuita; sólo al final de las representaciones se pedía una cooperación voluntaria. El lleno total de estas cinco funciones auguraba un gran éxito a *La ópera del orden*, pero, desafortunadamente, la obra fue clausurada el día del estreno, debido principalmente a la utilización de imágenes y motivos religiosos.

En una entrevista a Alexandro, realizada por Alicia Rocha, se lee el siguiente encabezado:

UNA TORMENTA SE DESATA SOBRE EL TEATRO CUANDO LA OFICINA DE ESPECTÁCULOS PARA EN SECO, POR CONSIDERARLA ANTIRRELIGIOSA.

Y más adelante dice:

En editoriales y notas de primera plana, durante la semana pasada, se atacó a un espectáculo teatral con dureza inusitada, sobre todo porque logró casi unificar a la crítica en su contra. Se trata de la obra de Alexandro Jodorowsky, *La ópera del orden*. [...] Se llamó a los actores "degenerados irreverentes" y alguien hasta pidió que a Alexandro se le aplicara el artículo 33 de la Constitución. [...] Lo que les ha parecido aborrecible a muchísimas personas, es que en *La ópera*... salga un franciscano cantando coplas de *La verbena de la paloma* una religiosa bailando twist desenfrenadamente y que la batería tuviera un parche... sólo que era una fotografía del Papa Juan XXIII.⁶



Este escándalo le acarreó a Alexandro una serie de problemas que pusieron en peligro su permanencia en el país. Al mismo tiempo, la experiencia vivida con *La ópera del orden* le dio mayor seguridad sobre las teorías y reflexiones que hasta ese momento había venido trabajando. Se alejó de los escenarios durante algún tiempo, sin abandonar sus clases de pantomima,⁷ y al año siguiente reapareció con un espectáculo efímero: *Canto al oceano* (1963).

El ingenio y la desbordada imaginación de Alexandro encontraron en el efímero pánico una posibilidad de escape ante las prohibiciones y las enconadas críticas que provocaban sus propuestas. No existe un dato exacto de cuántos efímeros presentó Alexandro en la ciudad de México, y la información sobre ellos es muy poca, ya que, siendo consecuentes con el concepto, estos espectáculos fueron realmente efímeros.

Jodorowsky presentó algunos efímeros a los que sólo asistían sus amigos. El arquitecto Manuel Larrosa, en una plática con Sergio López, hablaba de los "museos efímeros": cuenta que al concluir una construcción, le pedía al cliente que se la prestara por una o dos semanas antes de entregarla, y él y otros artistas, entre los que recuerda a Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Juan José Gurrola y Alexandro Jodorowsky, organizaban exposiciones, teatro y efímeros.⁸

El concepto de efímero, que surge directamente del hecho escénico, está íntimamente ligado con el método pánico. Veamos lo que dice Jodorowsky respecto del teatro:

El teatro es efímero, nunca una representación puede ser igual a otra. Es un arte que se disuelve en el remoto pasado en el momento mismo de crearse. La angustiada lucha que ha sostenido el teatro durante toda su historia por crear espectáculos "imperecederos" y "reproducibles" lo ha equivocado: en lugar de ser el templo del orden-desorden y de la improvisación [...] ha vivido esclavizado por ese intruso y absurdo emperador de la escena que es el literato; por las "escenografías" bastardas exposiciones de pintura y escultura.⁹

El nombre de pánico proviene del dios Pan, dios de los bosques; entre sus múltiples características posee la cualidad de provocar en los hombres terror y risa al mismo tiempo, sensación que se denomina como "terror pánico". Este dios posee también la sabiduría del Ombligo del Mundo. Al referirse al método pánico, Alexandro escribe:

Método pánico puede significar una manera de sentir el universo bajo una forma abierta, operacional, sin "estilo" variable, con una libertad relativa de sus partes. [...] Ha llegado el momento en que toda una forma de pensar debe desaparecer. Esta forma de pensar es la conceptual —hablar de palabras con palabras— que debe ser substituida por la forma "accional": no llegar al conocimiento (suma de palabras) sino a la vivencia, resultado de la suma de acciones materiales que se hicieron para lograrla.¹⁰

A partir de planteamientos esencialmente opuestos a los fundamentos del teatro occidental y manteniéndose fiel a sí mismo, Alexandro, apoyado en imágenes e ideas fantásticas propias de su peculiar y gran imaginación, construye estructuras en las que establece los parámetros del efímero pánico.

El ingrediente esencial en los efímeros, como en gran parte de la obra de Jodorowsky, es la destrucción (pánica), entendida como la posibilidad de liberación, de rompimiento con los conceptos y estructuras sociales, a los que el hombre vive atado. Destrucción en todos los niveles, ruptura de objetos (pianos, por ejemplo), rompimiento de estructuras escénicas y dramáti-

cas, pero también, de los complejos y prejuicios que asolan a los individuos. Jodorowsky, según sus propias palabras, aspira a una sociedad ideal:

una sociedad [en la que] los objetos se construirían, se destruirían y se volverían a construir, siempre distintos. El hombre (no ahorraría ni haría planes), producirá una arquitectura inestable (no se habitará dos veces en la misma ciudad), obras de arte inconvertibles y teorías en constante transformación, toda su cultura basándose en una metamorfosis continua de él y los objetos que lo rodean.¹¹

En sus efímeros, Jodorowsky buscaba que el impulso de las acciones fluyera libremente, llevando a la escena y a los participantes hacia un estado de euforia liberadora, que él definió como *fiesta-espectáculo*.

La *fiesta-espectáculo* cumplía una función terapéutica, por medio de la cual el individuo, ahora "ex-actor" lograría liberar sus impulsos reprimidos. Alexandro sometía a sus alumnos a fuertes experiencias introspectivas con el fin de liberarlos de los prejuicios y bloqueos inculcados por y producto de la educación y la sociedad.

Revista *Siempre*, núm. 473, 18 de julio de 1962, p. 59.

Desde su llegada a México, Alexandro dedicó gran parte de su tiempo a la enseñanza de la pantomima en diversas instituciones, como el INBA, la ANDA y la escuela de Rubén Broido, Teatro Estudio, entre otras.

Plática sostenida entre el arquitecto Larrosa y Sergio López. Material inédito facilitado por Sergio López.

⁹ Véase Alexandro Jodorowsky, *Teatro Pánico*, México, Alacena, 1965, p. 16.

¹⁰ Véase Alexandro Jodorowsky, *Antología Pánica*, Daniel González Dueñas (selección y notas), México, Joaquín Mortiz, 1966, pp. 80-84.

¹¹ Alexandro Jodorowsky, *Teatro Pánico*, op. cit., p. 14.

Héctor Ortega comenta al respecto:

Era muy buen maestro porque se metía con las gentes a nivel personal, individual, quiero decir, a nivel psíquico, no a nivel superficial; iba a ti [y te preguntaba:] “¿por qué eres tan miserable?, ¿por qué eres tan cobarde? ¿por qué tienes miedo?”, se metía con la gente viva, aquí y ahora, con tus problemas, con tu homosexualidad, con tu agresividad, con tu violencia [...] [Tú le preguntabas:] ¿por qué te metes en mi vida privada? “Para hacerte cambiar” [contestaba], y uno cambiaba y mejoraba.¹²

El objetivo de Jodorowsky no era que el “ex-actor” representara, sino que viviera el “aquí y ahora”, libre de personajes impuestos. En los efímeros no existen personajes ni textos; quien realiza las acciones es el propio individuo, y éstas surgen de sus impulsos liberados a partir del contacto con los otros y con los objetos. Se partía no de un texto sino de ideas y estructuras concebidas colectivamente momentos antes de que comenzara *la fiesta-espectáculo*.

La escenografía fue eliminada; en los decorados y el vestuario se utilizaban objetos efímeros que los “ex-actores” podían destruir y construir a su antojo cuantas veces se los exigiera la acción efímera.

Los materiales eran de preferencia orgánicos: membranas, huevos, verduras, tierra, espuma, gases, papeles, animales, al igual que botellas, objetos viejos y cualquier cosa que estuviera a la mano.

Otra característica de los efímeros es que pueden llevarse a cabo en cualquier lugar: una iglesia, una calle, una alberca, un estacionamiento, una tienda de abarrotes, una azotea, etcétera. Sólo hay que elegirlo. Los límites de este espacio serán siempre ambiguos, de tal manera que la acción efímera, al no existir fronteras entre ella y la realidad, siempre tendrá la posibilidad de desbordarse.

Jodorowsky realizó en México gran número de efímeros. Uno de los más espectaculares, del que existen reseñas, fue *Canto al océano*, que se presentó en el balneario Bahía —propiedad de Gelsen Gas— a propósito de la inauguración de un mural realizado por Manuel Felguérez para el mencionado balneario.

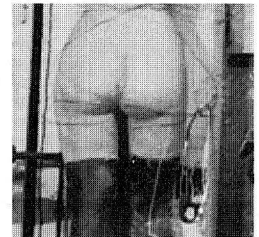
En este efímero, cuyo esquema argumental se construyó a partir de los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, participaron más de 40 personas, entre bailarines, mimos y actores. La acción se desarrollaba en diferentes espacios, principalmente en la alberca y los vestidores: “en un determinado momento todas las puertas se abrieron y en cada vestidor iluminado se daba una situación humana de pareja o de soledad, parejas en discordia, parejas en concordia, parejas en coito”¹³

Escena de la *Ópera del orden*
(de izquierda a derecha):

Luis Miranda †
Lucero Isaac
Pablo Leder
Javier Cervantes
Álvaro Carcaño
Graciela Enríquez
Roberto Colmenares
Bernadette Landru †

¹² Véase María de Lourdes Sánchez Puig, “La osadía Jodorowsky”, tesis de Licenciatura, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

¹³ Raquel Tibol, “De happenings y performances” *Proceso*, 23 de agosto, México, 1994, p. 69.







Dentro de la alberca se encontraba un helicóptero, que accidentalmente había caído al agua en uno de los ensayos, del cual originalmente iban a bajar los bailarines; Jodorowsky decidió entonces dejarlo en el agua y ahí utilizarlo:

Alexandro era un genio para sacar partido de las casualidades; por ejemplo, con el helicóptero en medio de la alberca no se pudo poner una plataforma grande en la que estarían los bailarines, sólo se pudo utilizar una plataforma relativamente pequeña que se bamboleaba y se llenaba de agua, de modo que al bailar los ejecutantes resbalaban y se caían en la alberca: Fue la danza de la inestabilidad.¹⁴

En otro espacio se encontraban dos grandes tinas de plástico, una con salsa de tomate y otra con espagueti; dentro de cada tina había mimos que se sumergían, emitiendo sonidos guturales; en otro extremo, Alexandro, vestido con mallas, botas y capa, y provisto de una bola con picos, realizaba una serie de acciones, al tiempo que ardían fuegos artificiales de un lado a otro de la alberca-escenario; como fondo de estas acciones se escuchaba la voz de Carlos Ancira recitando los *Cantos de Maldoror*, con un fondo musical y efectos de sonido que recordaban el mar.

Gracias a los escándalos y a su inagotable trabajo, Alexandro contaba ya para entonces con un enorme poder de convocatoria; *Canto al oceano* fue presenciado, según cálculos de Armando de Maria y Campos, por más de mil personas. Sobre su experiencia en el Bahía, De Maria y Campos comentó:

Seis ballets ilustran este canto. El cuerpo de ballet está bajo la dirección de Javier Francis, cuya actuación y la de sus nueve bailarines de ambos sexos es excelente y luminosa en sorpresa, porque las luces están muy bien manejadas. Intervienen en varias escenas diecisiete mimos, también de ambos sexos, y a pesar de la distancia en la que se halla el público, sus acrobacias se advierten con claridad. Tan diversos elementos, bien mezclados, constituyen un impresionante espectáculo que tiene por base juegos de imaginación.¹⁵

¹⁴ *Ídem.*

¹⁵ Periódico *Novedades*, 6 de abril de 1963.

Las ideas desarrolladas por Alexandro en torno a los efímeros tal vez superaron en mucho a la práctica. Sin embargo, sus esfuerzos por sobreponerse a una sociedad empecinada en censurarlo, y también por crear espectáculos siempre diferentes de lo establecido, le fueron reconocidos en su momento por el público, que esperaba impaciente el estreno del próximo espectáculo del impredecible Alexandro Jodorowsky.



T e a t

de la

c o l o n i a

s a n

R a f a e l

José Santos Valdés

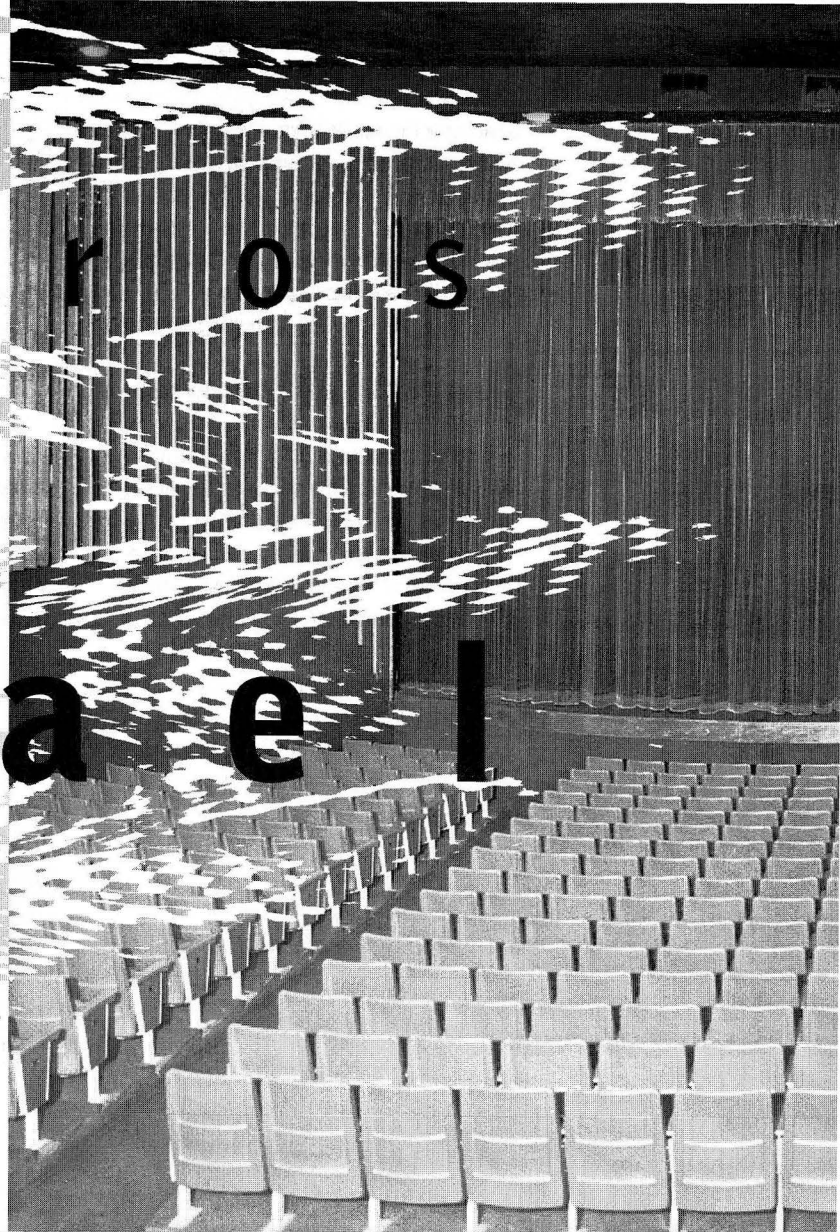




Foto Teatro Manolo Fábregas. Foto: Eduardo del Conde Arton.
Teatros de México, Fomento Cultural Banamex, México, 1991.

Cuando se

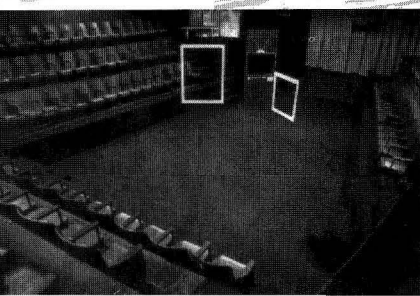
habla o escribe acerca de la ciudad de México y de los problemas que genera el centralismo, los autores, frecuentemente, utilizan el recurso de contrastarla con otros periodos de su historia en los que supuestamente no existían tales problemas. O a la inversa, cuando hablan o escriben sobre esos periodos, lo hacen de tal forma que el contraste corre por nuestra cuenta.

Sin embargo, y contra lo que naturalmente podría inferirse, no todo tiempo pasado fue mejor, sino diferente, guardando las debidas proporciones con sus propios problemas. Que éstos pasen a segundo término en virtud de un saldo positivo generado en otros órdenes de la vida citadina, eso ya es otra cuestión.

Al respecto, quiero referirme a la participación del escritor Armando Pereira en el V Encuentro de Mexicanistas —celebrado no hace mucho en el Centro Histórico de la ciudad de México— en el que el autor se propuso realizar un recuento de los rasgos más representativos de la “radiante modernidad” que la ciudad de México estrenó a principios de los años cincuenta.¹

Por supuesto, Pereira habló de la serie de acontecimientos intelectuales y artísticos que se produjeron en aquella época, que tanta repercusión tendrían en nuestra vida cultural, y también de

¹Armando Pereira, “La ciudad de México en los años 50”, en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno*, 18 de noviembre de 1995, p. 5.



²Para una visión más amplia de este tipo de ciudad, véase "La ciudad de México en 1950", en revista *Universidad de México*, núm. 503, diciembre de 1992, pp. 11-19. Asimismo, Víctor Flores Olea, *Rostros en movimiento*, México, Cal y Arena, 1994, en particular pp. 79-86.

³Patricia Ramírez Kuri, "Una metrópoli en transición", en *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, núm. 122, 28 de abril de 1996, p. 2.

⁴Véase programas de mano de las obras *El maestro y Magdalena* y *Los dos enamorados*, Acervo de Materiales Especiales, Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes.

⁵Rafael Solana, "Los nombres de los teatros", en *El Día*, 24 de septiembre de 1982, p. 4.

⁶Guadalupe Pereyra, "Que derrumban otro teatro", en *Esto*, 13 de julio de 1982, s/p.

⁷Véase "Teatro Jorge Negrete", ficha técnica del *Inventario de espacios escénicos del Distrito Federal*, México, Secretaría General de Desarrollo Social del DDF, diciembre de 1993, s/p.

aquellos aspectos de la ciudad que de alguna manera propiciaron esos acontecimientos.

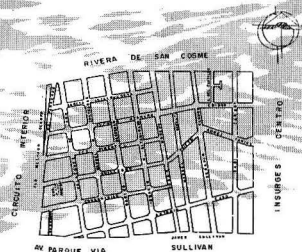
Visión nostálgica y a la vez amable de una ciudad que, curiosamente, pareciera no haber rebasado aún los estrechos límites de su Primer Cuadro. No obstante, se trataba —decía— de un espacio todavía habitable, transitable, abierto a la comunicación, al diálogo, al intercambio y a todo tipo de encuentros.²

Pereira no lo dijo, pero seguramente ese aglutinamiento de sitios de reunión, en los que transcurría prácticamente toda la vida —intensa vida diríamos— diurna y nocturna de la ciudad, era un claro indicio de los excesos del centralismo, que ya para entonces amenazaba con extenderse y reproducirse en otros sitios.

Lo corroboraba el punto de vista del urbanista, si bien indirectamente, al afirmar que es precisamente en esta etapa cuando la ciudad de México experimenta un rápido crecimiento en términos de "expansión de su núcleo central, así como de concentración de población y actividades más allá de su ámbito territorial,"³ fenómenos socio-espaciales que en la jerga urbanística se denominan unicentrismo y policentrismo. Ambos articulan el proceso de metropolización de la ciudad que viene operando desde las primeras décadas del siglo —sobre todo en la etapa posrevolucionaria—, pero que se acelera y desarrolla en los años cincuenta.

La concentración de actividades y funciones, implicada en el centralismo en cuanto sistema de organización, conlleva en sí el germen de su degeneración, su saturación y su colapso. La impresionante transformación de la ciudad en el Gran Centro Metropolitano actual, descrita por Pereira, puede hallar aquí su explicación.

He preferido ocuparme de la colonia San Rafael, porque ilustra las etapas y procesos de los que habla el urbanista, y porque es



heredera de uno de los excesos del centro de la ciudad en 1950: la proliferación de cierto tipo de sitios de reunión, los teatros.

Salvo los cines-teatros San Rafael o Universal y el San Cosme, que allá por la década de los treinta tuvieron cierto auge, el primer local con actividad teatral relativamente autónoma fue el Teatro Cuauhtémoc, ubicado en la confluencia de las calles Alfonso L. Herrera y Serapio Rendón. Se desconoce la fecha exacta de su inauguración, pero tentativamente vamos a situarla en 1951, tanto por los programas de mano⁴ que se conservan, como por que esa fecha coincide con la celebración del Año de Cuauhtémoc. Teatro bien equipado, con cupo aproximado para 400 personas, actualmente funciona como Auditorio de la Escuela Margarita Maza de Juárez.

En segundo término tenemos el Teatro Sullivan. Ubicado en el número 25 de la avenida homónima, frente al Jardín del Arte, fue inaugurado en abril de 1955. El nombre de esta calle nos recuerda, por cierto, que la zona había sido ferrocarrilera, y que un personaje de ese gremio llevaba ese apellido.⁵ El que por un corto tiempo —meses, diríamos— al teatro se le conociera como Sala Joaquín Pardavé, guarda estrecha relación con el hecho de que la temporada inaugural estuviera a cargo de este notable actor, así como con su sensible fallecimiento tres meses después. Con un aforo de 348 butacas, ya en 1982 eran públicas las intenciones de derruirlo,⁶ lo que finalmente ocurrió en 1992. Su lugar lo ocupa ahora un flamante restaurante.

El viejo Teatro Ideal de las calles de Dolores, en el primer cuadro de la ciudad, también había sido derruido. Esto ocasionó que en julio de ese mismo 1955, se reabriera un nuevo Ideal, ahora en la colonia San Rafael, previa adaptación de un salón de boliche que existía en Serapio Rendón 15. Si no más funcional, sí con

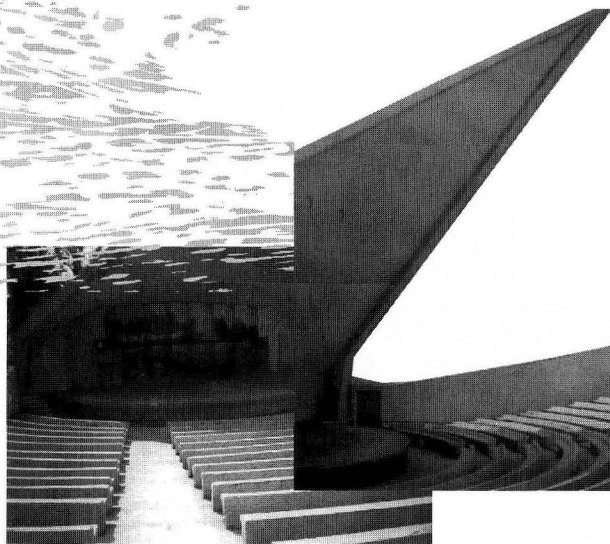
mayor amplitud que el original: 985 butacas, y en una zona más popular. Diez años más tarde se transformaría en el Teatro Manolo Fábregas.

Toca el turno al Teatro Jorge Negrete de la Asociación Nacional de Actores. Bautizado en memoria de quien por dos ocasiones ocupara la Secretaría General del sindicato, fue inaugurado en diciembre de 1957 en el aniversario luctuoso del actor. Forma parte del conjunto que la Asociación ha venido construyendo en el cruce de las calles de Ignacio Manuel Altamirano y Antonio Caso. Con graves fallas técnicas y estructurales a raíz de los sismos de 1985, fue reacondicionado integralmente y reinaugurado en 1988. Su cupo actual es para 602 espectadores.⁷



Al finalizar la década, no podemos dejar de mencionar el teatro inaugurado por Salvador Novo en Gómez Farías 56, allá por el mes de abril de 1959. Nos referimos al Teatro Plenilunio, sala de efímera existencia acondicionada en una vieja casona situada casi frente a la sede del TEEUS. Su cupo era aproximadamente para 100 personas.⁸

La década de los sesenta la inaugura el Aula Magna del Instituto Anglo-Mexicano de Cultura. Si bien la institución data de 1943, es en 1961 cuando el Aula Magna del ahora su plantel San Rafael inicia actividades escénicas. Se trata de una sala pequeña de forma hexagonal, para unos 100 espectadores. Se ubica en el número 127 de la calle de Antonio Caso, en contraesquina del conjunto de la ANDA.⁹



En el año de 1961, inicia también actividades el Auditorio del Instituto Harvard, ubicado en la esquina de Sadi Carnot y Gómez Farías. Actualmente, el sitio lo ocupa el campus San Rafael de la Universidad del Valle de México, que en homenaje a su primer rector ha bautizado su auditorio con el nombre de Rafael Hernández Villagrán. Tiene cupo para 150 personas.

Cronológicamente, de los dos foros con que contaba el Centro Cultural Tecolote, en Sullivan 43, el primer sitio le correspondía al Teatro Italiano, cuya construcción data de la época en que el Centro Universitario de Teatro ocupó las instalaciones que alguna vez alojaron al Museo del Eco, de Mathias Goeritz. Teatro de pequeñas dimensiones, su existencia culminó abruptamente en junio de 1997 al ser ejecutada una sentencia de desalojo contra la UNAM —arrendataria del lugar—, con cargo al Grupo Tecolote, ya para entonces convertido en una asociación civil.¹⁰

Pasemos a 1964, año en que inicia actividades el Teatro de la Juventud bajo los auspicios del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana, con sede en Serapio Rendón 76. Su apertura responde a los objetivos generales que la institución se había trazado desde su creación en 1950, entre los que destacaba el fomento cultural entre los jóvenes. Institucionalmente, el teatro estuvo adscrito sucesivamente al INJM, al INJUVE y al CREA, este último organismo desaparecido en 1988 por cambio de rumbo y de siglas (se transformó en la CONADE). Se trata de un foro pequeño, con cupo para 240 espectadores. El auditorio que lo sustituyó, el Foro Causa Joven,¹¹ actualmente funciona como cine-club.

Me parece oportuno ahora, en este punto de la colonia, mencionar el Auditorio Roberto Guerra. Pertenece al Centro de Comunicación Javier, ubicado en Serapio Rendón 57 B, casi frente a las oficinas de la CONADE. Es un foro de pequeñas dimensiones, con

una capacidad para 200 espectadores. Los montajes que de manera esporádica se presentan aquí no gozan de una difusión muy amplia. Prácticamente ignoramos todo acerca de este espacio.

Sucede lo contrario con el Teatro Manolo Fábregas, fruto de una fuerte inversión por parte del actor para adquirir el viejo Teatro Ideal de Serapio Rendón 15. Suntuosamente remodelado y magníficamente equipado, fue inaugurado en febrero de 1965. El número de butacas aumentó a 1 149.¹²

Volvamos a Sullivan 43 y a las instalaciones que, como ya mencionamos, originalmente ocupó el ambicioso proyecto arquitectónico de Mathias Goeritz. Rescatado del abandono después de haber funcionado por un tiempo como cabaret, en 1962 se convierte en sede del Centro Universitario de Teatro; en 1973, del Centro Libre de Experimentación Teatral, y desde 1983, del Centro Cultural Tecolote. Con todo, desde 1968 al lugar se le conoció también como Foro Isabelino, debido al espacio escénico que lo caracterizó inaugurado en ese año. Al igual que el Teatro Italiano, dejó de funcionar a mediados de 1997 en virtud de la conflictiva relación entre la Inmobiliaria Sullivan, propietaria del lugar, la UNAM y el Grupo Tecolote.¹³

La apertura de nuevos espacios escénicos en la década de los setenta inicia el Teatro Venustiano Carranza en 1974, en octubre para ser más precisos. Se trata de un auditorio sindical adaptado a foro teatral, perteneciente a la cuarta sección de la Federación de Trabajadores del Distrito Federal. Se ubica en la planta baja del edificio Benito Juárez sito en Antonio Caso 65, sede del Conjunto Sindical Jesús Yurén Aguilar. Su cupo es para 457 personas.¹⁴

Dos años más tarde, y con la intención de superar los logros obtenidos con el teatro que lleva su nombre, Manolo Fábregas

auspicia la construcción de un nuevo espacio teatral, apropiado para el montaje de grandes espectáculos: el Teatro San Rafael que, no obstante estar ubicado en el *off Broadway* mexicano,¹⁵ es decir, en el extremo poniente de la colonia, fuera de la zona teatral por excelencia en ese entonces, fue considerado por la crónica del momento como el más moderno y funcional de la República, y junto con el Teatro Manolo Fábregas, las mejores salas de México. Fue inaugurado en mayo de 1977, y su cupo es para 1 389 espectadores.¹⁶

¹² "Salvador Novo en Plenilunio", en *Cine Mundial*, 25 de abril de 1959, p. 5.

¹³ Véase "Aula Magna del Instituto Anglo-Mexicano de Cultura", *Encuesta tipo para la conformación de un catálogo de teatros de la ciudad de México*, México, CTRU, 1985, s/p.

¹⁴ "La Primera Piedra" (editorial), en *La Cabra*, revista de teatro universitario, núms. 29-30, 15 de junio de 1972, p. 1.

¹⁵ "Teatro de la Juventud", *Encuesta tipo para la conformación de un catálogo de teatros de la ciudad de México*, op. cit. Para los antecedentes sobre el Instituto véase Antonio Pérez Islas, *Informe México sobre políticas de juventud, 1989-1994*, México, Subcoordinación Regional de México y el Caribe de la Organización Iberoamericana de Juventud, septiembre de 1995, en particular pp. 167-197.

¹⁶ "Inauguración del Teatro Manolo Fábregas", en *La Voz del Actor*, núm. 244, 20 de febrero de 1965, p. 1. Véase también Fela Fábregas (presentación y recopilación), *Diez años del Teatro Manolo Fábregas, 1965-1975*, México, impreso en los talleres de Litoarte 1975, en particular pp. 15-20.

¹³ Araceli Mata, "Centro cultural en lo que fue un antro de vicio", en *El Universal Gráfico*, 20 de mayo de 1968, s/p. Véase también Enrique X. de Anda Alanís, "El Museo El Eco de Mathias Goeritz", en *La Jornada Semanal* s/n, 13 de junio de 1993, pp. 24-26. Asimismo, "Una historia de tantas", en *Los Universitarios*, núm. 61, julio de 1994, p. 30.

¹⁴ "Teatro Venustiano Carranza", ficha técnica del *Inventario de espacios escénicos del Distrito Federal*, op. cit.

¹⁵ Véase Rafael Solana, "De 100 teatros", en *Siempre*, 27 de febrero de 1986, s/p, en donde se equipara la zona de Antonio Caso y sus alrededores con la de Broadway en Nueva York. Hago la aclaración de que tanto la autoría de este artículo como el año de su publicación son inciertos debido a la ilegibilidad del documento fuente; sin embargo, por indicios que no tiene caso reseñar aquí, se han inferido los datos que se anotan.

¹⁶ "Teatro San Rafael", ficha técnica del *Inventario de espacios escénicos del Distrito Federal*, op. cit. Sobre los antecedentes del teatro véase Fela Fábregas, *Manolo Fábregas, un hombre de teatro*, México, Producciones Mafe, 1991, pp. 9-12.

Una vez abierta la brecha, en 1980 el Departamento del Distrito Federal coadyuva para activar esta zona de la Tlaxpana, construyendo frente al Teatro San Rafael, en lo que fuera el antiguo Cementerio Inglés, un teatro al aire libre con capacidad para 500 espectadores. Al mismo tiempo, habilita la vieja capilla del cementerio para toda suerte de actividades culturales, incluidas las escénicas. De esta forma, quedaba oficialmente configurado el Centro Cultural Juan Ruiz de Alarcón.

Entre tanto, los sindicatos no permanecían ociosos, y en julio de 1982 la Asociación Nacional de Actores, cristalizando un proyecto del actor y director Xavier Rojas, dota formalmente de un teatro a su Instituto Andrés Soler en los sótanos del inmueble, en donde por algún tiempo funcionó la Clínica para Actores: Antonio Caso 122. Este teatro, consagrado a la memoria del popular artista Pedro Infante, fue concebido para las actividades del alumnado. Su cupo era para 150 personas.¹⁷

Al año siguiente, 1983, el Sindicato de Trabajadores de la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos acondiciona el auditorio de su Centro de Convenciones de Rosas Moreno 76 y lo transforma en el Teatro Aldama, que inaugura en julio de 1984. Su cupo es para 849 espectadores.¹⁸

Y cerrando esta fiebre sindical, en la confluencia de la calle de Gómez Farías con la avenida Insurgentes, la Federación de Sindicatos de Trabajadores al Servicio del Estado termina en 1987 el reacondicionamiento de su auditorio, dañado por los sismos de 1985. El resultado es una moderna sala con un aforo de 572 butacas, que actualmente lleva por nombre Teatro Familiar FSTSE.

Finalmente, en 1990, como resultado de la ampliación que exigía un taller para estudiantes de actuación que venía funcionando desde 1982, la familia Fábregas funda a espaldas del San Rafael

un Centro Cultural pequeño, para 180 personas, confortable y con excelentes condiciones de visibilidad y acústica, que, junto con el teatro que lo identifica, está dedicado a la memoria de la eximia actriz doña Virginia Fábregas.¹⁹

Y por si fuera poco, cinco años más tarde, con la intención de garantizar una demanda permanente de público, con una oferta plural de teatro de calidad en el mismo espacio, Manolo Fábregas culmina su proyecto después de más de diez años de maduración, creando, en la misma manzana del San Rafael y del Centro Cultural, el complejo teatral que lleva su nombre, al que se ha llegado a calificar como el más importante de Latinoamérica. El Centro Teatral Manolo Fábregas, inaugurado al público en abril de 1995, está conformado por cuatro teatros: el México, réplica del San Rafael; el Fernando Soler, en homenaje al gran actor; el Renacimiento, en recuerdo del viejo teatro propiedad de doña Virginia, y el Broadway, inactivo aún, con dedicatoria al corazón de la actividad teatral estadounidense. Sus cupos respectivos son para 779, 400, 272 y 140 espectadores.²⁰

Después de este sucinto recuento de espacios teatrales en la historia reciente de la colonia San Rafael, que ha servido para desarrollar, en uno de sus aspectos, el carácter unicéntrico del proceso modernizador en el que se ha visto involucrada la capital desde hace cinco décadas, procede hacer algunas consideraciones sobre la alta concentración de estos espacios precisamente en esta área de la ciudad y no en otras, que todos convendríamos que también se han modernizado.

Uno de los motivos por los que se acometió este trabajo, era que la alta densidad teatral convertiría a la colonia en el único lugar de la ciudad en el que prácticamente cada una de sus

calles estaría ligada a la historia de cuando menos un teatro, aunque, claro, con sus contadas excepciones. A pesar de que esta observación sigue conservando su pertinencia, la cronología antes apuntada muestra que el comportamiento de estos espacios teatrales ha tendido a polarizarse hacia áreas de la colonia muy bien determinadas, auténticos *corredores* teatrales que se han ido configurado en las inmediaciones y a ambos lados de las arterias viales que limitarían a la colonia. Insurgentes, Sullivan, San Cosme y Circuito Interior.²¹

Y esto no es fortuito. Un factor clave en la tendencia expansiva de la ciudad lo constituyen los ejes y vías de comunicación, así como los fenómenos que se derivan de su ampliación, desarrollo y renovación. Me refiero a los corredores urbanos que se caracterizan por atraer y concentrar, entre otras cosas, una intensa actividad vial, lo que trae aparejado, desde luego, el tránsito cotidiano de miles de personas.²²

Luego entonces, piénsese cuando menos en la potencial demanda que representa ese tránsito para cualquier comercio, hotel o centro cultural. Y San Rafael da buena cuenta de todo ello.²³

Piénsese, en fin, en que solamente entre las arterias que confluyen hacia el *origen* ha sido posible la configuración de corredores urbanos como el de San Rafael y, en consecuencia, de *corredores* teatrales en su interior y periferia. Fuera de este ámbito, lo que queda es la dispersión o el policentrismo, y nuevamente otras concentraciones.

Unicentrismo y policentrismo, centralización y descentralización, concentración y desconcentración. Como la de las ciudades, la vida de los teatros está sujeta a las fuerzas centrípetas y centrífugas ejercidas por los centros, sean urbanos, culturales o teatrales.

¹⁷ Rafael Solana, "Espectáculos", en *Siempre*, 28 de julio de 1982, pp. 51-52. Acerca de los antecedentes del Instituto véase "Desde hace 45 años han ingresado al Instituto Andrés Soler aspirantes a destacar como actores" en *Uno más uno*, 27 de julio de 1996, p. 20.

¹⁸ "Teatro Aldama", ficha técnica del *Inventario de espacios escénicos del Distrito Federal*, op. cit.

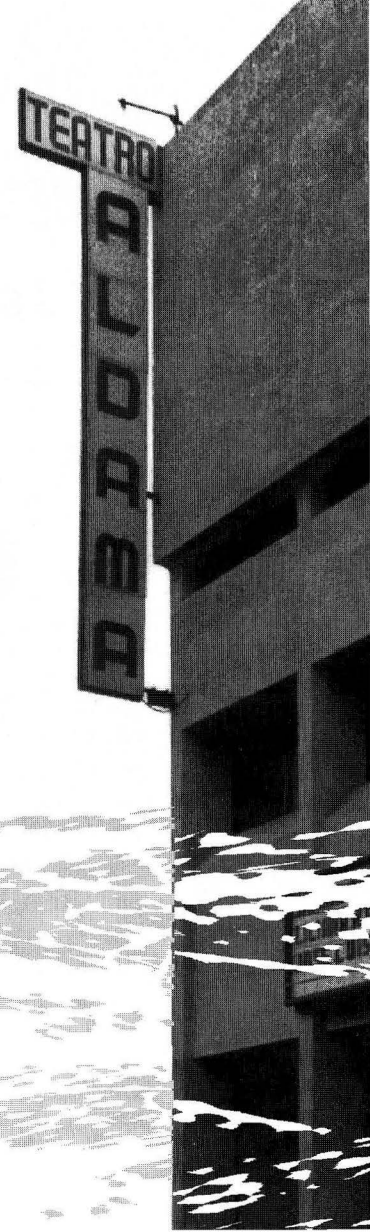
¹⁹ "Nuevo Teatro en México", en *Arriba el Telón*, núm. 7, 7 de abril de 1990, p. 17. Véase también Fela Fábregas, *Manolo Fábregas, un hombre de teatro*, op. cit., p. 12.

²⁰ Emmanuel Haro Villa, "Colocaron la primera piedra del Centro Cultural Fábregas", en *Novedades*, 13 de julio de 1994, p. E-1. Véase también Ulises Grajales, "Cuatro teatros más en el D.F.", en *El Sol de México*, 13 de julio de 1994, pp. 1-13. Por lo demás, conviene hacer algunas precisiones: el Centro es el más importante de Latinoamérica, por lo menos así lo expresaron los arquitectos Bernardo Quintana y Carlos Herrera, responsables del diseño y la construcción, para quienes seguramente no hay punto de comparación entre un centro teatral, auspiciado además por la iniciativa privada, y un centro cultural de la cobertura del Centro Cultural Universitario de la UNAM o del Centro Cultural General de San Martín de Buenos Aires, Argentina.

²¹ Además de los teatros de San Rafael, debemos incluir el Teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas (1943), quizás el Teatro del Globo (1954) y el Teatro Bon Soir (1955), los teatros Jardín (1958), el 29 de Diciembre (1965) y el de la República (1967), como mínimo, del lado de Insurgentes. Igualmente, el Teatro del Sindicato de Telefonistas (1946), los teatros Arriaguín (1953), el de la Comedia (1955) y el Benito Juárez (1982) frente a Sullivan en Villalongín. Asimismo, el Teatro-Auditorio Rafael Ramírez (1960), el foro del Museo del Chopo (1983), e incluso el Teatro Sergio Magaña (1991) por el lado de San Cosme. Y finalmente, los teatros de la Escuela Normal para Maestros, el foro El Búho de la ANDA y el Espacio Galerías —aún activo hasta donde yo sé—, por el lado del Circuito Interior.

²² Patricia Ramírez Kuri, op. cit. y loc. cit.

²³ Véase Jorge Uribe Cortés (ed.), *Guía de las delegaciones políticas del D.F.*, México, DDF, 1993, p. 34 y ss., en donde el censo de la colonia arroja 43 restaurantes, 21 hoteles, 6 centros nocturnos, etcétera.

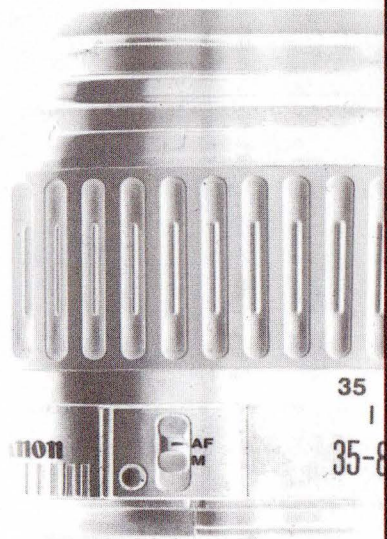


José Jorge

Carreón

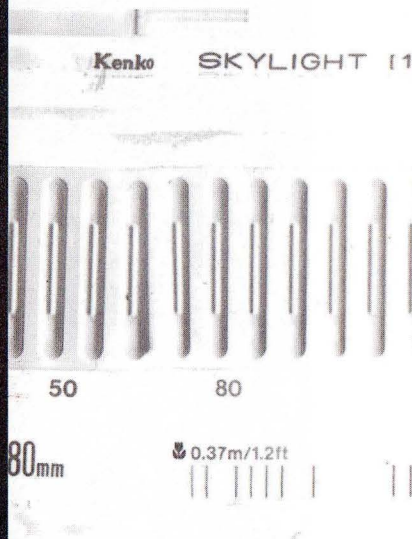
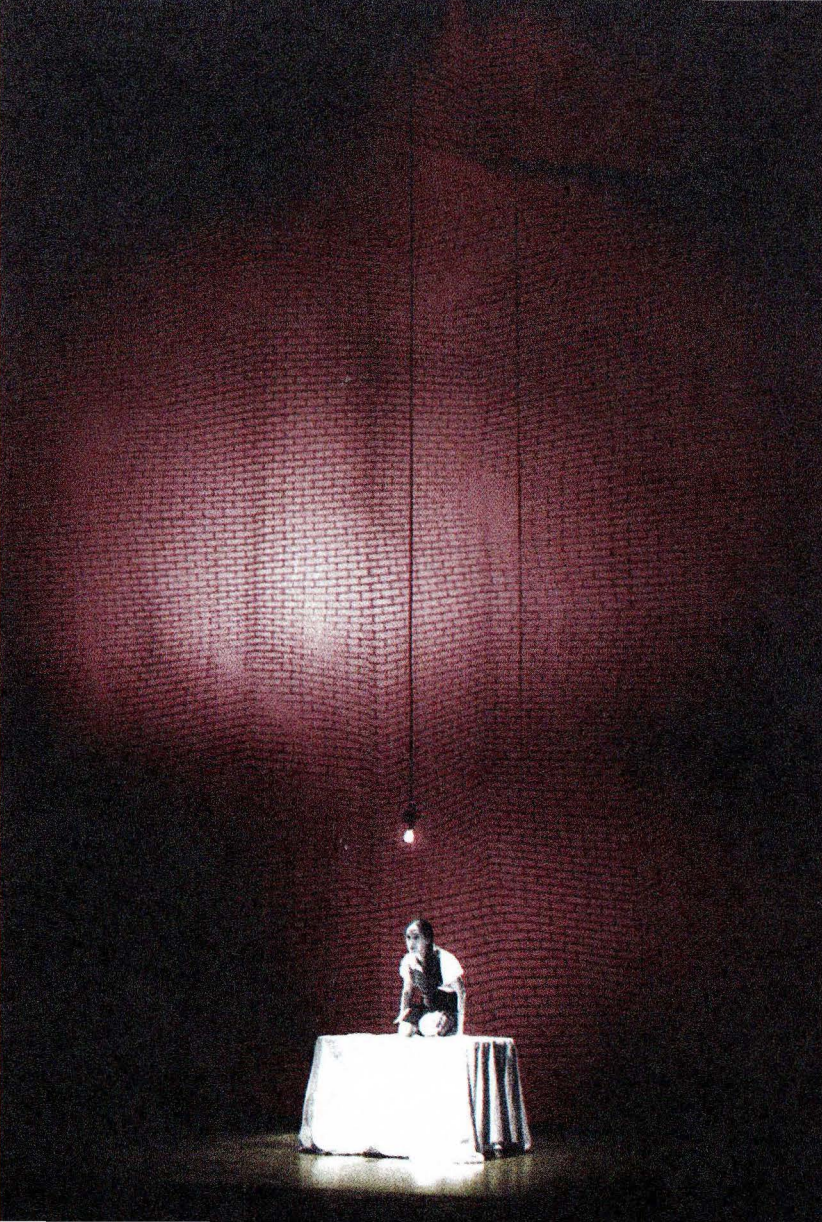
P O R T A D O R I O

La fábrica de los juguetes,
de Jesús González Dávila.
En la foto: Ana Perusquía.
Dirección: Philippe Amand.
Sexta Generación de Actores del NET, 1994.



Roberto
Zucco, de
Bernard-Marie
Koltés.
En la foto:
Romina Garibay.
Dirección:
Catherine Marnas.
Compañía Nacional
de Teatro, 1995.

50



El Caballero de Olmedo,
versión libérrima
de Luis de Tavira
sobre la obra original
de Lope de Vega.
En la foto: Luísa Huertas
y Camerino García.
Dirección: Luis de Tavira.
Compañía Nacional
de Teatro, 1997

52 mm

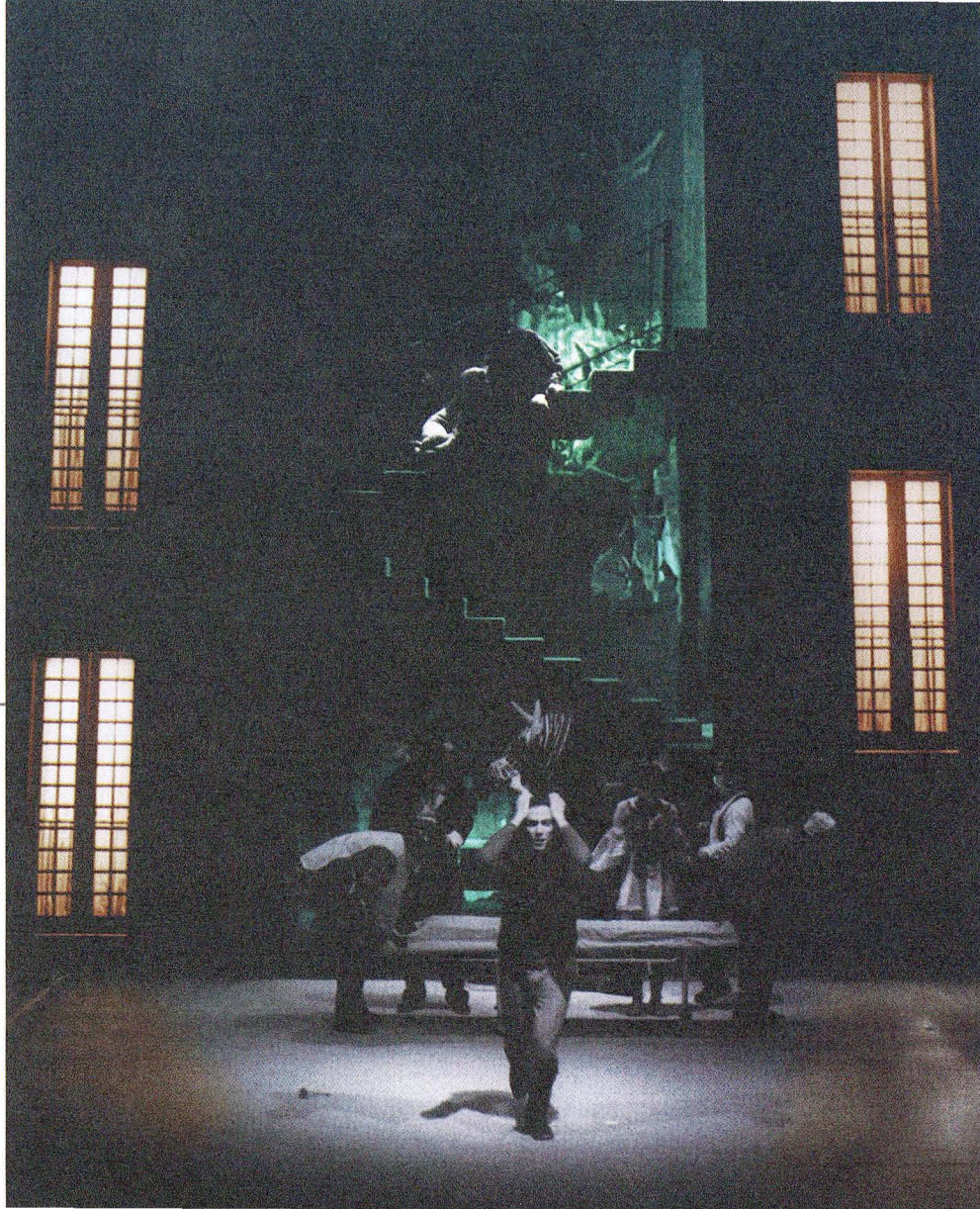


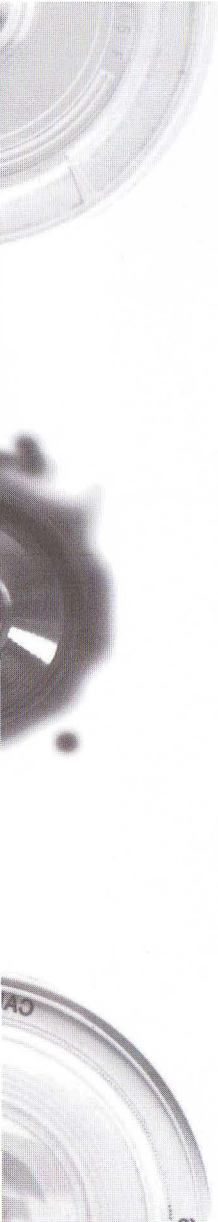
Palinuro en
la escalera,
basada en la novela
de Fernando del Paso.

En la foto:
Víctor Hugo Martín.

Dirección:
Mario Espinosa.

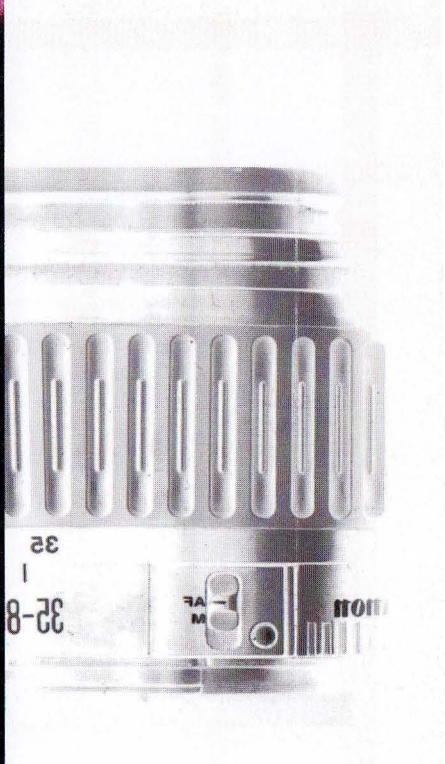
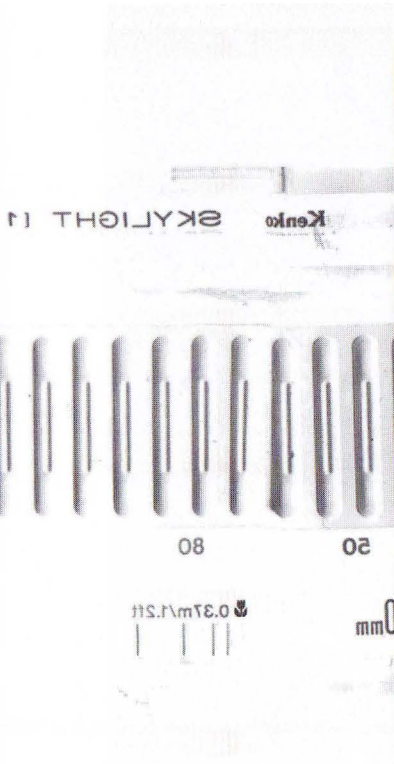
Producción:
INBA y FIC, 1994.





Escuela de payasos,
de F.K. Waechter.
En la foto:
Bárbara Eibenschutz.
Dirección: Otto Minera.
UNAM, Dirección
de Teatro y Danza.
Convocatoria Nacional
de Teatro (CNCA, INBA,
IMSS, ISSSTE), 1993.





La casa del español,
de Víctor Hugo Rascón Banda.

En la foto:
Rosenda Monteros
y Sonia Furió.

Dirección:
Enrique Pineda.
DDF y Gran Festival
de la Ciudad
de México, 1993.

Baila Por Alegrías
Dirección y
actuación:
Sandra Saharrea
En la foto:
Sandra Saharrea;
1997





Los aportes
de las
artes escénicas
al corrido **suriano**

Luz María Robles Dávila

una ojeada al acervo del cancionero tradicional mexicano, en particular el del corrido suriano, para percatarse de la amplitud del repertorio lírico campesino por encima del cancionero de carácter épico y de la variedad métrica y temática de la poesía popular. De manera general, este fenómeno puede ser observado en los numerosos ejemplos de décimas, coplas, poesía decimal y otras formas de sones, jarabes y canciones producidas en las diversas regiones del país.

En el caso del corrido suriano, a diferencia del repertorio épico-narrativo cuya proliferación dentro del cancionero centro-suriano y de otras regiones del país ha estado circunscrita a momentos de condensación política —como la Independencia, las distintas invasiones, la Revolución mexicana y los recientes movimientos de resistencia en el medio rural— el desarrollo del cancionero lírico ha tenido que ver con otras condiciones socioculturales ligadas más bien a la vida cotidiana y festiva de los pueblos campesinos.

Ciertamente, en ambos casos se trata de un acervo popular fundado y transmitido con base en la tradición oral, cuya difusión, usos, funciones y formas de recepción y percepción dependen de las exigencias que la propia oralidad impone. Del mismo modo, la oralidad ha condicionado los distintos procesos de articulación del corrido con otras expresiones y sustratos vehiculares afines o circundantes al fenómeno de la trova. Nos referimos a las artes escénicas, predominantemente las de carácter popular, que a lo largo del periodo colonial y hasta las primeras tres décadas del presente siglo propiciaron, por un lado, esa profusión de la lírica campesina, pero sobre todo, la configuración de una buena parte de las formas métricas del corrido suriano.

Partimos del supuesto de que la acción del teatro novohispano jugó un papel determinante en el proceso de consolidación del mestizaje en nuestro país. Las artes escénicas, particularmente el teatro en sus vertientes de teatro de evangelización y didáctico o bajo su aspecto profano, contribuyeron a la difusión y adopción, dentro del repertorio del corrido suriano, de formas musicales y literarias de proveniencia urbana o “cultas”. Se trata de un proceso suscitado desde los primeros años de la Colonia, aunque es durante los siglos XVIII y XIX cuando adquiere una fuerza inusitada y, pese al cambio de los tiempos, prevalece a ras del suelo hasta nuestros días. De igual modo, afirmamos que de la enorme variedad de las artes escénicas —incluido cierto tipo de diversiones públicas—, la maroma popular operó como vector de propagación, incidencia y complementariedad con la trova del sur.

Entre autos, farsas y comedias

El teatro europeo se instaure en la Nueva España en el primer tercio luego de consumada la Conquista, y a partir de entonces la relevancia que adquiere esta expresión quedará de manifiesto no sólo como instrumento ideológico de penetración, dominio y control político y religioso, sino como forma privilegiada de esparcimiento que con el tiempo irá aumentando su supremacía en el gusto del público novohispano, a la par que crece su difusión, llegando a los más intrincados rincones del territorio colonial. Se trata de un fenómeno que bajo sus aspectos religioso o profano ha conseguido persistir, en algunos casos, incluso hasta nuestros días en diversas regiones del país, en forma de coloquios y pastorelas.



Dicha persistencia no ha sido gratuita, como tampoco el hecho de que desde sus inicios el teatro todo fuera objeto de persecución y censura, a partir de su demostrada capacidad evangelizadora, pedagógica en el sentido laico y político, y, sobre todo, por su indiscutible capacidad de llegar a todos los sectores de la sociedad.

Tres fueron las principales tendencias teatrales desarrolladas durante el periodo colonial: 1) el teatro de evangelización; 2) el teatro eclesiástico, y 3) el teatro profano. El teatro de evangelización fue desarrollado por los primeros franciscanos llegados a México en 1523, y posteriormente, por frailes de otras órdenes que les siguieron, como los dominicos (entre 1526 y 1528), los agustinos (hacia 1533) y los jesuitas (1575). De estas órdenes, a partir de la construcción de las primeras iglesias y conventos, los franciscanos se distinguieron en su labor de catequización por hacer uso del teatro también en lenguas indígenas.

Siguiendo cierta continuidad con la vieja tradición de la Europa medieval, en cuanto a la representación de dramas litúrgicos (misterios y moralidades) se refiere, son trasladados a la Nueva España algunos géneros del teatro religioso peninsular bajo los nombres de *églogas*, *farsas*, *representación moral* y *tragicomedias alegóricas*; de todos ellos, sin embargo, el *auto sacramental* es el género con el que dará inicio todo un sistema representacional y dramático identificado como teatro evangelizador. Un aspecto fundamental de este teatro es, desde luego, el literario, pues, como señala Armando Partida, “Tanto los frailes como los indígenas crearon y escenificaron piezas, produciendo por lo tanto formas literarias nuevas muy diferentes de la literatura prehispánica, indígena y de la peninsular.”⁷¹ En efecto, ya dentro del contexto del teatro religioso aparecen las primeras obras escritas en verso, divididas en cinco jornadas. Respecto de la

estructura de este tipo de comedias, José Rojas Garcidueñas apunta que:

estaban precedidas del *introito* y *argumento* que explicaba al público el asunto de la trama de la comedia por boca del rústico, el bobo del teatro de todo el siglo *xvi*. Ese *introito* llevado a España [desde Italia], se convierte en la *loa* que usaron todos los autores que siguieron a Torres de Naharro.²

Variados y elocuentes fueron los metros y combinaciones estróficas utilizados en el auto sacramental. Los autos y coloquios de Fernán González de Eslava (1535-?), poeta y comediógrafo, son quizás el ejemplo más representativo del tipo de literatura popular novohispana que se gestaba desde entonces. Tanto en sus autos como en sus coloquios, González de Eslava acude al manejo de quintillas, redondillas, romances, endecasílabos en sonetos, octavas reales, tercetos, sextillas de pie quebrado, etcétera. Por lo demás, en autos, coloquios, comedias y pastorelas se utilizaron formas métricas y rítmicas, como el villancico, el sainete y el entremés, así como la introducción de partes en



canto de órgano, géneros de fuerte raigambre popular tanto por sus tipos como por su aceptación entre el público.

Ligado estrechamente a los espectáculos populares y a las diversiones públicas como torneos y certámenes poéticos, juegos de cañas, corridas de toros y peleas de gallos, un incipiente teatro profano —basado en juegos de burlas y farsas satíricas— se desarrolla paralelamente al teatro eclesiástico. Respecto de los antecedentes españoles de este tipo de teatro, José Rojas Garcidueñas destaca la huella de dos autores “prelopistas”: Lucas Fernández y Lope de Rueda. Este último, además de dramaturgo, encabezaba una pequeña compañía itinerante en la que él mismo era actor y con la cual se presentaba en iglesias y conventos, patios y plazas. “Con el establecimiento de los virreinos de Nueva España en 1535 y el Perú en 1543 —nos cuenta Maya Ramos— la emigración, el auge económico y la vida cultural se orientaron hacia el continente, donde ya se empezaban a ver todo tipo de entretenimientos y artistas callejeros al lado de los primeros ‘farsantes’”,³ cuyos repertorios comprendían la representación de comedias, tragedias, tragicomédias, églogas, diálogos, pasos, autos profanos, farsas y entremeses.

El “bajo mundo” de las artes escénicas de la época estuvo constituido —en ese orden— por compañías nómadas itinerantes o de la “legua”, que recorrían el virreinato siguiendo los principales circuitos festivos; compañías de títeres o muñecos, integradas también por actores aficionados; compañías mixtas de títeres y de personas; maromas y volantes —antecesores de los circos—, integrados por un elenco multirracial (negros, indios, mestizos y, más tarde, elementos italianos y franceses); saltimbanquis, exhibidores de animales y experimentos científicos; merolicos y, finalmente, los fenómenos.⁴

¹ “Sobre esto ya hemos señalado las formas y los elementos representacionales que adoptaron los franciscanos: la ceremonia, la misa, el adorno, los cantos, la música, el cóncave mágico de las procesiones, los elementos decorativos internos y externos”, Armando Partida (estudio introductorio, selección y notas), “Teatro de evangelización en náhuatl”, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, México, CNCA, 1992, t. II, p. 42 y ss.

² José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, SEP (SepSetentas, 101), 1935, p. 12.

³ Maya Ramos Smith, “Actores y compañías en América durante la época virreinal”, ponencia presentada en el Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el Teatro Español del Siglo de Oro, Cádiz, España, octubre de 1996, p. 2 y ss.

⁴ Comunicación verbal de Maya Ramos.

Urdimbres y escenarios de la literatura popular

Por su transmisión y uso, el corrido pertenece básicamente a la tradición oral. Aun cuando en la actualidad algunos de sus intérpretes puedan llegar a contar con algún nivel de instrucción, un factor que distingue a la trova suriana de otros géneros del cancionero popular es su clara inclinación culterana presente en la variedad de su acervo, la cual se manifiesta en el manejo elaborado del lenguaje en su poesía, estructuras métricas, tratamiento, temas, etcétera.

Parte importante de la explicación de este fenómeno en el corrido suriano tiene que ver directamente con el proceso de conformación histórica de la región centro-sur y la articulación de este espacio cultural con base en una serie de *redes de sociabilidad*⁶ —primarias y secundarias—preexistentes, vinculadas directamente con la geografía, la organización comunitaria y la continuidad grupal de sus pobladores. A partir de la existencia de esta sedimentación histórica y social, fue posible el enlace de otras redes, como aquellas tejidas por corridistas y maromeros en el curso de sus itinerarios festivos, gracias a lo cual pudieron permearse ciertos elementos culturales que de algún modo contribuyeron a la configuración del carácter mestizo de esta especie del cancionero. La maroma popular, en principio, operó en el medio campesino como un sustrato vehicular para la *circulación cultural*⁶ de formas de música, canto y baile, y, para el caso que nos ocupa, de géneros literarios y dramáticos provenientes del ámbito hegemónico. No obstante, el teatro popular también fungió como un referente y complemento performativo de la “puesta en escena” de la trova suriana.

Sin lugar a dudas, los espacios de mayor significación en el proceso de interconexión de la trova y la maroma fueron —y continúan siendo en distintos niveles— las ferias y las fiestas regionales. Se trata de ámbitos diversificados y sincréticos, en los que converge de manera casi simultánea una multiplicidad de acontecimientos de carácter económico, religioso y profano: a la par que se venera al Santo Patrono con los actos devocionales de rigor y se le ofrenda con danzas tradicionales, música y pirotecnia, también es posible hacer intercambios económicos entre vecinos de región y, por qué no, acudir a todos los actos que ofrece la feria: los juegos, el baile..., y por supuesto, la maroma y la *reunión* de corridistas.

“¿Pues qué hay? Grandes novedades, corred, volad”

Desde principios del siglo xvi se habla ya de compañías teatrales itinerantes conocidas como “maromas” o “volantines”. Integrados por artistas pobres que viajaban por todo el país a lomo de mula o en carretas transportando a sus familias y enseres necesarios para su espectáculo teatral, estos grupos se presentaban en ferias y teatros durante la temporada de Navidad, en la cuaresma, el Corpus Christi o en las ferias titulares de pueblos y ciudades.⁷ Aproximadamente desde mediados del siglo xviii, es posible rastrear los itinerarios de maromeros, prestidigitadores, cómicos, volantines y titiriteros, gracias a los permisos y licencias emitidos por el gobierno virreinal a través de los cuales se regulaba su movimiento, el cual coincidía con las principales rutas y centros económicos del país.⁸

Las maromas se instalaban en solares, patios de casas o cualquier espacio abierto en el que pudieran colocar sus “cuadros” para los acróbatas y los horcones de los funambulistas. Preparado el

tinglado, daban inicio los trabajos con un “convite” con “bombo y platillo” por las principales calles del pueblo. En el desfile participaba toda la compañía, encabezada por el gracioso o payasito. Terminado el convite, el grupo volvía a su escenario, en donde una pequeña orquesta de cuerdas interpretaba piezas musicales, entre las que predominaban los “sones de la tierra” y las marchas. Este preámbulo era un compás de espera hasta que se reunía el número de espectadores suficiente para dar inicio a la función. Muy pronto, ávido de novedades y diversión, el público rodeaba en círculo el escenario abierto de la maroma.

El programa iniciaba al fin con un “saludo a la concurrencia” en boca del gracioso, quien a nombre de toda la compañía recitaba en prosa o cantaba versos bajo la forma de sonetos, acrósticos, quintillas, octavas, dísticos, letrillas, glosas, sextas, etcétera, en los más variados metros, incluido el endecasílabo:

El actor, que apoyado en tu indulgencia
Está libre de sustos y temores,
Espera muy confiado en tus favores
Lo recibas con fiel benevolencia.

Él no tiene ninguna inteligencia
Cual la poseen los sabios profesores;
Solamente sujeta sus errores
A la grata bondad de tu clemencia.

Ella es nuestra esperanza; se propicio
Recibe pues tan plácido homenaje,
Porque rendidamente te agasaje
Aquel que sólo vive de tu auspicio
Y si agradarte logra en su entereza
Verá cumplidos sus deseos la Empresa.⁹

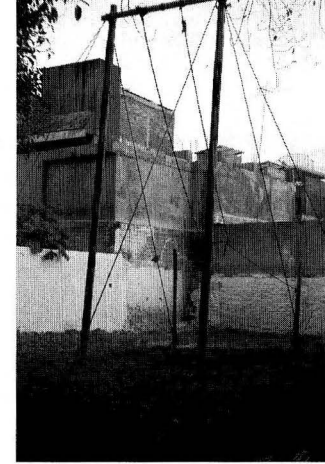
⁵ Las *redes primarias de sociabilidad* se ubican en el nivel de la proximidad física o del “cara a cara” a partir de grupos primarios como la familia, la comunidad pueblerina y la comunidad étnica, más instituciones como el compadrazgo. Las *redes secundarias* son el resultado de la armadura institucional de la sociedad, e involucran desde los circuitos festivos y comerciales —economía de simbiosis— en el nivel regional, hasta los medios y vías de comunicación y los aparatos ideológicos de Estado. Robert Fossaert, *La sociedad. Las estructuras ideológicas*, París, Seuil, 1983, t. 6, mecanograma traducción de Gilberto Girménez Montiel.

⁶ “los hechos populares, a más de la transmisión en el tiempo o tradición y de la propagación en el espacio o difusión, sufren también un desplazamiento en la dimensión social; consistente en que las concepciones y comportamientos nacidos en un cierto estrato social, se expanden hacia otros grupos y estratos que los adoptan más o menos transformándolos, y que a veces los conservan, aun cuando hubieran sido abandonados en el estrato o grupo de origen. Tales desplazamientos en la dimensión social son con frecuencia indicados con la denominación global de *circulación cultural* (o mejor: *socio-cultural*); nombre que debe ser entendido como abreviación de la expresión más completa y exacta de *circulación de los hechos culturales*”. Alberto Mario Cirese, *Ensayos sobre las culturas subalternas*, México, CIESAS (Cuadernos de la Casa Chata), 1980, p. 54.

⁷ Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la Colonia*, México, CNCA / Alianza Editorial Mexicana, 1990, pp. 72-73.

⁸ Miguel Ángel Vázquez Meléndez, “Compañías y cómicos itinerantes en la Nueva España a fines del siglo XVIII”, ponencia presentada en el IV Encuentro Nacional de Investigación Teatral, Guadalajara, Jalisco, México, diciembre de 1992, pp. 1-2.

⁹ “El actor, que apoyado en tu indulgencia...” (saludo/versos de payaso), de José Soledad “Chole” Aycardo para la función del domingo 13 de septiembre de 1857 en el Teatro del Relox. En Armando de María y Campos, *Los payasos, poetas del pueblo. El circo en México*, México, Ediciones Botas, 1939, pp. 57-58.



Luego del saludo, el programa continuaba con números “de cantado” y “de bailado”, en los que se interpretaban los géneros de moda, intercalados con actos de funambulismo, acrobacia, presdigitación, etcétera. El final de fiesta era una pantomima o programa “de verso”, así llamado por la estructura rimada de sus parlamentos.

“Vengan pajarillos de diversos campos,
/ las aves cantoras de ciencia y honor..”

Amenizando con algunas *piezas* el curso de la “lotería”, o ubicado entre los puestos de mayor interés para los visitantes de la feria, se encontraba el trovador o el “publicista” entonando corridos —música y letra— para llevar “de memoria” o impresos en una hoja volante de a cinco centavos.

Sin embargo, el mayor momento de condensación, encuentro y reconocimiento era la *reunión* de corridistas. Desde temprano, se iban reuniendo los cenzontles, juntándose una palomilla de hasta 60 compañeros “del gusto”, dispuestos a quedarse todos los días con sus noches según durara la feria... La “rueda” se abría en el momento en que el poeta de más respeto —fuera por su edad o por la elocuencia de su rima—, acompañado por su *segundo*, “salía” con el primer saludo a la concurrencia al son de los acordes del bajo quinto:

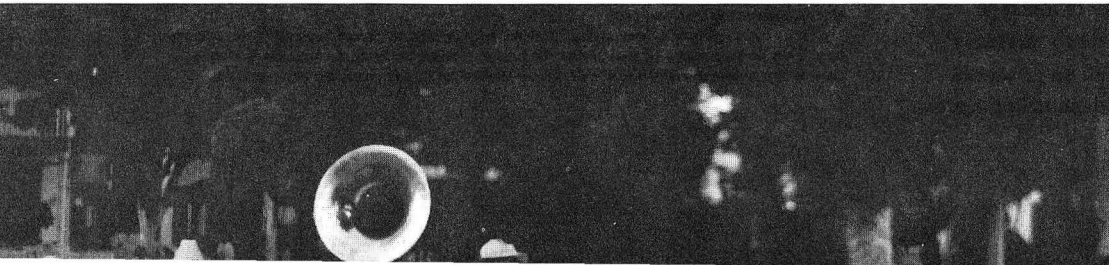
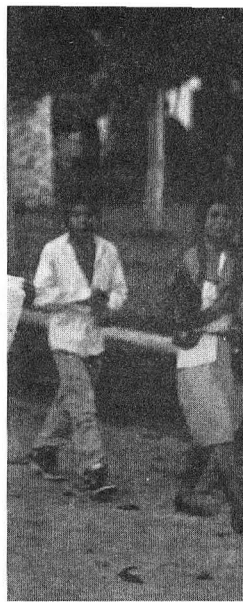
En estilo culto se prosterna un pájaro
con este dilema saludando impávido
vengo de los agreste como hurano zángano
hallando este impolio con mis plantas ávido.

Con mi débil voz y sin palabras lógicas
estas parafrásticas les dicto explícito
porque no soy de la clase patriótica
ni compositor de parágrafos cívicos.

No soy apólogo que en el vano glótulo
ni han sido técnicas mis parafrásticas
Plinio me envió a saludar estos teólogos
que beneplácitos cantan sus prácticas.

Tuviera yo idilios del famoso Teócrito
y del grande Horacio los dialectos eglogales
y del campestre Virgilio lo erótico
yo no envidiaría sus formas benévolas...¹⁰

Al terminar con su canto, el trovador corría el turno por la derecha al corridista de al lado, y éste a su vez a los otros, quienes debían continuar con los saludos hasta que se llegara el cambio de género. Así, durante esos días, el público escuchaba



¹⁰ “En estilo culto se prosterna un pájaro...” (saludo / argumento / esdrújulo), copiado del cuaderno del trovador tixtleco Celerino González Navarrete, Tixtla, Guerrero, abril de 1994. Archivo de la autora.



los viejos o los más recientes corridos de duelo, *históricos, vaciladores, bolas, surianas, piezas*, más *esdrújulos, sextas, octavas, vercioncitas [sic]*. Sin embargo, en algún momento de la reunión, siempre había lugar para el *argumento*; porque si bien con las piezas el trovador hacía alarde de ejecución del bajo quinto, con este género demostraba su capacidad de versista y contestador con corridos elaborados *ex profeso* para la ocasión.

En la mayoría del repertorio que ahí se desgranaba, no faltaba la presencia de Boanerjes, Virgilio, Apolo, Homero o Minerva, fuera para comparar las virtudes de algún “jilguero” héroe o combatiente, fuera para realzar el corrido convocando a dioses, lugares, pasajes bíblicos, etcétera, al cantarle a la “patria chica” o a la mujer amada.

Trova y maroma. dos formas complementarias de narración oral y literatura popular

La coexistencia, enlace y complementariedad entre maroma y trova pueden ser observadas en varios niveles de retroalimentación, que explican una suerte de reciprocidad que se desborda y se define por la presencia de formas de sociabilidad fundadas en la proximidad física.

En el nivel de la oralidad, tanto el corridista como el gracioso se presentan en espacios abiertos cuya configuración espacial está determinada por la disposición que le otorga la “concurcencia”. Los dos son vectores y medios de ruptura entre los tiempos-espacios cotidianos y los festivos. Para “gustar” ambos convocan el ritmo respiratorio de la colectividad entera. Por su parte, el público establece con ellos una complicidad comunicativa a partir de un código compartido, cuyos portavoces —en este caso trovador y payaso— tienen la posibilidad de ejercer su narración



oral al contar con la participación de sus oyentes, quienes otorgan significado y veracidad a todas sus palabras, frases, inflexiones, giros, gestos y enunciaciones.

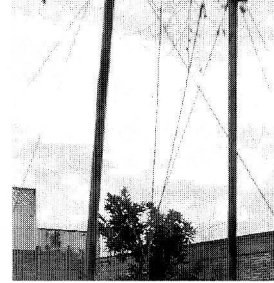
Sin embargo, la presencia de ciertas estructuras literarias provenientes del ámbito hegemónico dentro del código perceptivo de estos sectores subalternos no se dio *a priori*: dependió —y depende— de la fuerza y la preeminencia de la palabra hablada, que propició una suerte de “entrenamiento auditivo” —por demostración y familiarización—, el cual dio como resultado —desde el punto de vista prosódico— la creación de un **gusto fonético** internalizado por la vía del *hábitus* en el código expresivo del público campesino a partir de la acción del teatro novohispano.

En efecto, además de las formas conocidas del teatro de evangelización, destaca sobre todo la impronta de las fórmulas de versificación, estructuras narrativas, reglas de enunciación, géneros literarios y teatrales del Siglo de Oro —particularmente con el teatro de Lope de Vega— y del Neoclásico mexicanos —con el teatro popular desarrollado por Joaquín Fernández de Lizardi—; de este último, no sólo por su carácter laico, sino por haber coincidido con el momento en que el mestizaje y el uso del español por parte de estos sectores ya se hallaban solidificados.

Y es que, si homologamos con Gramsci cultura e ideología como “concepción del mundo” y asumimos que la cultura subalterna —en particular el “folclor”— está conformada por “fragmentos de todas las concepciones del mundo” entonces podemos comprender en parte cómo ese gusto fonético y la no-especialización de los poetas populares, en el sentido de la división social del trabajo, permite que los recursos expresivos verbales del trovador y los recursos verbales y gestuales del gracioso, adquieran su justa dimensión lúdica en el proceso de la creación verbal en corridos y textos dramáticos, provocando la recepción de toda una serie de figuras, giros, fórmulas, etcétera, alejadas del sociolecto¹¹ de la comunidad o ajenas a él. Lo mismo es recibida sin ningún desgarramiento una frase como “En estilo culto se prosterna un pájaro” que el acróstico de un gracioso durante un intermedio, pues para transmitir el mensaje no hace falta acudir a un referente determinado; lo importante aquí es que con este tipo de recursos, el narrador oral no sólo hace llegar eficientemente su mensaje, antes logra interpelar a su auditorio apoyado también en el proceso de “puesta en escena” de la *reunión* o el orden del programa de la maroma.

No es extraño, por tanto, que en ambas expresiones de la poesía y el teatro popular se presenten hechos semejantes de “escenificación” y narración —entre muchos otros—, como, por ejemplo, el acto del “saludo a la concurrencia” con base en un texto o corrido elaborado *ex profeso* para la ocasión, el cual constituye además un género independiente y no un fragmento de una serie de versos o de un corrido. Tanto en los saludos del gracioso como en los del corridista, predomina el trato cortés y respetuoso al público que impone la comunicación directa; en ellos se incluye, en el caso de la maroma, la petición del permiso para actuar ante el público, y entre los corridistas de bajo quinto, para participar en la reunión. Una fórmula del saludo de payaso en el siguiente:

¡Oh, público indulgente
te saludo con alegría
he venido a hacer visita
y a presentar los trabajos
de mi humilde compañía...¹²

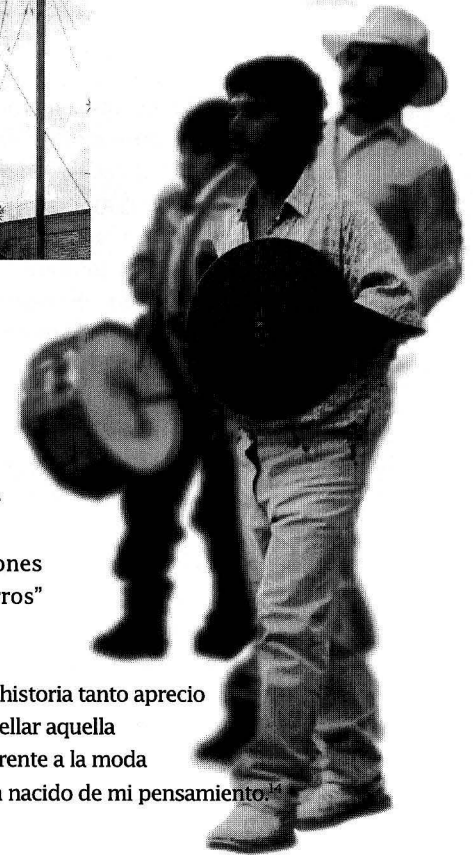


Mientras que en la trova suriana:

Salúdote honorable concurrencia
rindiéndote homenaje de mi parte
donde todo mi cariño se comparte
a quien gustoso vengo a rendir homenaje
aunque mi canto y mi saber no tienen ciencia...¹³

Otro aspecto presente en el saludo de ambas expresiones es la presentación de disculpas anticipadas por los “yerros” que pudieran cometer los ejecutantes:

En vista del cuadro que presente escucha la moderna historia tanto aprecio
que desde antemano tenía reservada para el señor Cuellar aquella
aunque en malas frases porque en mis canciones referente a la moda
jamás he podido disfrasar los yerros que siempre han nacido de mi pensamiento.¹⁴



¹¹ Los sociolectos son variaciones regionales o locales de una lengua que tiene por base un subgrupo cultural.

¹² “Ya vine ya estoy aquí...” (saludo/versos de payaso), recitado por Carmelo Herrera Nolasco, “Chayito”, gracioso y acróbata de la maroma Unión Guadalupana de Magdalena Citlaltepec, municipio de Huajuapán de León, Oaxaca. Recopilación en campo de la autora, noviembre de 1996.

¹³ “Saludo a Tepoztlán” (saludo), autor: Claudio Demeza, “El Colorado”, de Tepoztlán, Morelos. Copiado del cuaderno de

Alfonso Allende Almazán, de Tepoztlán, Morelos, 1985. Archivo de la autora.

¹⁴ “Saludo a don Gabriel Cuellar” (saludo), de Juan Galindo. Fondo Martín Urzúa de Joncatepec, Morelos (hacia 1910). Archivo del Taller de Trova Popular Morelense; Cuautla y Tepoztlán, Morelos, 1984. Se respeta el estilo y la ortografía del manuscrito. Transcripción de Catalina H. de Giménez.

Otro ejemplo de correlación y complementariedad entre trova y maroma es la presencia de la figura —y denominación afín— del *segundero*, que en el caso de la trova corresponde a la segunda voz que se “columpia” con la primera y refuerza los finales del corrido; en cuanto a la maroma, con este nombre suele ser identificado el segundo gracioso o gracioso sustituto. Otro fenómeno es aquel de que en sus propios ámbitos, trovadores y graciosos se autodenominen “cantatrices”, voz derivada del ámbito de la ópera decimonona para designar a las divas y divos del *bell canto* en nuestro país.¹⁵ De igual modo, en ambos casos el espacio de representación y desarrollo de la maroma y la reunión de corridistas adquiere una disposición circular debido, como ya dijimos, a las condiciones mismas que impone la comunicación oral:



Si me entristece al dar mi ausencia aunque no es gloria
tal vez mañana ya no existiré como ahora
quedo gustoso de observarte tan lucida
de ver *en círculo* personas de mi agrado
que les obsequia un fiel amigo este saludo.¹⁶

Desde el punto de vista de la escritura, trova y maroma refuerzan su repertorio y guardan la tradición echando mano de hojas volantes y tiras teatrales en las que aparecen sus corridos, prosas y versos de payaso, respectivamente. Curiosamente, se da el caso, aún en la actualidad, de que los graciosos conserven cuadernos manuscritos con versos y textos dramáticos de las pantomimas, de la misma forma en que lo hicieron los corridistas de antaño.

La generalización de los certámenes de poesía instaurados desde los primeros años de la Colonia, también adquirieron el carácter de representación pública. En estos actos, tanto los poetas de “oficio” como los poetas de “afición” participaban declamando de memoria o leyendo sus textos ante un público ávido de palabras, rimas, temas, metáforas y metonimias, pero sobre todo, de reconocer su propia voz en la voz del bardo. Citaré sólo un ejemplo de este fenómeno presente en la trova suriana, perteneciente también al “Saludo a don Gabriel Cuellar” de Juan Galindo:

Me complace de oír sus canciones
porque creo no dudar que es Ud.
el que fecundara todo el territorio en que los ruiseñores
de la noche al día reciben los poemas de más elegancia que les manda su saber.

Una mitología de la era cristiana antes de galilea
cruzaba los cabos de buena esperanza con su pobre barquia
al oír las voces de un cantor del agua sufrió tan crueles mares
hasta que a su auxilio llegó una sirena y le salvó en su aspict.

Vuelto en sí conoció que su extasis
era un cisne el autor para él
que lo había embriagado con sus melodías y que la diosa nasis
se lo había ordenado para que viniese a escuchar las melodías de Ud.

Los antiguos poetas desde el grande Homero hasta el famoso Plaza
según se comprende por la extradición que se ha publicado en los tiempos modernos
cruzando el parnaso se fueron a Castalia a tomar de sus aguas
para impropolisarse en sus composiciones y darnos un ejemplo...

En fin ciudadanos yo ya me despido ya que tuve la honra
de haberles cantado estos dirimetres tal como lo deseaba
es un agasajo a don Juan Galindo, que le manda en buena hora
desde el bosqueumbrio de Cuautla Morelos donde el presente se halla.¹⁷

Fin de fiesta

Al público ilustrado permiso yo le pido
adiós fieles amigos me voy a retirar
perdonen mi lenguaje y mi torpe sentido
mi eco yo he querido a ustedes demostrar...

Soy un pobre versista escaso de talento
perdonen estos versos pues yo no sé trovar
les doy mi despedida con mucho sentimiento
les brindo mil afectos y mi sinceridad.¹⁸

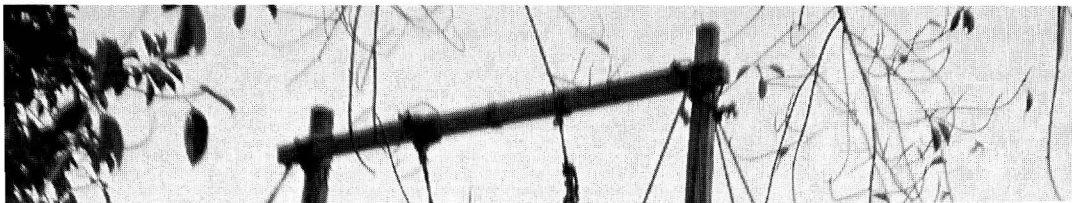
Bajo su aspecto narrativo y oral, además de la continuidad del grupo en un territorio determinado, la relevancia de la maroma y de la trova en la vida cultural de estos sectores radica justamente en la vitalidad festiva de los pueblos campesinos, en la medida en que ambas tradiciones son conservadas y renovadas en espacios y tiempos determinados. Vitalidad que impregna desde el nivel más "íntimo"-colectivo, como la *reunión* de corridistas, hasta aquel más "público"-colectivo, como la feria o la fiesta en la que se inserta el espectáculo de la maroma. En estos tiempos-espacios, memoria e identidad colectivas se refuerzan y recrean a través del canto o de la narración oral escénica, atrayendo el pasado para proyectar el futuro; es decir, para garantizar la sobrevivencia y durabilidad de la tradición.

¹⁵ Comunicación verbal de Maya Ramos.

¹⁶ "Saludo a Tepoztlán", *op. cit.* El subrayado es nuestro.

¹⁷ "Saludo a don Gabriel Cuellar" *op. cit.*

¹⁸ "Saludo a una despedida" (despedida), cantado por Leonardo Ramírez y Santiago Escalante Cázarez. Amatlán, Morelos, 1985. Archivo de la autora.



Tlaxcala

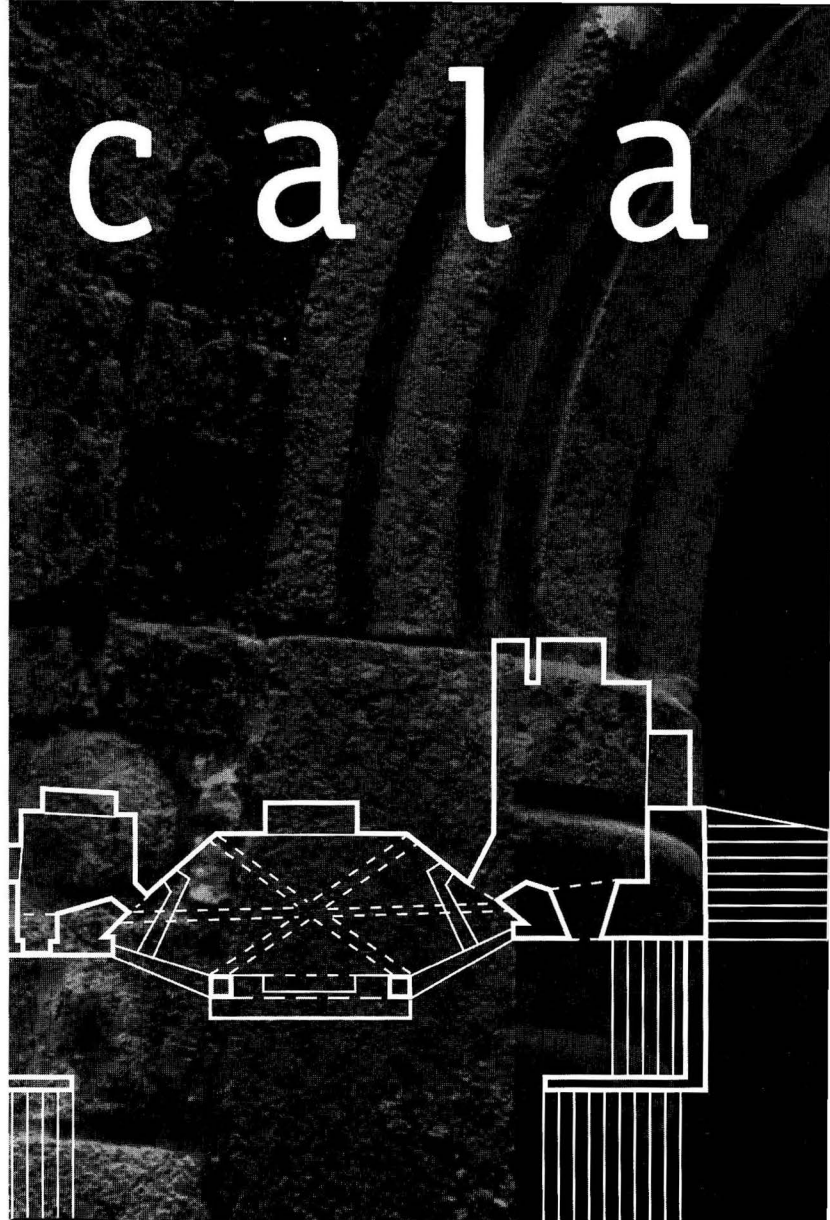
o el jardín de los gentiles¹

Breve semblanza sobre el diseño de los espacios urbanos de representación religiosa en Tlaxcala durante el siglo XVI

Óscar Armando García

“ los frailes menores [...] salieron de su tierra dejando a sus parientes y a sus padres. [...] Mas trájoslos a esta tierra de Canaán para que le edificasen nuevo altar entre esta gentilidad e infieles. ”

Fray Toribio de Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, Trat. III, cap. 3, p. 130.



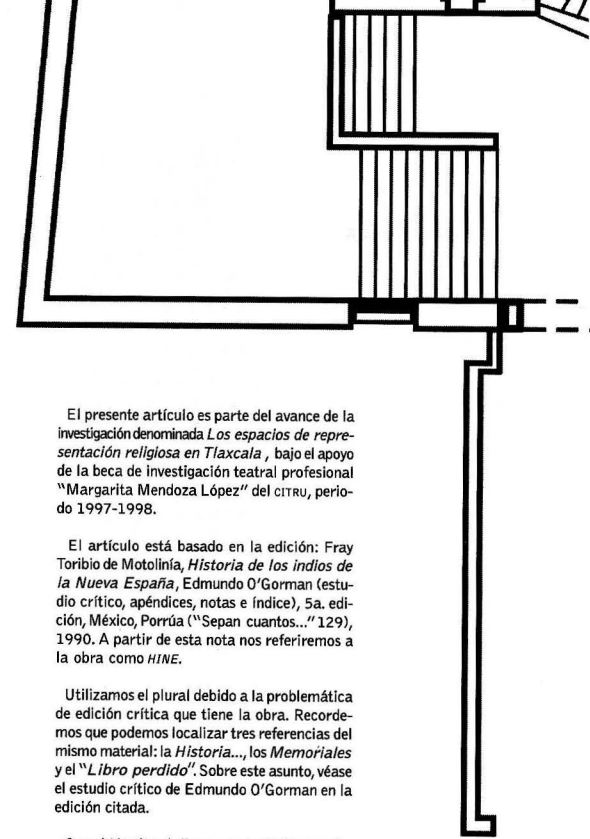
después de la caída de Tenochtitlan en 1521 (y de esta manera consumada la Conquista), fray Toribio de Motolinía o Benavente iniciaba la redacción de una de las crónicas más importantes sobre el primer proceso de evangelización durante el siglo XVI: su *Historia de los Indios de la Nueva España* (en adelante HINE).²

La importancia de estos textos³ reside en su calidad como valiosa fuente de información, tanto para los cronistas seráficos de fines del XVI, como, por supuesto, para la historiografía contemporánea que se dedica al estudio de este periodo.

En particular, los historiógrafos que estudian el fenómeno del teatro de evangelización han tenido frecuentemente la referencia obligada del célebre capítulo 15 del Tratado I de la HINE, donde el cronista hace una descripción privilegiada sobre las fiestas de Corpus Christi efectuadas en Tlaxcala en 1538.

El presente artículo no se basa solamente en esta descripción, ampliamente trabajada por algunos investigadores en diversos artículos sobre el fenómeno; más bien, lo que pretendemos es realizar una búsqueda en los tres Tratados que componen la obra, con el objetivo de identificar aquellas menciones específicas sobre el diseño y manejo de los diferentes espacios relativos a la celebración religiosa. Además de los espacios que podríamos identificar como "teatrales" tomaremos en cuenta aquellos espacios que se encuentran relacionados con otros fenómenos de representación religiosa.⁴ Proponemos este procedimiento para poder reconstruir, hipotéticamente, los pasos que se dieron dentro del primer proceso constructivo de la urbanización y la arquitectura de Tlaxcala durante las primeras décadas de la colonización hispana.

Consideramos que cualquier fenómeno arquitectónico puede ser revisado históricamente a partir de los elementos que se describen en una fuente histórica, como lo es la crónica elegida. Trataremos de configurar un modesto catálogo de formas arquitectónicas y urbanas que nos permitan articular una reconstrucción del fenómeno constructivo en su forma y en su etapa de elaboración. Así, podremos apreciar de manera más puntual el funcionamiento que pudo haber tenido cada uno de estos elementos, y también dilucidar, en sentido estricto, la relación de los espacios con la actividad teatral religiosa. Con ello trataremos de alejarnos del fácil camino de la generalización y distinguir, de manera crítica, el fenómeno del uso y el diseño de estos espacios dentro del contexto mismo de la evangelización.⁵



El presente artículo es parte del avance de la investigación denominada *Los espacios de representación religiosa en Tlaxcala*, bajo el apoyo de la beca de investigación teatral profesional "Margarita Mendoza López" del CITRU, periodo 1997-1998.

El artículo está basado en la edición: Fray Toribio de Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, Edmundo O'Gorman (estudio crítico, apéndices, notas e índice), 5a. edición, México, Porrúa ("Sepan cuantos..." 129), 1990. A partir de esta nota nos referiremos a la obra como HINE.

Utilizamos el plural debido a la problemática de edición crítica que tiene la obra. Recordemos que podemos localizar tres referencias del mismo material: la *Historia...*, los *Memoriales* y el "*Libro perdido*". Sobre este asunto, véase el estudio crítico de Edmundo O'Gorman en la edición citada.

Con el término de "representación" nos referimos constantemente a aquellos fenómenos que tienen una implicación de tipo ritual y no necesariamente teatral, donde conviven varios individuos en una misma celebración como participantes, sin la dicotomía actor-espectador.

Es hasta hace muy poco tiempo cuando los estudiosos comienzan a establecer una relación entre la arquitectura y los procedimientos y metodologías de evangelización. La tendencia, incluso respecto del arte colonial, había sido la del olvido, pues se le había dado preponderancia al arte prehispánico y al barroco.

* Tampoco utilizamos los *Memoriales*, porque justamente el capítulo 15, Tratado I de la *HINE*, no se encuentra en esta obra. Al respecto, O'Gorman nos aclara que: "En los *Memoriales* no aparecen los capítulos correspondientes a *Historia*, Trat. 1, cap. 15" (*op. cit.*, nota 16, p. XIV), puntualizando lo siguiente: "Los capítulos 13, 14 y 15 de la *Historia* deberían estar, de acuerdo con la secuencia en *Memoriales*, en el Tratado II con los números 3, 4 y 5, porque ya no se refieren al culto idolátrico que es la materia del Tratado I" (*Ibid.*, nota 1, cap. 13, p. 54).

No olvidemos que un año antes ya habían llegado tres misioneros franciscanos flamencos (Pedro de Gante, Juan de Tecto y Juan de Aora), que, sin embargo, no habían podido organizar cabalmente un programa concreto de evangelización. De todas maneras, la experiencia de Gante durante ese año será de gran valía para el grupo de Los Doce, convirtiéndose en uno de los más importantes estrategias de esta primera etapa misionera.

⁸ Sobre el imaginario mitológico de los conquistadores, recomendamos la lectura de la primera parte de la obra de Luis Weckmann, *La herencia medieval de México* (2 tomos), México, El Colegio de México, 1984.

Un ejemplo característico de narración histórica de esta "Edad Dorada" de la evangelización es la obra "Historia eclesiástica indiana" de fray Jerónimo de Mendieta.

¹⁰ Para una información más completa sobre los primeros procesos constructivos de recintos religiosos sigue siendo de gran utilidad la consulta de los capítulos II, III y IV de la obra de Georges Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1992.

Decidimos utilizar sólo esta fuente histórica, en primer lugar, debido a las dimensiones del artículo y, en segundo, porque las otras fuentes importantes (Muñoz Camargo, Bartolomé de las Casas, Mendieta), de alguna u otra manera, retoman y utilizan el material escrito por Motolinía.⁶

Nuestro artículo tratará de responder los siguientes cuestionamientos: ¿De qué manera los procesos de evangelización en Tlaxcala tuvieron en consideración el espacio como elemento de conversión religiosa? ¿Qué espacios urbanos o conventuales utilizaron los frailes para la realización de los autos de Corpus Christi? ¿En qué nivel del proceso constructivo se encontraban las edificaciones religiosas tlaxcaltecas para el año de 1538? ¿Fueron utilizadas las capillas abiertas como escenarios para la representación teatral? ¿Qué espacios fueron diseñados para otros tipos de representación religiosa? En este ejercicio historiográfico, pretendemos que la crónica de fray Toribio vaya respondiendo paulatinamente a todos estos cuestionamientos, sin dejar de tomar en consideración algunos testimonios de otros cronistas contemporáneos a Motolinía, valiosos para la reconstrucción que nos proponemos realizar en este trabajo.

Acudiremos a pasajes seleccionados de la crónica con el fin de ver con detenimiento el propósito expuesto anteriormente: cómo se fueron diseñando los espacios de representación religiosa en Tlaxcala.

~~II~~ La conversión religiosa en la Nueva España tuvo diferentes etapas. La primera abarcaría desde la llegada del clero regular en 1523, en sus distintas misiones (franciscanos, dominicos y agustinos), hasta la realización de la Segunda Audiencia. La segunda etapa reconocible puede ubicarse entre 1531 hasta 1550, aproximadamente. Esta etapa, en la que podemos localizar gran parte de los acontecimientos narrados por Motolinía, está marcada justamente por el apogeo de la labor evangelizadora (con el apoyo decisivo del virrey Antonio de Mendoza), la demarcación de las principales rutas misioneras, la organización del Colegio de Tlatelolco y la construcción de los grandes conjuntos conventuales.

Fray Toribio de Benavente (o Motolinía, su nombre de adopción indígena) arribó a las costas mexicanas en 1524, junto con el primer grupo de franciscanos españoles⁷ (conocido como el grupo de Los Doce), comandado por el célebre fray Martín de Valencia. La estadía de fray Toribio en tierras mexicanas incluirá Texcoco, México, Huejotzingo, Puebla y Tehuantepec, antes de su trabajo como guardián del convento de Tlaxcala en 1536.

Como él, varios de sus compañeros llegaron a México después de una arriesgada travesía por barco que duró varios meses. ¿Qué tipo de reflexiones pudo haber mantenido ocupada la mente de estos frailes a lo largo del viaje? ¿Cómo se imaginarían el Nuevo Mundo, a sus habitantes? Pocos, desafortunadamente, son los registros que a este respecto han quedado hasta nuestros días, pero podemos suponer que el pensamiento de cada uno de ellos, como individuos, estaba fincado en proyectos o en ideales que ya se habían experimentado en otras evangelizaciones en Europa.

Varios de estos hermanos de la pobreza pudieron pensar, sin problemas, en su llegada a una especie de paraíso prometido en el que sus habitantes vivían en armónica relación con la naturaleza; este pensamiento pudo haber estado sustentado en las ideas fantásticas sobre las nuevas tierras, generadas años antes por los navegantes descubridores y por los primeros conquistadores.⁸ La literatura apologética franciscana de fines del siglo será la encargada de revalorizar este pensamiento dentro de una especie de "Edad Dorada"⁹

Es muy probable que en la mente de algunos de estos frailes ultramarinos existiera el ideal de encontrarse con una especie de "jardín" habitado por gentiles, que debía ser transformado en la ideal *Civitas Dei* agustiniana. Uno de los principales objetivos que el programa evangelizador debía incorporar en los primeros pasos de la acción franciscana al llegar a los dominios recientemente conquistados fue transformar este "jardín" en un lugar de culto. Aquellos frailes que tuvieran una formación incipiente de los oficios constructivos, tenían la misión de comenzar este diseño.¹⁰

iii Durante esta primera etapa de evangelización, los procesos constructivos de edificaciones religiosas tuvieron características generales que podemos identificar de la siguiente manera (presentadas sin un orden estricto): localización del asentamiento principal, desde donde se iniciaría la búsqueda de otros sitios; edificación del incipiente convento (generalmente hecho de paja y madera); construcción de capillas-visitas como puntos de referencia del área por evangelizar; edificación de la capilla abierta; delimitación del patio atrial. Si el sitio del convento era el indicado, entonces se continuaba con el diseño y construcción definitivos: traza de la ciudad, tomando como punto axial la plaza civil, o bien el conjunto conventual.

Tlaxcala fue construida bajo este patrón aproximado, con constantes ensayos de localización de los sitios adecuados, como podremos observarlo a través del presente artículo.



Capilla abierta de Tlaxcala.
Fotografías: Giovanna Recchia.





Capilla abierta de Tlaxcala.
Fotografías: Giovanna Recchia.

Motolinía nos brinda dos pasajes donde se plantea, por un lado, la forma en que los propios indígenas colaboraron en la localización del sitio para levantar el templo cristiano: “Y los indios señores y principales delante de los frailes destruían sus ídolos, y levantaban cruces y señalaban sitios para hacer sus iglesias” (Trat. II, cap. 1, p. 79), y por el otro, la manera en que se iban asentando las bases de los primeros procesos constructivos y las fuentes de material utilizadas en los templos:

Y al principio [los indígenas] por cumplir con los frailes comenzaron a demandar que les diesen las imágenes, y a hacer algunas ermitas y adoratorios, y después iglesias, y ponían en ellas imágenes y con todo esto siempre procuraron de guardar sus templos sanos y enteros; aunque después, yendo las cosas adelante, para hacer las iglesias comenzaron a echar mano de sus *teocallis* para sacar de ellos piedra y madera, y de esta manera quedaron desollados y derribados; y los ídolos de piedra, de los cuales había infinitos, no sólo escaparon quebrados y hechos pedazos, pero vinieron a servir de cimientos para las iglesias (Trat. I, cap. 3, p. 22).

Para los frailes era importante la localización de un sitio que tuviera acceso inmediato a materiales para la construcción del templo cristiano y que contara con alguna fuente de agua cercana (río, arroyo, manantial, etcétera) para el mantenimiento vital del futuro convento. Haciendo un balance general de observación sobre los diferentes asentamientos religiosos (conventos o parroquias), los recintos no eran construidos, como se ha pretendido manejar, encima de los antiguos centros o adoratorios indígenas; más bien, se buscaban lugares alejados de ellos para no promover la idolatría. Los centros ceremoniales indígenas, en general, se encontraban en la punta de peñascos y cerros que no ofrecían ninguna solución práctica desde el punto de vista urbano. En realidad, los ejemplos de construcción de templos cristianos sobre adoratorios indígenas resultan excepcionales.

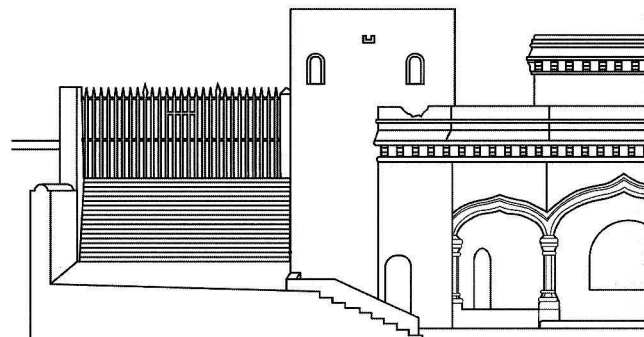
En varias regiones de la Nueva España, los primeros conventos se construyeron en las inmediaciones de los pueblos; en el caso de la ciudad de Tlaxcala, fue ubicado cerca del pueblo de Maxixcatzin (construcción hoy desaparecida); posteriormente, fue edificado en Cuitlixco (ca 1526), y finalmente hacia 1540,¹¹ fue construido el aposento que actualmente

conocemos, dedicado a la Asunción de Nuestra Señora (también conocido como convento de San Francisco de Tlaxcala). Esta ruta nos aclara que los frailes necesitaban estudiar muy bien la ubicación de sus conventos, tomando en consideración diversos factores: la aceptación de la población indígena, la topografía del lugar, la ubicación respecto de los poblados indígenas, el punto estratégico de la evangelización en la zona, etcétera. En el caso de Tlaxcala, es clara la intención de los frailes de aprovechar el valle y las inmediaciones del río para tener un control estratégico sobre los antiguos asentamientos indígenas (Tepetipac, Ocoteculco-Maxixcatzin, Tizatlán y Quiahuiztlan).¹²

iv Los primeros conventos franciscanos tlaxcaltecas tuvieron una fisonomía particular. Las plantas constructivas no eran muy diferentes de sus modelos europeos, tomando en consideración que se requerían básicamente los mismos elementos (capilla, claustro, dormitorios, refectorio, cocina, huerto, sala de lectura); sin embargo, comenzaron a construirse otros elementos para cubrir las necesidades propias de la evangelización. Fundamentalmente, estos elementos serían la capilla abierta y el patio atrial. Los patios (hoy conocidos como atrios) fueron necesarios para albergar a una gran cantidad de fieles conversos mientras eran concluidas las obras de la capilla principal. En este caso, el punto de culto era la capilla abierta, que ofrecía la posibilidad de agrupar a los fieles durante las misas al aire libre, y también era utilizada como centro de formación catequística. Un antecedente del patio (o probable inspiración funcional) lo expone Motolinía al describir los patios de los templos indígenas o *teocallis*:

Llámanse estos templos *teucallis*, y hallamos en toda esta tierra, que en lo mejor del pueblo hacían un gran patio cuadrado; [...] Este patio cercábanle de pared, y muchos de ellos eran almenados; guardaban sus puertas a las calles y caminos principales, que todos los hacían que fuesen a dar al patio, y por honrar más sus templos sacaban los caminos muy derechos por cordel (Trat. I, cap. 12, p. 50).

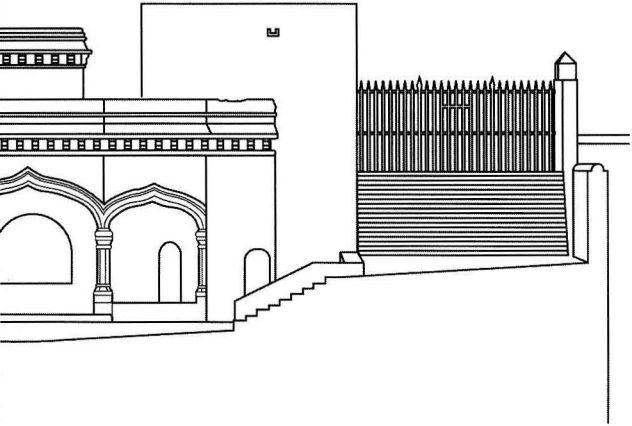
La cita señala, de manera curiosa, ciertas analogías con los patios atriales de los conventos tlaxcaltecas construidos posteriormente, en donde aún podemos advertir esta tendencia



¹¹ Véase Charles Gibson, *Tlaxcala en el siglo XVI*, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala / FCE, 1991, pp. 52-54.

¹² Véase HINE, Trat. III, cap. 16, pp. 185-186.

¹³ Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1967, tomo I, cap. LXIV, p. 333.



de diseñar las calles que comunican al convento con los diferentes barrios. Bartolomé de las Casas hace una referencia a estos patios. Observemos la semejanza entre la siguiente descripción y la anterior: “El patio que dice aquí [Motolinía] es una plaza grande cerrada de almenas, obra de un estado del suelo, poco más o menos, blanqueadas de cal, muy lindas, que hacen los indios delante de la puerta de cada iglesia, donde caben treinta y cuarenta y cincuenta mil personas, cosa mucho de ver.”¹³

Cuando Motolinía narra en su crónica las primeras actividades de conversión religiosa, aprovecha la ocasión para situarlas en el espacio correspondiente:

En este tiempo se comenzó a encender otro fuego de devoción en los corazones de los indios que se bautizaban, cuando deprendían el *Ave María*, y el *Pater Noster* y la doctrina cristiana; [...] Fue tanta la prisa que se dieron a deprenderla [el canto llano], y como la gente era mucha, estábanse a montoncillos así en los patios de las iglesias y ermitas como por [sus] barrios (Trat. I, cap. 4, p. 25).

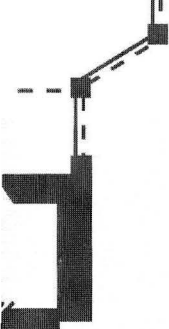
El dato relevante de este pasaje es la distribución que comenzaba a dársele a los principales puntos de devoción: los patios de iglesias y los barrios. El patio, sin embargo, se convirtió en el espacio de encuentro más importante en este activo proceso de evangelización, sobre todo para el bautismo: “A un fraile aconteció que [...] bautizando en un gran patio a muchos indios, que aún entonces no había iglesias” (Trat. III, cap. 3, p. 130).

Siguiendo de manera muy aproximada el proceso constructivo de los primeros conjuntos conventuales, el patio tuvo un estrecho nexo con la presencia de la capilla abierta, como lo mencionamos anteriormente. Motolinía hace su primera referencia a esta construcción cuando describe las fiestas y pascuas del Señor y de Nuestra Señora:

y estos bailes y cantos comienzan a medianoche en muchas partes, y tienen muchas lumbres en sus patios, que en esta tierra los patios son muy grandes y muy gentiles, porque la gente es mucha, y no caben en las iglesias, y por esto tienen su capilla fuera de los patios, porque todos oyen misa todos los domingos y fiestas, y las iglesias sirven para entre semana (Trat. I, cap. 13, p. 54).







La cita anterior pone en entredicho la hipótesis generalizada de que las capillas abiertas habían sido diseñadas debido al pánico de los indígenas hacia los recintos internos. Motolinía, justamente, nos ofrece una explicación muy lógica acerca de la adecuación del espacio por la gran cantidad de individuos que participaban en una festividad, efectuada en el patio. Y continúa:

La noche de Navidad ponen muchas lumbres en los patios de las iglesias y en los terrados de sus casas, y como son muchas las casas de azotea, y van las casas una legua, y dos, y más, parecen de noche un cielo estrellado; y generalmente cantan y tañen atabales y campanas, que ya en esta tierra han hecho muchas. [...] Los indios en esta noche vienen a los oficios divinos y oyen sus tres misas, y los que no caben en la iglesia por eso no se van, sino delante de la puerta y en el patio rezan y haciendo mismo que si estuviesen dentro (*Ibid.*, pp. 54-55).

En este interesante párrafo destacan dos elementos: el primero de ellos, la sensibilidad de Motolinía para apreciar cómo las festividades cristianas iban siendo adop-

tadas por los indígenas, transformando el pueblo en un luminoso espacio de representación religiosa. El segundo, la insistencia en el uso del patio debido al gran número de fieles que no cabían en la capilla principal, así como la forma en que este espacio interno es sustituido por el patio.

La capilla abierta está presente en la crónica de Motolinía en varios pasajes. Una de las descripciones más completas es la del convento de San Francisco o de la Asunción (ubicada en el patio del recinto) en la actualidad desaparecida, pero que podemos apreciar en la ilustración del códice de Muñoz Camargo.¹⁴ Por sus características, esta capilla tiene una enorme semejanza con la capilla abierta de Tizatlán,¹⁵ hoy en pie, la cual todavía conserva sus pinturas murales, aunque la construcción adosada del siglo XVIII tapa actualmente su fisonomía original. Al observar la ilustración de Muñoz Camargo, al leer la descripción de fray Toribio y al admirar la capilla abierta de Tizatlán, podemos aventurar la hipótesis de que en ambos ejemplos se trató de un mismo programa constructivo que incluyó la edificación de sendas capillas. Motolinía, nos indica que:

Para la Pascua tenían acabada la capilla del patio, la cual salió una solemnísimas pieza; llámanla Belén. Por parte de fuera la pintaron luego a el fresco en cuatro días, porque así las aguas nunca la despintaran; en un ochavo de ella pintaron las obras de la creación del mundo de los primeros tres días, y en otro ochavo las obras de los otros tres días; en otros dos ochavos, en el uno la verga de Jesé, con la generación de la madre de Dios, la cual está en lo alto puesta muy hermosa; en otro está nuestro padre San Francisco; en otra parte está la Iglesia; santo papa, cardenales, obispos, etc., y a la otra banda el emperador, reyes y caballeros. Los españoles que han visto la capilla, dicen que es de las graciosas piezas que de su manera hay en España. Llevan sus arcos bien labrados; dos coros: uno para los cantores, otro para los ministriles; hízose todo esto en seis meses (Trat. I, cap. 15, pp. 64-65).

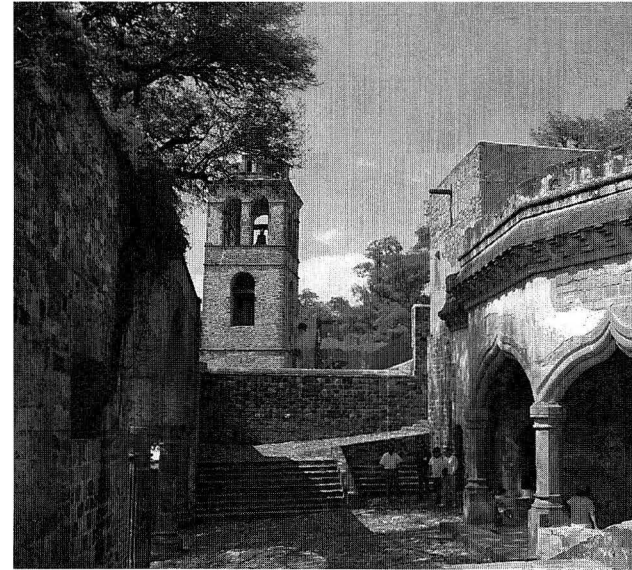
Contamos también con un testimonio de Bartolomé de las Casas. Este pasaje narra una celebración en otro espacio. Probablemente, se trata de la descripción de lo que Artigas denomina "humilladero"¹⁶ también conocido como Capilla Abierta de la Esca-

linata, que aún podemos apreciar junto a la actual plaza de toros de Tlaxcala. La importancia de este pasaje radica en la evidente teatralización de la festividad observada por De las Casas, quien menciona:

Otra fiesta representaron los mismos indios vecinos de la ciudad de Tlascala el día de Nuestra Señora de la Asunción, año de mil quinientos y treinta y ocho, en mi presencia, y yo canté la misa mayor porque me lo rogaron los padres de Sant Francisco, y me la oficiaron tres capillas de indios cantores, por canto de órgano, y doce tañedores de flautas con harta melodía y solemnidad, y por cierto dijo allí persona harto prudente y discreta que en la capilla del rey no se pudiera mejor officiar. Fueron los apóstoles, a los que los representaban, indios, como en todos los actos que arriba se han recitado (y esto se ha siempre de suponer que ningún español entiende ni se mezcla en los actos que hacen con ellos), y el que representaba a Nuestra Señora, indio, y todos los que en ello entendían, indios. Decían en su lengua lo que hablaban, y todos los actos y movimientos que hacían con harta cordura y devoción, y de manera que la causaban a los oyentes y que vían lo que se representaba con su canto de órgano de muchos cantores y la música de las flautas cuando convenía, hasta subir a la que representaba a Nuestra Señora en una nube desde un tablado hasta otra altura que tenían hecha por cielo, lo cual todo estaban mirando en un patio grande, a nuestro parecer más de ochenta mil personas.¹⁷

Otro testimonio importante de los patios-capillas de Tlaxcala lo tenemos en la narración de fray Jerónimo de Mendieta. Sin duda, nos encontramos ante el mismo espacio descrito por De las Casas:

Yo puedo decir con verdad que la cosa más agradable a la vista que en mi vida he visto, fue ver en Tlascala en tiempos pasados dos patios que tiene la iglesia, uno alto y otro bajo, a do bajan por una real escalera de dos andenes, como la de Arcadi de Roma, patios y escalera llenos de gente apeñuscada con sus ramos en las manos, en tal día como el Domingo de Ramos.¹⁸



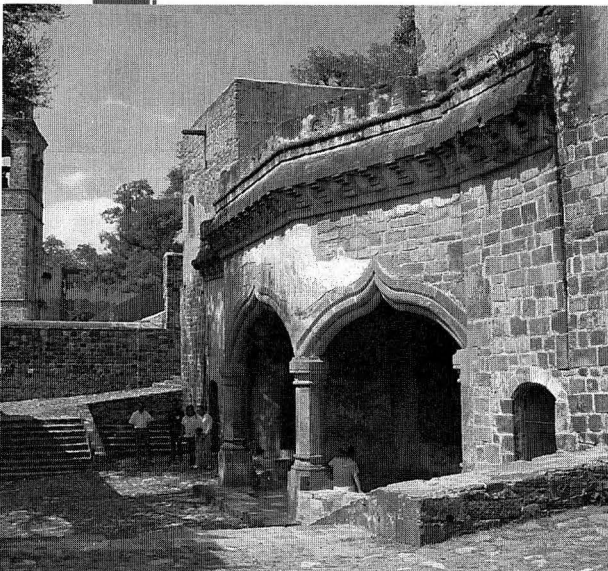
¹⁴ Véase Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala...*, edición facsimilar del Manuscrito de Glasgow con un estudio preliminar de René Acuña, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1981.

¹⁵ La capilla de Tizatlán ha sido analizada por Juan B. Artigas, *Capillas abiertas aisladas de México*, México, UNAM, 1992, pp. 131-143.

¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷ Bartolomé de las Casas, *op. cit.*, pp. 333-334.

¹⁸ Fray Jerónimo de Mendieta, "Historia eclesiástica indiana", cap. XIX, en *Tlaxcala, textos de su historia, siglo XVI*, Carlos Sempat Assadourian y Andrea Martínez Baracs (comps.), Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala / Conaculta, 1991., vol. 6, p. 196.



El conjunto de estos pasajes denota la importancia que en su momento tuvo la capilla abierta en Tlaxcala. La función litúrgica que muchas veces se le quiere imponer es desbordada al analizar cada una de estas festividades descritas por Motolinía y por sus contemporáneos. A las capillas abiertas existentes en la ciudad de Tlaxcala habría que agregar las de Atlihuetzia, Ixtacuixtla, Huejotzingo y Tepeyanco, todas ellas testimonio de la importancia que para la época y la región tuvieron dentro de los procesos de evangelización. Como menciona Gibson: "Es probable que desde el punto de vista de la participación en masa de los indios, la capilla abierta, en vez de la iglesia cerrada o del monasterio, representara el período de máxima energía y celo religioso."¹⁹

Sin embargo, los diversos testimonios antes observados también nos permiten aseverar que la importancia de estos espacios no se limitó a sus funciones catequistas y litúrgicas, sino que fueron evidentes escenarios para la ejecución de representaciones teatrales religiosas, con complejos aparatos escénicos a la manera de los *deux ex machina* griegos, que servían para subir, bajar o hacer aparecer a la Virgen; asimismo, en estos pasajes podemos observar la marcada intención de decorar estas capillas con un programa iconográfico temáticamente paralelo a las primeras representaciones de teatro de evangelización. El panorama de los espacios de representación en Tlaxcala, no obstante, incluye otros formatos que observaremos a continuación.

— V — Otros artefactos y construcciones provisionales fueron realizados para las famosas representaciones teatrales de Corpus Christi de 1538. La celebración de esta festividad se llevó a cabo en un complejo diseño de características escénico-urbanísticas, que comprendía plazas, calles, patios conventuales, capillas abiertas y capillas procesionales de la ciudad de Tlaxcala.

Revisemos brevemente algunos ejemplos contenidos en la crónica. Motolinía hace un catálogo de aquellos elementos utilizados para las diversas representaciones, como por ejemplo, los peñones de la procesión de Corpus Christi:

tenían en cuatro esquinas o vueltas que se hacían en el camino, en cada una su montaña, y de cada una salía su peñón bien alto; y desde abajo estaba hecho como prado, con mata de yerba y flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco, y la montaña y el peñón tan al natural como si allí hubiese nacido (*Ibid.*, p. 62).

¹⁹ Charles Gibson, *op. cit.*, p. 62.

²⁰ El término no pudo haber sido más correcto para describir un escenario con su tinglado, pues aparejo, según el *Diccionario Porrúa de la lengua española*, entre sus varias acepciones, significa: "sistema de poleas dispuesto para aumentar la potencia de levantamiento".

²¹ Se trata del Hospital de la Encarnación de Tlaxcala, terminado, según Motolinía, el Domingo de Ramos de 1537, el 25 de marzo. La construcción se encontraba a un costado del actual edificio conventual de Tlaxcala. Véase *HINE*, Trat. II, cap. 8, p. 102.

²² Cabe señalar que Tlaxcala y México eran las primeras ciudades que comenzaban a edificarse bajo los conceptos teórico-arquitectónicos de Serlio y Vitrubio, los cuales anunciaban ya una traza cuadrangular, partiendo de un centro-eje urbanístico: la plaza.

Continúa Motolinía con una impresionante descripción de todo lo que contenían estos peñones: aves, liebres, venados, culebras y cazadores con arcos y flechas. Los autos referidos por el autor, se infiere, fueron representados en tablados: "Y luego en adelante en otro tablado representaron la Anunciación de Nuestra Señora" (*Ídem*); en cadalsos puestos en el patio: "Después en el patio de la iglesia de San Juan a do fue la procesión, luego en allegando antes de misa, en otro cadalso, que no eran poco de ver los cadalsos cuán graciosamente estaban ataviados y enrosados, representaron la Visitación de Nuestra Señora a Santa Elisabet" (*Ídem*), y en aparejados,²⁰ junto a la puerta del Hospital.²¹ "Tenían cerca de la puerta del hospital aparejado para representar un auto, que fue la caída de nuestros primeros padres" (*Ídem*).

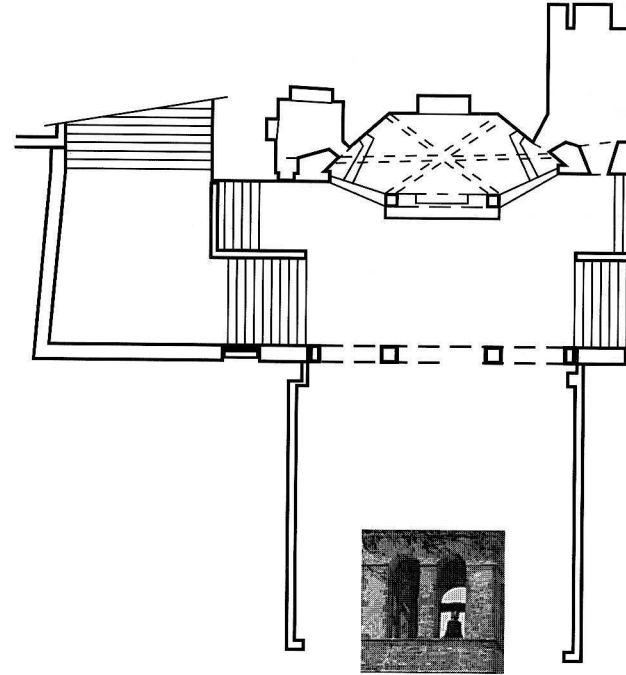
Todo ello dispuesto en la plaza de Tlaxcala para la representación de la *Conquista de Jerusalén* y la *Conquista de Rodas* en junio de 1539: "En Tlaxcala, en la ciudad que de nuevo han comenzado a edificar,²² abajo en lo llano, dejaron en el medio una grande y muy gentil plaza, en la cual tenían hecha a Jerusalén encima de unas casas que hacen para el Cabildo, sobre el sitio que ya los edificios iban en altura" (*Ibid.*, p. 67).

Observamos que el conjunto urbanístico de Tlaxcala fue utilizado como una gran escenografía de representación teatral religiosa. Diseño urbanístico y celebración se unieron para organizar los espacios civiles y religiosos, de tal manera que fueran funcionales para sus actividades de devoción colectiva.

vi Una última manifestación que queremos abordar, quizá la más significativa, compleja y a la vez perdurable en la memoria urbanística religiosa de Tlaxcala, son las procesiones. Motolinía dedica varios pasajes de su obra a la descripción de este fenómeno.

La procesión, de honda herencia medieval, es uno de los actos más solemnes y antiguos del cristianismo. Su celebración creó caminos y cruces en el mapa europeo en su modalidad de peregrinación. El objetivo de las procesiones era recuperar, de manera simbólica, algunos pasajes importantes de la Pasión de Cristo, o bien efectuar el paseo de una imagen santa por las calles del pueblo, en estrecha relación con la capilla sede, el día del onomástico de la imagen.

El traslado a la Nueva España de esta tradición, como muchas otras, no fue extraña a los naturales, quienes también tenían entre sus rituales el paseo de una imagen, al igual que el



desfile con el sacrificado por los barrios, previo a su inmolación. Motolinía, al hablar de las procesiones, inicia con el siguiente pasaje:

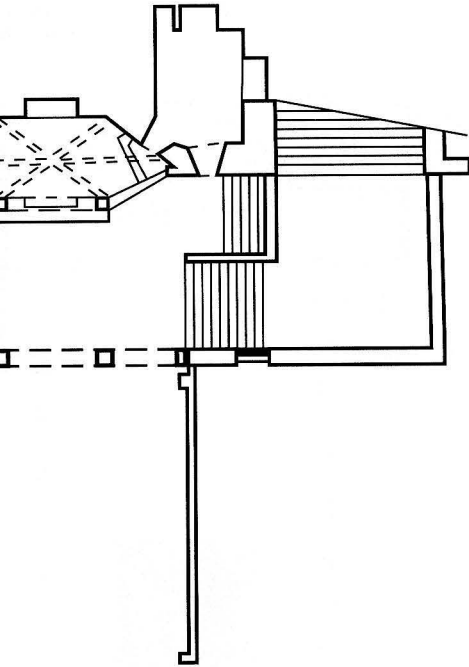
Adornan sus iglesias muy pulidamente con los paramentos que pueden haber, y lo que les hace falta de tapicería suplen con muchos ramos, flores, espadañas y juncia, que en esta tierra se ha multiplicado cosa increíble y por donde tiene que pasar la procesión hacen muchos arcos triunfales, hechos de rosas (Trat. I, cap. 13, p. 54).

El pasaje nos indica la forma en que, de manera organizada, los indígenas comenzaban a establecer sus puntos de referencia entre el camino de la procesión y la iglesia, sin olvidar el acento sensible de la presencia aromática durante la celebración (juncia, rosas, ramos y flores).

Los caminos procesionales adquieren un sentido inusual durante la celebración: las calles de tránsito cotidiano se transforman en espacios de representación activa para los participantes. Veamos lo que dice Motolinía a este respecto:

Por el camino tienen puestos árboles grandes, y en algunas partes que ellos mismos están nacidos allí, suben los niños, y unos cortan ramos y los echan por el camino al tiempo que pasan las cruces, otros encima de los árboles cantan, otros muchos van echando sus ropas y mantas en el camino, y éstas son tantas que casi siempre van las cruces y los ministros sobre mantas (*Ibid.*, p. 55).

Otro pasaje interesante es el que Motolinía incluye en el mismo capítulo donde se describen las fiestas de Corpus Christi de 1538. Aquí, al igual que en la cita anterior, habla de los caminos tapizados con juncia y flores, decorados con arcos, andas con aderezos de pluma y oro, agregando que: "hubo muchas maneras de danzas que regocijaban la procesión. Había en el camino sus capillas con sus altares y retablos bien aderezados para descansar, a donde salían de nuevo los niños cantores cantando y bailando delante del Santísimo Sacramento" (Trat. I, cap. 15, p. 61).



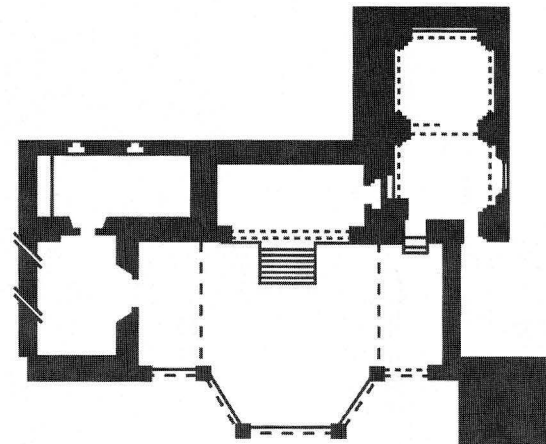
Añadimos al breve catálogo de construcciones religiosas las capillas procesionales, que podemos encontrar en la calles, en el camino de la procesión, o bien en los patios atriales. De esta tradición se derivan las capillas posas, localizadas en los puntos angulares de los patios, y también las capillas procesionales permanentes que se construyeron en algunos otros conventos.

Continuando con las procesiones, basten dos ejemplos más para culminar este amplio panorama del uso espacial en las festividades religiosas. El primero explica la manera en que se iban adecuando las calles para el paso de las procesiones:

Estaban diez arcos triunfales grandes muy gentilmente compuestos; y lo que era más de ver y para notar, era que tenían toda la calle a la larga hecha en tres partes como naves de iglesias; en la parte de enmedio había veinte pies de ancho; por ésta iba al Sacramento y ministros y cruces con todo el aparato de la procesión, y por los otros dos de los lados que eran de cada quince pies, iba toda la gente, que en esta ciudad y provincia no hay poca; y este apartamiento era todo hecho de unos arcos medianos que tenían de hueco a nueve pies; y de éstos había por cuenta mil y sesenta y ocho arcos (*Ibid.*, pp. 61-62).

El segundo ejemplo nos permite imaginar la articulación que pudo haber existido entre dos o más lugares por donde pasaba la procesión. En este caso específico, se sigue la descripción de la procesión de Corpus de 1538, en la que se destaca de nuevo el uso de la escalinata del convento de San Francisco de Tlaxcala:

Para la procesión de este día [...] Había seis capillas con sus altares y retablos. [...] Había también tres montañas contrahechas muy a el natural con sus peñones, en las cuales se representaron tres autos muy buenos. En la primera, que estaba luego abajo del patio alto, en otro patio bajo a do se hace una gran plaza, aquí se representó la tentación del Señor. [...] Pasando la procesión a otra plaza, en otra montaña se representó cómo San Francisco predicaba a las aves. [...] Pasando adelante el santísimo Sacramento había otro auto, y era del sacrificio de Abraham, el cual por ser corto y ser ya tarde no se dice más de que fue muy bien representado. Y con esto volvió la procesión a la iglesia (*Ibid.*, pp. 73-74).





Analizando este pasaje, podemos destacar la manera en que esta procesión sirvió, efectivamente, de eje de articulación para la presentación de estos autos (algunos de ellos en tabladros) que funcionaban como estaciones, diseminados en diferentes puntos de la ciudad a la manera de las representaciones medievales. Sería interesante tratar de reconstruir en un mapa de la ciudad de Tlaxcala el camino que siguió esta procesión y las diferentes representaciones teatrales.

Para el año de estas celebraciones, los indígenas habían tenido muy poco tiempo para establecer los nuevos códigos religiosos que estaban presentes en las imágenes y estandartes. El indígena participaba en ellas por la cercanía que tenían con sus antiguos mitotes y tocotines, pero tal vez se encontraba lejano o ajeno a la imagen por consagrar. Como lo indica Gruzinski: "El contacto [del indígena] con la imagen se desarrolló habitualmente en un marco de liturgia o de catequesis. Se seguía a las imágenes que comentaba el sacerdote, o se rezaba ante ellas."²³

Así como se estaba dando este contacto con las imágenes, también se realizaba una conversión del espacio urbano, donde la imposición y la adopción fueron factores comunes dentro de esta incipiente etapa de evangelización. Se trata de momentos en los que no existía, para esta nueva colectividad novohispana, una frontera entre los espacios civiles y los religiosos, entre los espacios cotidianos y los rituales. Es apenas el tiempo de definiciones y negociaciones entre aquellos que comienzan a convivir en este peculiar periodo de transferencia cultural.

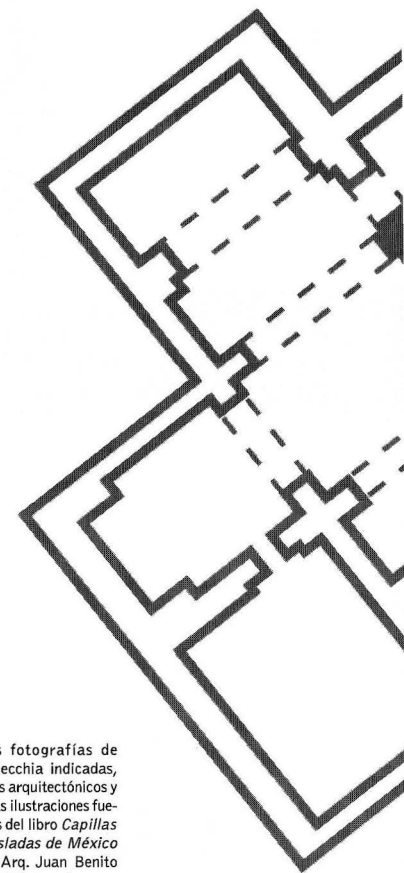
VII La *Historia de los indios de la Nueva España* de fray Toribio de Motolinía nos ha permitido observar no sólo los acontecimientos propios del escrito, sino también los diferentes procesos constructivos que se llevaron a cabo en Tlaxcala en los primeros años de la evangelización. El procedimiento utilizado en este trabajo permite una lectura diferente de una fuente histórica, que puede también dar nuevas pistas cuando tratemos de estudiar el fenómeno en otras regiones de la Nueva España; es decir, tomar una crónica no sólo como fuente de acontecimientos sino como punto de partida para la recreación de procesos constructivos arquitectónicos y urbanísticos, apoyándonos en aquellos vestigios que aún quedan en pie.

Podemos advertir que los procesos constructivos de una ciudad, en este caso Tlaxcala, estuvieron estrechamente relacionados con las necesidades de la evangelización y que estos procesos se iban planificando según las circunstancias. De acuerdo con los testimonios de los pasajes seleccionados, la capilla abierta tlaxcalteca tiene las características suficientes para ser considerada una edificación de funcionamiento teatral, sin rebasar su sentido religioso.

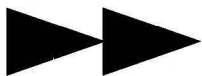
Ante la perspectiva trabajada, los espacios analizados tienen un sentido amplio de representación religiosa. Particularmente, este sentido se ha continuado en Tlaxcala, por ejemplo, en las procesiones del 12 de diciembre que hoy en día se llevan a cabo en localidades como San Pablo del Monte.

Finalmente, la lectura de la crónica nos permite deducir que el “jardín de gentiles” de fray Toribio se fue transformando paulatinamente en esa ciudad ideal de prédica, enseñanza y liturgia cristianas, tal como él y sus hermanos franciscanos lo habían pretendido, sin olvidar la participación de los indígenas, quienes, a pesar de la propia evangelización, continuaron viviendo en su gentil jardín, adornado con flores y rodeado de la música de sus mitotes. De esta manera se iniciaba el complejo programa de occidentalización urbana del paisaje americano.

²³ “Al descubrir la imagen pintada o grabada, los indios no podían dejar de tropezar con un conjunto exótico y hermético de convenciones iconográficas” Sergio Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, México, FCE, 1994, p.84.



*Salvo las fotografías de Giovanna Recchia indicadas, los esquemas arquitectónicos y el resto de las ilustraciones fueron tomadas del libro *Capillas abiertas aisladas de México* (UNAM) del Arq. Juan Benito Artigas a quien agradecemos la cortesía de su material.



Reyna Barrera



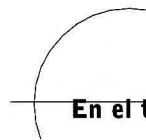
“ En el espejo de Venus,
la mujer se contempla
y mira al mundo
y su reflejo. ”

Calendario

de las
obras más expresivas
y determinantes

dirigidas, escritas o actuadas por mujeres durante

1996-1997



como en el sistema solar, la
En el teatro, teoría centrista dominó por
mucho tiempo; lo masculino,

representado por el Sol, ocupó
el centro del universo hasta aceptarse que
los planetas describen una elíptica alrede-
dor de él, y éste ocupa uno de los focos. El
escenario de la creación escénica es ahora
compartido por ambos géneros. Tanto
dramaturgas como directoras (las actri-
ces tienen presencia escénica desde
tiempo atrás) han inundado con sus
obras y sus direcciones los teatros, fo-
ros, auditorios y cuanto espacio esté
disponible para sus representaciones.

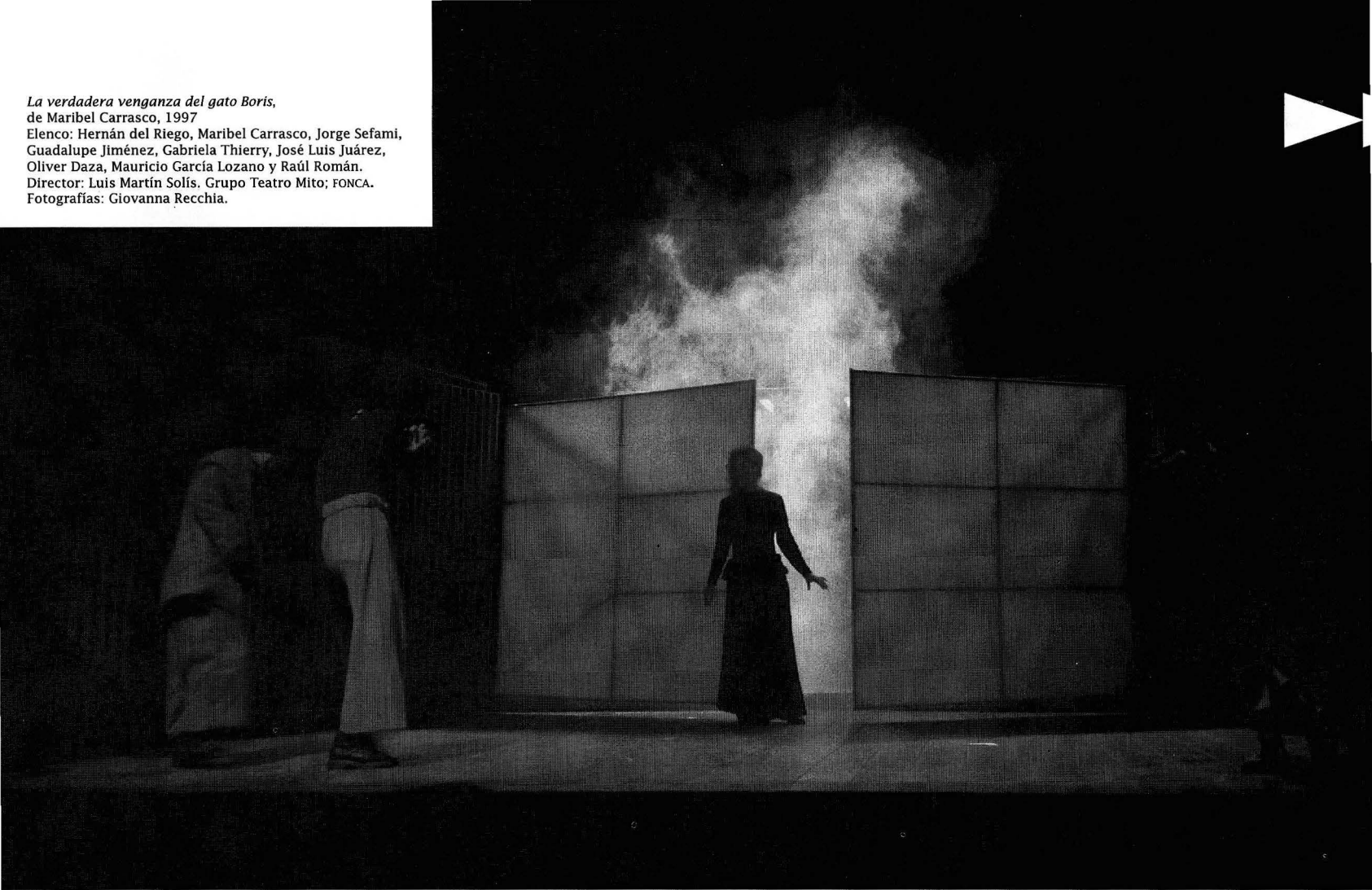
La importancia de la dramaturga en el
horizonte cultural mexicano podría pare-
cer menor en cuanto al número de obras,
pero respecto del tema femenino este es
uno de los más recurrentes, como si la
mujer fuese nuevamente descubierta en
sus diferencias no sólo genéricas sino tam-
bién sociales, políticas e intelectuales.

La mujer ocupa cada vez más el centro
del escenario, sobre todo cuando utiliza el
espacio y su valor temporal con otra vi-
sión, partiendo desde otro foco o punto
de inserción al mirar o mostrar el espectá-
culo. El espacio cambia de modo muy sen-
sible, el centro se desvía y las consabidas

La verdadera venganza del gato Boris,
de Maribel Carrasco, 1997

Elenco: Hernán del Riego, Maribel Carrasco, Jorge Sefami,
Guadalupe Jiménez, Gabriela Thierry, José Luis Juárez,
Oliver Daza, Mauricio García Lozano y Raúl Román.

Director: Luis Martín Solís. Grupo Teatro Mito; FONCA.
Fotografías: Giovanna Recchia.



zonas de poder se transfiguran ligeramente para dar voz e importancia al personaje femenino que las habita.

Anteriormente, los actores ocupaban el área central, mientras que las mujeres (esposas, amantes, hermanas o madres) permanecían en un plano secundario, realizando, de manera silenciosa, actos rutinarios e intrascendentes. Sucede que hoy la dirección desvía la atención del público y establece dos zonas centrales donde una domina sobre la otra, o bien, se alternan. Los diálogos importantes no sólo son para el protagonista: ahora se multiplican los papeles protagónicos para mujeres. Los monólogos femeninos intensifican su permanencia en escena y el número de obras cuyo equipo de trabajo está conformado sólo por mujeres se amplía.

Pero la importancia no radica solamente en lo apuntado, sino en el trabajo creativo de la obra teatral: qué decir y cómo expresarlo a través del cruce y transgresión constante de una serie de poéticas que irrumpen en la escena resaltando la significación. La situación económica que el país ha vivido en la última década ha traído como consecuencia, además de una grave crisis de valores, situaciones anómalas y difíciles entre Estado y sociedad, llevados de golpe y porrazo al mercado de libre comercio y las decisiones transnacionales.

Víctimas y victimarios son personajes recurrentes en las obras escritas o dirigidas por mujeres. Aquí, la comedia aborda aspectos de violencia que dificultan la solución de la intriga en un final feliz, que por lo general se vuelve medianamente creíble. La represión adquiere visos dramáticos, los cuales, a su vez, son parte de la vida diaria, producto de la debilidad y fuerza del poder. Veamos ahora las obras más importantes de 1996-1997





Enero/1996

El inicio del año trajo consigo noticias de accidentes carreteros debido a las vacaciones, asaltos en fiestas navideñas y robos en las residencias. Las notas periodísticas de hechos delictivos se mudaron en obras teatrales: *En defensa propia*,¹ de Estela Leñero, muestra la crisis en que está inmersa la sociedad y la inseguridad de los ciudadanos dentro de sus casas. Cualquiera puede morir a manos de un ladrón o convertirse en homicida al defender su vida, su patrimonio o su honra. Esta experiencia dramática, lejos de llegar a la catarsis, acentuó la denuncia.

Marzo/1996

Las autoras abordaron conflictos familiares, de pareja, de grupo y también sociales, como Carmina Narro, quien presentó en este año el reestreno de *Credencial de escritor*,² dirigida por ella misma. Novedosa estructura dramática de teatro posmodernista, que contraviene de manera sutil el orden lógico de la estructura dramática; a través de nudos, la trama escapa en innumerables posibilidades concluyentes. La historia se vuelve multifacética. Carmina Narro realiza un estudio perspicaz de personajes con doble personalidad, y denuncia con soterrada ironía

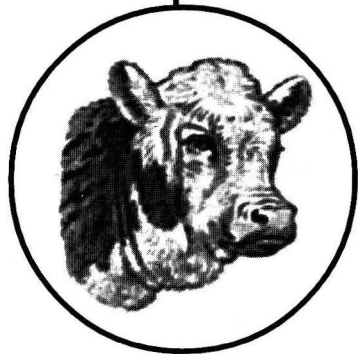
los sucios procedimientos masculinos ante la búsqueda del poder intelectual.

Sabina Berman presentó *El rompecabezas*,³ obra basada en el análisis de acontecimientos históricos y actuada en el lugar de los hechos. Un sinnúmero de actores representaron a los amigos, enemigos, seguidores, camaradas, reporteros, periodistas, intelectuales, trabajadores y personas relacionadas con el asesinato de León Trotsky: el público, por su parte, se convirtió en el grupo de curiosos que observan en el lugar de la escena.

¹ *En defensa propia* de Estela Leñero. Dirección: Otto Minera. Elenco: Leticia Huijara, Daniel Martínez, Germán Corona y Leonor Bonilla. Escenografía: Philippe Amand. Iluminación: Iván Dorado. Vestuario: Josefina Echeverría. Grabación: Rodolfo Sánchez Alvarado. Pintura escénica: Asunción Ramírez. Producción ejecutiva: Tatiana Magaña. Asistente: Gerardo Aboytes. Casa del Teatro. 2o. Ciclo Teatro Clandestino.

² *Credencial de escritor*, de Carmina Narro. Dirección: Carmina Narro. Reestreno. Elenco: Héctor Gómez, Joaquín Rodríguez, Dobrina Cristeva y María Celia. Iluminación: Juan José Gurrrola. Música original: Carlos Warman. Teatro El Galeón.

³ *El rompecabezas*, de Sabina Berman. Dirección: Carlos Haro. Elenco: Armando Tapia, Víctor Ruiz Paco, Aline Menasse, Mario Ramos García, Jorge Levy, Víctor Suárez, Yubila Espinosa, Carlos Santinín Neria, Julieta Ortiz, Socorro Miranda, Óscar Alejandro Aguirre, José Carlos Rodríguez, Ituriel Hernández, Marco Antonio Silva. Música original: Hebe Rosell. Escenografía: Arturo Nava. Iluminación: Marla Espinosa. Vestuario: Geneviève Petipierre. Asistente: Ituriel Hernández. Museo Casa de León Trotsky.



Trotsky, algunos meses antes de su muerte, sobrevivió a un atentado. Lo cierto e improbable fue el complot que culminó tres meses después: el 20 de agosto un don nadie le dio muerte.

La obra de Sabina Berman (marzo de 1996) se convirtió en una denuncia al señalar la relación con el asesinato de

Permanencia voluntaria, de Elena Guiochíns (tragicomedia dividida en cinco bloques). Dirección: cinco directores Marca Acme (José Antonio Cordero, Rubén Ortiz, Teresina Bueno, Luly Rede e Ilián González). Elenco: Surya Macgrégor, Aurora Cano, Julián Tabché, Juan Carlos Vives y Adalberto Parra. Escenografía e iluminación: Xóchitl González. Vestuario: Martha Jauffred. Musicalización: Patricio Morales. Tema de Tino Latino: Iñaki. Asistente de dirección: Eduardo Calderón. Teatro Sergio Magaña.

El bárbaro, de Sonia Páramos y Jesús Díaz (obra inspirada en música de Kurt Weill, textos de Brecht y pintura de Magritte). Dirección: Sonia Páramos. Elenco: Jesús Díaz, Myriam Barrón y Ángel Chávez. Iluminación: Adrián González. Teatro En Espiral.

El guayabo peludo, de Silvia Peláez. Dirección: Silvia Peláez. Elenco: Carmina Arcos y José Andrés Acosta. Escenografía e iluminación: Philippe Armand. Concepto, diseño y realización del guayabo (*attrezzo* y acrílico sobre manta): Ana Miriam Peláez. Vestuario: Luis Pablo Montaña. Música original: Manuel Lino y Javier Bolaños. Teatro La Gruta del Centro Cultural Helénico.

Pasajero de medianoche, de Leonor Azcárate. Dirección: Leonor Azcárate. Reestreno. Elenco: María Clara Zurita, Raúl Greco, Carlos Águila, Gina Arellano, Rodolfo Soberanis, Haydée Unda, Guadalupe Quintal, Adrián Mejía, Arturo del Ángel, Edgar Muñiz, Luis Zermeño y Sandra Ponce. Música original: Jorge Neri. Letra de canciones: Leonor Azcárate. Escenografía e iluminación: Félida Medina. Coreografía: Luis Zermeño y Sandra Ponce. Teatro Julio Prieto.

Donaldo Colosio (ocurrido en marzo de 1994) —guardando las distancias—, entre un paladín y un candidato a la presidencia. Ambos magnicidios muestran apenas una parte del iceberg del grupo de poder que interviene en el ámbito de la política nacional.

Abril/1996

En extraño y novedoso proyecto, cinco directores presentaron. *Permanencia involuntaria*,⁴ una sola historia y cinco maneras de vivirla, cuya acción se desarrolla durante la última semana de 1999. Encerrada en un círculo vicioso, una familia genera su propia historia a partir del mundo fantasioso —proyectado en la pantalla—, entrelazando sus vivencias con aquella.

Elena Guiochíns, la autora, ubicada en la posmodernidad, plantea las características de la generación que tuvo el cordón umbilical conectado a la televisión, de la que se desprenden sus sueños y fantasías. Además de los problemas que ponen en conflicto a la familia: anorexia, homosexualidad y SIDA, entre otros, denuncia el abandono de los niños frente al televisor, expuestos a un daño psíquico irreversible.

Junio/1996

Entre la gran cantidad de obras escritas por mujeres en 1996, cuya búsqueda se afana en reflexionar sobre la situación femenina, se encuentran: *El bárbaro*,⁵ de Sonia Páramos y Jesús Díaz, una puesta en escena fantástica en la que el tiempo y el espacio confunden sus límites con la imagen de foto fija de películas y pinturas; los hechos absurdos contrastan con la verdad representada, cuya poética emana de las telas de Magritte. *El guayabo peludo*,⁶ de Silvia Peláez, incursiona en la farsa y utiliza el consabido tema de Eva en el Paraíso engañada por Ofidio, la serpiente que le descubre las delicias del placer sexual.

Septiembre/1996

Como uno de los problemas prioritarios en la sociedad es la salud, el tema ha invadido la cartelera; así, Leonor Azcárate reestrenó: *Pasajero de medianoche*,⁷ esta vez bajo su dirección. La obra, una exitosa comedia musical, informa sobre los últimos avances para combatir la pandemia del VIH, considerado por la humanidad el mal del siglo xx.

Octubre/1996

*Retorno a Jerez*⁸ de María Muro —parte de la trilogía *Jerez, tierra de la soledad*—, se presentó bajo su dirección. Situada en el contexto provinciano, esta evocación se interna en el mundo femenino de la época. Pone énfasis en dicha condición a través de la mirada de la autora y del personaje infantil que regresa el tiempo, construyendo así un tipo de mujer memoriosa.

Noviembre/1996

*Tu amigo es el mío*⁹ de María Alicia Sánchez, dirigida por Estela Leñero, es una obra cuya trama gira en torno a la posesión demoniaca y sexual. La directora presenta con solidez absoluta cómo las mujeres encarceladas se acogen bajo un tinglado de credos y sectas para defender la última zona de libertad personal (ser mujer es una situación marginal, pero estar prisionera es una doble cadena de esclavitud). Al explorar zonas vedadas al ojo masculino, Estela Leñero muestra los pliegues tras los que se esconde un ser diabólico (destrutivo y misógino).

Diciembre/1996

El último mes del año trajo obras novedosas, situadas en la posmodernidad. *De cómo las vacas ven los aviones*¹⁰ de Claudia Eguiarte, es un espectáculo de danza-teatro cuyo tono irónico hace mofa de las mujeres pacientes e inactivas (en la década de los cincuenta, Guadalupe Dueñas había escrito “Digo yo como vaca”). Muestra el perfil de la mujer inconsciente de su ser pensante, a la que le está vedado trascender. El espectáculo se complementa con *Nintendo*, obra en la que la fuerza del movimiento radica en el entramado de correspondencias y rupturas que tiende a descifrarse en el ritmo.

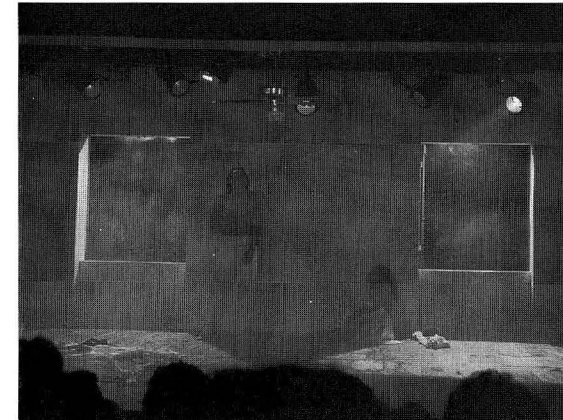
*Los duelistas*¹¹ de Patricia Rivas, es una obra que se apoya en recursos multimedia: el video muestra la pasada felicidad de los protagonistas entre imágenes de un corazón abierto. Las imágenes y acciones se retroalimentan hasta que un paisaje en el que un rebaño vacuno pasta tranquilamente sirve de marco a los duelistas, cuyo sentimiento amor-odio los lleva al desafío mortal.

Retorno a Jerez, de María Muro. Dirección: María Muro. Elenco: Aracelia Guerrero, Araceli Pacheco, Víctor Roldán, Gabriela Girardi, Berenice Camacho, Alheed Astorga, Nadine Cuevas y Jesús Goitia. Diseño artístico: Rodolfo Sánchez Alvarado. Diseño y realización de alas: Alejandra Isita. Diseño de iluminación: Verónica Baena. Diseño de baúl: Arturo Larios. Asistente de dirección: Várinka Ponce. Museo del Carmen.

Tu amigo es el mío, de María Alicia Sánchez (concurso de Teatro Penitenciario). Dirección: Estela Leñero. Elenco: Gemma Aparicio, Anabelle Segovia, Norma Duarte, Tania González, Violeta Luna y Xavier Rosales. Iluminación: Philippe Amand. Teatro Santa Catarina.

¹⁰ *De cómo las vacas ven los aviones*, de Claudia Eguiarte. Creación colectiva. Elenco: Angélica Brillanti, Claudia Eguiarte y Yolanda Martínez. Música: Julio García. Vacas de hule espuma de Maris Bustamante. Foro John Lennon.

¹¹ *Los duelistas*, espectáculo de Patricia Rivas. Dirección de Arte: Carlos Trejo. Elenco: Manuel Poncelis y Patricia Rivas. Vestuario: Adriana Olivera. Música: Mauricio Uribe. Video: Claudio Kaim. Teatro de la Capilla.



¹² *En blanco y negro, Ignacio y los jesuitas* de Maruxa Vilalta. Dirección: Maruxa Vilalta. Elenco: Óscar Flores, Víctor Roldán, Carlos Corres, Pedro Adame, Gabriel Ortega, Octavio Moreno, Guillermo Navarro y Jacqueline Bribiesca. Escenografía e iluminación: Flavia Hervía. Vestuario: Martha Jauffred. Teatro El Granero.

¹³ *La verdadera venganza del gato Boris*, de Maribel Carrasco (intrínseca operística para gato y tenor). Dirección: Luis Martín Solís. Elenco: Maribel Carrasco, Hernán del Riego (tenor), Guadalupe Jiménez (soprano), Gabriela Thierry (mezzosoprano), Raúl Román (barítono), Oliver Daza, Mauricio García Lozano, José Luis Juárez y José Sefami. Escenografía e iluminación: Philippe Amand. Coreografía: Alicia Sánchez. Diseño de vestuario y muñecos: Maribel Carrasco. Teatro Helénico.

¹⁴ *Presagios*, de Graciela Enríquez y Elisa Lipkau. Dirección: Graciela Enríquez. Elenco: Serafín Aponte, Rodrigo Angoitia, Jaime Avilés, Gerardo Nolasco, Juan Manuel Ramos, Víctor Reyes, José Paradisi, Sandra Ponce, Silvia Unzueta, Emmanuel Ponce y Luis Zermeño, con alumnos de la Escuela de Danza Folklórica del INBA. Templo Mayor, Centro Histórico de la ciudad de México.

¹⁵ Este teatro de atmósferas, sumido en la superstición y la magia, obedece a la estética planteada por Artaud: un teatro dominado por la sugestión, en el que irrumpe con violencia la poesía pura, descarnada, con imágenes dirigidas más a los sentidos que a la razón, al mismo tiempo que expone los conflictos más profundos del ser humano.

¹⁶ *Porvenir del sueño*, dramaturgia de Edgar Muñiz. Dirección: Juan José Muzquiz. Elenco: Sandra Ponce, Alejandro Cortés, Angélica Pérez y Edgar Muñiz. Lectura dramatizada en el Foro José Martí.

Mar Blanco, de Susana Robles, 1996.
En la foto: Víctor Carpinteiro e Irela De Villers. Dirección: Sandra Félix.
FONCA, INBA, Centro Cultural Helénico.
Foto: Giovanna Recchia.

Febrero/1997

Maruxa Vilalta, quien ha escrito sobre aspectos religiosos (*Una voz en el desierto, Francisco de Asís, Jesucristo entre nosotros*), dirigió *En blanco y negro, Ignacio y los jesuitas*.¹² En esta obra revisa la trayectoria de san Ignacio (1491-1556) y de la orden a través de la historia, estableciendo un parangón con la situación que han sufrido los sacerdotes en la región centroamericana, Chiapas inclusive, pero cuida de no encender las llamas de la violencia, sino la flama de la razón.

Marzo/1997

*La verdadera venganza del gato Boris*¹³ de Maribel Carrasco, es una obra infantil que asume su misión didáctica y estética a un tiempo. El aspecto musical y las peripecias del protagonista atrapan al espectador en su telaraña de sueño y fantasía operística.

Mayo/1997

*Presagios*¹⁴ de Graciela Enríquez y Elisa Lipkau, se convirtió en un oasis de frescura al presentar un espectáculo multimedia masivo: danza-teatro, música, diapositivas, video y animación en un espacio único, el Templo Mayor. Apoyada en la concepción dramática de Antonin Artaud,¹⁵ Graciela Enríquez, a través de la belleza y la magia de las danzas prehispánicas, recreó escenas de una gran fuerza mítica.

La trama gira en torno al estupor, la angustia y el dolor ante los presagios que Moctezuma II conoció diez años antes de la llegada de los españoles. La representación tuvo un sentido subversivo al presagiar el eminente cambio político hacia la democracia.

Agosto/1997

De agosto a diciembre se decretó un *impasse* político; las elecciones para designar al gobernador de la ciudad de México mantuvieron a la expectativa al Distrito Federal, en donde los estrenos, al igual que los cambios de funcionarios en instancias culturales, decayeron. Por otra parte, hubo una gran cantidad de ciclos de lecturas en ámbitos diversos, como el Foro de la Nueva Dramaturgia, Teatro En Espiral, Foro de la Comedia y el Foro José Martí; una de las obras que se leyeron fue *Porvenir del sueño*¹⁶ de Edgar Muñiz, que



muestra la agonía de Susana San Juan: convertida en personaje principal, símbolo de la tierra, sufre los estragos del trato masculino, muere y espera la resurrección, desplazando del primer plano al *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

En el Foro Luces de Bohemia se presentó la lectura dramatizada de *Aristéminis de Tacuba*¹⁷ de Gabriela Ynclán. La historia da cuenta de las vicisitudes de la puesta en escena de una tragedia griega transformada en comedia musical: Aristéminis, quien según la autora vivió en el matriarcado en la época prehelénica, decide transgredir su destino pidiendo a Artemisa que le conceda procrear en su vientre a un hijo para obtener el trono.

Dicha transgresión augura la sensación persecutoria que flota en el ambiente teatral debido a la afluencia de dramaturgas en el terreno artístico, al igual que la proliferación de obras actuadas, escritas o dirigidas por ellas, y también las de factura masculina cuyo centro de atención es la mujer y su circunstancia.

En el segundo semestre destacaron dos puestas en escena que ejemplificaron un retroceso, una solapada resistencia a la posmodernidad. En este aspecto, la dirección de Sandra Félix: *Tres mujeres altas*¹⁸

de Edward Albee, fue un trabajo menor comparado con la dirección que hizo en 1994 de las obras de Elena Garro: *Andarse por las ramas*, *La señora en su balcón* y *Un hogar sólido*, y *Mar blanco* en 1995,¹⁹ en las que mostró su talento personal en el diseño escénico al otorgar mayor viveza al personaje femenino.

Octubre/1997

*Ellas solas*²⁰ de Landfor Wilson, dirigida por Rubén Ortiz, consta de dos pequeñas historias donde la única voz es la de ellas (mujeres alcohólicas o drogadictas). Estos personajes exponen sus experiencias en diálogos suministrados desde la posmodernidad y en monólogos vacíos e inconclusos; su mundo es el del hastío y la soledad de fin de siglo. Las obras escritas por hombres y dirigidas por ellos suelen mostrar las carencias y debilidades de las mujeres (desde el otro extremo), ridiculizándolas, además de exagerar sus frustraciones o llevarlas de la histeria a la locura.

Noviembre/1997

María Luisa Medina²¹ participó con su obra *Ayer su silencio, hoy su voz*:²² a la muerte de la escritora Marguerite Yourcenar, su jardinero y su mucama reviven momen-

tos del pasado. La música y pintura original crearon la atmósfera apropiada y dotaron de trascendencia a la escenificación.

Durante el bienio 1996/1997 la obra más representativa de la problemática que asola al país fue *Las alas del poder*²³ de Leonor Azcárate. Bajo una perspectiva de género, la obra muestra lo intrincado de las relaciones políticas, en las que se mezclan toda clase de intereses económicos y sociales; la droga y las relaciones sexuales indiscriminadas son propias del estatus de los hombres en el poder, quienes además reafirman su poderío en la medida en que controlan a sus mujeres, objeto y caracterización de su valía.

En términos generales, las obras teatrales en nuestro país muestran una situación que va “de la gloria a las cenizas” en el ascenso hacia el poder, pero pocas veces las mujeres forman parte de ese proceso y comparten el éxito o poderío en el escenario, y mucho menos se revela el dominio que el varón ejerce en ellas para lograr sus metas políticas.

Teatro emergente, de denuncia, de irreverencia y mofa, las obras escritas y/o dirigidas por mujeres manifiestan una calidad única. La mujer mexicana en el campo teatral conquista el espacio para expresarse en todos los sentidos. Como el planeta, lo femenino ocupa un lugar en el espacio y en el concierto del universo.

¹⁷ *Aristéminis de Tacuba*, de Gabriela Yncán. Dirección: Gabriela Yncán. Elenco: Leandro Martínez, Marco Zetina, Edna Ochoa, Liliana Marías, Elena Ramírez, Zyanya Mariana, Gloria Elena Obregón. Lectura dramatizada en el Foro Luces de Bohemia.

¹⁸ *Tres mujeres altas*, de Edward Albee. Traducción: Víctor Weinstock. Dirección: Sandra Félix. Elenco: Carmen Montejo, Blanca Sánchez, Irela de Villers y Sergio López. Escenografía e iluminación: Philippe Amand. Diseño de vestuario: Sergio Ruiz. Teatro Julio Prieto.

¹⁹ *Mar blanco*, dramaturgia de Susana Robles a partir de *El amante* de Marguerite Duras. Dirección: Sandra Félix. Elenco: Víctor Carpinteiro e Irela de Villers. Escenografía e iluminación: Philippe Amand. La Gruta del Centro Cultural Helénico.

²⁰ *Ellas solas*, de Landor Wilson. Traducción: Alfredo Michel. Dirección: Rubén Ortiz. Primer acto: *La gran nebulosa de Orión*. Segundo acto: *La feria de Ludlow*. Elenco: Martha Bátiz y Carmina Narro. Foro Teatro Contemporáneo.

²¹ María Luisa Medina participó como escritora en el concurso de la SOGEM con la obra *Tren nocturno a Georgia*, que obtuvo el segundo lugar. Se estrenó en el Teatro El Galeón, bajo la dirección de Mario Ficachi. Entre sus obras se encuentran: *Concierto para un corazón marchito*, *La condesa llegó a las cinco*, obra sobre Sor Juana Inés de la Cruz y Virginia Woolf, estelarizada por Margarita Sanz y presentada en el Foro de la Conchita, y *Tres meseras y un pachuco* bajo su dirección, en el Teatro En Espiral.

²² *Ayer su silencio, hoy su voz*, de María Luisa Medina. Dirección: María Luisa Medina. Elenco: Joaquín Chablé, María Antonieta Martínez y Olga Martha Dávila. Violoncello: Martha Amezcua. Música original: Leticia Armijo. Pintura: Bibiana Dueñas. En el homenaje a Marguerite Yourcenar (1903-1987) organizado por ComuArte (Colectivo Mujeres en la Música), en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sala Carlos Chávez (UNAM).

²³ *Las alas del poder*, de Leonor Azcárate. Dirección: Leonor Azcárate. Elenco: Rodolfo Soberanis, Andrés Torres, Teresina Bueno, Sandra Ponce, Marco Bacuzzi, Marco Liramark y José Luis Enríquez. Escenografía e iluminación: Félida Medina. Diseño coreográfico: Sandra Ponce. Presentada en el Laboratorio de Teatro de Santa Catarina (cuatro funciones en 1995), para después llevar a cabo una temporada en el Foro de la Conchita (1996).

Escenarios culturales de fin de milenio

Josefina Alcázar

El siglo

que está por terminar se ha caracterizado por cambios vertiginosos en la tecnología, particularmente en los medios de comunicación, que no sólo han cambiado nuestra manera de concebir el mundo sino la forma de vivir en él. Este ha sido el siglo en el que la velocidad, la volatilidad, lo desechable, lo efímero y lo virtual han alcanzado dimensiones nunca antes imaginadas. Quizá sea esta situación la que ahonda la incertidumbre frente al nuevo milenio que se avecina.

En el escenario cultural internacional esta incertidumbre se manifiesta en una acentuada preocupación por la conservación, archivo y clasificación del arte, así como del conjunto del acervo cultural del pasado. Uno de los tópicos recurrentes de este fin de siglo ha sido la eventual desaparición de los libros como elemento central de la transmisión de la cultura. Mucho se ha discutido en torno al tema, y las posiciones sobre el posible hecho son muy variadas. Sin embargo, en los principales centros culturales del mundo han comenzado a construirse enormes bibliotecas para conservar la producción cultural impresa del pasado. En Francia, el gran proyecto cultural del presidente François Mitterrand fue la edificación de la Biblioteca Nacional de Francia, que consta de cuatro gigantescas torres de cristal en forma de libros abiertos. El propósito de Mitterrand era crear la biblioteca más moderna del mundo y demostrar el liderazgo de este país.

En Londres, a finales de 1997 se inauguró la enorme Biblioteca de St. Pancras, que sustituye a la antigua y tradicional Biblioteca del



El Centro Getty. Los Ángeles, California.
Fotografías: Scott Frances, 1997

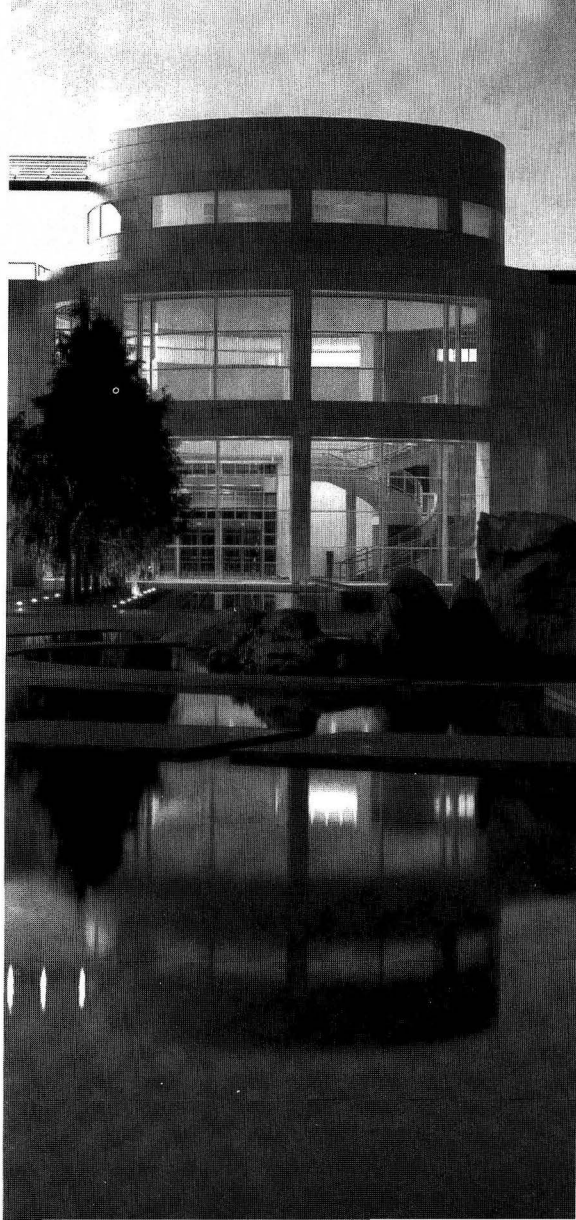
Museo Británico fundada en 1753, ubicada en el conocido barrio de Bloomsbury. La nueva biblioteca cuenta con la más moderna tecnología para la conservación, archivo y consulta de libros.

En Alejandría, ciudad en la que fue destruida —en el siglo IV de nuestra era— la más famosa biblioteca de la antigüedad clásica (creada a principios del siglo III a.C.), ahora se construye, con apoyo de la UNESCO, una monumental biblioteca a orillas del Mediterráneo, cuya inauguración está prevista para el año 2000.

Pero no sólo se están creando espacios para conservar y acumular la cultura impresa. La incertidumbre frente al nuevo milenio, cada vez más próximo, ha impulsado la construcción de dos enormes museos que dan abrigo al arte del pasado: el Centro Getty en Los Ángeles y el Museo Guggenheim en Bilbao. Ambos abrieron a fines de 1997 y los dos son una obra de arte en sí mismos.

El Museo Guggenheim, obra a cargo del famoso arquitecto Frank Gehry, con una superficie de 23 mil metros cuadrados (10 mil de los cuales están dedicados a la exhibición), cuyo costo fue de 100 millones de dólares, abrió sus puertas en octubre de 1997. Construido en una antigua zona industrial del país vasco y a orillas del río, este museo semeja un enorme y exótico barco de metal lleno de curvas. La galería más grande —137 metros de largo—, conocida como “La lancha” tiene un aspecto singular debido a las curvaturas de las paredes y los techos circulares. Su forma excéntrica y enorme tamaño hacen del Museo Guggenheim de Bilbao una obra de arte en sí misma, para muchos más interesante que lo que alberga en su interior.

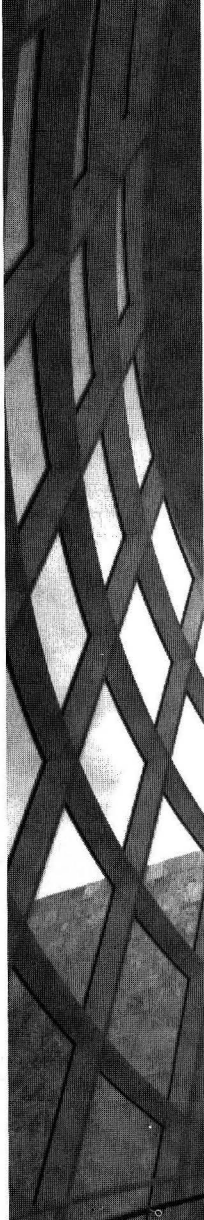
Pero el Centro Getty de Los Ángeles, inaugurado en diciembre de 1997 no tiene parangón: es una Acrópolis moderna, formada por una serie de edificios construidos en lo alto de una colina en el lujoso barrio de Brentwood. Si los 100 millones de dólares que se



invertieron en la construcción del Museo Guggenheim de Bilbao parecen una fortuna, el Centro Getty de Los Ángeles costó la increíble cantidad de ¡1 000 millones de dólares!, provenientes de la fortuna de J. Paul Getty, millonario petrolero norteamericano que a su muerte, en 1976, dejó un fideicomiso para la edificación de dicho centro.

En la construcción de los edificios que conforman el Getty —92 mil metros cuadrados en una colina de 290 hectáreas— fueron utilizadas 16 toneladas de mármol travertino de Tívoli —en varios tonos de blanco, como el del Coliseo—, traído en barco desde Italia. El afamado arquitecto Richard Meier, a lo largo de catorce años, estuvo al frente de este monumental proyecto al que le imprimió un estilo modernista de inspiración clásica.

Si se desea llegar al Centro Getty en automóvil, es necesario reservar con varios meses de anticipación un lugar en el estacionamiento. Sin embargo, algunos impacientes por conocer el Getty se han animado a llegar en autobús, lo cual en Los Ángeles es toda una experiencia, pues, como muchos de ellos confesaron, era la primera vez en su vida que se subían a un autobús. Una vez al pie de la colina, se aborda un monorriel que tarda 5 minutos en subir la cuesta, brindando al pasajero



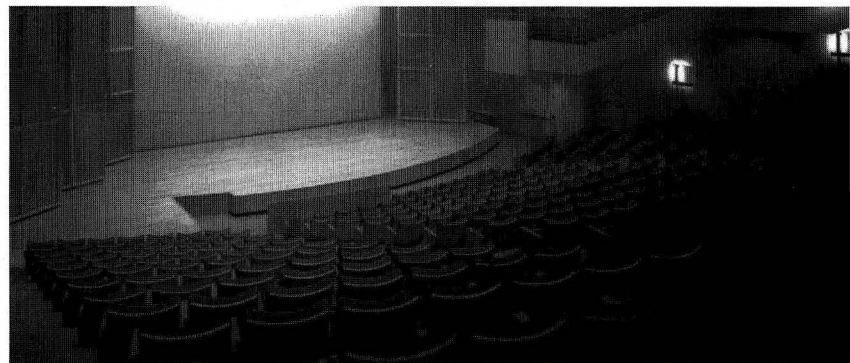
una agradable vista del área circundante. Al llegar a la cima la sorpresa es mayúscula. Es como encontrarse en la plaza de un pequeño poblado europeo, con varios edificios blancos conectados entre sí a través de plazas, terrazas y jardines.

Frente a la plaza se encuentra el Museo Getty, que tiene una enorme entrada en forma de rotonda con paredes de cristal; ahí se encuentran la librería y dos auditorios en donde se proyecta información sobre este recinto. La rotonda da a un patio distribuidor por el que se llega a los cuatro pabellones del museo. Al norte hay un edificio en forma de “T” que alberga las oficinas y la administración del Centro Getty. Al este se localiza otra construcción en la que se encuentran el Conservation Institute, dirigido por un mexicano, Miguel Ángel Corzo, que conduce la investigación sobre conservación de arte y arquitectura, y asigna fondos para la restauración de monumentos en todo el mundo; el Education Institute, encargado de promover y mejorar la educación artística a nivel de escuelas primaria y secundaria, y el Grant Program, que cuenta con una suma de 7 millones de dólares al año para apoyar proyectos culturales en diferentes países. En otro edificio está el auditorio, con alrededor de 500 asientos, en donde, entre otras actividades, se presentan conciertos, funciones de teatro y danza, y se imparten conferencias sobre arte. Hacia el poniente se encuentran el restaurante y la cafetería, ambos con vista a las colinas de Malibú. Al oeste del museo, en forma de herradura, se localiza el Research Institute for the History of Art and Humanities. Entre el museo y el Research Institute se aprecia el jardín central, diseñado por el artista en instalaciones Robert Irwin; se trata de una escultura ambiental con caminos zigzagueantes que terminan en un estanque de azaleas y forman un bellissimo laberinto geométrico.

El Research Institute for the History of Art and Humanities tiene una fuerte presencia en el Centro Getty. Dirigido por Salvatore Settis —investigador italiano especialista en arte clásico y renacentista—, este instituto cuenta con una laberíntica y hermosa biblioteca que recuerda la novela de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*; tiene un acervo de 800 mil libros y más de 2 millones de fotografías. La colección, además de arte y arquitectura, incluye material sobre religión, historia, historia de la ciencia y etnografía. Asimismo, posee una muy interesante colección de libros raros, manuscritos y dibujos. Todo esto hace que la biblioteca del Getty sea una delicia para cualquier investigador.

El Research Institute es un centro interdisciplinario que invita a académicos, artistas y promotores culturales a residencias de investigación y trabajo por periodos de nueve a doce meses. Además, organiza diversos seminarios interdisciplinarios a lo largo del año. En marzo de 1998 asistí al seminario “Humanities and Public Culture” organizado por Michael S. Roth, director adjunto de los seminarios del Getty, quien obtuvo un doctorado en Princeton y es autor de varios libros de filosofía e historia. Entre los asistentes al seminario se encontraban, por sólo mencionar a algunos: Rhodessa Jones, activista cultural afroamericana y directora del Proyecto de Teatro para Mujeres Encarceladas; Page duBois, profesora de Literatura Clásica y Comparada en la Universidad de California; Lesley Stern, profesora de Cine y Teatro en la Universidad de Sidney, Australia; Roger Bartra, investigador del Instituto de Investigaciones Sociales en la UNAM; Roberto Bedoya, activista cultural chicano y director de la Asociación Nacional de Organizaciones Artísticas en Washington, y Josephine Ramírez, activista cultural chicana y promotora de actividades culturales en los barrios mexicanos del este de Los Ángeles.

A lo largo del seminario se dieron interesantes y estimulantes discusiones, coordinadas y promovidas por los sugerentes cuestionamientos que planteaba Michael S. Roth, y enriquecidas por la misma composición multidisciplinaria del seminario, que permitía analizar un problema desde diferentes ángulos.



Al terminar el seminario recorrimos el Museo Getty, más fascinados por las constantes sorpresas que depara la monumental obra arquitectónica de Richard Meier que por lo que se exhibe en sus salas. Después, mientras caminábamos hacia el jardín-labirinto diseñado por Irwin, recordé un párrafo de George Steiner, en su libro *In Bluebeard's Castle*: “¿Podrá ser que la cultura de los Estados Unidos esté destinada a ser una ‘cultura de museo’? No hay ninguna otra cuestión más fascinante en la sociología de la cultura, ninguna que pueda incidir más intensamente sobre nuestro futuro.”¹

¹ George Steiner, *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture*, New Haven, Yale University Press, 1971.



Diatriba de amor:

contra la distribución
de las artes escénicas
europeas en Iberoamérica

Lucía Beviá

El análisis

que Iberarte viene realizando en el campo de la distribución de las artes escénicas españolas en Iberoamérica, parte de una reflexión sobre el proceso de mercantilización de la cultura, de las formas de inserción de la misma en el mercado y de los factores generadores de la demanda cultural.

Recordemos que lo que hoy denominamos producción y distribución fue desde finales del siglo pasado, y durante una larga época, de gran interés social en las principales metrópolis. La cooperación necesaria para hacer que un espectáculo internacional llegara a tierras americanas implicaba no sólo al empresario privado, sino también a las instituciones públicas, administraciones locales, representaciones diplomáticas y hasta entidades filantrópicas que, de manera entusiasta y creadas desde su aspecto más mundano, promovían la llegada de espectáculos a su ciudad, ya sea en giras latinoamericanas o directamente desde el viejo continente.

Este tipo de cooperación espontánea se desvaneció a lo largo del siglo, principalmente debido al distanciamiento impuesto por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, que más tarde fue suplantado en parte por la introducción de los medios masivos de comunicación.

En el caso de España, cuando se retoman las relaciones, éstas se conciben bajo el lema de "Hispanidad y raza", tan caro el régimen franquista, que sirven básicamente para proyectar esa imagen desde la representación oficial, administrada por el desde su origen rancio Instituto de Cultura Hispánica.

En Europa, pasada la guerra y en plena reconstrucción, algunos países vuelven sus ojos a América y procuran reanudar sus lazos culturales, impulsando el establecimiento de entidades de pro-

moción de las lenguas y culturas, como es el caso de la Alianza Francesa, el Consejo Británico o el Instituto Goethe, que serán soporte de iniciativas y programas de difusión cultural.

Con la progresiva consolidación de la democracia española, se inicia una etapa de nuevas relaciones, que, aunque todavía están marcadas por la eventualidad y el desorden, incluyen otras perspectivas. Sin embargo, aún no se ha logrado constituir una política global y coherente de fomento y desarrollo en el ámbito general de las relaciones culturales con Iberoamérica, en particular, en el ámbito de las artes escénicas.

Lo anterior resulta incomprensible, mucho más si se tiene en cuenta que una presencia cultural más fuerte por parte de España en su zona de mayor influencia cultural histórica debería entenderse no sólo como una relación de buena voluntad y cooperación, sino como una acción prioritaria y estratégica hacia la consolidación de un mercado natural que en el futuro podría abastecer, en parte, la industria cultural europea.

En este sentido, es de enorme importancia crear mecanismos ágiles y eficaces encaminados a sistematizar la acción que llevan adelante las instituciones culturales europeas en Iberoamérica, y más si pensamos que el complejo dispositivo de procedimientos que permite ejecutar un proyecto con normalidad y resultados positivos no puede ser improvisado.

Desde la práctica de Iberarte hemos advertido, de acuerdo con los criterios de programación, que la distribución de las artes escénicas y la música europeas, entre sus diversas modalidades, tiene dos que podríamos diferenciar como básicas:

Una primera abarcaría aquellos espectáculos que cuentan con un presupuesto público para subvencionar sus costos; dado que el objetivo sería desarrollar una gira de presentaciones dentro

de los límites que impone el presupuesto disponible, sus requerimientos son de orden organizativo. En la mayoría de los casos se trata de producciones de pequeño formato y débil repercusión, que se presentan dentro de los circuitos de las agencias gubernamentales de cooperación cultural de cada país o de instancias administrativas locales.

Otra segunda, más común, incluiría los espectáculos que carecen total o casi totalmente de apoyos financieros públicos, por lo que el formato de la gira dependerá del interés intrínseco que estas producciones puedan despertar en los empresarios privados, programadores de salas o festivales de financiamiento privado.

La diferencia señalada suele prestarse a equívocos, como la adopción de etiquetas tan pobres como “comercial” frente a “cultural” y lo que es más lamentable, resultan especialmente inútiles, cuando no nocivas. Existe gran número de compañías de teatro y danza que, gracias a su propio esfuerzo o al diligente apoyo de la administración pública, han alcanzado tras varias giras cierto prestigio que les permite contrataciones más o menos constantes, como es el caso de Antonio Gades, Antonio Canales, Marcel Marceau, La Zaranda, Pep Bou, Els Comediants, La Cuadra, etcétera.

Principalmente por desconocimiento del medio y del interlocutor, en la actualidad resulta poco frecuente una modalidad mixta en la que la compañía llegue a acuerdos porcentuales o de riesgo mutuo.

En relación con las dos modalidades básicas mencionadas, encontramos una serie de posibilidades y dificultades que convendría conocer más de cerca, pues a partir de ello podría propiciarse, en un futuro no muy lejano, una tercera modalidad en la que la aportación de un presupuesto público permita a las entidades privadas otorgar un espacio importante en su programación a las artes escénicas y la música europeas.

La primera dificultad es promover las artes escénicas, dado que no cuentan con el soporte que posee la música, la cual está apoyada por las redes de la gran industria discográfica internacional; por lo tanto, esta promoción sólo puede realizarse a través de un representante o intermediario que conozca el mercado del espectáculo en Iberoamérica y haga llegar a sus posibles contactos la información pertinente que propicie un futuro contrato.

Excepto en Brasil, Colombia, Argentina y México, son muy pocas las ocasiones en las que un espectáculo puede presentarse en varias ciudades del mismo país. Las grandes distancias del continente americano implican necesariamente la transportación aérea, agravando los problemas presupuestarios y también logísticos; por ejemplo, la escenografía no puede enviarse como carga aérea, dado que se perderían varios días en los trámites aduaneros en cada país. Esto obliga a las compañías a viajar con un gran exceso de equipaje, por el que usualmente las aerolíneas exigen un cargo adicional; la exoneración de este cargo es posible, pero requiere varias horas de trámites en los aeropuertos.

Mientras en la primera modalidad el organismo que presenta una compañía extranjera no necesita recuperar el presupuesto invertido, en la segunda se convierte en su principal responsabilidad, por lo que se ve obligado a utilizar costosísimos mecanismos publicitarios a fin de que el gran público conozca la programación, o bien, gestionar patrocinios y canjes que faciliten la afluencia del público al teatro.

En el ámbito impositivo, las legislaciones tributarias de los países iberoamericanos contienen políticas muy diferenciadas, aunque la presentación de espectáculos artísticos internacionales suele estar gravada por restrictivos regímenes. En todo caso, existen mecanismos de exoneración de algunos de ellos —por ejemplo,



los relacionados con el valor “cultural” del espectáculo—, pero casi siempre tropiezan con un largo proceso de papeleo y, en diversas ocasiones, son utilizados como instrumento de censura o, simplemente, de abuso y corrupción.

Estamos convencidos de que muchas de las dificultades a las que se enfrenta la empresa privada a la hora de programar las artes escénicas podrían ser resueltas, al menos en parte, con el apoyo puntual de la administración pública o por vía diplomática. Por ello resultaría de gran ayuda redefinir los términos y jurisdicciones de las diversas representaciones del ámbito cultural de los países europeos en América Latina, pues en muchos casos las actividades culturales de las embajadas, de las secciones culturales y de sus propias agencias de cooperación son incoherentes, además de que estos organismos suelen prestar poca ayuda —salvo contadas y personales excepciones— a las iniciativas de promoción de las artes escénicas.

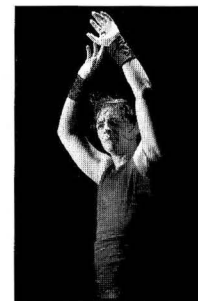
En todo caso, el obstáculo más artificial y absurdo es la falta de una visión estratégica en ciertos ámbitos de la política cultural europea que advierta la importancia de Latinoamérica como su más próximo y potencial mercado, no solamente en el campo escénico sino en el editorial, audiovisual, cinematográfico, etcétera. Esta actividad debería asumirse con la misma intensidad y actitud visionaria que en otras exportaciones, con la ventaja de que siempre se asentará en una gran tradición cultural que opondría una real competencia a las producciones culturales de masas a través de las cuales actualmente Estados Unidos coloniza los países latinoamericanos.

En nuestras manos está fomentar las relaciones entre los distintos agentes culturales, a fin de retomar la práctica habitual que se generó entre ellos a lo largo del primer tercio del siglo,

aunque con nuevos esquemas de producción y una amplia visión de globalización desde la intervención local.

Para ello resulta imprescindible enmarcar los proyectos dentro de las redes internacionales que lleven a cabo acciones parecidas en cualquier lugar del continente. Otro punto fundamental es el estudio profundo tanto sobre la importancia de la cultura como elemento de desarrollo económico y social local, como sobre la posibilidad de relacionarse con otros sectores a cuya promoción favorece directamente (turismo, seguridad ciudadana, hotelería, etcétera), al igual que como medio de legitimación de una región o comunidad.

En las fotos: el bailar español Antonio Canales durante una presentación en el Teatro Metropolitan, México, D.F., 16 de abril de 1998. Foto cortesía OCESA.





Philippe amand

Philippe

Amand nació en La Habana, Cuba, el 15 de mayo de 1965. Estudió primero Diseño Industrial, y posteriormente, ya en la ciudad de México, en el Núcleo de Estudios Teatrales (NET), cursó las carreras de Dirección (1986) y Escenografía (1992), con los maestros Ludwik Margules y Alejandro Luna, respectivamente.

Entre los cargos que ha desempeñado se encuentran: asistente de dirección de Julio Castillo, director de programas de televisión y coordinador y maestro de la sexta generación de actores del NET

Su primer contacto con el teatro fue en *De película* (1985), obra en la que trabajó como actor. Siete años después, luego de haber estudiado Dirección y Escenografía, debuta como escenógrafo en *Corazón demediado* (1992), y de ahí en adelante, el número de obras de cuya iluminación y escenografía se hará cargo irá en aumento. Philippe Amand se ha hecho merecedor de varios premios, entre los que destacan el Premio Revelación como Director por su participación en *El ajedrecista* (1993) y el Premio al Mejor Teatro Estudiantil (1994).

Fausto, de John Jesuron, 1998. En la foto: Georgina Tábora, Carmen Delgado, Marco Pérez y Arturo Reyes.
Director: Martín Acosta. Compañía Nacional de Teatro.

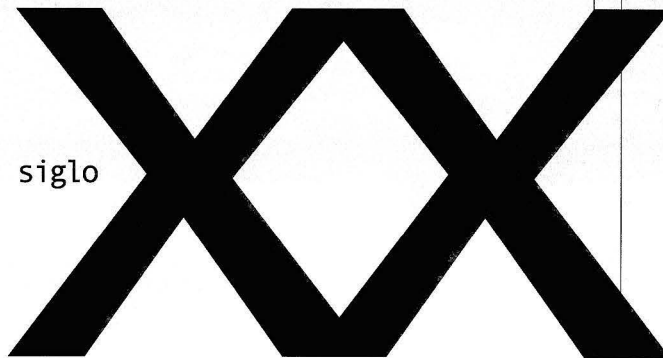
y los teatros de la
ciudad de México

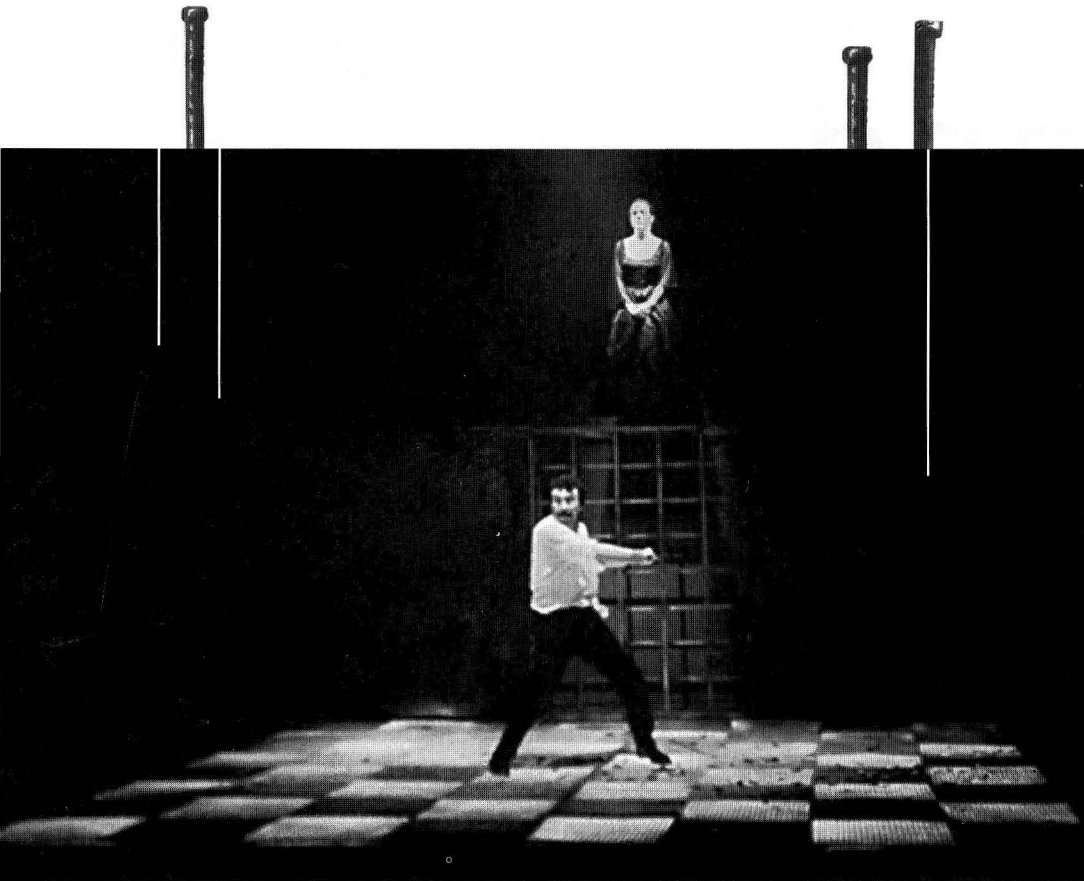
Giovanna Recchia

Entrevista realizada en
marzo de 1996

Fotografías: Giovanna Recchia

en el siglo





El ajedrecista, de Jaime Chabaud, 1993. En la foto: Salvador Sánchez y Verónica Merchant. Dirección, escenografía e iluminación: Philippe Amand. Convocatoria Nacional de Teatro (INBA, IMSS, ISSSTE, DDF). Foto: José Jorge Carreón.

¿Dónde adquiriste tu profesión de escenógrafo?

Me hice escenógrafo un poco por casualidad: yo quería ser actor y empecé a trabajar con Julio Castillo, pero realmente la actuación me generaba muchos conflictos. Comencé entonces a asistirlo en sus puestas en escena y fue cuando tomé el camino de la dirección. Poco después, por casualidad también, se anunció un curso de Escenografía impartido por Alejandro Luna. Decidí tomarlo con la intención de profundizar en el tema del espacio escénico y para tener más conocimientos acerca de la relación entre el director y los escenógrafos. A raíz de este curso, Raúl Quintanilla, que estaba montando una obra con sus alumnos de actuación, me dijo: "Ya que estás tomando el curso de Alejandro Luna, ¿por qué no intentas hacer la escenografía para mis alumnos en el Núcleo de Estudios Teatrales?" Era una obra de Héctor Mendoza, *Corazón demediado*; acepté la invitación, y le propuse a Raúl Quintanilla realizarla en el desahogo del teatro del NET. Este fue mi primer diseño de escenografía e iluminación. El trabajo gustó y tuvo un buen éxito; desde entonces, a partir de ahí, empezaron a llamarme para hacer otras escenografías. La siguiente obra fue la reposición de *De película* realizada por Blanca

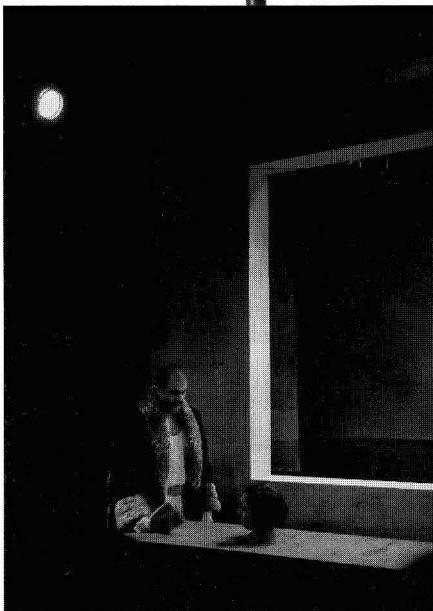
Peña, que por desgracia no duró mucho tiempo en cartelera, apenas tres semanas. Sin embargo la considero como mi tesis en Escenografía, porque fue en el Teatro Jiménez Rueda y ahí tuve que enfrentarme por primera vez a un teatro en forma; en este caso sí tuve que hacer planos más concretos, tanto para la escenografía como para la iluminación. Luego dirigí *El ajedrecista*, de Jaime Chabaud, en donde me atreví, después de estos antecedentes, a diseñar mi propia escenografía.

De hecho se notaba un gran salto de calidad entre el trabajo realizado para De película y el de El ajedrecista. No parecía que se tratara del mismo diseñador.

Una de las cosas que aprendí con Alejandro Luna es que la escenografía es también un concepto de dirección. Quizá la diferencia entre las dos obras que tú mencionas radica en que en la segunda, *El ajedrecista*, yo era el director. El diseño que hice, en consecuencia, estaba integrado a la dirección. En el caso de *De película* fue muy extraño todo, porque se trataba de una puesta ya hecha en la que, de alguna manera, Blanca Peña no quiso despegarse de lo que ya había creado Julio Castillo; el montaje se realizó de acuerdo con el video que ella tenía de la obra original; era muy difícil aportar nuevas ideas a nivel escenográfico. El montaje original se hizo en El Galeón, con escenografía de Gabriel Pascal; ahí las dimensiones eran otras. Yo me encargué de resolver el espacio para que funcionara en el Teatro Jiménez Rueda. Creo que uno de los problemas básicos consistió en haber reestrenado la obra en este teatro, porque se generó una distancia que no existía en el montaje original.

¿Has hecho algún otro estudio en torno al teatro o a la escenografía? Hace un momento decías que empezaste como asistente de Julio Castillo.

Sí, empecé con Julio, aunque originalmente yo quería ser arquitecto y estudié diseño industrial durante dos años. Saliendo de la prepa, Julio me invitó a trabajar como actor en *De película*. Ahí me di cuenta de que definitivamente el oficio de actor no era para mí. Empecé a asistirlo en televisión, y luego en *De la calle*, obra de la que me hice cargo durante las 200 funciones, en los festivales, etcétera. Después estudié Dirección con Ludwik Margules, en el Núcleo de Estudios Teatrales. Posteriormente, por un tiempo estuve dirigiendo televisión. Regresé al teatro unos años después. No fue sino hasta 1993 cuando me atreví a dirigir *El ajedrecista*. Pasaron varios años antes de que me decidiera a hacerlo. Sandra Félix, en muchos sentidos, fue como una impulsora de todo esto. Me decía: "Ya tienes que armar tu proyecto para la Convocatoria Nacional" y yo no lo hacía por timidez, pero finalmente me convenció y presenté el proyecto; Jaime Chabaud también confió en mí sin conocer mi trabajo, y eso fue un estímulo importante. Una vez que salió el resultado de la Convocatoria ya no me pude echar para atrás, y estrené la obra. Así empecé en el teatro.



La capitana Gazzpacho, de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo, 1998. En la foto: Juan Carlos Vives.
Director: Mauricio García Lozano. FONCA; INBA; Difusión Cultural UNAM; Teatro y Danza, Causa Joven.

¿En qué otras áreas del teatro has participado?

Trabajé seis años en la televisión, y no puedo negar cierta formación en este campo. Mucha gente me ha dicho que de pronto hay cierta influencia del video en algunos de mis montajes. Julio Castillo consideraba la televisión como un medio para experimentar: yo traté de hacer un poco lo mismo en un principio. La dinámica de trabajo que impone la televisión es increíble, más desde el punto de vista del director que del escenógrafo.

¿Quiénes fueron tus maestros y qué influencias has recibido?

Creo que las influencias en el campo de la escenografía vienen directamente de mi maestro Alejandro Luna. Aunque, claro, todos tenemos de algún modo cierta influencia de lo que vemos en los festivales o en el extranjero. A mí por ejemplo me gusta mucho el trabajo del director yugoslavo Tomás Pandur en Francia, de la directora Ariane Mnouchkine, y de los canadienses, entre otros, el del grupo Théâtre de la Marmaille. He tenido influencias por sus conceptos visuales; lo que me gusta es la manera en que combinan los textos clásicos con algunos elementos contemporáneos, tanto en la escenografía y la iluminación como en el vestuario. De la pintura, en el caso de *El ajedrecista* reconozco una influencia directa de Remedios Varo. En *Alicia detrás de la pantalla* hay algo de Magritte.

En el caso de Alicia detrás de la pantalla, en mi opinión, parecía que las pantallas no estaban integradas. Se veían más bien como objetos disonantes.

Hablas de lo que se proyectaba, del video. Mi idea original era recrear las dimensiones de *Alicia en el país de las maravillas* donde de pronto este personaje se asomara por la puerta del teatro, utilizada como marco para la pantalla que estaba detrás, y se viera a lo mejor nada más un ojo enorme, creando otra dimensión, como si ella se asomara a un teatro chiquito. Esto jamás lo terminó de integrar Alejandro Ainslie en su puesta, y sus videos lo hizo sin tomar en cuenta lo que estaba planteado en el diseño de la escenografía; a lo mejor es eso. Estas dimensiones hubieran sido interesantes para romper con la escala de la actriz. Otra cosa que cambió Alejandro fue el uso del espacio. En el proyecto de escenografía que presenté se utilizaban los dos primeros pisos del teatro, pero luego, cuando fui a ver el ensayo

del montaje, ya aparecían personajes en el tercer nivel, de donde bajaba una mesa y caía una red; todas esas cosas no estaban previstas en la maqueta que le presenté a Alejandro Ainslie. Creo que la solución final rompió un poco con la propuesta del diseño porque nos obligaba a ver a los técnicos que se paseaban por el tercer nivel, y eso no estaba previsto.

Creo que se habría obtenido un mejor resultado si se hubieran utilizado sólo los dos pisos. Además, se usaban gratuitamente elementos del lenguaje de otros creadores, como la mesa, por ejemplo. La puesta en escena dejaba la sensación de no haber sido resuelta del todo.

Sí, todos esos elementos se integraron después, ya sobre la puesta misma de Alejandro Ainslie. Lo ideal hubiera sido aprovechar más el segundo piso; por ejemplo, los papás de Alicia habrían podido transitar por ese pasillo, pero Alejandro casi no utilizó este nivel. Esto pasó, probablemente, porque el proceso de trabajo no fue exactamente el adecuado: me pidió que le hiciera el diseño, y después de una plática me puse a hacerlo; un día lo cité para que viera la maqueta, y le gustó la propuesta; se llevó la maqueta y se fue a hacer su montaje. Hasta mucho después fui a ver un ensayo, prácticamente a mitad de construir la escenografía, y ya tenía toda la obra montada. A lo mejor hizo falta una mayor complicidad entre él y yo.

¿Cuáles consideras tus mejores realizaciones?

Estoy encariñado con varias de mis escenografías. A partir de que entendí que la escenografía no era un decorado sino un concepto de dirección, creo que las que más me gustan son las que he dirigido. De cualquier manera no me siento traicionado por los demás directores, porque estoy convencido de que la puesta en escena también está al servicio del diseño, y éste, a su vez, al de la puesta en escena.

Creo que esa es la solución. El maestro Margules también insiste en que los alumnos de Dirección estudien Escenografía, y viceversa.

Cuando propones una escenografía, algunas veces hay ideas que no se concretan como tú las concebiste; claro, el director está en su derecho de modificarlas; sin embargo, ahora que estoy trabajando con Sabina Berman se está dando una relación distinta de la que he tenido con otros directores. Sabina está tan obsesionada por cómo va a resultar la obra, que la puesta en escena ya está diseñada sobre la maqueta. Hemos tenido largas sesiones para

trazar los movimientos. Podemos decir, por ejemplo: de aquí, de esta escena, los actores se desplazan para acá, y el movimiento escenográfico es así y se va a prender esta luz. Entonces ya está como muy clara la puesta en escena, y en ese sentido nos estamos integrando muy bien en cuanto al diseño. Ha sido una experiencia muy satisfactoria, porque, por lo general, la mayoría de los directores, una vez que les has entregado el diseño, se dedican a trabajar la puesta y ya no preguntan más.

Supongo que se ha dado una relación continua en el desarrollo de la puesta, y evidentemente tiene que resultar una mayor satisfacción para ambos: director y diseñador

Philippe
amand



Así es. Yo le he preguntado varias veces a Alejandro Luna, por ejemplo, que por qué no dirige alguna vez una obra, pero aparentemente no le interesa. Estoy convencido de que sería un excelente director. A raíz de haber estudiado con él, mi acercamiento con los actores de la obra es distinto; lo que más me importa es que ellos tengan claro el espacio, porque no pueden andar caminando por el escenario sin saber dónde están parados y sin comprender su significado.

Sobre todo cuando la escenografía de una obra se monta unas cuantas horas antes del estreno.

Exactamente. Por eso los atiborro con explicaciones de la escenografía; hay cosas que los actores no logran entender porque no están acostumbrados a ver una maqueta, pero para mí es esencial que comprendan el espacio.

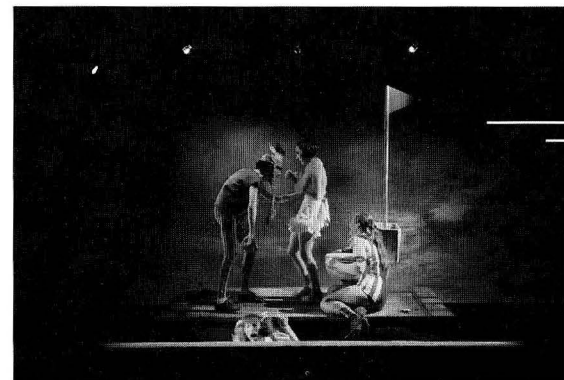
¿En qué otros espectáculos has participado?

Como director, escenógrafo e iluminador, en *La fábrica de los juguetes*, de Jesús González Dávila, en el Foro La Gabarra, y *Perder la cabeza*, de Jaime Chabaud, en el Teatro El Galeón. Ahora estoy trabajando bastante como escenógrafo e iluminador. Se está haciendo un poco de lado mi carrera de

director, pero no quiero dejarla. Participé como escenógrafo en la Casa del Teatro en los dos ciclos de "Teatro clandestino" en el programa de Teatro Escolar en Tuxtla Gutiérrez, hace dos años, y luego en Oaxaca. En este momento estoy preparando el espectáculo *Krisis* de Sabina Berman para el Telón de Asfalto, otro para El Granero, y uno más para el Julio Castillo (una obra infantil de Luis Martín Solís). También he hecho diseños de iluminación sin haber realizado los de la escenografía, como fue el caso de *El malentendido*, de Camus, para la compañía de la Universidad del estado de Morelos, en donde ya me integré como miembro del grupo para los espectáculos que estrenarán durante el año. Tengo también un nuevo proyecto con José Ramón Enríquez, quien me planteó no utilizar escenografía. El espectáculo está concebido para el Foro Sor Juana Inés de la Cruz. En este caso diseñaré sólo la iluminación. En fin, estos son los proyectos para este año.

¿No te parece un poco contradictorio hacer este cargo únicamente de la iluminación sin diseñar al mismo tiempo la escenografía?

Por supuesto, completamente. De hecho, cuando me lo pidió Natalia Carriazo de la Universidad de Morelos, antes que nada fui a ver el espectáculo. El espacio me pareció verdaderamente muy atractivo; las gradas para el público estaban colocadas en el escenario, y utilizaban una ventana con una plataforma triangular: ésta arrancaba desde la parte de adentro del foro y salía por la ventana en una línea de fuga. Me pareció en verdad muy interesante, y pensé: sí, esto lo quiero iluminar. Me enamoré realmente de lo que habían logrado; entonces, ¿por qué no hacerlo? En el caso de José Ramón Enríquez, para su puesta en escena en el Foro Sor Juana, me está planteando un espacio vacío, en donde la iluminación debe determinar el espacio. No quiere usar escenografía sino simplemente algunos elementos. La iluminación va a jugar, por lo tanto, otro papel.



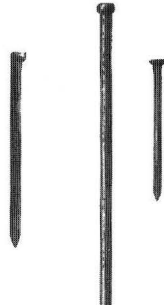
¿Cuál es tu forma de trabajar como escenógrafo?

Creo que es distinta según la obra, pero sí podemos hablar de una metodología: antes que nada leo la obra, haciendo un esfuerzo por no imaginarme absolutamente ningún tipo de diseño para enterarme de lo que trata; luego hago una segunda lectura, ya pensando más de cerca en cómo se podría diseñar el espacio. Esto, evidentemente, depende también del director; creo que esto es algo muy importante. Hay directores que te dicen: "Esta es la obra" y punto. Tú tienes que diseñar involucrándote invariablemente en su papel de director y, en este caso, la escenografía va a determinar la puesta en escena. Hay otros con mayor claridad en lo que quieren, con los que el intercambio se vuelve muy rico; por ejemplo, con Luis de Tavira, hablamos muy en concreto. Léí la obra, y luego tuve una junta con él en la que me explicó con mucha claridad lo que quería del espacio. Le dije: "Bueno, no me queda más que ponerme a diseñar y presentarte el proyecto."

¿Estás hablando de Los ejecutivos?

Exactamente. El diseño lo hice a partir de lo que me pidió Luis de Tavira. Le agregué unas cuantas cosas que me preocupaban. Él propuso limitar el espacio a un cuadrado, y fue lo que se hizo en el diseño. Pero Luis quería utilizar también las paredes del Foro de la Casa del Teatro, cosa que a mí me preocupaba. Considerando que la obra sucedía en una oficina elegante, traté de crear otra dimensión atrás de ese muro del fondo. Por eso utilicé esa pared de papel albanene, donde se veían sombras que pasaban por detrás, dando la sensación de que no era la única oficina y había otras más. Le llevé la maqueta. Luis la observó durante algunos minutos, y me dijo: "Esto es lo que quiero, perfecto." Hubo un momento de entendimiento muy concreto.

La capitana Gazpacho, de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo, 1998.
En la foto: Susana Garfel, Mónica Huarte, Romina Garibay y Gerardo Mancebo del Castillo Trejo. Dirección: Mauricio García Lozano.
FONCA; INBA; Difusión Cultural UNAM; Teatro y Danza, Causa Joven.



En esa puesta en escena hubo soluciones muy acertadas en el uso del sonido; por ejemplo, en el momento en que dos de los funcionarios se acercan a la ventana de la oficina y se escucha la algarabía de una manifestación. El espectador tiene la sensación de que realmente existe una plaza abajo en la que está pasando algo, y el espacio se dilata más allá del cuarto de oficina.

Últimamente este asunto del sonido me está interesando mucho en relación con el diseño de la escenografía. En el caso de *Inversión térmica*, por ejemplo, en donde lo que se propone fríamente es un pedacito de un andén del metro, utilicé el sonido con la intención de darle al espacio una dimensión que no tenía. En lo que estoy haciendo con Sabina Berman, ella también propone una cámara de diputados, después de que los personajes estuvieron en un camerino y otros espacios; lo que estoy haciendo es trabajar con el diseñador del sonido sobre estas dimensiones, que le confieren al espacio una amplitud que no existe. Aquí podría hablarse de una "escenografía audiovisual"

Por lo que he visto de tus trabajos en la Casa del Teatro, siento que manejas de muy diferentes maneras este pequeño espacio y que realmente lo dominas.

Es un foro que ofrece muchas posibilidades. Ahí empecé a experimentar con el sonido. De hecho, es un elemento, pienso, al que no le he sacado el suficiente partido en el teatro.

Supongo que con el sonido pasa algo parecido a lo que sucede con la escenografía cuando se entiende que no representa únicamente un elemento decorativo o de apoyo para ilustrar un texto dramático, sino que es uno de los elementos de la creación dramática.

Exacto. Lo mismo pasa con la iluminación, que no sirve sólo para iluminar sino que juega, sobre todo, un papel dramático.

¿Has formado equipo de trabajo con otros profesionales?

Actualmente trato de formar equipo con los encargados del sonido, y estoy intentando que el sonidista Héctor González colabore directamente en mis proyectos. Él fue quien diseñó el sonido de la obra de Luis Mario Moncada. Nos conocimos en *Alicia detrás de la pantalla*, y ahora estoy tratando de hacer equipo con él y de vender un poco el paquete; anteriormente lo hice con Antonio Lecomte. Me preguntabas, hace un rato, si podía iluminar sin haber hecho el diseño de la escenografía. Casi podría afirmar que

las tres cosas van juntas: escenografía, sonido e iluminación. Este es el equipo que estoy tratando de armar.

¿Con cuáles directores te has identificado más?

Anteriormente te daba el ejemplo de Luis de Tavira. Fue muy interesante trabajar con él. Lo mismo sucede ahora con Sabina Berman; ella y yo nos estamos entendiendo excelentemente, porque tiene clara la importancia del papel que va a jugar la escenografía dentro de su puesta en escena. Estamos realmente colaborando en hacer la puesta en función de la propuesta escénográfica. Con Sandra Félix me he entendido bien; esto puede explicarse a lo mejor porque somos pareja y tenemos la ventaja de poder platicar largas horas en la noche sobre lo que ella está haciendo como directora. En *Este país de Elena*, por ejemplo, en el NET, estuvimos muy cerca uno del otro en el proceso de montaje. Ahora ella va a dirigir una obra de Susana Robles titulada *Mar blanco* donde el sonido, la iluminación y la escenografía juegan un papel muy importante porque el mar está presente todo el tiempo. En esta puesta también estamos trabajando muy de cerca. No puedo decir que no me he llevado bien en el trabajo con ningún director con cada uno ha sido una experiencia completamente distinta.

¿Entonces, por qué dices que Julio Castillo te conflictuaba mucho en el tiempo en que colaboraste con él como su asistente de dirección?

Lo que quise decir es que me conflictuaba la actuación. Como asistente de Julio aprendí mucho. Él me hizo entender varias cosas que ahora aplico en el teatro, y que finalmente están relacionadas con los conceptos escénográfico y de espacio. Una de las cosas fundamentales que me enseñó Julio Castillo, siendo yo su asistente, fue cómo enlazar un espectáculo. En *De la calle* montó las escenas por separado, y un día me platicó que estaba preocupado por cómo las iba a enlazar. Yo no entendía realmente qué quería decir con lo de los enlaces, un término que maneja también Ludwik Margules en sus clases de dirección. Pero cuando empezó a montar los enlaces, viéndolos empecé a entender, porque eran realmente asombrosos. Uno de los más maravillosos era el del "Santo Niño de Atocha" que de pronto, simplemente para enlazarlas, aparecía entre dos escenas. Esta continuidad es la que trato de lograr en mis puestas en escena. Julio me decía: "Mira, lo más importante es cómo empieza una obra, cómo termina



A

B

C

a n d

y cómo vas enlazando las escenas; éstas, de todos modos, las tienes que montar y contar. A través de los enlaces se determina el estilo." En *Perder la cabeza* es muy claro lo que quise hacer desde la escenografía; todos los movimientos, la manera en que entraban las cosas, estaban determinados por los enlaces, que no existen en el teatro dramático. En esta obra, por ejemplo, en una especie de coreografía, aparecían unos meseros sin cabeza acomodando las mesas, hasta que el espacio se convertía en un cabaret sin que se perdiera el ritmo. Creo que esto es lo más importante que aprendí de Julio Castillo. Era asombrosa la manera en que enlazaba las escenas en *De la calle*. La obra iniciaba en el muro de atrás, y luego se cerraba un muro idéntico adelante, estableciendo así una continuidad sin utilizar el recurso de los oscuros; estábamos viendo el mismo muro pero más de cerca. Todos los interiores coincidían siempre con el muro de adelante, como si se tratara de un acercamiento con la cámara fotográfica. Si te fijas, hay algo de influencia de

Página anterior y derecha:
Inútil presentarse sin cumplir los requisitos, escrita
y dirigida por Perla Szuchmacher y
Larry Silberman, 1998.

En la foto: Carmen Mastache, Gustavo Muñoz y Salomón
Reyes. Fundación Ford-FONCA y Grupo 55.

De la calle en *Perder la cabeza* Este juego de atrás para adelante tiene que ver con aquel montaje de Julio Castillo.

¿Cuáles son tus herramientas de trabajo?

¿Después de la lectura del texto, qué es lo que sigue?

Como te decía hace un momento, trabajo mucho con lo pictórico. Me encanta la pintura y creo que ha determinado varios de mis trabajos. No siempre, pero según la obra sí trato de ver pintura. Por ejemplo, ahora que Sandra Félix va a montar *Tres mujeres altas* de Albee, me interesa ver pintura estadounidense. Vi fotografías del montaje de la obra en Nueva York y en Londres, y en ambos lo que ves son unos decorados que a mí me remiten más a la televisión que al teatro. Yo le planteé a Sandra que no me interesa hacer un decorado sino realmente tomar la esencia de lo estadounidense, lo cual voy a lograr viendo mucha pintura de ese país.

¿Cómo utilizas el espacio del Telón de Asfalto en tu próximo trabajo para la obra de Sabina Berman?

¡El espacio del Telón de Asfalto! Mira, *Krisis* es una obra política. En este caso me acerqué a la arquitectura mexicana, a sus dimensiones. Quise recrear eso; estoy hablando, por ejemplo, de la obra de Abraham Zabludowsky, arquitecto que se hizo cargo del proyecto de varios edificios públicos en el sexenio pasado. La idea es transmitir al público la sensación de esa dimensión que se percibe en su arquitectura. Me interesaba recrearla. En este caso, más que a la pintura, me asomé a la arquitectura. En el diseño de escenografía para esta obra estoy utilizando toda la altura del teatro, pues una de mis preocupaciones era no perder la escala del actor; por eso propuse esas dimensiones. Se trata de un muro de 7 metros de altura, al lado del cual el actor corre peligro de ser aplastado por esta proporción. Me di cuenta de que si dividía esa altura en dos y la acción ocurría en dos niveles, podía muy bien quedarse el muro de 7 metros. Así, al establecer un segundo nivel, rompo con esa pérdida de escala humana; es lo que le estoy proponiendo a Sabina. Creo que al reconocer un segundo piso, el espectador puede percibir un muro de esta altura; mientras tanto, ya ubicó un segundo nivel en donde hay unas puertas que se abren y se cierran. Lo que quisiera lograr es que al sugerir un segundo nivel, las dimensiones del muro de 7 metros no aplasten al actor.

¿Qué papel juega la investigación en tu trabajo? Cuando te propones diseñar una escenografía o dirigir una obra, ¿cuál es el procedimiento que sigues?

Depende de lo que me propongo; en el caso de *Perder la cabeza*, por ejemplo, Jaime Chabaud me ofreció hacer un *thriller*. Me pareció interesante realizarlo como un cómic, por lo que todo mi trabajo de investigación giró en torno a este planteamiento, el cual fue mucho más allá del género, obligándome a ver series de televisión como *Los intocables*. Cuando empecé a ver cómics y a estudiarlos, me di cuenta de que nada de lo que estaba pasando por mi cabeza tenía que ver con ellos. Descubrí entonces que mi definición de cómic se encontraba en la pintura de Hopper. Así que cuando me topo con este pintor, descubro que este tipo de historieta era el que yo tenía en mente, y empiezo a ver libros y más libros. Trabajé toda la parte estética en función de la pintura de Hopper. Deseché por completo incluso los *Dick Tracy* donde empezaba mi propuesta original. Es un poco curioso, porque finalmente la obra, aunque se trataba de un cómic, no se inspiró en él.

¿En la escenografía de El ajedrecista cómo llegaste a Remedios Varo?

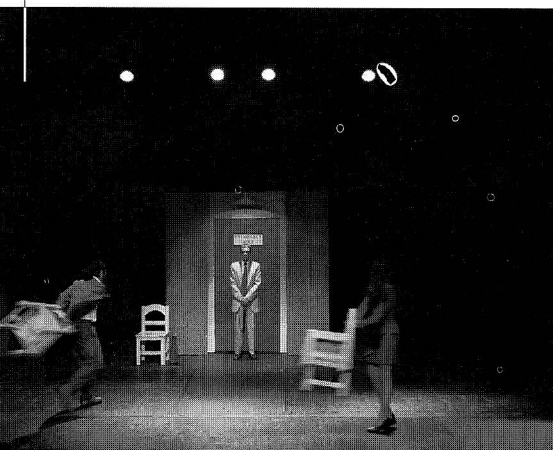
No sé cómo encontré la relación. Realmente fue una coincidencia. Un día Jaime Chabaud, en su casa, me enseñó un libro de Remedios Varo y se me antojó relacionarlo con la obra; aquello era lo que yo buscaba. Los personajes de esta pintora son oníricos y estaban directamente relacionados con lo que en ese momento escribía Jaime Chabaud. Lo que traté de hacer como director no fue nada más fijarme en los colores oxidados y anaranjados de su pintura — los cuales utilicé en la escenografía — sino que, sin planteárselo directamente a Adrián Juskowicz, intenté crear un personaje sacado de un cuadro de Remedios Varo. Así fue.

En cuanto al espacio teatral, ¿en qué tipo de espacio trabajas más a gusto? ¿En el teatro de tipo italiano, en teatros de arena central, o en espacios polivalentes?

A lo mejor te sorprende mi respuesta, porque muchos directores prefieren trabajar en espacios que puedan modificarse al gusto, como el del Teatro El Galeón, por ejemplo. A mí me encantan los teatros frontales; de verdad me parecen una maravilla; son una caja mágica que te permite bajar e introducir cualquier cosa que se te ocurra y en donde todo puede ocurrir... Creo que es la mejor manera de presentar teatro.

En tu próximo trabajo en el Telón de Asfalto, ¿cómo utilizas ese espacio que ofrece tantas posibilidades?

Lo uso de manera frontal; *Perder la cabeza* en El Galeón también fue frontal. Ahora Bruno Bert me propone hacerle una escenografía en El Granero. Los primeros bocetos los hice después de haber visto *Guía de turistas*, donde Alejandro Luna utilizaba este teatro de manera frontal; entonces empecé a pensar en este mismo sentido, pero, de pronto, me dije: ¿Por qué un teatro que está concebido como circular lo vas a usar en forma frontal? Asumí el reto a pesar de que no me



gustan los teatros circulares. Y no me gustan porque en ellos los espectadores están frente a otros espectadores y esto propicia su distracción, además de que invariablemente les llega algo de la iluminación. En verdad, este tipo de espacios lo sacan a uno de la ficción. En cambio, el teatro frontal es maravilloso porque ahí lo tienes todo de frente, nadie te estorba y ves bien. Todo el mundo ve perfectamente el espectáculo. Sin embargo, acepté el reto. Te voy a enseñar la maqueta. Mi obsesión fue diseñar un espacio en el que todos los espectadores pudieran ver la obra sin distraerse por el que está sentado enfrente. Debo confesar que aquí hay algo de inspiración en una escenografía de Alejandro Luna, aquella que hizo en La Gruta

con Marta Aura y Luis Rábago... No recuerdo el

nombre de la obra. Bueno, lo que hice fue poner una pared arriba y otra abajo, de manera que el público vea a través de una rendija lo suficientemente ancha como para que el espectador que está en la primera butaca y el que está en la última puedan ver sin problemas de isóptica. La idea es ocultar un poco al espectador que está detrás de esa ranura, obligando al público a fijar la vista en esos dos muros que se encuentran enfrente. Se trata de un departamento del centro de la

ciudad de México, que supuestamente está chueco. Entonces hice un muro imperceptiblemente chueco.

Tal vez omití algo hace un rato cuando me preguntaste acerca de mi formación como escenógrafo. Yo estudié la preparatoria en el Liceo Franco-Mexicano. Ahí hay un sistema por el que desde que empiezas la prepa te van orientando hacia el área a la que quieres dedicarte. Yo quería ser arquitecto, y durante dos años llevé dibujo industrial. Ahí aprendí a hacer planos y todo eso, pero luego me jaló el teatro y dejé mis estudios de arquitecto para dedicarme a él. Para nada me considero un buen dibujante, y no hago muchos bocetos porque no me salen bien. Por eso no me gusta enseñarles a los directores mis bocetos. Lo que hago es platicarles un poco la idea que tengo, y me voy directamente a la maqueta. Por lo general, mis maquetas no están texturizadas porque tampoco sé agarrar el pincel y plasmar a escala lo que quiero poner en la escenografía. Hasta ahora siempre he colaborado con el pintor escenográfico, a quien le enseño un libro, le explico mi idea, le muestro una pintura de cómo quiero que me pinte un telón, de cómo quiero que pinte la escenografía.

En *De película* conocí al más joven de los hermanos Lugo, que no era conocido y tenía muchas ganas de tener su oportunidad. En aquel entonces cobró muy barato por pintar la escenografía y siento que lo hizo bien. El resultado me gustó, y desde entonces ha venido trabajando conmigo. Acaba de hacer un telón ahora para lo del Teatro Escolar en Oaxaca: todo mundo me preguntaba que quién lo había pintado. Con el paso de los años ha ido mejorándose como pintor escénico; es talentoso, pero todavía muy poco conocido.

¿Qué relación existe, para ti, entre la escenografía y el espacio teatral?

Quiero aclarar que cuando hablo de teatro frontal —el espacio que más me gusta— no me estoy refiriendo al teatro a la italiana —el que menos me atrae.

Porque, por lo general, se clasifica erróneamente como teatro a la italiana todo tipo de teatro frontal.

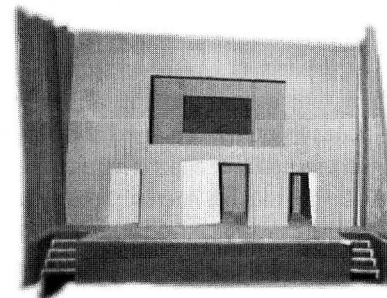
Exactamente, porque del teatro a la italiana ha quedado únicamente el concepto de lo frontal. En este tipo de teatros me estorban invariablemente los proskenios, que son enormes; lo interesante es lo que ocurre de la caja para atrás. Cuando me proponen hacer una obra, lo

primero que pregunto es en qué espacio se va a montar, si no me resulta imposible empezar a concebir el diseño. Hasta ahora he sido incapaz de imaginar una escenografía si no sé en qué escenario se va a montar la obra. Invariablemente debo pensar en el espacio.

Quizá lo que me ha pasado es que muchas veces he condenado las obras al espacio donde se montaron. Ese fue el caso de *Alicia detrás de la pantalla*. Cuando me dijo Alejandro Ainslie que la obra era para el Foro Sor Juana, utilicé ese espacio de manera que se pudieran ver los dos niveles del teatro. Pero cuando se me preguntó si la podíamos trasladar al Telón de Asfalto contesté que sí se podía, pero que había que construir o modificar la propuesta. Por lo tanto, la obra se quedó condenada al Foro Sor Juana.

Ahora, por ejemplo, me acaban de proponer este proyecto para el Teatro Escolar. La primera cosa que me dijo Mario Espinosa fue: "No hagas algo que no se pueda ir de gira; debes pensar que esta obra se va a presentar en el teatro tal en Oaxaca, y luego tiene que viajar por todos los municipios, y el único teatro en el estado de Oaxaca se encuentra en su capital. Por lo tanto, se va a tener que presentar el espectáculo donde se pueda." Estoy contento por ese reto; el diseño lo hice para un teatro que tiene 2 mil butacas y una boca de 16 metros de ancho. Se trata de dos obras cortas de Chéjov, *Petición de mano* y *El oso* en donde, como tú sabes, hay tres personajes.

Entré como escenógrafo cuando la obra ya llevaba dos meses de montaje. O sea, que ya iba muy avanzada la puesta en escena. Fui a ver el ensayo del director en el Teatro Macedonio Alcalá, que es un espacio mucho más pequeño que aquel donde se iba a estrenar la obra; había una salita como lo pedía el autor, y realmente los actores se desplazaban en un espacio de 5 metros cuadrados. Me pregunté: ¿Cómo le voy a hacer para lograr esta intimidad dentro de aquel teatrote, y luego llevarlo de gira y presentarlo en teatros más pequeños? Entonces, toda la propuesta escenográfica, después de haber hablado con el director, consistió simplemente en una plataforma de 16 metros de largo por 2.44 metros de fondo, que se veía como un tablado ligeramente suspendido e inclinado a un metro de altura; algunos muebles de la época con lo estrictamente necesario, y un telón al fondo de todo lo ancho del teatro con la reproducción de un cielo. La ventaja de esta escenografía, como consiste en una plataforma muy alargada, es que si se lleva a un teatro más angosto, simplemente se le quitan unas cuantas tarimas. Eso fue lo que hicimos en San Luis Potosí. Presentamos la obra en el



Krisis, escrita y dirigida por Sabina Berman e Isabel Tardan, 1996. Maqueta de la escenografía de la obra.

Teatro Rafael Nieto cuya boca es de 6.50 metros, y se le tuvieron que quitar 9.50 metros. Cuando me dijeron que íbamos a estar en ese teatro me encantó la idea: ¿qué iba a pasar con este montaje iluminado y concebido para el teatro de Oaxaca cuando se montara en un espacio de 6.50 metros? Fue una experiencia muy interesante, porque era como ver todo en más pequeño. Se seguía conservando la intimidad que yo buscaba; era como ver una postal de aquel gran teatro de Oaxaca.

Lo que más me interesó de esta obra es que se iba a presentar también fuera del teatro, en otros espacios. Le propuse esta plataforma al director pensando en que, muchas veces, los espacios en los que se puede llegar a presentar una obra no cuentan con gradas; por lo general, se colocan sillas en un mismo nivel, y si te toca en la luneta obviamente no ves nada. La misma escenografía sirve de escenario para las presentaciones afuera. Me costó un poco de trabajo concebirla por todos los requerimientos que tenía.

En cuanto a los actores, ¿cómo reaccionaron frente al cambio de dimensiones de la boca, de 16 a 6.50 metros? ¿No tuvieron dificultad en adaptarse?

Se modificó un poco el trazo, por supuesto. En la plataforma de 16 metros, el planteamiento que le hice al director fue que debía utilizar todo el espacio.

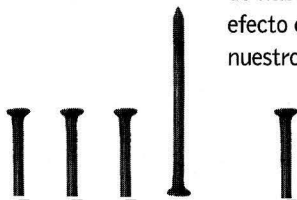
Resultó una experiencia muy interesante. De hecho, ahí, mientras uno de los personajes se encontraba en un extremo del tablado, entraba el sirviente, cojeando con cierto ritmo, y tenía que caminar los 16 metros llevando una charola y una botella de vodka. Le dejaba la charola, y tenía que volver a cruzarlos; el otro personaje decía todo un soliloquio. De pronto, lo volvía a llamar "¡Criado!" y éste debía cruzar de nuevo los 16 metros. En esta escena se manejaban dos ritmos distintos. Obviamente, este juego se perdía en el otro teatro, pero la intimidad que requería la obra se conservaba. Cuando los actores se presentaron en los 6.50 metros, forzosamente tuvieron que ensayar y darse cuenta de que los movimientos eran más cortos, pero nada de eso afectaba la obra.

¿Cuál es tu relación con los técnicos y con los equipos técnicos de los teatros, sobre todo cuando vas de gira? ¿Llevas tu propio equipo?

Estoy convencido de que los técnicos de un teatro son los que van a darle vida a todos los movimientos que pongas en tu escenografía. Siempre trato de tenerlos de mi lado, de manera que las cosas salgan bien. He experimentado que cuando están un poco a disgusto con el escenógrafo, las cosas no salen del todo bien. Además, ahora me queda claro, después de esta última experiencia en San Luis Potosí, en donde tuvimos 36 horas de montaje, que, invariablemente, debes hacer el montaje con dos o tres técnicos del teatro en donde se ha venido presentando la obra. Si hablamos de la provincia podemos decir muchas cosas, y una de ellas es que los ritmos de trabajo son muy distintos. Entonces me queda clarísimo que cuando salgo a provincia, es preferible gastar en los sueldos de los técnicos que están participando en el montaje y llevarlos conmigo.

En el caso de no encontrar el equipo técnico que necesitas, ¿qué es lo que haces?

Hay que adaptar y adaptarse. Por ejemplo, uno de los problemas en San Luis Potosí, a pesar de haber especificado en la ficha técnica que necesitaba un telón de fondo negro, fue que en efecto el teatro tenía uno, nada más que no subía ni bajaba. Debimos entonces echar mano de nuestro ingenio para que el mecanismo funcionara. Evidentemente tomó un tiempo considera-



ble poner argollas y poleas para que el telón pudiera subir y bajar. A lo mejor debemos aprender a especificar con mayor claridad las necesidades técnicas de los espectáculos, tomando en cuenta las condiciones en que se encuentran los teatros de nuestra provincia. Cuando no hay lo que necesito he tenido que adaptarme a la situación y a las condiciones del teatro.

¿Cuál es, según tu opinión, el nivel actual de la escenografía en México?

Creo que realmente hay muy buenos escenógrafos, pero que los tenemos contados. Te hablaría de Alejandro Luna, por supuesto, de Gabriel Pascal, Carlos Tréjo, Arturo Nava y Mónica Kubli, por citar algunos. Pienso que el hecho de que sean tan pocos se debe a que no hay en México una buena escuela de escenografía, lo cual es verdaderamente grave. A estas alturas, es urgente que haya una formación para los escenógrafos. Alejandro Luna, por ejemplo, ha dado varios cursos de Escenografía. Por el rumbo que está tomando la escenografía hoy en día, insisto en lo que decía al principio: no sé si hay que formar directores-escenógrafos o escenógrafos con conocimientos de dirección.

¿Para esto habría que reformar los planes de estudios y la estructura misma de las escuelas de arte teatral que existen?

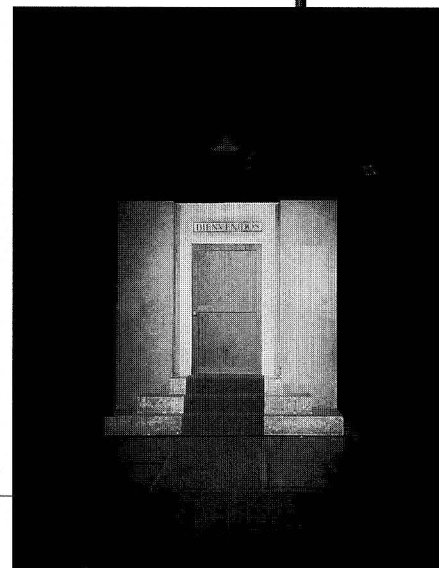
Por supuesto. Hace poco le ofrecieron a Alejandro Luna, en la Casa del Teatro, dar un curso para directores. Evidentemente, el resultado será muy interesante.

¿Nunca te ha atraído la docencia?

He dado clases de Actuación. Me imagino que preguntas directamente sobre cursos de Escenografía; hasta ahora no, pero sí me interesa.

Para terminar: ¿qué opinas sobre la posible creación de un museo de las artes escénicas en México?

¡Sería fabuloso! Implicaría amalgamar una serie de materiales y una recopilación increíble de documentos para poderlo llevar a cabo. Me parece un proyecto muy, pero muy necesario.



Inútil presentarse sin cumplir los requisitos, escrita y dirigida por Perla Szuchmacher y Larry Silberman, 1998. Escenografía de la obra. Fundación Ford-FONCA y Grupo 55.

Ay, mi vida, qué tragedia



[... porque me
dijeron que
aquí vivía
mi padre ...]

Carmina Narro

Carmina

Narro Flores (Los Mochis, Sinaloa, 23 de octubre de 1969), estudió en el Núcleo de Estudios Teatrales con los maestros Héctor Mendoza y Raúl Quintanilla; asimismo, realizó estudios de Dramaturgia, Análisis Teatral y Dirección con los maestros Hugo Argüelles, Vicente Leñero y Juan José Gurrola, respectivamente.

En 1992, monta su primera obra profesional como autora y directora: *Recuerdos de bruces*, con la que obtiene el premio Salvador Novo como revelación en Dramaturgia, otorgado por la UCCT. En 1993 es beneficiaria de la beca Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el área de Dramaturgia. Posteriormente, en 1994, realiza la adaptación y dirige la obra *Recordando con ira*, de John Osborne, producida por el Instituto Nacional de Bellas Artes en el Teatro El Galeón. En este mismo espacio, en 1995, estrena *Credencial de escritor*, escrita por ella y bajo su dirección, con la que obtiene el Premio Bravo, otorgado por la Asociación Rafael Banquells a la mejor comedia del año. En 1996, estrena *Round de sombras*, igualmente dirigida y escrita por ella, en el Foro Teatro Contemporáneo.

Ay, mi vida, qué tragedia o ...porque me dijeron que aquí vivía mi padre..., comedia en un acto, escrita y dirigida también por ella, se estrenó en el Foro Teatro Contemporáneo el 26 de abril de 1997. En septiembre del mismo año estrena *Aplausos para Mariana*, obra igualmente de su autoría y bajo su dirección, para el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Carmina Narro ha publicado asimismo algunos cuentos en el suplemento *Sábado* del periódico *Uno más Uno*, en *Los Universitarios* y *Galeras*, al igual que guiones para televisión y crítica teatral en la revista *Correo Escénico*.

Ay, mi vida, qué tragedia

Ciertamente nadie se ha dado cuenta de lo que esta joven autora de teatro, después de tres o cuatro obras bien hechas, esconde en la oscura maquinaria de su mente. Ni tampoco se nota la asombrosa paciencia que tiene mientras está al acecho esperando que caiga la presa (momentos de vida). Como esos batracios que en la inmovilidad total, en un instante, atrapan a los pescaditos con su fulminante lengua y se los tragan en un abrir y cerrar de ojos. Así, Carmina Narro atrapa la realidad cuando ésta se descuida. Después, masculle por horas todas las posibilidades dramáticas de las frases, actitudes, intenciones y personajes que se ha metido en su bolsa (sin que nadie lo note), mientras tranquila deambula por la colonia Condesa o pica de flor en flor de los manjares de la vida.

Ay, mi vida, qué tragedia es un corte de sable a la intimidad sexual de la clase media mexicana víctima del ejercicio de la seducción femenina y atorada en la triste realidad del “querer y no poder” Mismo que no ha llegado a entender que el orgasmo es la expulsión más placentera de la maldad acumulada.

Arquitecto J. J. Gurrolaiturriaga

PERSONAJES POR ORDEN DE APARICIÓN

Santiago Balderrama
Ericka Cisneros
Fernanda Balderrama
Mesero

Néstor Galván
Laura Hidalgo
Norma Gris
Vicente Montiel

ESCENOGRAFÍA

Arquitecto J. J. Gurrolaiturriaga

MÚSICA ORIGINAL

Carlos Warman

RETRATO

Arturo Rodríguez Döring

ILUMINACIÓN

Juan Antonio Gurrola

PRODUCTOR EJECUTIVO

Armando Treviño Vilchis

VESTUARIO

Julia Flores

AUTORA Y DIRECTORA

Carmina Narro

CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA

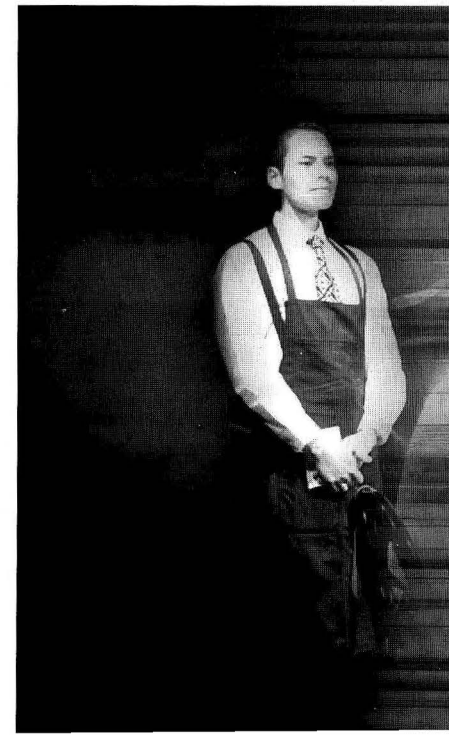
J. J. José Gurrola
M. Antonio Santos

JEFE DE FORO

Verónica Quezada

EQUIPO TÉCNICO DE EL FORO

Liliana Martínez
Diana Magaña
Nubia Aguilar
Alejandro Navarrete
Máximo Pérez



La acción se desarrolla en la ciudad de México, en un departamento de la colonia Condesa y en algún restaurante del rumbo. Época actual.

Cenital sobre Santiago. Se trata de un hombre de cuarenta y tantos años; es difícil precisar su edad porque viste juvenilmente, casual; de alguna manera es atractivo. Trae un cuadro en las manos; se inclina hacia la contestadora y presiona el botón play

VOZ MAMÁ DE ERICKA

Santiago, le llama la mamá de Ericka; es que quedó de comunicarse; le dejaron un recado de la agencia, que se comunicue, por favor.

VOZ DE FERNANDA

Papá... papá... ¿no estás? Papá... contesta. No estoy como para que no estés... papá... era urgente... ay papá...

VOZ DE ERICKA

Amor, voy a llegar tarde. Para variar están colgados; quería que vinieras por mí, pero no te preocupes, me van a dar un aventón. Un beso.

VOZ MAMÁ DE FERNANDA

Santiago, no me importa si estás y no contestas; no tengo tiempo, salgo de viaje para Cuba, ya sabes. Tu hija enloqueció y amenaza con irse a vivir contigo. Llamo después.

Suena el bip de final de grabación.

SANTIAGO

Pinches viejas.

Observa el cuadro. Vemos que es un retrato de él. Oscuro. Música. La luz sube, disminuye el volumen de la música. Vemos una estancia con una barra de cocina, al fondo a la derecha; una puerta, al fondo también y a la izquierda, que da a la recámara, y otra lateral, igualmente a la izquierda, que es la entrada del departamento. Hay muy pocos muebles y mu-

chas cajas grandes de cartón. Vemos un loveseat, tres sillas, una lámpara de piso, el teléfono y la contestadora. Una de las sillas sirve de mesa frente al loveseat donde se encuentra sentada Ericka. Santiago está colgando su retrato en la pared. Ericka, de aproximadamente veinte años, sólo viste una camisa de Santiago. Beben vino tinto. Hay ropa tirada de Ericka.

ERICKA

...entonces le dije: O.K., tal vez no tengo idea de lo que quiero, pero sí sé lo que no quiero... (Pausa.) ¿O no?

SANTIAGO

Claro.

ERICKA

En serio.

SANTIAGO

Sí, ya sé.

Santiago se sirve más vino, y, sin dejar de ver su retrato, se sienta.
¿Quieres?

ERICKA

Sí. (Pausa.) Ya te aburrí.

SANTIAGO

No, chiquita.

ERICKA

Sí, no me estás escuchando.

SANTIAGO

Te estoy escuchando. Y luego qué pasó.

ERICKA

Nada...

SANTIAGO

Bueno... (A punto de levantarse.)

ERICKA

¿Ya ves?

SANTIAGO

(Sentándose.) ¿Pasó algo más?

ERICKA

¿Para qué me preguntas, si no te importa?

SANTIAGO

Sí me importa, cuéntame.

ERICKA

Le dije que si no me ponía atención se podía ir al carajo.

SANTIAGO (*SUMAMENTE MOLESTO*)

Ericka...

ERICKA

Eso le dije. (*Pausa.*)

SANTIAGO

¿Te crees muy lista o muy graciosa?

ERICKA

Santiago...

SANTIAGO

A veces puedes ser tan hermosamente estúpida.

Ericka se pone su chamarra, toma el pantalón y los zapatos.

Son las dos de la mañana y...

ERICKA

Y te daría mucha culpa que me pasara algo.

SANTIAGO

¿Quieres para el taxi? No sé a dónde vas a esta hora...

ERICKA

No es tan tarde, no te preocupes.

SANTIAGO

En lo absoluto, yo sé que eres mujer de mundo. (*Pausa.*) Tal vez sería bueno que te fueras un tiempo a tu casa, con tu madre.

ERICKA (*LLOROSA*)

Santiago...

SANTIAGO

No me vas a hablar así, Ericka. (*Pausa.*)

ERICKA

Perdón. (*Pausa.*) No me quiero ir.

SANTIAGO

¿Me entiendes?

ERICKA

Es que... no, no te entiendo.

SANTIAGO

Si quisiera problemas en una relación, no andaría con una niña de veinte años...

ERICKA

Veintiuno.

SANTIAGO

Claro, veintiuno. No necesitas pretextos para salir. ¿Quieres ver si alcanzas a tus amigos en el antro ese?

ERICKA

Te dije que si no iba contigo, no quería ir...

SANTIAGO

Tal vez te arrepentiste...(*Suena el timbre.*) No...

ERICKA

¿Esperas a alguien?

SANTIAGO

No pensé...

ERICKA

¿Quién es?

SANTIAGO

Es que no te alcancé a decir que... no pensé que hoy...

Ericka va a abrir. Entra Fernanda, de la misma edad que ella, pero con un aire aniñado. Usa lentes, trae puesto un abrigo, bufanda y boina, y carga dos maletas.

FERNANDA

Hola, papá.

SANTIAGO

Qué pasó, hija.

FERNANDA

¿Estás enojado?

SANTIAGO

No, por qué.

FERNANDA

Por nada.

SANTIAGO

¿Por qué a estas horas?

FERNANDA

¿Qué tiene?

SANTIAGO

¿Cómo que qué tiene?

FERNANDA (MIRANDO A ERICKA)

¿Interrumpí algo?

SANTIAGO

No. ¿Por qué andas en la calle de madrugada?

FERNANDA

Hay poco tráfico. No, no es cierto. No te enojés. Ah, hola.

SANTIAGO

Ella es Ericka, hija. Ya te había hablado de ella...

FERNANDA

No, creo que no. Mucho gusto.

ERICKA

Igual. Pasa...

FERNANDA

Fernanda.

ERICKA

Pásale, Fernanda.

Entra. Se quita el abrigo, la bufanda y la boina, y los pone sobre las maletas.

SANTIAGO

Siéntate.

FERNANDA

¿Dónde?

SANTIAGO

En el sillón. Tú siéntate ahí también, Ericka. Yo me siento aquí.
Quita la botella y las copas de la silla que sirve de mesa. Pausa.

FERNANDA

¿Y cómo estás, papá?

SANTIAGO

Bien, bien. Pues con esto, ya ves.

FERNANDA

¿Con qué?

SANTIAGO

La mudanza. Falta mucho para que me establezca.

FERNANDA

Claro, te estabilices.

SANTIAGO

Establezca. Dije establezca.

FERNANDA

Es que se me confunden, perdón.

SANTIAGO

Tengo que comprar muebles y esas cosas.

FERNANDA

Claro, los muebles. ¿No tienen frío?

SANTIAGO

Pues...

FERNANDA

No, ¿verdad? El vino tinto es bueno para el frío...

ERICKA

No, yo no soy nada friolenta...

FERNANDA

No, ¿verdad? (Pausa.)

SANTIAGO

¿Quieres un café, un té, vino? No, vino no, este...

ERICKA

¿Por qué vino no? Está excelente. ¿Te sirvo?

FERNANDA

¿Hay en qué?

ERICKA

Bueno, te sirvo en taza.

SANTIAGO

Ella no bebe.

FERNANDA

A veces, en ocasiones especiales. Pero no me gusta el vino en taza.

SANTIAGO

Ten mi copa. Yo utilizo la taza.

*Santiago se dirige a la cocina. Ellas se miran en silencio.
Regresa Santiago.*

¿Y no tienes clases mañana?

FERNANDA Y ERICKA

No.

FERNANDA

Perdón.

ERICKA

No, tú.

SANTIAGO

Tú no tienes clases, Ericka.

ERICKA

No, yo no. Es que no oí.

FERNANDA

Es que exenté todas la materias.

SANTIAGO

Qué bueno, linda; qué bueno.

ERICKA

¿Y entonces estás de vacaciones?

FERNANDA

Sí. ¿Y tú?

ERICKA

Yo siempre estoy de vacaciones.

FERNANDA

Ah, qué padre.

ERICKA

Es que soy modelo.

FERNANDA

Ah, qué padre.

ERICKA

Sí, muy padre.

FERNANDA

Pero sí terminaste la prepa.

ERICKA

Sí. ¿Qué padre no? (Pausa.)

SANTIAGO

Ericka acaba de firmar un contrato con una marca de... ¿de qué?

ERICKA

Lencería.

SANTIAGO

¿Lencería?

ERICKA

Sí, lencería.

SANTIAGO

Ah, sí, lencería. No me habías dicho que de lencería.

FERNANDA

¿Y como cuánto cobras? Perdón, o sea, quise decir, o sea, si ganas bien en...

ERICKA

Cobro *carísimo*.

FERNANDA

Es que quise decir...

ERICKA

No te preocupes.

SANTIAGO (LEVANTÁNDOSE)

Creo que es hora de dormir

ERICKA

Todavía no se termina el vino.

SANTIAGO

Tampoco es manda.

FERNANDA

Está rico el vino, papá.

Santiago se vuelve a sentar.

FERNANDA

Pero si quieres nos dormimos.

SANTIAGO

No, no sé. ¿No tienes sueño?

FERNANDA

No, pero si quieres...

SANTIAGO

No, está bien.

FERNANDA

¿Y qué hacían?

SANTIAGO

Platicábamos.

FERNANDA

Ah. (*Dirigiéndose a Ericka.*) Yo estudio Economía.

ERICKA

Ah, qué padre. (*Silencio.*)

SANTIAGO

Bueno, creo que ahora sí es hora de dormir...

ERICKA

¿Estás cansado?

FERNANDA

Papá, yo me quedo aquí.

SANTIAGO

No no no no no. Quédate en mi... bueno tú Ericka... no...

FERNANDA

No quiero dar molestias. Duermo aquí.

SANTIAGO

Bueno... de cualquier forma parece que no hay opción; mañana compro un sofá cama... bueno, hija... tenemos que hablar.

FERNANDA

¿El baño?

SANTIAGO

Adentro de la recámara.

FERNANDA

Con permiso. (*Entra a la recámara.*)

ERICKA

¿Por qué te trata así?

SANTIAGO

¿Cómo?

ERICKA

No sé, como con miedo.

SANTIAGO

No es miedo, es muy tímida.

Sale Fernanda, Ericka entra a la recámara.

SANTIAGO

¿Ya viste el retrato?

FERNANDA

Sí, pero no muy bien...

SANTIAGO

Es extraordinario...

FERNANDA

¿Julio Torrente o el retrato?

SANTIAGO

¿A ti qué te parece?

FERNANDA

Que va a valer miles de pesos cuando se muera Torrente.

Sale Ericka con un sleeping bag y se lo da a Fernanda.

SANTIAGO

Sí, miles de pesos, pero sobre todo... estoy inmortalizado...

ERICKA

Buenas noches, mucho gusto.

FERNANDA

Igual, igualmente.

SANTIAGO

Buenas noches, hija.

FERNANDA (BESÁNDOLO)

Que duermas bien.

Fernanda se pone una playera larga, se acuesta y empieza a llorar, hasta que se queda dormida. Baja la luz en el escenario y sólo queda un haz tenue sobre su rostro y un cenital arriba de su cabeza. Entre humo aparece Santiago vestido de emperador romano y Ericka vestida con lencería muy sexy.

ERICKA (ABRAZÁNDOLO)

No puedo soportar la idea de ahora serte indiferente...

SANTIAGO

Guardo un hermoso recuerdo...

ERICKA

No, no quiero ser parte de tu pasado.

SANTIAGO

Tengo que estar con mi hija.

ERICKA

Ella te ha tenido desde que nació.

SANTIAGO

Pero es como si no me hubiera tenido. Es una necesidad... es algo más que un lazo filial... mi hija es... lo máximo.

ERICKA

Es que yo no voy a poder vivir sin ti.

SANTIAGO

Pues no vivas.

Saca un cuchillo y la apuñala, o, en su defecto, la ahorca. Se apaga el cenital. Fernanda despierta, dobla el sleeping bag. Entra Santiago en shorts y playera.

SANTIAGO

Buenos días.

FERNANDA

¿Dormiste bien?

SANTIAGO

Sí, más o menos. ¿Tú?

FERNANDA

De maravilla. ¿Quieres café?

SANTIAGO

¿Qué pasó, Fernanda?

FERNANDA

¿Con qué?

SANTIAGO

Con tu madre.

FERNANDA

Creo que mi madre está atravesando una etapa difícil en lo que se refiere a asumir su situación actual.

SANTIAGO

¿Ah sí?

FERNANDA

Así es. Creo que su viaje le ayudará a enfrentar su edad con valentía y dignidad. ¿Ericka vive contigo, o sólo los fines de semana?

SANTIAGO

Vive conmigo.

FERNANDA

¿Pero sí tiene casa?

SANTIAGO

Claro que tiene casa.

FERNANDA

¿Le estorba a sus padres?

SANTIAGO

No sé, Fernanda; no creo. No vamos a hablar de Ericka.

FERNANDA

¿Por qué no? No, digo, me cayó muy bien. No sabía que vivía contigo.

SANTIAGO

Sí sabías.

FERNANDA

¿Y eso cambia en algo las cosas?

SANTIAGO

¿Qué cosas? ¿Qué pasó con tu madre?

FERNANDA

Me golpeó.

SANTIAGO

¿Por qué?

FERNANDA

Porque estaba iracunda.

SANTIAGO

¿Qué le hiciste?

FERNANDA

Ella atentó contra mi integridad física. ¿No te parece que ya estoy grandecita para que me zarandee?

SANTIAGO

¿Te zarandé o te pegó?

FERNANDA

Me pegó, pero zarandear es más bonito. ¿Vas a trabajar?

SANTIAGO

Sí; digo no, un ratito, es sábado. ¿Y qué vas a hacer?

FERNANDA

¿Hoy?

SANTIAGO

Con tu madre.

FERNANDA

Nada... seguirá siendo mi mamá.

SANTIAGO

Fernanda...

FERNANDA

Me refiero a que ya está muy mayor para que la haga cambiar... No te voy a dar problemas.

SANTIAGO

No es eso...

FERNANDA

Nunca te los he dado...

SANTIAGO

Quiero que pienses qué vas a hacer. No puedes estar...

FERNANDA

¿Aquí?

SANTIAGO

¿Quieres vivir conmigo?

FERNANDA

Sí.

SANTIAGO

¿Qué pasó con tu madre, qué le hiciste?

FERNANDA

Ella me hizo a mí.

SANTIAGO

Voy a hablar con ella.

FERNANDA

¿No te ha hablado?

SANTIAGO

Me dejó un recado en la contestadora.

FERNANDA

¿Y qué dijo?

SANTIAGO

Que habías enloquecido.

Entra Santiago a la recámara, ella sigue acomodando sus cosas. Sale Ericka de la recámara.

ERICKA

¿Hay café?

FERNANDA

No. ¿Quieres?

ERICKA

No... pura curiosidad...(Pausa.) Es broma...
Fernanda ríe queriendo ser educada.

FERNANDA

¿Cuánto tiempo tienen viviendo juntos?

ERICKA

Poco.

FERNANDA

¿Y eso es poco o es mucho?

ERICKA

¿Cómo?

FERNANDA

Es broma.

ERICKA

Ah... no entendí...

FERNANDA

No importa, siempre me pasa igual...
Las dos ríen.

FERNANDA

¿Y te dejan vivir con mi papá sin estar casados?

ERICKA

Sí, es que mi mamá era hippie.

FERNANDA

Mi papá también.

ERICKA

Sí, de hecho tienen amigos en común; no se conocen, pero igual pudieron haber estado en una comuna juntos...

FERNANDA

Y ahora a tu mamá también le gustan los que podrían ser sus hijos.

ERICKA

¿A la tuya le gustan?

FERNANDA

Sí, y a ellos también; mi mamá es muy guapa.

ERICKA

¿Te pareces a ella?

FERNANDA

No, yo me parezco a mi papá.

ERICKA

¿De dónde? Tu papá se parece a Humphrey Bogart.

FERNANDA

Yo también.

Aparece Santiago cambiado y con el cabello mojado.

FERNANDA

Papá, ¿dónde están las toallas?

SANTIAGO

Hay limpias en el baño.

Santiago va hacia la cocina, Ericka lo alcanza y lo abraza por atrás. Él se voltea de inmediato y se acarician apasionadamente.

ERICKA

Ya no quieres que me vaya a mi casa, ¿verdad?

SANTIAGO (SEPARÁNDOSE)

¿Por qué no?

ERICKA

¡¿Qué?!

Hablan en voz baja.

SANTIAGO

Ericka, ayer fue una situación muy difícil. No se me ha olvidado...

ERICKA

Quieres aprovechar ese pleito estúpido para que me vaya...

SANTIAGO

No es que te vayas, es sólo un tiempo para...

ERICKA

¿Por qué precisamente hoy o ayer? ¿Por tu hija?

SANTIAGO

No, no por mi hija, creo que te...

ERICKA

¿Qué tendría de malo que por tu hija?

SANTIAGO

Es que no es...

ERICKA

Entonces es peor porque...

SANTIAGO (ELEVANDO LA VOZ)

¡¿Me vas a dejar hablar?!

ERICKA

Es que Santiago...

SANTIAGO

¡Que te calles, Ericka! No sé por quién me has tomado. ¿Crees que soy un pelele, o qué? No soporto tus berrinches, no soporto que seas tan irreflexiva. (Pausa.)

ERICKA

Es que lo quieres todo.

SANTIAGO (YA MÁS TRANQUILO)

¿Cómo que lo quiero todo?

ERICKA

Quieres una pareja de veinte años que se comporte "maduramente" como si tuviera cuarenta, pero sólo cuando tú quieres.

SANTIAGO

Así es.

ERICKA

Qué cínico eres... Y cuando yo sea mayor te vas a fijar en otra de veinte.

SANTIAGO (ABRAZANDO A ERICKA)

No creo que vaya a vivir tanto; lo que sí es seguro es que pronto te va a interesar un hombre más acorde con tu edad.

ERICKA

Ojalá.

SANTIAGO

Ericka... eres tan joven...

ERICKA

Nunca me habías dicho eso.

SANTIAGO

Qué, ¿que eres muy joven?

ERICKA

No, eso siempre, y lo dices como si fuera sarna. Lo del güey más acorde con mi edad. Nunca, hasta hoy.

SANTIAGO

Tengo que ir al despacho un momento. Después seguimos hablando. Te quiero. ¿A dónde quieres ir a comer?

ERICKA

¿Para hablar?

SANTIAGO

No, linda, vamos los tres. ¿Está bien? (Ericka asiente.) Dile a Fernanda que las espero en "La pimienta" (La besa.) No me gusta verte llorar. (Sale.)

ERICKA

¡¡Te fascina hacerme llorar, cabrón!!
Entra Fernanda con la bata de baño de Santiago y con una toalla como turbante en la cabeza. Ericka la mira.
¿No te salieron escamas?

FERNANDA

No me tardé tanto; ¿te querías bañar? No sabía, perdón.

ERICKA

Tu papá nos va a invitar a comer.

FERNANDA

¿Quieres un tranquilizante?

ERICKA

No, gracias. (Se acerca a Fernanda.) ¿Me prestas tu toalla?

FERNANDA

Claro. *(Se quita la toalla y se la da.)*

ERICKA

Gracias. *(Se dirige a la recámara.)*

Fernanda saca ropa de su maleta. Ericka sale con otra ropa.

ERICKA

Se acabó el agua caliente.

FERNANDA

No sabía que se acababa. *(Se dirige a la recámara con su ropa.)*

ERICKA

¿Por qué a algunas mujeres les da pena desnudarse frente a otras?

FERNANDA

Porque no todas somos modelos de lencería.

ERICKA

No creo.

FERNANDA *(DESDE ADENTRO)*

Tendría que tener un especial interés en que me vieras desnuda.

ERICKA

No sólo hablo de ti. Los hombres hasta orinan en manada.

FERNANDA

He pensado ponerme a dieta.

ERICKA

No te hace falta.

FERNANDA

Pero las dietas me angustian.

ERICKA

¿Comes mucho?

FERNANDA

No. *(Sale de la recámara.)*

ERICKA

¿Entonces?

FERNANDA

Porque la dieta dice, por ejemplo: no comer alimentos que

no aparezcan en la dieta, pero dice que puedes comer huevos en cualquier preparación. Se supone que no puedo comer crema, pero los huevos motuleños llevan crema. Entonces pienso que tal vez sí puedo comer huevos motuleños porque el dietista sabe que la crema con los chícharos (de los huevos motuleños), juntos, queman grasa, pero por otro lado me pregunto si el dietista tendrá presente toda la variedad de preparaciones de huevos o no se le ocurrió pensar que hay huevos que llevan crema, o sí, porque tal vez es tan poca cantidad que no afecta; o a lo mejor tendría que dar por entendido que no debo comer huevos motuleños, ¿no crees?

ERICKA

Sí, claro.

FERNANDA

Eso me desespera.

ERICKA

¿Y para todo eres igual?

FERNANDA

¿Cómo?

ERICKA

Tan, bueno... no sé. Pero tienes razón, mejor no hagas dietas. *Fernanda se recoge el cabello y Ericka se maquilla.*

ERICKA

¿Por qué no te lo dejas suelto?

FERNANDA

Es que un día me peiné así y tuve mucho éxito.

ERICKA

¿Ah sí?

FERNANDA

Sí, un día que fui a cenar con mi papá; pero bueno, un cambio.

ERICKA

¿Estará bien esta blusa? *(Es ajustada y escotada.)*

FERNANDA

Yo creo que va a hacer frío.

ERICKA

Sí verdad.

Se detiene, duda y sigue su camino. Pausa.

No, mejor no. No confío en tu termostato.

Salen de escena y se ilumina el fondo superior izquierdo. Vemos el restaurante, donde está Santiago. Lee La Jornada, y tiene un whisky en las rocas en la mano. Ellas se acercan a la mesa. Santiago se para y saca una silla para que se siente Fernanda, y a punto de sentarse, se vuelve para sacar una silla y ofrecérsela a Ericka. Aparece un mesero amanerado, que intervendrá con comentarios breves: bienvenidos, cómo no, etcétera.

ERICKA

Amor, quiero unos cigarros.

SANTIAGO

¿Rojos?

ERICKA

Sí.

FERNANDA

Yo también, pero blancos.

SANTIAGO

Joven, unos Marlboro rojos y unos blancos.

¿Qué quieren tomar?

ERICKA

Un whisky con agua mineral.

FERNANDA

Un tequila doble.

ERICKA

Ha de ser una ocasión muy especial...

SANTIAGO

¿Por qué doble, hija?

FERNANDA

Para que sonara como de película.

SANTIAGO (RIENDO)

Un "Don Julio" Te hubieras peinado como siempre. Fer.

FERNANDA (CON MIRADA FULMINANTE HACIA ERICKA)

Ericka me dijo.

ERICKA

Se ve bien así, Santiago. Mucho mejor.

SANTIAGO

Te ves linda como sea.

ERICKA

¿Según tú, también se parece a ti?

SANTIAGO

Claro.

FERNANDA

Qué bonito lugar, papá.

ERICKA

¿Nunca habías venido?

FERNANDA

No.

ERICKA

Santiago y yo venimos muy seguido.

SANTIAGO

No tan seguido.

FERNANDA

Bueno, pues salud.

Santiago volteo a ver un punto fijo y no dice salud.

Las dos voltean hacia donde él ve, y después lo miran.

SANTIAGO (CON SONRISA ENCANTADORA)

Qué tal, buenas tardes.

ERICKA Y FERNANDA

¿Quién es?

SANTIAGO

No sé, es cliente de aquí.

ERICKA

¿Y por eso la saludas?

FERNANDA

¿No que no venías tan seguido?

SANTIAGO

¿Qué es seguido para ti, Fernanda? La saludo porque siempre me ve como si me conociera. Creo que es escritora. Me recuerda a un ingeniero que conocí en el norte. *(Pausa.)* ¿Qué van a ordenar?

ERICKA

Está mona, pero se ve que le gusta comer.

FERNANDA

Tiene cara de pesada.

ERICKA

Ha de estar muy pesada.

SANTIAGO

¿Qué van a comer? ¿Quieren dejar de verla?
Las dos cubriéndose la cara con las cartas.

FERNANDA

Ella también nos está viendo.

ERICKA

Parece que le divertimos mucho a la estúpida.

FERNANDA

¿Qué como, papá?

SANTIAGO

Todo está muy rico, el pato...

ERICKA

¿Qué como, Santiago?

Fernanda y Santiago la miran.

Perdón, no fue burla... es que siempre pido pato...

Las dos se levantan al baño y salen del restaurante.

Baja la luz en el restaurante y se ilumina el departamento de Santiago. Vestida con una playera larga y shorts, Fernanda sale de la recámara bailando y entra a la cocina; toma unos pepinos y lechuga, y sigue bailando. Entra Ericka de la calle con otra ropa.

FERNANDA

¿Cómo te fue?

ERICKA

Nunca se sabe. Si me escogen, bien.

FERNANDA

¿Cómo son los *castings*?

ERICKA

De hueva.

FERNANDA

¿Pero qué haces?

ERICKA *(ACTUÁNDOLO)*

Te paras frente a una cámara, dices tus datos, sonríes como gringa. Das perfiles y tres cuartos.

FERNANDA

¿Y no te ven el cuerpo?

ERICKA

Sí, hay veces que te piden que vayas en bikini.

FERNANDA

¿Y no te gustaría estudiar?

ERICKA

Sí, pero no sé. ¿Qué puede gustarme estudiar?

FERNANDA

¿Crees que yo podría ser modelo?

ERICKA

(Pausa.) Claro.

FERNANDA

Yo estudio Economía.

ERICKA

Qué horror

FERNANDA

Ya sabías.

ERICKA

Sí.

FERNANDA

Primero estuve en Filosofía.

Ayer fui al cine.

ERICKA

¿Cuál viste?

FERNANDA

Era de época. Un vestuario padrísimo, unas locaciones increíbles... y empecé a llorar porque me sentí muy miserable...

ERICKA

Pero eso no es real, es una película.

FERNANDA

Por eso lloré.

Entra Santiago con una botella de vino tinto y una pizza.

SANTIAGO

Hola.

ERICKA

¿De qué es?

SANTIAGO

Jamón serrano, champiñones, anchoas...

ERICKA

¿Ya no quieres que modele lencería, verdad?

FERNANDA

Había hecho espagueti y ensalada.

SANTIAGO

Ayer comí espagueti, hija.

FERNANDA

Tiene camarones y ostiones.

ERICKA

Qué rico, yo sí quiero.

SANTIAGO

Es que tengo antojo de pizza.

FERNANDA

La pizza se puede guardar, la ensalada es perecedera.

ERICKA

Estás subido de peso como para pizza, Santiago.

FERNANDA

Es la primera vez que cocino...

ERICKA

No vas a despreciar a mi madrastra...*(Pausa.)*

SANTIAGO

¿Se callan, las dos? ¿De qué se trata?

FERNANDA

Come pizza, papá. No sé por qué te pones así.

SANTIAGO

¿Sí me das permiso? ¿De veras me das permiso de comer lo que se me dé la gana?

FERNANDA

Pensé que te gustaría que...

SANTIAGO

Que cocinaras... pues no, Fernanda. No tienes que comportarte como esposa abnegada, ni quiero que planches mis camisas; no me gustan los zapatos boleados, no me gusta como sabe el agua hervida y el súper lo hago yo. ¿Está claro?

FERNANDA

Clarísimo. *(Pausa.)* Tengo que ir a la Universidad a recoger unos papeles.

SANTIAGO

Y ahora no vas a comer..... sabes que no me gustan los chantajes.

FERNANDA

No es chantaje, ya no tengo hambre.

SANTIAGO

Perfecto. *(Pausa.)* ¿Te vas a ir así?

Fernanda se quita la playera, se pone una blusa. Santiago se ha volteado, Fernanda sale. Santiago se acerca a la puerta.

SANTIAGO

¡Y tampoco te desvistas delante de mí! *(Regresando.)*
Como si yo me encuerara delante de ella, carajo...

ERICKA

Los hippies andaban encuerados...

SANTIAGO

En Estados Unidos.

ERICKA

Mi mamá me ha contado...

SANTIAGO

Tu mamá no necesitaba ser hippie para encuerársele a medio mundo...

ERICKA

Santiago... fíjate lo que estás diciendo.

SANTIAGO

¿Podré en algún momento comer en paz?

ERICKA

¿Por qué insultas a mi mamá?

SANTIAGO

No la estoy insultando, estoy describiendo los hechos.
Le gustaba encuerarse en las fiestas.

ERICKA

Tú no la conoces.

SANTIAGO

Pero me han contado.

ERICKA

¿Qué? ¿Por qué no me habías dicho?

SANTIAGO

Te iba a decir cuando te conocí: Fíjate que la maravillosa cineasta se despoja de su atuendo después de tres tequilas...

ERICKA

Qué poca...

SANTIAGO

No, nada de poca. ¿Qué pasa con tu “criterio amplio”? Su discursito juvenil de que nada los asombra, su crónico desencanto... su amoralidad y sus excesos... Tus pinches amiguitos quieren ser peores que la realidad. Son “tan malos”...

ERICKA

Suena a que la estás insultando, y yo nunca he dicho ese discurso...

SANTIAGO

Claro, es que tú eres modelo, no intelectual.

ERICKA

Tú tampoco. Pudiste haber sido un “maravilloso cineasta” sin embargo terminaste haciendo comerciales.

SANTIAGO

Y no me arrepiento. Lo “sublime” se lo dejo a los “artistas” y a tus amigos los “malosos”

ERICKA

Tal vez de ahí tu burla hacia mi mamá.

SANTIAGO

Yo no me burlé de tu mamá.

ERICKA

Sería bueno que supieras lo que mi mamá opina de ti.

SANTIAGO

No es necesario; me lo imagino. Otro discursito para justificar lo muerta de hambre. ¿Me dejas comer?
Ericka toma la pizza y la arroja al piso.

ERICKA

Si quieres come lo que te hizo tu hija.

SANTIAGO *(JALONEÁNDOLA)*

¿Qué te pasa, estúpida? ¿Qué te pasa, eh?

ERICKA (PEGÁNDOLE)

¡No me pegues, no me pegues! ¡Tú no me vas a pegar, tú no me vas a pegar!

Santiago la empuja. Fernanda regresa y se asoma; al ver la situación no sabe qué hacer, y vuelve a salir. Santiago y Ericka no la ven.

SANTIAGO

¡Estás loca! ¡Estás loca como tu madre!

Ericka le avienta tres copas a Santiago. Fernanda ha vuelto a asomarse, pero aún no sabe qué hacer. Ericka se le va encima otra vez a Santiago.

ERICKA

¡Te odio! ¡Te odio! ¡Eres un cerdo macho! ¡Te odio!

SANTIAGO

¡Cálmate! ¡Cálmate! (*Le da una cachetada.*) ¡Que te calmes! (*Le da otra.*) ¡Que te calmes, carajo! (*Le da otra.*)

Ericka se queda muda; luego llora completamente calmada.

ERICKA

Me pegaste.

SANTIAGO

Estabas fuera de ti.

Fernanda sale de escena.

ERICKA

¿Qué te costaba tragarte el espagueti?

SANTIAGO

No intervengas en eso, por favor.

ERICKA

Lo digo por mí, así eres conmigo.

SANTIAGO

Me preocupa que te pongas en ese estado.

Se asoma Fernanda, ellos siguen sin verla.

Me duele. No quiero hacerte daño.

Ericka va a sentarse en sus piernas, Santiago la abraza y le acaricia el cabello.

SANTIAGO

¿Qué hace un cuarentón con una niña preciosa? Soy un gandaya, chiquita. Soy... (*Ericka lo besa. Se empiezan a acariciar. Santiago se separa un momento.*) Eres lo mejor de mi pinche vida...

Fernanda sale definitivamente. Poco a poco va bajando la luz en el departamento, y se ilumina el área del restaurante. Fernanda está sentada, llega el mesero amanerado.

MESERO

Buenas tardes, bienvenida.

FERNANDA

¿Usted cree?

MESERO

¿Perdón?

FERNANDA

Olvídelo.

MESERO

¿Le traigo algo de tomar?

FERNANDA

Un tequila doble.

MESERO

Qué tequila.

FERNANDA

No sé, del que pidió mi papá la otra vez.

MESERO

¿Perdón?

FERNANDA

Ah, no conoce a mi papá... del que sea; no, del más caro; él va a pagar, eso sí le duele al güey.

El mesero trae el tequila.

FERNANDA

Deme unos cigarros, los que sean. ¿Pueden pasar los músicos?

MESERO

No, señorita, disculpe. En este lugar no se permiten esas cosas.

FERNANDA

Dícales que toquen *Volver*, el tango.

MESERO

Sí, cómo no. Disculpe, el gerente pidió que me mostrara una identificación que acredite su edad.

FERNANDA

Dígale al gerente que a qué edad le metieron mano a su mujer. Aquí está. (*Le da la identificación.*) ¿Dónde está el teléfono?

MESERO

Le traigo el inalámbrico.

FERNANDA

Y otro doble.

El mesero trae el teléfono, Fernanda marca. Santiago tarda un poco en contestar.

Escena intercalada.

SANTIAGO

Sí...

FERNANDA

Papi...

SANTIAGO

Qué pasa.

FERNANDA

¿Estás enojado?

SANTIAGO

No.

FERNANDA

¡Qué bueno! Papi... estoy en estado de ebriedad.

SANTIAGO

¿Dónde estás, Fernanda?

FERNANDA

¿Oyes? Están tocando tu canción?

SANTIAGO

¿Dónde estás?

FERNANDA

En "La pimienta" (*Con señas llama al mesero. Toma el tequila de un trago y pide otro.*) ¿Puedes venir por mí?

SANTIAGO

Sí, no te muevas de ahí.

ERICKA

Qué pasó.

SANTIAGO

Nada, que la niña se embriagó.

FERNANDA

Le pedí otro, de volada.

ERICKA

¿Te acompaño?

SANTIAGO

No.

MESERO

Me da mucha pena, señorita, pero tiene que consumir alimentos.

FERNANDA

Señor mesero, ¿qué no ve que estoy triste?

Qué poca sensibilidad...

MESERO (*ENOJADO*)

Sí soy sensible, señorita; si algo tengo es que soy muy sensible, y eso no tiene nada que ver con que yo le pida de muy buena manera que consuma algún alimento...

FERNANDA

Ya va a venir mi papá, ¿O.K.?

El mesero respinga la nariz y sale. Ericka ha tomado el teléfono.

ERICKA

Mamita... No me pasa nada, ¿qué no te puedo decir mamita? Estoy bien, pero es que su hija... ach... es una *nerd*... No me cae tan mal, pero por qué no se larga con su novio...

Entra Santiago al restaurante. Baja la luz en el departamento.

FERNANDA

Joven, joven, tráigale un whisky a mi papá.

SANTIAGO

Ay, mi'jita.

FERNANDA

Ya te perdoné, no te preocupes.

SANTIAGO

¿Para qué tomaste tanto, Fernanda?

FERNANDA

Para olvidar.

SANTIAGO

¿Qué quieres olvidar? a ver...

FERNANDA

Ya se me olvidó. (*Se carcajea.*)

SANTIAGO

No te rías así.

FERNANDA

Ericka sí puede ponerse en estado de ebriedad contigo, ¿verdad?

SANTIAGO

Ericka no es mi responsabilidad.

FERNANDA

Are you sure? Ay, papá, qué mal novio eres...

(*Pausa. Fernanda se vuelve a carcajear.*)

SANTIAGO

Que no te rías así, Fernanda, o nos vamos.

FERNANDA

Ay perdón. Es que yo pensé que la querías mucho, pero resulta que no me pelas por una vulgar "quita-ganas"...

SANTIAGO

¡Fernanda!

FERNANDA

... que anuncia lencería...

SANTIAGO

Fernanda...

FERNANDA

...y hasta lo dice con orgullo.

SANTIAGO

No me faltes al respeto.

FERNANDA

Sh. La gente nos está viendo.

SANTIAGO

No quiero que vuelvas a expresarte así de Ericka, ¿oíste?

FERNANDA

No quieres que le falte al respeto a ella.

SANTIAGO

Es la última vez, Fernanda.

FERNANDA

Es que nunca hablas claro, papá. Primero que a ti, luego que a ella.

Santiago hace la seña de pedir la cuenta.

¿Ya tan rápido? Es que... o sea... no entiendo... por una vulgar, perdón, o sea, ¿por eso me tienes durmiendo en *sleeping bag*?

SANTIAGO

Vámonos.

FERNANDA

Qué bueno que no estaba tu amiga la escritora.

Baja la luz en el restaurante y sube en el departamento.

Ericka sale de la recámara con una ropa distinta de la escena anterior.

Se sienta en el sofá a pintarse las uñas de los pies.

Entra Fernanda con unos libros.

FERNANDA

¿Y mi papá?

ERICKA

Trabajando.

FERNANDA

¿Durmió aquí?

ERICKA

Sí, decía mi abuelita que los hombres y la basura a las seis, fuera de casa.

FERNANDA

¿No te aburres de no hacer nada?

ERICKA

Sí hago, pero también todo me aburre.

FERNANDA

Entonces también te debe aburrir estar metida aquí todo el día.

ERICKA

¿Tú no te aburres de no tener novio?

FERNANDA

No. (*Pausa.*) Yo sé que no quieres que esté aquí.

ERICKA

Tú tampoco que yo esté aquí.

FERNANDA

Eres la "novia" ¿no?

ERICKA

Casi amante, porque tu madre no ha querido darle el divorcio.

FERNANDA

Tal vez mi papá no se lo ha pedido.

ERICKA

Ah... la víbora se dispone a atacar...

FERNANDA

Yo no te estoy insultando.

ERICKA

No te hace falta. Desde que llegaste te has ido colando por las rendijas para apropiarte de todo.

FERNANDA

No me tengo que apropiar. Es la casa de mi papá y le voy a decir que me dijiste cucaracha.

ERICKA

Eres tan *nerd*.

FERNANDA

Y que me dijiste víbora...

ERICKA

¿Cuántos años tienes, eh?

FERNANDA

Y *nerd*.

ERICKA

No sé de qué te sirve ir a la escuela.

FERNANDA

Me va a servir para que ningún cabrón que me trata como trapo me tenga que mantener.

ERICKA

Santiago no me trata como trapo. Si yo tuviera padre no le fregaría la vida nada más por mis complejos.

FERNANDA

¿Ah, no tienes padre? Cuánto lo siento... entonces la acomplejada eres tú.

ERICKA

¿De qué te sirve que esté vivo si le estorbas?

FERNANDA

Eso es lo que quisieras.

ERICKA

¿Sabes hasta cuándo me enteré de que tenía una hija?

FERNANDA

Porque a mi papá le gusta hacerse el joven.

ERICKA

Eres idiota, me cae...

FERNANDA

Mi papá sólo se acuesta contigo para contárselo a sus amigos. Y ha sido muy buen padre conmigo.

ERICKA

¿Y porque ha sido un buen padre lo atosigas como mendiga?

FERNANDA

¡La mendiga eres tú! (*Se le va encima a golpes.*) ¡La mendiga eres tú! *Se lían a golpes. Fernanda le grita puta, Ericka pendeja, etcétera. Ericka, desconcertada, la avienta. Fernanda se queda en el suelo, llorando como en crisis nerviosa.*

La mendiga eres tú.

Ericka trata de calmarse, mira a Fernanda.

Santiago es mi papá y no te lo presto. (*Pausa.*)

ERICKA

No me voy a ir, te lo aseguro.

Ericka se mete a la recámara, Fernanda sale. Ericka se asoma y sale a la estancia. Entra Santiago.

SANTIAGO

Hola, amor. Ya no se puede vivir en esta ciudad, mejor dicho, en este país. ¿Y Fernanda? (*Santiago limpia su retrato, lo reacomoda.*)

ERICKA

Salió.

SANTIAGO

En serio que es de lo mejor de Torrente... Qué te pasa. México es como "el coyote" persiguiendo al "correcaminos": no se cansa de darse en la madre. Este país está cabrón.

ERICKA

Qué metáfora tan profunda.

SANTIAGO

¿Sabes lo que es una metáfora?

ERICKA

¿Por qué siempre te burlas de mis defectos?

SANTIAGO

No, chiquita, ¿cómo crees?

ERICKA

¿Por qué te gusta hacerme sentir mal? Yo nunca lo hago con-

tigo y también podría. Mi mamá dice que para hacerme sentir inferior y que no te abandone porque el inferior eres tú....

SANTIAGO

¿Qué tienes, eh?

ERICKA

¿Le has pedido el divorcio a tu esposa?

SANTIAGO

¿A qué viene eso?

ERICKA

Contéstame.

SANTIAGO

Sí, y no quiso.

ERICKA

¿No insististe?

SANTIAGO

No, ¿por qué?

ERICKA

Porque tu hija me dijo que nunca se lo habías pedido.

SANTIAGO

¿Qué pasó?

ERICKA

¿Qué pasó? Pasó que desde que tu hija está aquí, esta relación se está yendo al carajo. Eso pasó.

SANTIAGO

¿Discutieron?

ERICKA

¿Discutir...?! Con su cara de mustia parece que no rompe un plato, pero es una...

SANTIAGO

Sh, sh, sh. No te expreses así de mi hija. ¿Tú crees que yo estoy muy contento con esta situación? He descuidado mucho a Fernanda.

ERICKA

¿Y yo lo tengo que pagar?

SANTIAGO

No le puedo decir que se vaya, no quiero que se vaya.

ERICKA

Quieres que me vaya yo.

SANTIAGO

No.

ERICKA

Tú hija está mal, Santiago.

SANTIAGO

Una cosa es esta situación y otra muy distinta es que mi hija esté mal. ¿Estamos?

ERICKA

Por Dios... te cела como si fueras su novio, carajo. No es normal. Capaz que por ella te separaste de su madre...

SANTIAGO

No digas estupideces, ¿quieres?

ERICKA

Siempre la estúpida soy yo, la ignorante soy yo, la loca soy yo. ¿Y tu hija qué?

SANTIAGO

Cálmate. Es idiota que tengas celos de mi hija.

ERICKA

Es enfermo que cele a su padre como hombre.

SANTIAGO

Qué sabes tú de enfermedades.

ERICKA

Claro, no sé qué haces con una retrasada mental como pareja.

SANTIAGO

No estamos hablando de eso.

ERICKA

¡Qué!

SANTIAGO

Yo nunca te he tomado como tonta; no insistas con eso.

ERICKA

O.K., sigamos con tu hija. No podemos seguir así.

SANTIAGO

Esto ya lo tomaste como algo personal con mi hija.

ERICKA

¿Y cómo debía de tomarlo?

SANTIAGO

Me refiero a que ya se volvió una lucha de poder en la que yo estoy en medio...

ERICKA

Qué visionario eres, me cae. Pero claro, la idiota soy yo. Y sabes qué, no te he dicho lo peor... antes de que llegaras...

SANTIAGO

Ericka, ya. No va a estar aquí toda la vida.

ERICKA

Ni yo. *(Toma su bolsa y se dispone a salir.)*

SANTIAGO

No te vayas, por favor, chiquita... *(La besa, medio la acaricia.)*

ERICKA

Iba por unos cigarros. Parece que se te olvida que la que se acuesta contigo soy yo.

SANTIAGO

Déjame hablar con ella a solas.

ERICKA

Si no me das mi lugar y permites que tu hija siga aquí, te voy a romper... te voy a dar donde más te duele.

SANTIAGO

Te perdono la amenaza; lo que más me dolería es dejar de verte.

ERICKA

No te creo. *(Pausa.)* Santiago, seguramente tú no me quieres; tal vez yo tampoco... *(Pausa.)* Hoy, cuando me levanté, tú seguías dormido como siempre y se me antojó que hubieras amanecido lisiado, y entonces poder decirle a tu hija que ahora sí se podía quedar contigo.

SANTIAGO

Estoy lisiado desde hace mucho.
Entra Fernanda, trae mala cara, pero cambia de una manera casi siniestra en cuanto ve a su papá.

FERNANDA (BESANDO A ERICKA)

¿Cómo estás? Quiero decirte que siento mucho lo que pasó.
Espero que podamos platicar como amigas.

SANTIAGO

Qué pasó.

FERNANDA

Ya te habrá contado...

SANTIAGO

No.

FERNANDA

Es que tuvimos un pequeño enfrentamiento.

ERICKA

Adiós. (Sale.)

FERNANDA

¿Ya terminaron?

SANTIAGO

No.

FERNANDA

Es muy linda, muy linda; pero a veces se me figura que es medio gay.

SANTIAGO

¡¡Qué!!

FERNANDA

Es que a veces me mira medio raro, claro, cuando tú no estás.

SANTIAGO

¡¡Fernanda, por Dios!! ¡¡Ya basta!! (Pausa.) ¿Qué hice, Dios, qué hice?

FERNANDA

¿Por qué no enciende esta lámpara?

SANTIAGO

¿Qué?

FERNANDA

Que por qué no enciende esta lámpara.

SANTIAGO

¡No me hagas preguntas difíciles, ¿quieres?! (Pausa.) Fernanda...

FERNANDA

Te he ocasionado muchos problemas, ¿verdad?

SANTIAGO

No es eso... bueno... algunos...

FERNANDA

Entiendo, papá.

SANTIAGO

No, no entiendes. Yo quiero a Ericka.

FERNANDA

Qué bueno. Sé que tengo un carácter difícil y estoy dispuesta a tratarme con un profesional, siempre y cuando me des tu apoyo, es decir, tu compañía.

SANTIAGO

Siempre la has tenido. (Pausa.) No creo que necesites un psicólogo; tú no tienes problemas... (Pausa.) Esta situación, Fernanda, es insostenible, se ha vuelto casi promiscua.

FERNANDA

Ay papá... (Pausa.) Qué idiota soy. Cuando llegué pensé que la intrusa era ella, no yo.

SANTIAGO

No eres ninguna intrusa.

FERNANDA

Siempre lo he sido para ti, para tu individualidad.

SANTIAGO

Por favor, hija.

FERNANDA

Creo que los problemas te los estoy dando a destiempo.

SANTIAGO

¿Por qué dices eso?

Regresa Ericka, sin hacer notar su presencia aún.

FERNANDA

Cuando era niña nunca te di problemas, quería llamar tu atención con mis calificaciones, con mi buena conducta... ahora me di cuenta de que te tenía que aventar de cosas para que me sentaras en tus piernas. *(Pausa.)*

SANTIAGO

No te entiendo. *(Pausa.)* Tal vez no he sido un buen padre, pero traté de ser lo mejor que pude.

FERNANDA

¿Qué ya desististe?
Ericka se hace presente.

ERICKA

Perdón, ¿interrumpo?

FERNANDA

¿Qué nunca voy a poder hablar contigo sin ella?

SANTIAGO

¿Qué haces aquí, Ericka? Te dije que quería hablar a solas con ella.

FERNANDA

¿Para decirme que me tengo que ir?

ERICKA

Para decirte que ya estás grandecita para tantos chantajes.

SANTIAGO

Te callas, Ericka.

ERICKA

¿Qué más tengo que aguantar aparte de que tu hija me haya pegado? *(Pausa.)*

SANTIAGO

Nada. No tienes que aguantar nada. Nada.

ERICKA

¿Por qué permites que me trate así?

SANTIAGO

Ericka...

FERNANDA

¿Por qué los hombres sólo sienten amor en el pene?!, ¡carajo!

ERICKA

¿Tú qué quieres entonces aquí?!

SANTIAGO

¡Basta! *(Pausa.)* ¿Sufriste mucho, Fernanda? ¿Sufriste mucho porque no estuve en tus crisis existenciales? Contesta. Que contestes, te digo.

FERNANDA

Papá, por favor, enfrente de ella no.

SANTIAGO

Si hubiera estado pegado a tus faldas no hubiera habido escuelas de paga, viajes, ropa, todo eso que a ti tanto te gusta.

FERNANDA

A mi mamá le gusta más.

SANTIAGO

Habla fuerte.

FERNANDA

Que mi mamá era la que siempre presionó con el dinero, no yo.

SANTIAGO

Fernanda, no se me olvida que el día que viste el video de tu bautizo te burlaste de que hubiera "Sabritones" de botana.

FERNANDA

No me acuerdo.

SANTIAGO

Pude haber sido un "gran cineasta" ¿Verdad, Ericka?

FERNANDA

Fue por culpa de mi mamá; ella te presionaba para que dejaras el cine...

SANTIAGO

Yo no soy artista, ni quise serlo y me vale madres. Dinero, sólo dinero, y tu madre no tiene la culpa de que la puta "divinidad" no me tocara.

FERNANDA

Papá...

SANTIAGO

¿Por qué carajos crees que mi vida se terminó cuando tú naciste? Sigo teniendo erecciones, vanidades, deseos, y no están supeditados a ti. No soy un buen amante, no soy un buen padre, no sé por qué me han orillado a escoger. (*Pausa.*) No soy tan fuerte, no tengo respuestas, yo no puedo con esto. Jovencitas, hagan lo que se les dé la gana. Yo no voy a regresar aquí... (*Pausa.*) No sé cuántas pinches cosas voy a tener que abandonar... Mátense, cojan, jueguen matatena. Tengo cuarenta y seis años; lo único que quiero son unas buenas nalgas y que mi hija no me joda.

Se va.

Suena el teléfono, ellas no contestan. Se escucha en la grabadora la voz de la mamá de Fernanda. Sube la luz en el restaurante y entra Santiago.

VOZ MAMÁ DE FERNANDA

Santiago, acabo de regresar a la ciudad, escuché tu mensaje; para empezar no deberías dejar esos mensajes tan personales. No sé de dónde sacas que golpeé a Fernanda. Fernanda, ojalá me escuches, muñequita, tenemos que hablar los tres. Fernanda, me rompiste el corazón, mijita...

Suena el bip del final de grabación.

ERICKA

Qué perra eres.

FERNANDA

Yo sólo quería estar con mi papá.
Ericka mira a Fernanda, que llora.

FERNANDA

Él dijo que tú eras lo mejor que le había pasado en su pinche vida...

ERICKA

Pero no es cierto.

FERNANDA

Aunque no fuera cierto, me hubiera gustado que me lo dijera...
Ericka va hacia el retrato y lo toma.

FERNANDA

¿Qué haces?

ERICKA

Le dije que le iba a romper lo que más le dolía...

FERNANDA

¿Ese cuadro es lo que más le duele?

ERICKA

Su puto retazo de inmortalidad...

FERNANDA

Dámelo.

ERICKA

Ni madres; mi abuelita decía que las amenazas hay que cumplirlas...

FERNANDA

Sí, pero ese cuadro va a asegurar mi futuro.

En el restaurante, Santiago, abatido, bebe un whisky en las rocas. De pronto saluda a lo lejos con una sonrisa encantadora...

SANTIAGO

Qué tal, buenas tardes... Siempre he tenido la curiosidad; usted me recuerda a un ingeniero que conocí en el norte... Ah, fíjese qué casualidad. Entonces yo conocí a su padre en Sonora... ah... cuánto lo siento... ¿y de qué murió si no es indiscreción?
Suena música.

Junio de 1996

oscuro final...



CONACULTA · INBA

