

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: *Boletín CITRU*. 1 (ene.-mar. 1987) nueva época. México: SEP, INBA, CITRU.  
Descriptores Temáticos (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica. Urreta, Alicia, 1930-1986.

BOLETIN

# CITRU

Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli



**1**

**DIDA**

Portada:  
Trabajo de un alumno durante la investigación Teatro para la educación especial

El Boletín CITRU es una publicación trimestral del Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli, que tiene como propósito difundir los temas relacionados con el quehacer teatral en México y las actividades de dicho centro.

Las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad de los autores

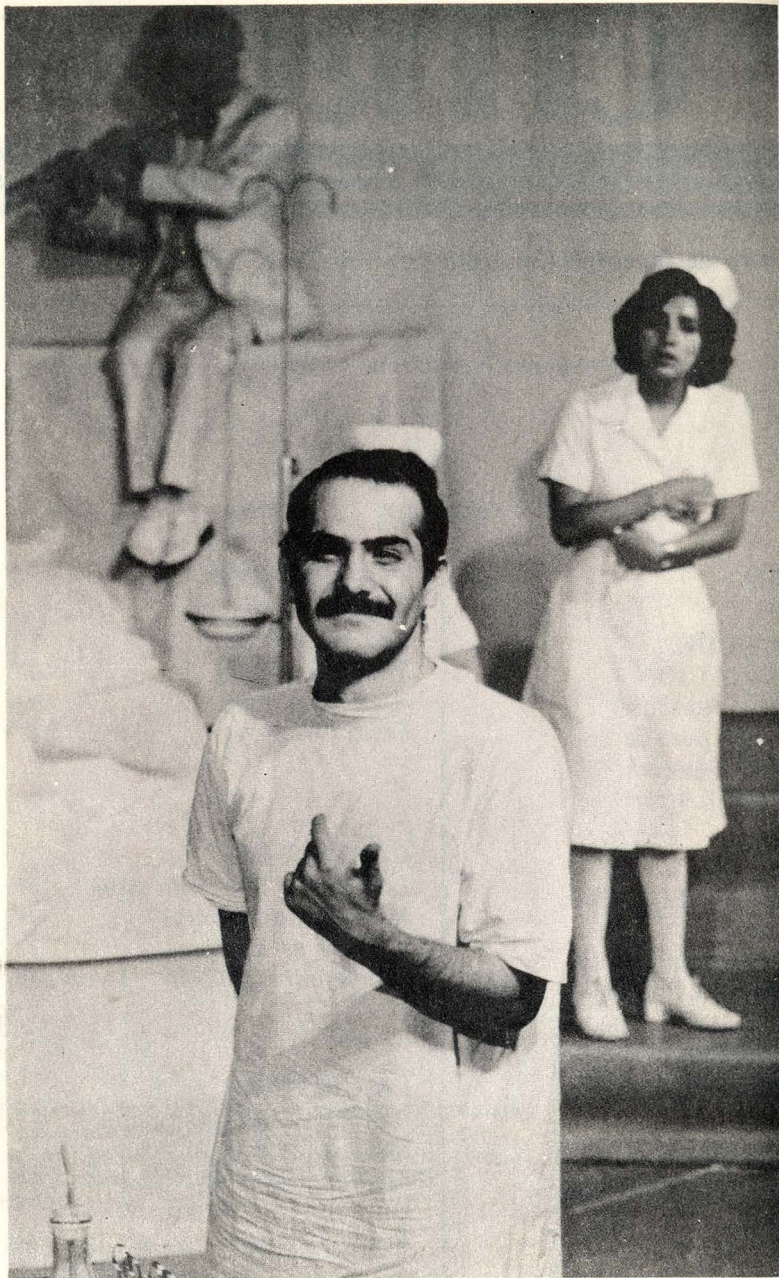
Impreso y hecho en México

Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli

Nueva época / enero-marzo 1987

ÍNDICE

<b>EDITORIAL</b>	3	<b>TEATRO VIVO</b>	
		Alicia Urreta	
		Testimonios de	
		<i>Margarita Sanz</i>	27
		<i>Alejandro Aura</i>	31
		<i>Delia Casanova</i>	35
<b>AVANCES DE INVESTIGACIÓN</b>			
CITRU-INBA editan el libro <i>Teatro para la Educación Especial</i>			
<i>Leslie Zelaya Alger</i>	5		
<b>TEATRO EN EL INBA</b>		<b>CARTELERA</b>	
El Centro de Experimentación Teatral		<i>La casa de Bernarda Alba</i>	43
Entrevista con Rafael Pimentel		<i>Rosa de dos aromas</i>	45
<i>Yolanda López</i>	11	<i>Tamara de Lempicka</i>	47
		<i>Amsterdam Bulevar</i>	49
<b>TEATRO NACIONAL</b>		<b>LA CRÍTICA</b>	
Contigo... América: hacia el sexto año de trabajo		Panorama del teatro en México, 1986	
Entrevista con Blas Braidot		<i>Malkah Rabell</i>	53
<i>Miguel Angel Pineda</i>	19	Un hombre positivo	
		<i>Bruce Swansey</i>	56
		<b>NOTICIAS</b>	59

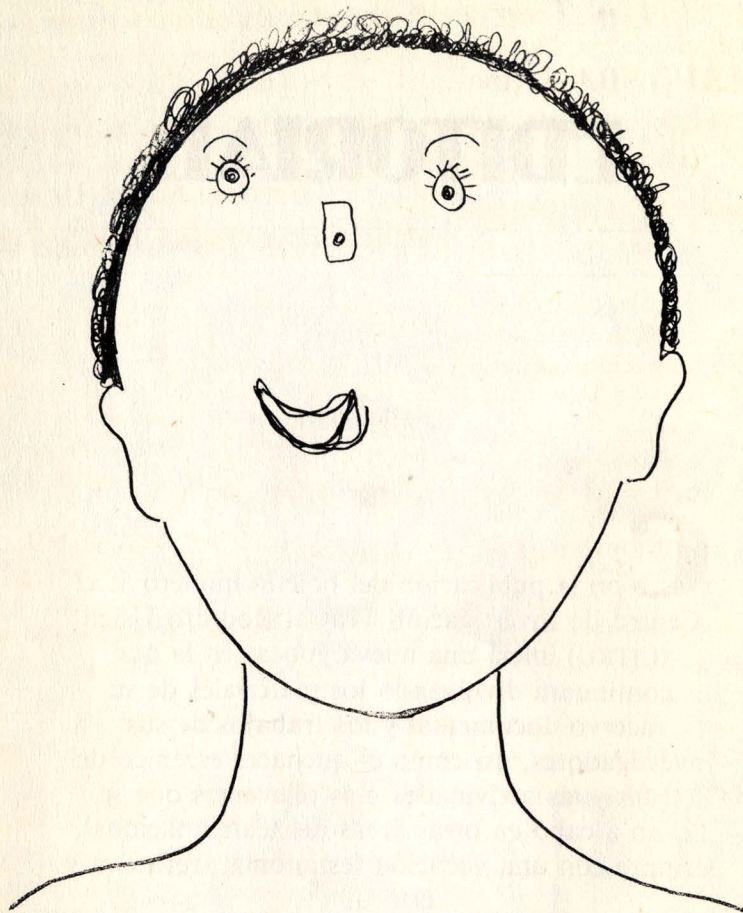


*Las visitas*, de Alejandro Aura. Música Alicia Urreta

## EDITORIAL

**C**on la publicación del boletín número 1, el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) inicia una nueva época, en la que continuará divulgando los materiales de su acervo documental y los trabajos de sus investigadores, así como el quehacer escénico del INBA y las actividades más relevantes que se llevan a cabo en otras áreas del teatro nacional, siempre con una vocación testimonial, reflexiva y crítica.

Dirigido a investigadores, artistas, estudiantes y público interesado en el teatro, el boletín CITRU se propone, además, ser un medio que enriquezca y retroalimente la actividad teatral de nuestro país.



Mag Torere

## Un Teatro Para Crecer...

CITRU-INBA editarán el libro Teatro para la Educación Especial

Leslie Zelaya Alger

**D**e 1977 a 1985, un equipo del Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli, auspiciado por la Dirección de Teatro del INBA, realizó en la ciudad de México un proyecto en el que se vinculó el teatro con la *educación especial*. En ese periodo, la maestra Socorro Merlín, responsable del proyecto, el director teatral Juan Jiménez y cuatro actores Silvia Guevara, Tere Quintanilla, Lucero Trejo y Leticia Ángeles, vivieron diariamente un proceso en el que la experiencia teatral se abrió a *un nuevo público*: los alumnos y maestros de las Escuelas de Educación Especial de la SEP y, lo que es más importante, a una nueva manera de relacionarse con él; produjeron siete obras de creación colectiva que funcionaron como pivotes de una singular experiencia teatral y didáctica de la que ahora, habiéndose cancelado el programa por carencia de presupuesto, nos queda sólo un libro, *El teatro para la educación especial*, elaborado por la citada Merlín y por Leticia Ángeles, en proceso de edición por la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes (DIDA) del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1. *El Sistema de Educación Especial* o sistema de escuelas de la SEP que atiende niños con diversas disfunciones, niños en los que se *retarda* y se *fija* el desarrollo psico-motor en un nivel que no corresponde al que se observa generalmente en los niños de su edad; y donde se atiende, también, a niños *difíciles* de las escuelas del sistema educativo nacional.

La asociación de ideas es inmediata: en nuestro país, donde la mitad de la población infantil vive en una situación de *privación* económico-social de la cual uno o varios de sus factores (desnutrición, condición ambiental, falta de atención médica, malos tratos, etc.) influyen en el desarrollo físico y mental del niño y provocan *deficiencias* en su actividad intelectual y su desarrollo psicomotor, difícilmente recuperables; en donde hay una proporción similar —64%— de niños que inician la primaria

y no la terminan, cabe preguntarse si la educación especial no tendrá que ocupar un lugar prioritario dentro del sistema educativo.

*De hecho*, a las Escuelas de Educación Especial ingresan sólo aquellos niños en los que se detectan disfunciones o problemas de reprobación y conducta que sobrepasan a los *normales* y que, en todo caso, tengan además alguna posibilidad de recuperación.

En el D.F., privilegiadamente, existen 88 Escuelas de Educación Especial, con una población que no sobrepasa los 20 000 alumnos; aproximadamente el 1% de los detectados a través de las escuelas de la SEP. La casi nula difusión y promoción del sistema es un reconocimiento tácito de su incapacidad para recibir a todos los niños que lo demandarían o que lo necesitan.

Las Escuelas de Educación Especial funcionan básicamente con tres modalidades:

- a Los Centros de Educación Especial, que agrupan a los niños en función de *niveles de madurez* y de disfunciones diversas, con un programa de desarrollo psico-motor y cognoscitivo básico.
- b Los Centros de Capacitación, en los que se desarrollan los *talleres protegidos* para adolescentes y adultos, produciendo y comercializando artículos, juguetes, piñatas, que proporcionan un ingreso a sus alumnos y,
- c Los Centros Psicopedagógicos o de regularización de alumnos con problemas leves de conducta y de aprendizaje, con la meta de reintegrarlos al sistema escolar normal.

**2. La Educación Artística.** En la psicología del aprendizaje y del desarrollo del niño, de nuestros días, tiene valor de evidencia la afirmación de que las actividades físicas y creativas realizadas por los niños son fundamentales para el aprendizaje de habilidades sensoriales y motoras, y que un aprendizaje exitoso en estas áreas, está relacionado con el desarrollo simultáneo y posterior de habilidades como las de la adquisición del lenguaje, de la capacidad de realizar operaciones concretas y, finalmente, del pensamiento abstracto.

La importancia de las actividades físicas y creativas para el desarrollo del niño deriva básicamente del ejercicio *multisensorial* que involucre, por ejemplo, la práctica de la gimnasia, la danza o el teatro.

En los casos de deficiencia mental, en los que la persona pareciera quedar detenida en un nivel de inteligencia senso-motora no plenamente desarrollada, la eficacia de las actividades físicas y artísticas es aún mayor: al hecho de que la desorganización motora, perceptual y cognoscitiva estén ligados, se suma el conocimiento de que existen *canales*

rítmicos, kinestésicos y sociales, a través de los cuales el niño con un *déficit cognoscitivo primario* puede aprender y percibir más exitosamente que cuando el educador se aproxima a él utilizando los procesos didácticos convencionales. Estos canales funcionan y se ejercitan cuando se desarrollan actividades deportivas y artísticas, por su poder de acrecentar su relación con la realidad, de reforzar constantemente sus impresiones del mundo y de retener su atención.

*Programáticamente* en todas las escuelas primarias de la SEP existe la educación artística: existen cuatro direcciones, cada una con una Coordinación de Eventos Culturales y Actividades Artísticas, y se prevé la capacitación de los maestros para que impartan ellos mismos, en sus grupos, las diversas disciplinas artísticas.

*De hecho*, para referirnos sólo al teatro, la educación artística de los niños se reduce a su participación en las festividades marcadas en el calendario escolar (Día de las madres, Día de la bandera, etc.) y, eventualmente, su traslado a las funciones de Teatro Escolar del INBA, en el Bosque de Chapultepec donde, por cierto, en los últimos tres años, no se ha programado ninguna obra destinada a las primarias.

En las Escuelas de Educación Especial, con una existencia hasta cierto punto marginada del sistema educativo nacional, sería previsible, en lo que se refiere a la educación artística, un panorama igualmente, o aún más, desolador. Sin embargo, fue en este lugar en el que se desarrolló, a lo largo de *ocho años*, con presupuestos reducidos, venciendo inercias burocráticas del personal de los propios Centros, problemas de transporte, aportando incluso recursos personales, la aventura teatral de la maestra Socorro Merlín y de su equipo, que mencionamos al principio de estas líneas.

**3. La Experiencia de la Representación.** “Confrontar al niño deficiente es difícil y angustiante, cuando no lo conoces ni lo aceptas: entras en contacto con todas las disfunciones que hasta ahora habías ignorado: con niños amarrados o con guantes, porque arañan y pegan; con niños en muchos casos mal cuidados y maltratados; con niños sin nexos afectivos con la realidad, que a veces te voltean a ver, desde un rincón, o desde los brazos de los maestros que los sostienen; niños que no oyen, que no ven... cuando logras que te atiendan, que pronuncien una palabra y la recuerden, que reconozcan su alegría o su tristeza, o cuando se te acercan y te dan cariño, tu sientes que fuiste un verdadero actor”.

Una caja de madera de medianas dimensiones, con muchas puertas y pintada con colores brillantes, está colocada en el patio de la Escuela de Educación Especial Núm. 9, para niños deficientes mentales. Los niños y niñas son conducidos por sus maestros a ocupar las sillas colocadas alrededor de *La caja*.

La caja se anima: tres actores, vestidos de mezclilla y camisetas de colores vivos, salen. Cantan *Mambrú*, una canción que saben es conocida por los niños; el público, menos determinado por actitudes e inhibiciones sociales que los niños *normales*, empiezan a participar, primero tímida y después abiertamente; a marcar el ritmo, con los pies y con palmadas.

En la obra se menciona una maleta que se extravió. Los niños pueden ver donde está; cuando los actores la buscan, un niño grita: ¡*Ahí está!* ¡*Ahí está!*. El grito se contagia y, pasando por encima se esfuerzan por ir al escenario. Los actores, sorprendidos, interrumpen la función y se reúnen en mitad del foro con el silencio, los niños se empiezan a tranquilizar: quieren oír lo que dicen los actores.

Estos deciden representarles el cuento de *El cuervo presumido*. Las acciones son simples, breves y reiterativas: el cuervo quiere tener un mejor ropaje que las demás aves: se prueba vestidos con diferentes colores: rojo, azul, amarillo, verde. Las palabras *rojo, azul, amarillo, verde*, de repente existen como sonidos que brillan y deslumbran, que se fijan como una experiencia que posiblemente se convertirá en aprendizaje. Los niños, excitados, las repiten y las hacen suyas, en la medida en que el cuervo se prueba los distintos trajes. Finalmente, en su afán de ser más, el cuervo se viste ridículamente con todos los colores; los niños se ríen: descubren, con el cuervo, que nuestra mejor imagen es aquella en la que nos presentamos con *nuestras propias plumas*, como somos.

Cuando el espectáculo termina, los actores se quitan las máscaras, se acercan y saludan a los niños, les preguntan si les gustó la obra: sí, si les gustó; los niños los tocan, los abrazan, algunos los besan: no quieren que se vayan.

Todavía no se van; los acompañan a su salón de clase, donde tendrá lugar la *animación*.

#### 4. *La Experiencia de la Animación*

- Compañero: ¿Por qué estás triste?
- Compañero con Máscara Triste: Porque me dieron un garrotazo con un machete y me llevaron al doctor.
- Compañero: ¿Por qué estás alegre?
- Compañero con Máscara Alegre: Porque me llevaron a la feria, ya no me duele el garrotazo y ya no me llevan al doctor.

Los actores se reúnen con los niños en un “tiempo escolar”, en su salón de clases; platican acerca de la obra y les proponen, dentro de un abanico, elegir un juego. Los invitan a jugar y a convertirse ahora ellos, los espectadores, en los actores y en los personajes principales de la obra:

- Al juego de los colores, en el que en una hoja con un dibujo del cuervo, *nombran* el color del pantalón con el que desean vestirlo.

- Al juego de la música, con panderos, maracas y triángulos.
- Al juego de las máscaras de pájaros, que los animan a silbar, cantar o “volar” libremente.
- Al juego de los estados de ánimo, con máscaras y con su propia cara. A muchos otros juegos.

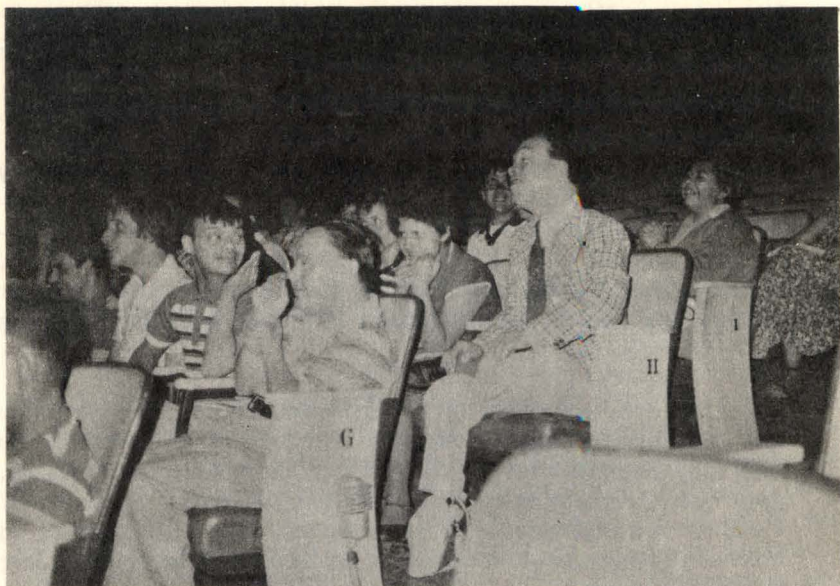
El objetivo es el de hacer un seguimiento de los estímulos teatrales y su reforzamiento. En efecto, los juegos retoman los temas de aprendizaje desarrollados en la obra, su música, sus personajes. En algunas escuelas, el seguimiento se realizó cuando el grupo regresó a los tres, a las seis, a los nueve meses, y pudo constatar que muchos niños podían recordar las acciones, los colores, las canciones y la música que cantaron en la obra.

“Los maestros nos veían con una gran admiración; las actividades que realizábamos con los niños en el tiempo de la *animación* no eran muy distintas a las que ellos hacían diariamente. Sin embargo, ¿por qué de repente se convertían en algo tan vivo y significativo? Pasábamos trabajando de 25 a 45 minutos, que en el tiempo de un niño con problemas de atención es un lapso *enorme* de actividad; y más, si pensamos que la habían ejercido por más de media hora en la representación”.

Era por el teatro. Algunos maestros, al darse cuenta del poder de la representación para revitalizar e intensificar el aprendizaje de sus alumnos, y de la manera como se renovaban sus formas de relación y expectativas mutuas, empezaron a hacer teatro. El equipo preparó pláticas, cursos y seminarios para ellos.

**5. Conclusión.** Después de *La caja* (1980), se produjo la puesta en escena de *La visita* (1981) en el Teatro Orientación de la Unidad del Bosque; se consiguió que todos los niños del sistema *salieran* a la calle en grupo, integrados con la gente y el mundo de afuera, y asistieron a una puesta en escena con los recursos de iluminación, escenografía y vestuario que se dan en un teatro equipado.

Siguieron *La caja II* (1982), *Amigos* (1982), *Los días de la semana* (1983); *El festival de los animales* (1983) y, finalmente, *El coyote caperuzo* (1984). Un total de siete montajes, con temas y *animaciones* que, en mayor o menor grado, mostraron algunas de las cosas que el teatro puede ofrecer a los niños. *Por lo menos*, contribuir a crear un ámbito en el que la sensación de vivir y aprender puede ser placentera y satisfactoria; aumentar la confianza en sí mismos, al enriquecer su lenguaje, su libertad física y permitirles expresar sus sentimientos y emociones; des-



Espectadores en *La visita*

cubrir, a través de nuevas experiencias, recursos y habilidades propias inesperadas.

A conocer, quizá por única vez en su vida, lo que puede ser el teatro como una experiencia estética y pedagógica ciertamente atípica en nuestro medio, cuando está regido por el interés y el respeto hacia el propio trabajo y hacia las debilidades y la fuerza propias de las personas a las que eligieron como su público.

El libro *El teatro en la educación especial en el INBA* es un recuento de esa experiencia: de la metodología de su investigación, del texto de las obras representadas y de una guía para la animación teatral. es, además, el único libro que sobre el tema se ha publicado en México.

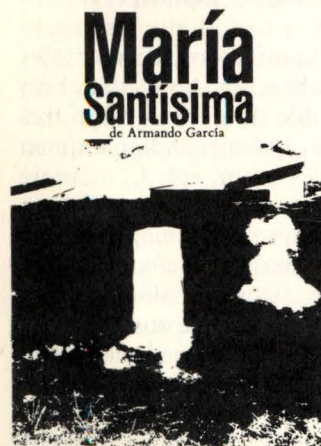
Enero, 1987.

## El Centro de Experimentación Teatral

Entrevista con Rafael Pimentel

Yolanda López

Mucho se ha hablado ya de la aventura del Centro de Experimentación Teatral del INBA. Se sabe que lo que en otro tiempo fuera el proyecto inicial, se consolida de la mejor manera. Mucho se ha dicho de la línea de los directores que han puesto en escena los cuatro espectáculos que conforman el repertorio del CET; pero habría que abundar en el proceso de montaje. Esta primera entrega pretende ser un acercamiento, un testimonio del hecho creativo generado en los ensayos. Se trata de que el actor, el escenógrafo, el asistente de dirección y el director mismo relaten su experiencia durante el proceso de montaje. Se trata, por otra parte, de dar a conocer la trayectoria de los actores del elenco estable del CET, sin los cuales, la aventura teatral no existiría.



## *Grande y pequeño* de Botho Strauss

En el proceso de la puesta en escena de esta obra, se presentaron varias incidencias, varios retos a vencer. Entre los más significativos están, primero, la integración del que sería el elenco estable del CET; segundo, la adaptación de un foro casi abandonado; tercero, la integración del equipo técnico del Teatro El Galeón, sede del CET; cuarto, la misma obra dramática, cuyo texto bellísimo tiene una propuesta poco convencional, y quinto, ensayar al mismo tiempo un espectáculo dirigido por Julio Castillo.

Haber participado en este proceso dejó, sin duda, en cada uno de nosotros una invaluable experiencia; nos metimos casi sin percatarnos en la historia del teatro mexicano, creativo y riguroso. El común denominador en este montaje fue el rigor, la entrega y el compromiso con que se enfrentó esta puesta. Todos los que participamos en esta aventura tuvimos momentos críticos, y fue Luis de Tavira el que apoyó, concilió y guió El Galeón al estreno.

Sobre la propuesta estética puedo decir que para la interpretación del texto, se manejó la filosofía existencialista clásica de la postguerra en Europa, Sartre, Camus, etc. y como propuesta plástica el expresionismo (casi hiperrealismo). El texto de esta obra nos apabulló, nos desconcertó y nos maravilló. Las primeras escenas fueron surgiendo inconexas, se montó primero lo que sería la columna vertebral de la obra: “10 habitaciones” y después las otras escenas. “10 habitaciones” era un maravilloso universo donde había que comunicar y revivenciar la incomunicación citadina en un mismo cuarto que son todos los de la ciudad. Este fragmento de la obra dio tono al resto de la puesta; aquí nos vimos nuestros defectos y virtudes, haciendo bromas sobre ellos, todo en un ambiente de camaradería y respeto poco común en el ámbito teatral de nuestro país.

*Grande y pequeño* fue una obra llena de significados, de mensajes plásticos, conceptuales y emocionales que acaban por desbordar al espectador. Apreciarla cabalmente sólo es posible después de verla tres o cuatro veces, si se le resiste. Hay quien llora, quien se indigna, quien se aburre por que no entiende nada, a otros les gusta, etc. El montaje es un reflejo fiel de las pretensiones expresivas, desbordantes de Luis de Tavira, que encuentra en lo que lee y oye una fuente inagotable de emoción, de acciones a recrear, probó y sugirió música y efectos infatigablemente. Ensayábamos de 8 a 12 horas en el frío Galeón.

En esta obra no se valen medianías porque una escena sustenta y se apoya en la que le precede y en la que le antecede; si una escena está floja, desarticula a todas las demás, de ahí el rigor de la propuesta. Toda acción, por mínima que sea, debe estar apoyada en una verdad escénica, de lo contrario nos hundimos con todo y Galeón. Hay tantas cosas que decir sobre esta obra; sin embargo, para finalizar diré que de

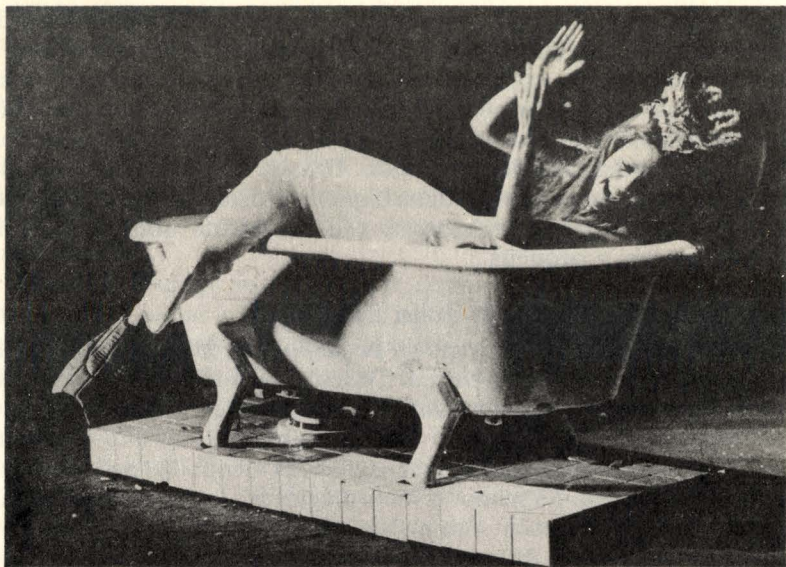
todo el repertorio *Grande y pequeño* es la propuesta más difícil de abordar para el público; ante todo, por su duración (cuatro horas) y por el discurso mismo. No obstante, para nosotros los actores, es sin duda, nuestra hermosa primogénita y como tal apreciamos a estas alturas —con la experiencia de las otras tres puestas en escena— sus virtudes, que se acentúan función a función. Grande es nuestra incomunicación en los pequeños actos cotidianos que conforman nuestra vida; pequeño nuestro corazón para albergar todo el sentido, todo el calor de una vida grande o pequeña.

## *De película* espectáculo de Julio Castillo

Casi al mismo tiempo que *Grande y pequeño*, se comenzó a ensayar lo que después se llamaría *De película*. Todo surgió en las improvisaciones sobre la idea general de Julio Castillo; los diálogos, el título. todo sucede en una sala de cine, donde el tiempo pasa desde los años cuarenta hasta el 68, así los asistentes al cine envejecen viendo las películas más famosas de la época. La mano, a veces mágica y a veces efectista de Julio, nos llevó poco a poco, risa a risa, paso a paso, a conformar este inconcluso trabajo que no se terminó por muchas circunstancias; es decir, no se desarrolló lo suficiente. Así, el que pudo ser uno de los más bellos espectáculos del teatro mexicano, se quedó en “cálido prematuro”, que como todo prematuro, a la larga se agigantó y se ganó el corazón del público.

Aquí las incidencias a vencer fueron otras; primero, porque los actores estables nos tuvimos que adaptar a los invitados, los cuales tenían otro método de trabajo; luego la “desorganizada” organización de Julio y el desbordamiento creativo. La palabra clave de esta obra fue la nostalgia. Por otro lado estaba el tiempo; cuando apenas teníamos el primer acto, hubo que estrenar, por eso el segundo acto está mal estructurado pues de todo lo apuntado en el primero, poco se concluye, los personajes se esfuman y surge el efecto mágico-teatral y nostálgico de Julio que hace, de lo que apuntaba ser una obra dramática, un espectáculo simplemente bello y artesanalmente salvado por el director y los actores.

Julio Castillo es uno de los directores más creativos del país. Su único límite es el tiempo que tiene para estrenar. Se atreve a todo y nos lanza cálidamente al experimento —un tanto a lo seguro (sé que me expongo al reclamo de los fanáticos de Julio), digo a lo seguro porque se usaron muchos lugares comunes, lo que nos aseguraba una comunicación con el público, la cual se logró. La mano de Castillo ligó escena tras escena, pero ocho días antes del estreno sólo él sabía a dónde iba, pues sólo teníamos el primer acto y fragmentos del segundo que al final no entraron, ya que se quitó casi una hora del espectáculo por no arriesgar el ritmo de la obra.



*De Película*, de Julio Castillo. Foto Rogelio Cuéllar

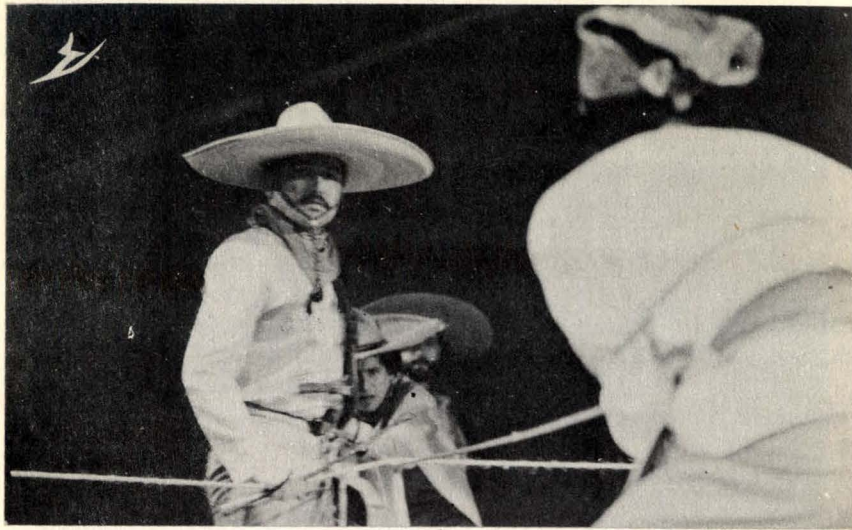
Sin embargo, este largamente acariciado sueño autobiográfico de Julio, fue el espectáculo que lanzó al CET al gusto del gran público. Si *Grande y pequeño* fue el rigor, *De película* fue el goce desbordante que a veces peligró con caer en el exceso. La frescura de la obra de Julio alimentó al primer montaje, así, la experiencia del elenco fue haciéndose insospechadamente valiosa. “No me gusta el teatro donde uno está esperando la hora del recreo —nos decía Julio—, no es justo dejar al espectador sin recreo; jueguen en escena, gocen y hagan gozar”; y así lo hicimos junto con él. Esta obra aún guarda muchas sorpresas. Sólo en la reposición y después del tiempo, con tres obras de por medio, se aprecia tanto individualmente como en grupo, lo hecho en cada puesta en escena; lo cual hace única la experiencia del elenco estable.

### *María Santísima* de Armando García

El campo mexicano visto por artistas ciudadanos. ¡Qué tentación, qué reto!, ¡qué bueno que se puso en escena!, sobre todo porque hacía falta que el CET le diera la palabra a un mexicano íntimamente, no a un alemán o a esos “norteamericanos nacidos en México” como dice Monsiváis, y que conforman el 60% de *De película*. Armando García, nacido en Zacatecas, puso a nuestro disposición un hermoso texto y dijo: hagan lo que quieran con él; y fue consecuente pues se le hicieron muchos cambios a su obra aunque respetando su esencia.

Otra vez, la pasión de Luis de Tavira por lo mexicano. *Morelos, Novedad de la Patria*, la enciclopédica y apasionada lectura de Luis a Rulfo, Yáñez, etc. El bellissimo texto de Armando García por un lado, se dejó mutilar como los buenos, por el otro se enriqueció. Cabe destacar la invaluable labor, poco estrepitosa y acreditada de José de Santiago, quien hizo la escenografía, la investigación etno-musical, se lanzó a su tierra (Zacatecas) a contratar músicos, actuó, cantó y nos dirigió todo lo que cantamos en la obra; por lo tanto, de Santiago fue sin duda, el apoyo más valioso del elenco. Su propuesta plástica tenía referencias de la obra de Rodríguez Lozano y Goitia; su concepto escenográfico, su poesía visual enriqueció enormemente el montaje.

*María Santísima* presentó la dificultad de la multiplicidad de concepciones que todos los integrantes del elenco teníamos sobre México. En esta ocasión, todos queríamos decir algo sobre nuestro México. Al principio fue difícil, pero luego se fue unificando el criterio, el estilo y el tono. En esta obra, los actores invitados se integraron fácilmente al elenco ya que eran del CUT y del grupo Vámonos Recio, los cuales son poseedores de un rigor y una disciplina semejantes a la del CET. Por otro lado, cabe señalar la tranquila pasión y sapiencia de Marcela Aguilar quien trabajó en la coreografía del montaje, y puedo decir que fue un importante hallazgo.



*María Santísima*, de Armando García. Dirección, Luis de Tavira

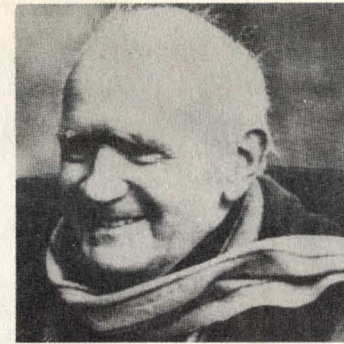
La obra, en general, retoma la línea de rigor situacional por encima de todo. La patria como algo íntimo de cada mexicano. Es en esta obra cuando nos empezamos a sentir maduros y cohesionados como grupo, con una plástica ya reconocible. Es en *María Santísima* donde se lograron verdaderas propuestas poéticas, de búsqueda innovadora y creativa. Hasta esta obra, el CET pudo sentirse capaz de afrontar mayores retos.

### **El balcón** de Jean Genet

Antes de iniciar la temporada de *María Santísima* sabíamos el reparto de *El balcón* y cómo tendríamos que enfrentarlo. Aquí se analizó la obra de Genet, se discutió su personalidad y la trascendencia de su teatro a través de lecturas de textos de Sartre, etc. Esperábamos la llegada de Georges Lavaudant, joven director francés, que vendría a indicarnos las líneas generales de la puesta en escena. Hicimos una audición para que confirmara el elenco que trabajaría en la obra y se fue con el compromiso de volver 6 meses después para ponerla en escena; para entonces, nosotros ya habíamos memorizado, analizado y puesto en escena, a manera de improvisación, toda la obra, proposición que le mostramos a su llegada y que modificó sustancialmente. Debido a que Lavaudant dirigía simultáneamente *El balcón* tanto en México como en París, tenía muy claro lo que quería, adaptándose a las particularidades del reparto y a las condiciones del espacio teatral.

En esta obra nos enfrentamos a una forma diferente de dirección,

pues hubo que acostumbrarse, primero, al traductor; segundo, a la codirección de su asistente; por otra parte, se trabajó muy individual-



Jean Genet

mente o en pequeños grupos, escena tras escena pues la obra así está escrita.

La opinión de los actores del elenco estable sobre el trabajo de Lavaudant fue, en general, muy controvertida; pues si bien algunos opinaban que era más director de actores que de escena, hubo quienes opinaron lo contrario. Sin embargo, la puesta fue prácticamente bien lograda, con algunos destellos creativos, mesurada, a veces, plásticamente hermosa, pocas veces conmovedora, en fin, muy diferente a lo que nos habíamos imaginado de Genet. En este sentido, puedo decir que Lavaudant fue más mesurado, más esteticista que apasionado. El hermoso vestuario, la cuidada iluminación, el trabajo riguroso de tonos en el buen decir, y el también riguroso manejo del espacio escénico no acaban de conformar, a pesar del entusiasmo del elenco e invitados, la magnífica puesta que esperábamos; el oficio es incuestionable pero, como que algo le faltó. Lavaudant hizo proposiciones muy sutiles en torno a la interpretación de determinados personajes, lo que enriqueció la experiencia actoral. La propuesta escénica en general fue muy rigurosa aunque poco innovadora.

Las propuestas de cada obra son únicas, pero se toman juntas y esto enriquece cada día más al desarrollo de quienes trabajamos en el CET.

Comienza a dar resultado un cambio en el modo de producción a favor de un teatro distinto de lo habitual por su mismo carácter experimental. Lo que aspira a ser un teatro que se comporta de manera científica. Siempre se ha enfrentado el problema de la falta de estabilidad; siempre se parte de cero por no contar con los actores estables y ésta es la propuesta del CET, dice su director, el maestro Luis de Tavira, contar con un elenco que abata las dificultades en la búsqueda de un lenguaje

común a pesar de la tendencia a crear individualidades en nuestro teatro; y al mismo tiempo ir creando un repertorio que ofrecer al público. Esta alternativa de actividad teatral demuestra que funciona.



*El balcón*, de Jean Genet. Con el CET. Foto Armando Arias

## *Contigo... América: hacia el sexto año de trabajo*

*Entrevista con Blas Braidot*

*Miguel Angel Pineda*

**E**n 1981, Raquel Seoane, Blas Braidot y Mario Ficachi fundaron el grupo *Contigo... América*, vinculando su quehacer artístico en la corriente constituida por el teatro independiente latinoamericano, y con la intención de insertar su propuesta teatral en los procesos sociales de carácter progresista.

Para cumplir con el primer objetivo, han desarrollado, a lo largo de estos años, una infraestructura económica que les ha permitido mantener un elenco estable, haber estrenado hasta la fecha cuatro escenificaciones y desarrollar su labor sin tener que recurrir a subsidios gubernamentales ni de otro tipo.

Para cumplir con el segundo, el grupo ha ido conformando un repertorio con base en obras de autores latinoamericanos y nacionales.

Fue así que en 1982 estrenaron *Los que no usan smoking*, del autor brasileño Gianfrancesco Guarnieri; en 1983, también dirigida por Blas Braidot, *Costumbres*, del uruguayo Víctor Manuel Leites; en 1985 *Y... sigue la bolota*, collage de textos pertenecientes al género chico mexicano, dirigido por Mario Ficachi, y en 1986 *Los motivos del lobo*, montada por Blas Braidot, y cuyo autor es Sergio Magaña.

El pasado mes de noviembre el *Contigo... América* celebró sus primeros cinco años de trabajo ininterrumpido. Blas Braidot, exsecretario general de *El galpón*, nos habla del contexto en el que el grupo desarrolla su trabajo, del estilo realista que lo norma y del repertorio, que es consecuente con sus objetivos estéticos y políticos.

### *Cuestionamiento generalizado*

Las preguntas pueden ser concretas. Las respuestas no tienen por qué serlo tanto. No queremos caer en atisbos oportunistas o en una actitud totalmente pragmática. Si me preguntan en qué contexto teatral nace y

se ubica el *Contigo... América*, debo decir que las cosas no nacen por el mero capricho de sus protagonistas. Creo sí, que el contexto en que nace y crece el grupo tiene dos vertientes fundamentales: un contexto histórico de carácter universal y uno que podría ubicarse específicamente en América Latina. En lo universal, se presenta una situación en que las crisis de carácter económico-político, reflejadas siempre en lo ideológico, inciden en la responsabilidad social que tenemos, o cuando menos creemos tener, y que debemos transitar no como algo ajeno a nuestra profesión, sino con la mayor conciencia posible. Esta crisis general provoca cuestionamientos en las formas de búsqueda y provoca conflictos en nuestra conceptualización de los elementos ideológicos que informaban con una aparente seguridad nuestro accionar en el plano político-filosófico. Hay nuevas búsquedas e incluso cierto escepticismo hacia las cosas que de alguna manera nos daban seguridad en el pasado.

En lo latinoamericano, es innegable que a los nuevos procesos sociales no se les ha sumado un teatro atento y renovado. No vamos a detallar qué es lo que nos hizo perder a la generación anterior, y aún a la actual, esa aparente seguridad de contar con un objetivo en la vida cuyo



Contigo... América

destino era algo seguro. Lo que es cierto es que hay veinte mil problemas que nos impiden estar satisfechos, pero uno tiene la obligación de ver todo esto con cara joven. En nuestro caso, tenemos que preguntarnos constantemente qué es lo que hacemos con nuestro teatro, con nuestra propuesta como un compromiso que quiere ser total dentro de este contexto. Por eso decía que un grupo no es el capricho de unos cuantos.

Naturalmente que el camino es siempre muy incierto. En este momento se están cuestionando hasta formas de organización teatral que durante más de treinta años parecían insuperables. Se cuestionan las formas de relación interna, la actitud del director; nacen preguntas alrededor de los elementos conceptuales que conforman la actividad del grupo, los basamentos ideológicos que informan el trabajo.

Viendo lo anterior, el *Contigo... América* partió de la base de que había que jugar un papel preciso no sólo en cuanto a la búsqueda de un teatro de calidad hecho con rigor profesional, sino que fuera creando una estructura económica necesaria para operar en un plano cultural mucho más ambicioso, con un proyecto que realmente estuviera inserto en el proceso que actualmente vive Latinoamérica.

Nos propusimos lo anterior queriendo superar también las formas maniqueas y radicalistas que llenaron toda una etapa del teatro independiente, aunque habría que analizar por qué se dieron. Creo que se ha madurado en América Latina con respecto a la estética que debe regir en el camino de quienes quieren hacer un teatro inmerso en su realidad social, y en las formas de organización de los grupos.

En este contexto, si se le puede llamar así a lo dicho, es que tratamos de ubicar esta propuesta, que afortunadamente va creciendo, en razón, pienso, de que responde a ciertas necesidades.

### *Una estética realista*

Naturalmente que no adoptamos a priori una estética de inspiración realista. Esta elección se da porque el grupo mantiene y busca mantener siempre una relación permanente con la realidad que lo circunda; no sólo con la realidad cotidiana inmediata sino también con esa realidad que hay en el fondo de los acontecimientos sociales y políticos. Yo preguntaría por qué en vísperas de la revolución de 1905 en la Rusia zarista y mucho antes, dominaron la narrativa autores como Gorki, Tolstoi, Dostoievski, Chejov; por qué después de la crisis del 29 en los Estados Unidos surgieron dramaturgos como Arthur Miller o Clifford Odets. El problema es que la elección del realismo no es capricho nuestro, sino que parte de la necesidad de expresar un tiempo conflictivo sustentándose en una estética realista, porque ésta plantea de manera nítida los conflictos humanos y los conflictos del hombre con su medio. Naturalmente que las obras podrían ser tratadas de una manera diferente, pero

creemos que son más contundentes desde el realismo. *Los que no usan smoking* es una puesta capaz de transmitir ese conflicto ubicando a esos seres humanos, a esa familia en su vida cotidiana, que es similar a miles y miles de familias. Cuántos conflictos del tipo que se plantea en ...*Smoking* hay hoy en la casa de los estudiantes universitarios o en las casas de los obreros que hacen una huelga.

Por qué, me pregunto, vamos a histerizar, a magnificar algo cuando podemos manejar ese conflicto dentro de una forma estética que no avasalle la propia realidad, además de que tú mismo y el espectador se van encaminando hacia una comprensión más clara —no alienante— de su propio medio, al mismo momento que se establece un vínculo con el acontecer social. Repito, la elección de un estilo realista, que está determinado por el repertorio que escogemos, surge de la necesidad de concebir, operar y actuar en el mundo que nos rodea, siempre desde nuestra profesión.

Hay que pensar también que si para mí el problema sustancial del teatro se finca en los problemas de carácter subjetivo-existencial de una burguesía ahíta, naturalmente que yo puedo buscar, con una actitud crítica o no, un montón de formas que lo expresen. Pero si lo que busco expresar son los conflictos cotidianos, no encuentro otra manera que no sea el estilo realista. Este es un estilo que se puede romper haciendo saltar determinados resortes, pero en nuestro caso no lo creemos necesario, porque creemos, a lo mejor me equivoco, que nuestro trabajo está correspondiéndose con el plano ideológico del propio grupo. No creo que estemos solos en este camino, basta leer a Leñero, a González Dávila para probarlo. No creo pues que haya que desviar un camino. Hay que ver que al recorrer el realismo el grupo también se conforma para un estilo de trabajo en el cual hay la intención de levantar al actor del desdén en que cierto teatro le tenía. Quizá, en una perspectiva latinoamericana, nosotros tengamos necesidad de cotejar nuestro trabajo. Hay que ver...

### **Caracterización del repertorio**

Nuestro repertorio ha partido de la siguiente premisa: mostrar el conflicto humano inserto en un contexto social concreto. Ahora: en lo personal no participo mucho de que se teorice sobre todo. Creo que hay un teoricismo excesivo. Me voy acostumbrando a ser un hombre y un artista pragmático. La teoría ha respondido en los últimos años, no a necesidades concretas de trabajo sino a las aspiraciones personales de quienes crean una experiencia determinada y en seguida se avocan a lograr la síntesis teórica. Hay en las grandes masas una necesidad política de movilización, y es ahí donde está el mejor caldo de cultivo para el exceso teórico. La ilustración francesa que preparó el terreno para la

revolución no podía involucrar a las grandes masas, lo que sí ha sucedido en el siglo XX.

Cuando hablo de pragmatismo me refiero a lo siguiente: sin teorizar demasiado nos dijimos que con *Los que no usan smoking* se resolvía nuestra petición de principio: conflicto humano y conflicto social. El segundo reflejando al primero y el primero inserto en el segundo. Sé que la obra es un melodrama, pero no rechazo este género siempre y cuando se busque escenificarlo con la sobriedad que requiere, ya que los sentimientos humanos son muy dignos si no se escenifican con la edulcoración de los teatros. Tratamos de superar todo esto, y además pensamos que la obra daba un buen material para que el elenco, de acuerdo con sus posibilidades, pudiera cumplir con rigor las exigencias del montaje. Si tu quieres son razones circunstanciales, pero creo que a la larga ...*Smoking* sirvió. Naturalmente que los elementos ideológicos que motivaron esa decisión estaban en nosotros.

Es importante decir que, en lo que se refiere al trabajo actoral, se cumplía nuestra idea de que para el teatro el actor es lo determinante. En cuanto a la relación con el público, los hechos lo han demostrado, logramos comunicarnos con éste de una manera sencilla. Hablo de un público sencillo y me refiero a un intelectual riguroso e igualmente al espectador no formado en el teatro. La única condición es que en ambos casos se nos ofrezca la suficiente apertura para ver el espectáculo sin prejuicios.

Con el montaje de *Costumbres* se cumplió otra etapa del trabajo: transitar obras que le dieran riqueza interpretativa, dentro de sus posibilidades, al elenco. Esto no había que descuidarlo: nosotros teníamos un elenco determinado con características determinadas. El hombre avanza resolviendo sus necesidades más inmediatas, aunque pueda aparecer jodido. Ahí está la picaresca española como ejemplo. El problema es que los pícaros españoles tenían hambre, ¡chao!, que había que resolver de cualquier manera. Esa es la historia de la picaresca. Qué pasa hoy con los tipos desguarnecidos que buscan comer: ponen la carita así, la manita asá. Te piden dinerito y después te miran. Hay que sobrevivir, creo, aunque yo no soy muy amplio en esto porque si te sobrepasas en concesiones te vas a la mierda.

Qué pasó entonces con *Costumbres*. Bien, entró en el planteamiento general que nos habíamos propuesto, en lo que se refiere a no perder nuestros vínculos latinoamericanos. Siempre nos gustó la obra; además nos pareció interesante transmitir una forma de escribir teatro que no es habitual en México. También tenemos ganas de traer el sainete rioplatense..., o el grotesco de origen italiano. No me cabe duda de que les gustarían mucho a los mexicanos. Vuelvo a la pregunta, me parecía que *Costumbres* tenía algo de rioplatense, que era interesante por ser un tipo de comedia hábilmente crítica de un sector de la clase media alta que



*Los que no usan smoking*, de Gian Francesco Guarnieri, Foto Juan Manuel Luviano

no es conveniente imitar. Es un mensaje y una alerta, si tú quieres, que atañe a los que defecionan de su clase. Desde un punto de vista artístico, es innegable que la obra tiene una estructura hermosísima, que ofrece muchas posibilidades para ser trabajada, además de poseer personajes y situaciones bien delineados, que le prometían al grupo un trabajo actoral muy hermoso.

Pienso que fuimos consecuentes con el plano ideológico de la obra, sí plasmamos lo que se esconde detrás de un sector de esta clase media. El monólogo de la propia *Amparo* es una declaración al respecto.

La puesta de *Y... sigue la bolota* obedece a varios factores. Uno es la necesidad de ir arraigando en el grupo la idea de que lo mexicano vale. Segundo, no tener prejuicios de ningún tipo con respecto a un género teatral determinado. Tercero, hablar, a partir del género chico, de cosas de nuestro presente mexicano.

Para qué ha servido esta propuesta. Para mostrar que el *Contigo... América* no es tan adusto, que sabemos reírnos. Es indudable que la imagen del grupo creció con ... *la bolota*. Por otro lado, nuestros actores se enriquecieron como intérpretes al plantearse nuevas exigencias. El grupo rompió la imagen que alguien nos había puesto como grupo trascendente. Nosotros estamos haciendo teatro y punto. El tiempo dirá si nuestra elección fue acertada.

*Los motivos del lobo*. Yo quiero ser consecuente con esto: el grupo tenía la necesidad de montar la obra de un autor mexicano de peso. Yo, por no conocer lo mexicano a fondo, me negaba a dirigirla. Me di cuenta, sin embargo, que Sergio Magaña guardaba dentro de los elementos mexicanos de su obra una visión universal del hombre. Creo que Carballido (Emilio) es quien dice que ésta es la obra más profunda de Sergio pero que él no lo sabe. Hubo un pequeño azar. Nosotros queríamos hacer *Los signos del zodiaco*. Magaña nos dijo que se la tenía prometida al IMSS y nos ofreció *Los motivos del lobo*. En la obra vimos personajes encerrados en una situación, si tú quieres universal, pero sin dejar de ser expresión fundamental de un momento y una clase. Bueno, la obra nos interesó y comenzamos a indagar. Creí siempre que en ella se iba más allá del simple planteamiento freudiano. Naturalmente que el hombre actúa muchas veces sólo por pasión, pero el hombre no es sólo esto ni sólo sentimiento. El hombre, mal que bien, si es un ser normal, está obligado a reflexionar sobre lo que le acontece, formándose a la vez su contexto ideológico, lo que le permite insertarse en lo real.

En otro sentido, el aislamiento que se nos presenta en la obra no es privativo de nadie. Los sectores más concientes pueden caer en ello, defecionar de una causa y encerrarse defendiendo ciertos principios básicos. El hombre, es claro, se hace en el medio en que vive, insisto. El encierro del hombre guarda una gran contradicción. Hay, es cierto, una tendencia a encerrarse en cualquier cueva en épocas de crisis. Esto es lo que nos puede matar como humanos. En este contexto de encerramiento, los personajes de *Los motivos del lobo* viven todas las formas de los comportamientos sexuales patológicas, pero sin que dejen de ser el resultado de una situación anormal. Creo que en el montaje, en ese oasis en medio de un ruido que se apaga al comenzar la función, se da, por contraste, un grito que es un canto a la libertad.

### **Hablar al tiro**

Yo creo que en general, nuestro grupo intenta ser coherente con una propuesta integral y orgánica, sin caer en dogmatismos ni cosificarse. De verdad no sé si lo hemos logrado del todo. Es muy difícil hablar al tiro, como dicen los chilenos, de lo que uno hace. Somos, sí, pragmáticos, pero nos regimos a partir de dos o tres puntos fundamentales que nos llevan a buscar un equilibrio entre las formas estéticas y la ideología que sustentan. Se puede ver, si se quiere, en nuestra propuesta una inquietud intelectual, pero sólo bajo la condición de que consideremos al intelectual como alguien que sustenta una idea y la defiende.



Alicia Urreta

## Alicia Urreta

Margarita Sanz

Con la publicación de estos *testimonios*, elaborados por Margarita Sanz, el CITRU quiere sumarse a los reconocimientos que se le han hecho a Alicia Urreta, quien murió el pasado mes de diciembre.

Como en una corriente, los recuerdos de la propia Margarita, los de Alejandro Aura y los de Delia Casanova —a quienes entrevista— van conformando una imagen viva de la artista, que dio tanto a la música. Y al teatro.

Testimonios para no perderla, en la fría cifra de los recuentos.

### “¿Ya Ves...?”

“—Háblale a Alicia para que te enseñe la canción.

”—Hace mucho tiempo que no vocalizo...

”—Estás en manos de Alicia, no hay problema.”

Alicia y yo tuvimos solamente dos encuentros profesionales. Desafortunadamente el trabajo no nos unió más seguido, pero sí el deseo de vernos de vez en cuando. Platicar. A veces iba a ver las obras en las que yo participaba y hablábamos en el camerino. No teníamos manera de mentirnos, así que su opinión era para mí una ayuda real, necesaria.

I

“Este momento puede ser difícil por el recuerdo de Fiona. Sean muy conscientes de esto. Sean... fuertes.”

El homenaje a Fiona Alexander fue uno de los eventos más emocionantes y conmovedores en que yo haya participado. La dirección musical fue de Alicia. Ensayábamos con mucha insistencia los números musicales, las diferentes voces en el coro. Alicia nunca dejó ver en su rostro ningún tipo de preocupación por el resultado, propiamente auditivo, de esos ensayos; cosa notable, porque la música era de Mozart y

estaba trabajando con actrices desquiciadas (ninguna de las que participamos en el evento se salva del objetivo) y no con un coro de cantantes de ópera profesionales, que leen música y mantienen afinaciones complicadas. Yo me sentía tan segura, como las otras locas, de que todo iba a salir muy bien. Había una por ahí, que hasta lloró en un ensayo porque se dizque desafinaba. Alicia sonreía ante el hecho. El caso es que llegado el momento, la loca, abstraída en su trabajo, se olvidó por completo de su naturaleza “bemolezca”, y todo, creo, por culpa de Alicia. Lograba mantener un ritmo de trabajo intenso con nosotras. Nada parecía imposible de resolver; el trabajo transcurría con suavidad y se descubrían cosas en el camino. La seguridad de Alicia era francamente mágica y seductora. Pasaban las horas, y seguíamos ensayando sin darnos cuenta del tiempo. Era divertido. Emocionante. Rico. Recuerdo los ensayos en el teatro de *La Capilla*. Alicia subida en el balcón tocando el piano eléctrico que Lili había prestado para los ensayos. Se oía francamente tétrico y, de repente, nos empezamos a reír porque estábamos acostumbradas al sonido del piano de su casa. (Alicia tocaría un fragmento de la obertura de la ópera *Don Giovanni* al comenzar el evento). Desde el balcón nos avisó que no esperaríamos escuchar los matices a los cuales estábamos acostumbrados. Empezó a tocar de nueva cuenta, y nos volvimos a reír todas, incluida ella. Ahora que ya ha pasado algún tiempo, siempre que veo ese pianito de Lili, me imagino las manos de Alicia tratando de tocar en ese artefacto. Me vuelve a dar risa. Por fin llegó el día esperado, y ver a Alicia maquillada, con aquellos lentes, un sombrero gigantesco y la túnica roja, que seguramente Fiona diseñó para un cuerpo como el de Gutiérrez Vega o Gurrola, era verdaderamente de farsa didáctica o de vejiga desparramada. A las dos nos dio un ataque de risa incontrolable: “Oye, con estas mangas no voy a poder tocar, me van a estorbar”. “Alicia, ¿no te vas a quitar los lentes?”. “No puedo... (aquí las carcajadas eran francamente incontenibles)... no veo, y aunque me los quitara, el sombrero me taparía los ojos”. Entre el Shshshsh de todas hacia todas, la concentración y el deseo de estar cerca de Fiona esa noche, Alicia salió, a tientas en la oscuridad, buscando el mentado piano, que por negro, no se veía. Nosotras atrás: “Oigan... la obertura no empieza...”. fue una noche maravillosa de rosas amarillas. Como miles de Fionas aventadas al escenario. ¿Qué flores le gustaban a Alicia?

## II

— “¿Qué nieve quieres que te lleve?

— “Me gusta la de coco.”

Aquella tarde, hace tres años, platicamos de todo en casa de Alicia: del

medio teatral, de la música, de los compositores, de su obra para niños, de su “Salzópera”, de lo rico que le había quedado la comida, del vino, de su familia, de Antonieta Rivas Mercado, de ciertos actores “raros”, de ciertos músicos igualmente “raros”, de su dieta, de los listones azules y rojos que debíamos usar para protegernos de las energías negativas, de los amuletos, de que yo tenía que tirar mi espejo roto, de la Virgen y sus milagros dudosos, de los calcetines que se le agujerearon. Tenía una especie como de mesita en la sala con botellas de ron, tequila, rompo, un licor como de guayaba, muy raro, pero muy rico. El teléfono estaba casi siempre sobre el sofá y sonaba hasta que Alicia, sin mucho apuro, lo contestaba. Me gustaba oírla hablar por teléfono; sentada ahí en el sofá, tranquila, parecía resolver sus problemas cotidianos, de trabajo o personales, sin la menor tensión. Su pelo chino, desordenado, negro, la ropa suelta igual que su sonrisa... Alicia...

## III

“Ya sé que el domingo vas a estar triste porque se acaba tu temporada. Ven, hombre. Te vas a mi cuarto y ahí te encierras. Nosotros vamos a estar abajo jugando por si necesitas algo. No estés sola Margarita”.

Salimos a comer un día y hablamos de las León y de Jorge Velazco. Poco tiempo después, me encontraría en la ala de su casa, cerca de la mesita esa con las botellas, hablando de su renuncia a la UNAM, del silencio de Carpizo, de que ella, en realidad, lo único que quería, era encerrarse en su casa y componer. La envidié en ese momento por la cantidad de fuerza en la honestidad de sus palabras. En realidad me di cuenta, justo ahí, que lo que más me gustaba de ella, era la plenitud que sentía al encerrarse a tocar el piano y al componer; que su mundo creativo fuera tan intenso; que tuviera la tranquilidad para hacer exactamente lo que estaba diciendo.

## IV

Tembló en la ciudad de México y nos comunicamos por teléfono para saber la una de la otra. Meses después le platiqué de una propuesta de trabajo donde podríamos estar juntas, pero mi propia inconsistencia, y otras circunstancias, echaron a perder la posibilidad de volver a trabajar con aquella extraña mujer, entre medium y bruja. Tiré el espejo roto y usé los listones; curiosamente, las cosas en mi vida comenzaron a funcionar de otra manera, diría yo. Un día, Alicia me recibió en la puerta de su casa, con esa sonrisa que tenía tan apapachadora; me dijo: “¿Ya ves...?”.



## “¿Y si Nunca Más...?”

Alejandro Aura

Yo conocí a Alicia Urreta cuando Juan Ibáñez puso *Marat-Sade*, en el 67 ó 68; ella componía la música. No nos hicimos cuates personalmente; en ese momento, bueno, ella era... un poco mayor que yo de edad, era una figureta y yo era un chamaco baboso que estaba ahí de aprendiz. Entonces, claro, ella era la maestra de música y yo, pues un partiquín. Pero era muy sencilla, muy afectuosa; a todo mundo trataba bien, aunque era muy estricta con la disciplina. Exigía respeto y orden de tal forma, que no se hacía pesada o antipática; trabajaba uno muy a gusto con ella. Luego, por estar dentro del grupo de amigos comunes, la seguí viendo toda la vida, hasta que nos hicimos amigos. En esa época nos juntábamos Selma Beraud y la gente que giraba en torno a su casa y demás. Luego, Adam Guevara le pidió que hiciera la música para una puesta en escena de una piececita de Cocteau que se llama *Los novios de la torre Eiffel*; yo había abandonado esta puesta en escena porque me había ido de poeta triunfador a Cuba... Era asombroso el humor y la disposición para el trabajo de Alicia Urreta, porque... bueno, no había lana, no había posibilidades de producción, ni nada; sólo las pobrezas con las que entonces la Casa del Lago y con las que siempre ha producido la Casa del Lago. Compuso, pues, una música muy adecuada al texto que se representaba. El texto es de pretensiones surrealistas y Alicia hizo una música totalmente surrealista... Hizo música con botellas, jicaritas de agua donde hacíamos brrrrllllbrllllbllll... con pitos de esos que tienen un alambrito que entra y que sale —de los que venden en el mercado— con tamborcitos, porqueriitas de plástico. Con puros instrumentos de juguete o cosas inventadas, hizo una música preciosa que se tocaba en escena y en vivo, que hacían los actores, y era maravilloso porque todo era una fiesta: con tapaderas de ollas de cocina, con todo lo que no eran instrumentos musicales conocidos. Después de eso, nos seguimos frecuentando. En las reuniones en mi casa aparecía Alicia Urreta; nos seguimos viendo siempre, aunque esporádicamente. Luego, la recuerdo otra vez cuando le fui a pedir que hiciera la música de *Las visitas*. Le llevé mi obra, esto ha de haber sido en 78 ó 79. Leyó la obra y me sorprendió la sencillez y el gusto con el que emprendió el trabajo; cuando volvimos a hablar para ver si hacía o no la música, ya tenía ejemplos de lo que quería hacer, y ya tenía partes del danzón y partes del mambo; ya tenía idea de lo que iba a hacer con la música, y pues... había decidido hacerla, y de la decisión seguía la ejecución, y esto, antes de ver si le iban a pagar, si iba a ganar más, o menos, o quién iba a cantar, etc. Fue padrísimo para mí, porque yo era

un autor y director primerizo y estaba muy intimidado, tenía mucho miedo, y el miedo principal era que no tuviera coherencia mi puesta en escena, que no tuviera sentido, que yo no pudiera manejar los recursos de expresión para decir lo que pensaba que quería decir. Afortunadamente, Alicia me entusiasmaba: "...No hombre, está fenomenal, está sensacional". Ella trabajaba mucho con nosotros; les puso las canciones a los actores con una absoluta paciencia, serenidad y buen humor. Una de las actrices desafinaba y se espantaba... ah, pues Alicia la hizo cantar. Alicia tenía una idea acerca de la música en el teatro: decía que los actores no tienen que cantar como cantantes, tienen que cantar como personajes. Todos las personas cantan mal o bien. Pero los personajes del teatro no tienen la obligación de cantar bien, pueden cantar como les de su chingada gana, pero tienen que decidirse a cantar. Entonces, no le hace que echen gallos o que desafinen, no importa, el chiste es que el personaje canta como canta, como canta un policía, como canta un banquero, como canta un chofer, como canta... un empleado de telégrafos; canta como cantan las personas de la vida real. Alicia le daba a uno esta confianza como actor, a la hora de poner las canciones: "No te preocupes de echar gorgorito y de cantar como cantante. Canta como tú". Y tenía tal manera de montar las canciones, de enfrentar a la gente, que lo hacía a uno sentirse seguro: "Muy bien, muy bien... eso es". Era tan rigurosa para la disciplina que cuando decía "muy bien", uno creía que estaba muy bien, uno se convencía de que así era. Alicia no eran ninguna fudonga, por el contrario, era muy estricta; así que cuando decía: "Eso, así es... eso es... ahí está, ya te salió, ya te salió", entonces uno sentía una enorme confianza y podía desarrollarse más. Después, grabamos la música de *Las visitas* como de costumbre, la Universidad pagaba mal, poco y nunca, de modo que no había dinero para la producción, ni nada. Entonces Alicia consiguió gratuita la sala de grabación de Radio Educación y también consiguió que fueran músicos profesionales con la promesa de que, cuando saliera el dinero les pagaría. No es normal que los músicos acepten estos tratos, pero querían mucho a Alicia, le tenían confianza. Esto me emocionaba tanto... saber que se estaba grabando la música de mi obra, con músicos buenísimos; y que Alicia hiciera todo tan profesional, tan de "adeveras", me espantaba. Me acuerdo que un día después del ensayo, nos salimos todos... todos éramos Joaquín Garrido, María Alicia, Silvia, Luis Urreta —su sobrino, que hacía el flautista— y yo. Nos fuimos a comer a la ostionería que estaba en donde estaban los bigotes de Villa, ahí junto al "Hijo del Cuervo", en Jardín Centenario. Alicia sacó una moneda de plata, de las que promocionaba López Portillo durante su gestión que para el ahorro público... ahí la tengo... Yo se la chulé a Alicia y me la regaló; le dije: "Pero cómo... que me vas a regalar...". "Sí, ¿por qué no? Además si te gusta... Además es un amuleto que te

va a dar buena suerte para tu puesta en escena". Y en efecto, así fue. Luego, le llevé *Salón Calavera*, y pasó lo mismo que con *Las visitas*. Ya tenía propuestas cuando acabó de leer mi obra. Le encantó. Ah, y me acuerdo de algo: yo había grabado la música, las melodías que se me ocurrían y, bueno... desuadrado o desentonado o lo que fuera, pero eran invenciones mías. Las grabé todas en un cassette. Se lo llevé a Alicia y se moría de la risa, verdaderamente, pero fue tan linda, que una de las melodías sí la dejó; nada más tuvo que cuadrarla:

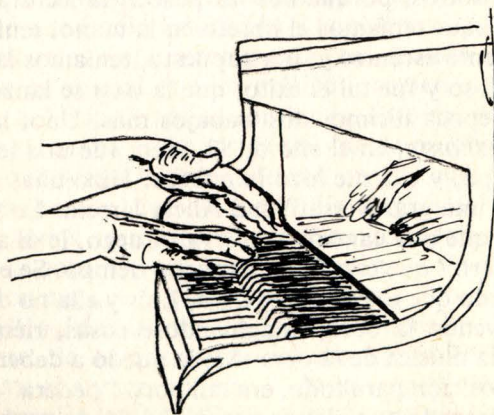
Yo soy una princesa de la clase media  
que tiene que vestirse como aparador.  
A veces alguien viene cuando estoy a medias,  
y yo me ruborizo llena de pudor.  
Toc, toc.  
¿Quién es?  
Soy el vendedor.  
¿Qué trae?  
Píldoras de amor.

Esa sí la dejó tal cual yo la había inventado. Me hizo el favor de conservar mi burrada y de arreglarla. Tuvo la paciencia pues, de escuchar mis atrevimientos y se reía, pero sin hacer burla, se reía de buena gana, se reía como jarocho... Antes de que *Salón Calavera* se pusiera en el teatro Coyoacán, me había ofrecido la UAM una lectura de la obra en la galería de la calle de Medellín.

Se lo dije a Alicia, y preparó la música en dos o tres semanas.

Ella tocó la música en el piano; las canciones las cantaba su hermana Olga, porque con ella las fue poniendo en su casa; otras canciones las cantábamos nosotros, porque nos las puso... la lectura tuvo un éxito arrollador. Aunque teníamos el libreto en la mano, teníamos un mínimo de movimiento escénico y, por supuesto, teníamos la música. Todo se volvió fabuloso y fue tal el éxito, que la UAM se lanzó a producir la obra. En esta época hicimos dos trabajos más. Uno, la lectura de *El pintor de su deshonra*, en el año de 83, creo; fue una lectura que hicimos en el Chopo, y ella me hizo la música. Hizo unas canciones muy bonitas. Tenía una gran versatilidad Alicia Urreta. Lo mismo componía un danzón que una canción medieval. Luego, le di a leer otra obra mía. Un "western" que escribí hace mucho tiempo. Se entusiasmó mucho y me acuerdo que me dijo que Olga, Luis y ella no durmieron toda una noche, leyendo la obra, imaginándose cosas, riéndose, jugando con la idea de la música de la obra. Me la quedó a deber... Alicia tenía tan buena disposición para todo, era tan poco "pedera", tan poco conflictiva... Me acuerdo que alguna vez me habló de sus brujerías. Nada concreto... En su casa tenía un cuadrito con unas campanitas, con unos

como crócalos y con un diablito, y algún día que yo vacilé con eso, me dijo; “No, no juegues con eso porque eso es muy serio. No se puede jugar con eso...” Yo siempre le respeté estas cosas, porque me parecen respetables y porque la quería mucho y sabía que ella era muy seria. Varias veces me vi en estas situaciones como de melancolía y depresión que nos pasan a todos, y hablaba con ella: “Ay, no seas azotado mano, eso es natural que pase; déjate de pendejadas”. También era muy amorosa con mis hijos. Los recordaba siempre, y cuando los veía, los apapachaba. Era muy linda con ellos. Todavía no asimilo que ya se murió. Todavía pienso que la voy a ver. Una vez en Oaxaca, me invitaron a dar un recital de poemas o algo así; entonces, hicimos un recital en donde Alicia tocaba el piano y yo leía poemas. Leí tres o cuatro poemas; uno de Pellicer, de Othón, de Efraín Huerta y de López Velarde. Fui llevando un discurso que inventé en ese momento, de mexicanidad, en el cual, fui hilvanando a los cuatro poetas por los vínculos del amor. Ni me acuerdo cómo le hice; pero Alicia improvisaba en el piano maravillosamente; les metió cadenas a las cuerdas y les jaló, bueno... tocó e hizo un montón de cosas preciosas, y fue un recital memorable, del cual, seguramente no se tiene ninguna grabación. Fue memorable porque todo fue improvisado por parte de los dos. Fue precioso, lo recuerdo con mucho entusiasmo... Alicia vino a comer a la casa como a mediados de año, estaba muy entusiasmada con su trabajo y los proyectos... parecía que iba a vivir todavía muchos años más, de las ganas que tenía de trabajar. Cuando recuerdo su rostro, tengo presente un gesto y una frase, no sé si de un montaje de Adam Guevara, no estoy seguro... quizá algo de García Lorca, no me acuerdo, pero un personaje decía: “¿Y si nunca más?”. Cuando supe que murió, sentí el vuelco que se siente ante el enigma pavoroso de la muerte.



Viñeta, Alfonso de la Concha

## “Las Uvas... un Juego de Niños”

Delia Casanova

Mi encuentro con Alicia Urreta fue a través de Germán Castillo en *Mariana Pineda*. Yo tenía referencias de ella como gente de música y de teatro, sin haberla tratado. Ella hizo la música de Mariana Pineda en una puesta en escena de Germán Castillo para la UNAM. Fue muy significativo para mí toparme con la música de la obra y con Alicia Urreta. Nos tratamos, nos vimos, me enseñó las canciones, me las puso. Tengo que aclarar que me sentía “atorada” como actriz, y hasta pensé que iba a llegar al estreno sin haber entendido absolutamente nada. Germán buscaba una puesta en escena que no fuera tradicional, y yo, parecía no poder llegar a un entendimiento con el personaje. En fin, una noche en un ensayo, Alicia empezó a tocar la música y me dijo “Escúchala primero y después ya le das la interpretación que hemos estado trabajando”. Alicia me ubicó en una fracción de segundo. Recuerdo que fue el ensayo más bello que dí. Qué curioso que en todos los meses había sentido que el personaje se me extraviaba, y Alicia, con su lenguaje musical, en un momento me aclaró... casi todo. Estábamos como a siete días del estreno. Me acuerdo que la ayuda interpretativa que me daba Alicia, tenía que ver con lo que Germán me pedía de *Mariana*. Esto lo sentía, sobre todo, en una de las canciones que cantaba y que me gustaba mucho. Qué obsesiva soy, pero me parece increíble, aún ahora, que Alicia en dos o tres trazos, me haya aclarado ciertos problemas acerca de *Mariana* que yo tenía equivocados desde su concepción. Todo lo hizo a través de la música. Para mí fue sorprendente. Recuerdo que a raíz de este hecho, yo le echaba mil porras y alabanzas para demostrar mi agradecimiento, y ella, nada más esbozaba una sonrisa. Alicia también se percató de mis transiciones como personaje y de las situaciones por las que yo atravesaba; me ayudó a separarme de ellas para que al cantar las canciones, la fuerza emotiva que yo adquiriera, me sirviera de apoyo para poder cantar. las canciones eran preciosas. Qué curioso. Probablemente Germán ya sabía la enorme ayuda que en Alicia tendría para su puesta en escena. Alicia y yo conversábamos sobre las escenas donde ella concretamente iba a participar como compositora. Ella tocaba el piano como en las películas mudas, acompañando el hilo dramático de la acción. Entonces platicábamos de los personajes y de que Germán estaba manejando la idea de que la gente que te ama, te traiciona. Creo que era una idea muy interesante, pero no lograda del todo por parte de los actores; me queda claro que no llegamos a la meta. Alicia y yo platicábamos en su casa, ella sentada a su piano componiendo, y llegamos a la conclusión de que la propuesta era real: solamente la

gente que te ama es la que te puede traicionar; a la que no le interesas, pues... nada te puede hacer. Hablábamos de la traición del amante, que también era otra cosa que yo tenía confundida como actriz. Alicia me lanzaba preguntas, buscapiés, me decía: “Tú qué crees, ¿ama a Mariana o no la ama?”. Y yo le contestaba que por supuesto que la amaba, pero que era un traidor... Alicia me dejaba hablar y recuerdo que al final ella transpiraba mucho, le veía la frente sudorosa, fumaba y me decía: “Yo creo que la ama y no es traidor”. Yo me sorprendía mucho. Me decía a mí misma que esta mujer sabía más de la cuenta. Era muy sabia y clara en sus cosas; “Cuando uno huye, no siempre significa traición. Las mujeres solemos equivocarnos y pensamos en traición. ¿Por qué pensar siempre en la traición? El miedo es tan humano que deberíamos de verlo desde otro punto de vista. El miedo también puede ser un acto amoroso”. Por supuesto que todas estas pláticas me daban un estímulo diferente y fuerte para ubicar a mi personaje. Es increíble, y no me canso de recordar, que todo lo que sufrí en dos meses, esta mujer me lo vino a calmar con dos acordes y pláticas. Es hasta cómico: “Alicia, me hiciste actuar”. Me acuerdo que a los diez días de haberla conocido, me citó en su casa, y ya tenía los primeros trazos para la música de *Mariana Pineda*. Le podía ver por todos lados las ganas que tenía de estar involucrada en un acontecimiento teatral. Tenía una enorme disponibilidad para crear una dinámica muy intensa en el trabajo, al igual que al entablar su relación con las personas involucradas. Alicia... Alicia le gustaba de todo. De pronto escuchábamos a “Los Panchos”, luego algunas rumbas, luego se sentaba al piano y tocaba una canción para niños de su propia inspiración, creo que se llamaba *Las uvas*. Me quedaba como niña alrededor del piano escuchándola tocar... Ah, y esta canción, precisamente, la usó un día para establecer el orden en un ensayo, sí, sí. Cuando estábamos ensayando el homenaje para Fiona Alexander, todas las que participábamos, estábamos totalmente dispersas, nuestra concentración regada por toda la sala de Alicia, y, de repente, comenzó a tocar una canción en el piano, que era ésta de *Las uvas*, y todos nos callamos. Curiosamente, después de que acabó, nos quedamos muy contentas y concentradas para empezar el ensayo con Alicia. Recuerdo que nos decía: “¿Por qué tienen tanta energía y de repente la pierden? Creo que es por el plomo que respiramos en el D.F.” Eso nos decía, “Por eso se cansan tan rápido”. Tengo que admitir que sus regaños eran de una audacia maravillosa. Este homenaje a Fiona fue otra oportunidad que tuve para estar cerca de Alicia. Recuerdo que el día que empezó todo, llegamos a su casa como seis mujeres, todas hablando a la vez, para explicarle cuál era nuestra idea del homenaje; ella, de inmediato, impuso el orden: “A ver, ¿qué pasa aquí? ¿Qué quieren hacer?”, y le dijimos, “... Pues... Mozart, porque a Fiona le gustaba Mozart”. Yo pensaba que Alicia se iba a ir para atrás,

pero no. Muy tranquilamente dijo: “Ah, Mozart, sí, qué bueno. ¿Saben qué significa Mozart, verdad?”, y nosotras contestamos, “Pues sí, claro.. el *Don Giovanni* de Mozart”. Alicia pudo haber dicho, locas descaradas no lo hagan, pero no lo hizo. Empezó por ordenar ideas. Dejó hablar a la gente. Me acuerdo que nos probó la voz en el piano y yo, como de costumbre, le saqué al paquete. Alicia me daba ánimos: “Éntrale al homenaje, Delia, no es nada complicado”. Alicia me ayudó mucho a tomar la decisión correcta. Me explicó que un homenaje, para ella, era un divertimento: “No le saques Delia, no le saques. No es nada, hombre”. Me daba cuenta del trato tan distinto que tenía Alicia con la gente que se dedicaba a la música exclusivamente. Bueno, ella no era diferente, pero esa gente sí lo era: muy callados, con una actitud muy distinta hacia ella; nosotros los actores somos más parlanchines, siempre preguntando cosas. A pesar del rigor que se sentía al trabajar con Alicia, había una cercanía muy familiar. Recuerdo que un día tardaron mucho las “giovannetas” en llegar a ensayar. Alicia y yo estuvimos platicando como hora y media de cosas que no tenían que ver ni con el teatro ni con la música. Empecé a preguntarle cómo había llegado a la ciudad de México... ella era jarocho; me daba la imagen de las mujeres fuertes del puerto, en fin... me platicó todo a grandes rasgos... que desde muy chica sabía que iba a ser músico y que nunca tuvo complicaciones mayores con esto. Me platicaba sus experiencias. Me decía que se daba cuenta de todo. Observaba la sensualidad de la gente desde los cuatro años. A mí esto me parecía muy natural, muy tropical. Ya me la imaginaba... Después me platicó de su matrimonio, de sus relaciones amorosas, de sus decepciones igualmente amorosas, y me dio la impresión de ser una mujer que había pasado por muchas desilusiones afectivas... pero que tenía una fortaleza envidiable. Yo sentía que le podía hacer cualquier pregunta acerca del género humano, y que ella tendría una respuesta o, por lo menos una experiencia al respecto. Me daba miedo del bueno con ella. Creo que uno se llega a impresionar con personas así. Fue una tarde maravillosa. Qué bueno que se tardaron las “giovannetas”. Creo que no volví a tener una oportunidad, como había sido ésta, para hablar con Alicia. Después, iniciamos el trabajo sobre su cantata *La pluma del ángel*, donde yo participaba como narradora. Había solistas, coro y orquesta. Eran unos textos bíblicos que ella había elegido y unos poemas; casi todos los poemas se expresaban o trataban de una figura angelical. Alicia, como siempre, me decía: “No te apures, no es complicado”. Yo pensaba que para ella nunca era complicado nada. Yo nunca había hecho narración sinfónica. La experiencia fue fascinante. El día del estreno, me impactó tanto escuchar su obra ya completa y sin interrupciones, que, en un momento dado, me quedé viendo a Alicia tocar aquel órgano, y se me olvidó que yo era la narradora. Me quedé viendo y oyendo todo, como cualquier

espectador, fascinada, sentada ahí adentro de la Catedral, escuchando. De repente veo que Alicia está así como Lucy de Charly Brown, tocando su órgano, con sus pelos chinos, yo fascinada viendo, y me hizo una seña con los ojos, como de “abusada”; dio el último acorde y después entraba el coro y luego yo. Entré justo en el segundo donde debía de entrar, no sé ni cómo lo hice. Después me dijo: “¿Qué pasó Delia?”. No tuve más remedio que decirle la verdad. Recuerdo que trabajé estos textos con ella tal y como se analiza una obra de teatro, respetando las diferencias del material, pero con el mismo rigor. Me dio indicaciones muy precisas de interpretación. Me tocaba muchas partes de la obra en el piano. Mis entradas no iban a ser problema puesto que el director me las daría; pero ella me familiarizó bastante con la obra. El primer día de ensayos, Alicia me dejó libre y en las manos del director de orquesta. Yo le pregunté un día que por qué se llamaba *La cantata de la pluma del ángel*; ella me contó que antes paseaba mucho por el centro de la ciudad y, sobre todo, visitaba mucho la Catedral —ella tenía una mente muy mágica— me dijo que un domingo, creo que iba con su esposo, estaban cayendo unas plumas de paloma, ahí en la Catedral y que para ella, eso era algo así como un aviso, un mandato, un recado. Alicia tenía un mundo muy especial. Qué coraje no haberla podido conocer más. Hablar con ella de lo que fuera, adquiriría un gran significado. Para Alicia, nada era gratuito en esta vida... Recuerdo que manejaba también los elementos: el fuego, el agua... desde un punto de vista mágico y muy serio. Rara mujer, extraña... fascinante. Una figura femenina realmente importantísima... y también tierna... como una niña... como su canción de *Las uvas*... un juego de niños.

---

Alicia Urreta agrupó sus composiciones musicales para teatro —que son una parte de su obra total— bajo las denominaciones de: *Ópera y comedia musical*, *Teatro musical* y *Música para teatro*.

La relación que ahora ofrecemos fue elaborada por la propia Alicia Urreta y actualizada por Pilar Urreta, su hija.

### *Ópera y comedia musical*

1974

*Romance de Doña Balada*. Ópera. Autora y directora, Alicia Urreta.

1981

*En busca de una familia feliz*. Comedia musical. Autora, Alicia Urreta. Dirección M. Munguía.



Alicia Urreta

### *Teatro musical*

1971

*Natura mortis o la verdadera historia de caperucita roja*. Autora, Alicia Urreta. Dirección Alicia Urreta.

1976  
*Cante / Homenaje a Manuel de Falla*. Autora, Alicia Urreta. Coreografía Pilar Urreta.

1980  
*Homenaje a Rodolfo Halffter*. Autora, Alicia Urreta. Dirección, Alicia Urreta.

### *Música para teatro*

1965  
*Diálogo del amor con un viejo*. Autor, Rodrigo de Cota. Dirección, J.L. Ibáñez.

1966  
*La gatomaquia*. Autor, Lope de Vega. Dirección J.L. Ibáñez.

1967  
*Leoncio y Lena*. Autor, G. Büchner. Dirección, J.L. Ibáñez.

1967  
*Sotoba Komachi*. Teatro Noh del S. XIV. Dirección, J.L. Ibáñez.

1967  
*La mujer del abanico*. Y. Mishima. Dirección, J.L. Ibáñez.

1967  
*Los novios de la torre Eiffel*. Autor, J. Cocteau. Dirección, A. Guevara.

1968  
*Marat-Sade*. Autor, P. Weiss. Dirección, J. Ibáñez.

1968  
*La higiene de los dolores y los placeres*. Autor, H. Azar. Dirección, H. Azar.

1970  
*Landrú*. Autor, A. Custodio. Dirección, A. Custodio.

1970  
*Mata Hari*. Autor, A. Custodio. Dirección, A. Custodio.

1970  
*El paraíso terrenal*. Autor, A. Custodio. Dirección, A. Custodio.

1973  
*El patio de Monipodio*. Autor, A. Custodio. Dirección, A. Custodio.

1978  
*Opereta*. Autor, W. Gombrowicz. Dirección, K. Jasinsky.

1978  
*Heredarás del viento*. Autores, Lawrence y Lee. Dirección, D. Sarrás.

1978  
*Las visitas*. Autor, A. Aura. Dirección, A. Aura.

1978  
*El lazarillo*. Autor, O. Liera. Dirección, O. Liera.

1979  
*Las mujeres sabias*. Autor, Molière. Dirección, H. Gómez.

1979  
*Ah, soledad*. Autor, E. O'Neill. Dirección, J. Quintero.

1979  
*Así en la tierra como en el cielo*. Autor, F. Hochwalder. Dirección, J. Solé.

1979  
*Los buenos manejos*. Autor, J. Ibarguengoitia. - A. Urreta. Dirección, M. Luna.

1979  
*Santísima*. Autor, S. Magaña - A. Urreta. Dirección, G. Castillo.

1980  
*El médico de su honra*. Autor, P. Calderón de la Barca. Dirección, A. Aura.

1981  
*El pintor de su deshonor*. Autor, P. Calderón de la Barca. Dirección, A. Aura.

1982  
*Salón calavera*. Autor, A. Aura. Dirección, A. Aura.

1983  
*Mariana Pineda*. Autor, F. García Lorca. Dirección, G. Castillo.

1981

*Ricardo III*. Autor, W. Shakespeare. Dirección, C. Williams.

1982

*El cocodrilo solitario en el panteón rococó*. Autor, H. Argüelles. Dirección, J. Castillo.

1982

*Esperando a Godot*. Autor, S. Beckett. Dirección, R. Carbajal.

1982

*El misántropo*. Autor, Meneandro. Dirección, N. López Aldeco.

1983

*Crimen y castigo*. Autor, F. Dostoyevski. Dirección, J. Guajardo.

1983

*Cómo han de ser los amigos*. Autor, Tirso de Molina. Dirección,

1983

*El ciclista errante* (Collage de canciones para teatro de A. Urreta). Autor, M. Munguía. Dirección, M. Munguía.

1983

*Ven a conocernos*. (Para orquesta sinfónica y muñecos). Autor, E. Alonso. Dirección, E. Alonso.

1984

*Mi hermano Federico*. Autor, R. D'Amico. Dirección, R. D'Amico.

1984

*La gata que paseaba sola*. Autor, R. Kipling. Dirección, C. Otero.

1985

*El cielo nuestro que se va a caer*. Autor, M.A. Tenorio. Dirección, E. López Rojas.

1985

*Pastorela*. Autores, M. Munguía y E. Soto Millán. Dirección, M. Munguía.

1985

*Aura y las once mil vírgenes*. Autor, C. Boullosa. Dirección, C. Boullosa.

### *La Casa de Bernarda Alba*

**E**n el marco del cincuenta aniversario de la muerte de Federico García Lorca, se estrenó en México *La casa de Bernarda Alba* bajo la dirección de José Solé, y con un reparto encabezado por Nati Mistral en el papel protagónico, y las presencias de Blanca Torres, Mónica Serna, Ada Carrasco, Angeles Marín y Bárbara Córcega, entre otras actrices.

Una de las características de esta puesta en escena es que fue una coproducción de la Compañía Nacional de Teatro del INBA y Fernando Prado. Y otra, el que por su ortodoxia, el montaje de José Solé ha resultado polémico para la crítica.

En seguida presentamos algunos fragmentos de las críticas que ha merecido el montaje de esta obra, que Federico García Lorca no alcanzó a ver estrenada, pero a través de la cual ha prolongado su voz como una llamada de atención contra el autoritarismo, sea de la clase que sea, y provenga de donde provenga:

**Bruce Swansey:** "La dirección de Solé está destinada a confirmar el gusto por el teatro bien hecho. Se trata de un Lorca educado y —cosa extraña— con humor. Solé opta por recuperar el sentido de la ironía —que en el teatro lorquiano llega a extremos camp— pero, desafortunadamente, esta faceta no siempre es manejable. La puesta cuenta con la presencia de Nati Mistral como Bernarda —personaje que desde la Xirgu es un *must* para toda actriz española—, quien nos entrega una Bernarda fuerte pero temblona, en la que pueden advertirse matices de teatralización que privilegian unos aspectos sobre otros. Toda interpretación es también una explicación y esta Bernarda se va por el lado de la demencia, que se expresa, como todos saben, en la mirada vertiginosa y espejeante".

**Manuel Capetillo:** "La actual puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, con la Compañía Nacional de Teatro del INBA, que se presenta en el Teatro del Bosque, bajo la dirección

de José Solé y con escenografía de David Antón es una vuelta de Solé al tema de la realidad. Si ésta fue propuesta por el artificio de la naturaleza, el de la dramaturgia poética de Lorca, Solé resalta, con el brillo del equilibrio, la brillantez oscura de unas palabras y unas acciones que, partidas de la realidad, distanciadas como la luz respecto a la negrura de un espacio, se arroja a la verdad ficticia del escenario, iluminando, dentro de la blancura con la que se nombra a Alba, la escandalosa niebla que caracteriza a la protagonista.”

**Olga Harmony:** “En el interior de la casa domina la presencia ávida y brutal de su ama; las hijas se consumen en celo, privadas de varón, rival la hermana de la hermana; las criadas se fatigan en un constante bregar acuciadas por la déspota a la que odian. Nada de esto se proyecta en esta escenificación. Hay que ver qué chistoso friega el piso la criada y qué chistoso barre y bruñe. Hay que ver que nunca se marcan las tensiones, la avidez sexual, la necesidad de vida propia. Hay que ver qué poco se entendieron los personajes, bien difíciles, es cierto, pero impuestos en un tono que excluye al espectador del contexto”. (MAP)

Autor: Federico García Lorca  
 Dirección: José Solé  
 Actores: Virginia Gimeno  
 Blanca Torres  
 Dora Montero  
 Berenise Domínguez  
 Nati Mistral  
 Mónica Serna

Coproducción: Fernando de Prado  
 Escenografía y vestuario: David Antón  
 Angeles Marín  
 Talía Marcela  
 Bárbara Córcega  
 Magda Karina  
 Carmen del Castillo



## Rosa de dos aromas

**L**a puesta en escena de *Rosa de dos aromas* tiene características de producción, temáticas y formales, poco frecuentes en el teatro comercial:

- Una *producción económica* al servicio del trabajo de los creadores artísticos del espectáculo: dramaturgo, dirección, actores, escenógrafo, todos artistas que viven el teatro como la realización de una vocación y de una profesión.
- Una *temática* que nos propone, con un gran desenfado, jugar con las conductas sociales, reales y posibles, que se dan en el ámbito de las relaciones de pareja; generosa con su público, la puesta en escena le permite ejercer el placer de burlarse y de superar desinhibidamente, por un momento, el síndrome masoquista de la sumisión, abnegación y pasividad femenina, que es, por otra parte, la contrapartida subjetiva de la dominación machista en la pareja.
- La frescura, economía y claridad que rigen su *puesta en escena*, hacen posible que en la cartelera haya una obra que afirma su modernidad y vigencia, por su capacidad de formular una respuesta a necesidades colectivas —estéticas, de ideas nuevas y sensatas— que de una manera imprecisa flotan en el ambiente.

Por enriquecer nuestra información sobre la obra, reproducimos algunas ideas de su autor, de la directora, del productor, publicados en diferentes periódicos a raíz de su presentación al público.

**E. Carballido** “Las comedias son géneros moralistas. No son ni serias ni trágicas, sino que ofrecen la oportunidad de hacer una crítica social. Con la comedia se hace un retrato de la sociedad a través del cual se muestra lo risible de sus vicios. Son así castigados esos vicios con la risa del público. Con esta obra yo quise mostrar, entre otras cosas, que las personas que ceden sistemáticamente dentro de la convivencia, acaban por ser vencidos por un rencor demasiado fuerte...” (UNOMASUNO, 22 julio, 1986).

**Mercedes de la Cruz** “Es una obra que ha llegado a ser muy importante para mí, además de que la considero una de las mejores piezas de Carballido... Son dos mujeres las protagonistas de esta obra, dos personajes que tratan de definir algo que nos involucra a todos: el amor. Ellas se cuestionan a lo largo de la pieza y finalmente lanzan una definición. Dicen que el amor es un esfuerzo de buena voluntad que toda pareja está obligada a hacer. Si no, no existe nada. Es una definición más bien pesimista, nada agradable, pero ante todo realista. Es el resultado de

la revisión que hace el autor respecto a la convivencia dentro de la pareja". (UNOMASUNO, 22 julio, 1986).

**Fernando de Prado** "Tengo 31 años de productor teatral y reconozco que montar una obra es un juego de azar, se puede ganar o perder, pero hay más probabilidades de perder. Por otra parte, no se trata de apoyar indiscriminadamente, con un criterio paternalista o condescendiente a los autores nacionales, sino de producir obras buenas" (*Jueves de Excelsior*, Julio, 1986).

**Connie Ibarzabal** "Este teatro como el de Darío Fo, que en Italia se monta a nivel comercial con éxito contundente, y en nuestro país se trata como teatro para intelectuales, o del argentino Fesa, caracterizado por tratar asuntos que podrían ser asfixiantes, pero que por los medios de difusión elegidos son vistos y aplaudidos en todos los niveles, dejando dinero a sus productores, debería llegar a convertirse en la columna vertebral de nuestro teatro comercial" (*El Universal*, 28 de julio, 1986).

**Marilyn Ichaso** "En el pasado inmediato, y salvo intentos aislados, los autores nacionales permanecieron prácticamente excluidos del juego escénico en nuestro país. Las cosas comenzaron a mejorar con la intervención de ciertos organismos como el IMSS, el ISSSTE, la UNAM, las Universidades Veracruzana y Metropolitana, y la SOGEM que se dieron a la tarea de auspiciar, en sus respectivos foros, la producción de teatro mexicano. Quien ha recogido el guante en el sector privado es, curiosamente, un productor español radicado en México" (*Excelsior*, 29 julio, 1986). (LZA)

Autor: Emilio Carballido  
Dirección: Mercedes de la Cruz  
Actores: Gina Morett  
Ana Bertha Espín

Escenografía e iluminación: Jorge Reina  
Asistente de Dirección: Ricardo Fiallega  
Producción: Fernando de Prado  
Musicalización: Arturo Albo  
Realización de Escenografía: Agustín del Real e Hijos  
Pintura de Escenografía: Joaquín Burgos  
Asistente de Producción: Ramón Gutiérrez  
Gerente: Jaime Suárez T.



Tamara Lempicka

**E**strenada recientemente bajo la dirección de Enrique Gómez Vadillo, *Tamara de Lempicka*, por las características del espacio escénico en que se desarrolla —una casa adaptada totalmente como teatro—, porque se cuentan cinco historias diversas pero concurrentes a la vez, y por el costo del boleto —\$15,000.00—, se ha constituido en una referencia obligada que se anuncia como un estreno simultáneo al que se efectúa en Nueva York. El siguiente artículo, tomado de la revista de teatro de la New York University School of The Arts, traducido por Armando Partida, nos revela el origen experimental del texto y del propio montaje.

### *Tamara de Lempicka*

La Necessary Angel Theatre Company es un grupo que se estableció en Toronto, Canadá, en 1980. Con *Boon*, un montaje original escrito por John Krizanc y dirigido por Richard Rose, la compañía inició el programa de un taller con nuevas obras canadienses. *Tamara*, una colaboración entre Krizanc y Rose fue un encargo especial del Toronto Theatre Festival para dar inicio a ese programa. La historia tiene lugar en Italia en 1927 durante el ascenso del fascismo. La acción se desarrolla en la casa de campo de Gabriel D'Annunzio, famoso por su poesía,

D'Annunzio fue dirigido como un invitado a la casa para que pudiera establecer relación con el público, en tanto que los demás personajes se distribuyeron entre el público como cohorte en la acción. Durante las escenas "públicas", los personajes revelan directamente al público sus pensamientos íntimos, que no son escuchados por los otros personajes de la pieza.

Rose mencionó que desde entonces el montaje pudo haberse repuesto o ser remontado; lo cual podría resultar curioso quitando la prohibición de que el público siguiera a algún personaje todo el tiempo, permitiéndole una libertad "voyeurista" total para moverse por todas partes y escoger lo que quisiera.

Traducido por Armando Partida del *The Drama Review. Actor/Director*. Issue Fall, 1981.

sus piezas y por sus relaciones amorosas con Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Isadora Duncan e Ida Rubenstein.

Tamara de Lempicka, una belleza a la Garbo, llega a la finca para pintar el retrato de D'Annunzio. Esperando encontrar a un hombre poseído por un idealismo apasionado, por el intelecto, por el amor a la belleza y comprometido por el arte, en lugar de eso es acogida por un hombre calvo y bajito, encorvado y un ojo perdido, quien está más resuelto a seducir que a ser pintado. En la casa también se encuentra con un grupo de artistas, la amante de D'Annunzio, un revolucionario comunista que se hace pasar por chofer y un policía fascista. El conflicto está comprometido con la estética, la política y el suceder de la sexualidad. La escenificación, que tiene lugar en la Strachen-House, propiedad de la municipalidad (una mansión dedicada a la memoria del obispo Strachen), fue limitada a cincuenta espectadores para cada una de las representaciones de tres horas y media.

Antes de entrar a cada espectador se le expide un programa diseñado para presentarlo como una visa. Al atravesar el umbral del salón de música es sellado cada programa: Junio 10, 1927. Se da la instrucción de "¡Tenga la visa con usted todo el tiempo!".

Con todos los cincuenta "invitados" como público, un hombre joven, vestido con un traje oscuro, se presenta como Dante Fenzo, el valet de D'Annunzio. Con un acentuado acento italiano suelta la siguiente información:

"En esta casa somos diez personas... Tenemos una bailarina que está tratando de ganarse una recomendación de D'Annunzio para Diaghilev... Precisamente estamos esperando la llegada de Madame de Lempicka... Nosotros diez haremos un recorrido, sigan a cualquiera de nosotros, pero siempre deberán seguir a alguno... Si escuchan un grito abajo, en el vestíbulo, no deberán salir corriendo en medio de una escena... Llevaré algunas personas a los lugares de partida, quince cada vez. Si son amigos les sugiero que se separen para que así puedan intercambiar durante el entreacto" (así en el original, N.T).

A Dante le es fácil mantener esta función dual de valet y de guía, lo cual es explicable por las referencias a su pasado empleo de gondolero. Cuando se las dirige al público, la lucha de Dante por expresarse en inglés es evidente, pero dentro de la acción de la pieza lo domina, inclusive aun hablando un inglés con acento italiano. Además de las pocas escenas "públicas", cuando muchos de los personajes y todo el público se reúnen en el salón de música, la acción tiene lugar simultáneamente en varias partes de la casa. D'Annunzio trata de enamorar sin éxito a Tamara Lempicka con palabras poéticas en su dormitorio; Aldo Finzi, el policía fascista, habla con Dante en la cocina revelándole sus sentimientos antifascistas; Mario Visconti, el revolucionario comunista que se hace pasar por chofer, se encuentra a D'Annunzio en el salón de mú-

sica y trata de convencerlo de huir a Inglaterra y que denuncie a Mussolini; en los dormitorios se declaran su amor varios personajes además de su deseo de escapar y, finalmente, Aldo Finzi, habiendo perdido la calma, acribilla a Mario Visconti frente al pórtico.

Richard Rose explicó en una entrevista que el guión fue escrito en dos unidades de tiempo. Hay tres escenas diferentes que tienen lugar simultáneamente durante los primeros minutos, por unidad. Para Rose, el segundo acto fue el más difícil en los ensayos, debido a que la acción se torna caótica, las unidades de tiempo se enciman, en tanto que los personajes se mueven entre varios sitios.

La llave para esta pieza fue encontrada, a medida que la realidad de cada personaje, que son "melodramáticos" aumentaba. "Al igual que con la técnica cinematográfica del close-up, los actores se vieron forzados, por la extrema cercanía con el público, a presentar sólo lo más esencial de los elementos de los personajes. El matiz y la sutileza vinieron a ser más imperativos para la verosimilitud y la realidad". (MAP)

Autor: John Krizanc y Richard Rose  
Director: Enrique Gómez Vadillo.  
Escenografía: J. Burgos  
Productor: Jorge Penichet  
Actores: Sergio Bustamante, Helena Rojo, Mario Casillas, Tina Romero, Roberto D'Amico, Alma Delfina, Arturo Alegro, Vera Larrosa.

### *Amsterdam bulevar*

**E**n el programa de mano, Vicente Leñero apunta: "Otra vez la desesperanza como elemento motor del teatro de Jesús González Dávila. Otra vez los personajes vencidos, las situaciones cerradas, la amargura que parece emanar de una ciudad moralmente contaminada. Otra vez el pesimismo como único mensaje, pero otra vez, también, la ternura de esa mirada que observa y describe el interior de la vida desde un afuera comprometido, por cercano. Otra vez, en fin, la verdad: que eso es al fin de cuentas lo único importante cuando se trata de sorprender instantes que nada simbolizan ni nada pretenden ejemplificar porque son, en sí mismos, suficientes.

"En *Amsterdam Bulevar*, última obra de González Dávila, el dramaturgo mantiene en tensión extrema su rigurosa perspectiva realista para ponernos delante de una historia sin mentiras. Relato de amor y dolor, crónica de una fantasía imposible, la pieza de González Dávila enfrenta, como pocas veces se ha hecho en la escena mexicana, el tema de la relación homosexual entendido sin falsas estridencias y sin torpes ni

melodramáticos pudores. El drama es verdadero y brota así del foro: duro, seco, directo, como un implacable puñetazo al rostro del espectador.”

Como Sam Shepard, González Dávila escribe acerca de lo que todos pensamos pero no decimos, de lo que queremos hacer pero no hacemos, de lo que deseamos pero no obtenemos. *Amsterdam Bulevar* es una obra que empieza en el límite, desde arriba o desde abajo, sin rodeos. Cada momento de la obra es un comienzo, un desarrollo y un final. El sino trágico de sus personajes fragmentados es universal. Comienza con el resquebrajamiento físico y moral y traspasa sus propios límites, sus propios territorios. Propone cuestionamientos en donde no nos atrevemos a poner el dedo, entonces todo se empieza a mover en una dirección que reconocemos claramente y que nos remite a pensar quiénes somos, de dónde venimos y hacia donde vamos.

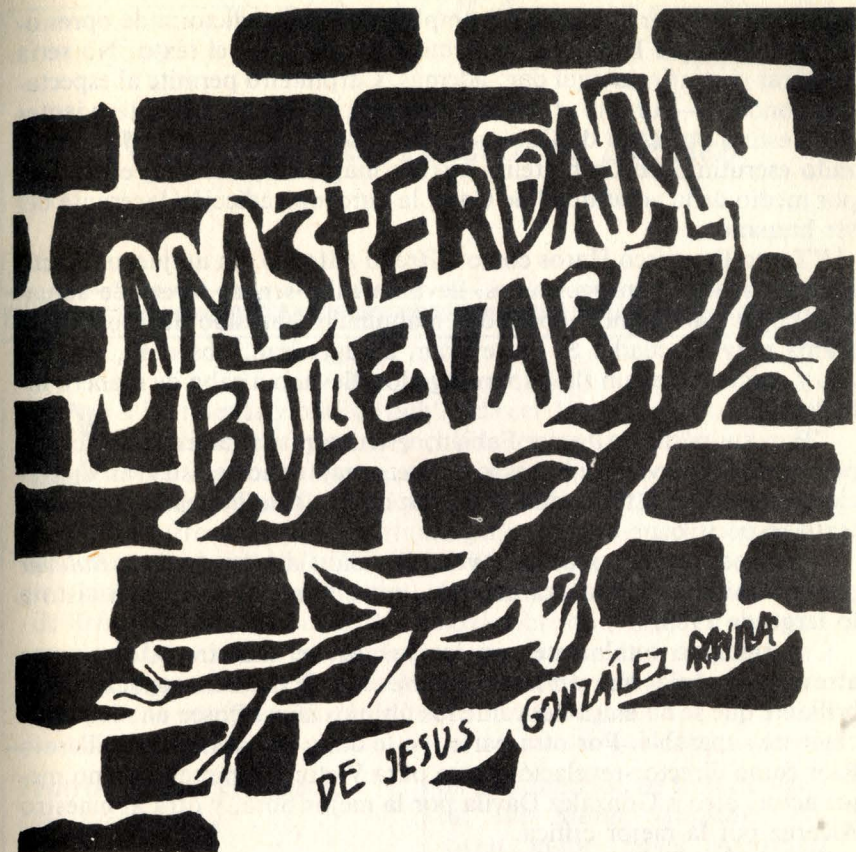
González Dávila confronta, no resuelve; una resolución no es un final sino una estrangulación. No es que el público se quede en el aire, lo que pasa es que no se debe llevar la impresión de que se ha acabado.

Si no hay riesgo, no hay experimento; es un terreno desconocido. Y si en el arte no se arriesga uno a pisar estos territorios desconocidos, no tiene sentido nada. No se trata de una catársis, sino de ir en busca de nuestros propios demonios para conocerlos y darles la mano. En esta obra, cada escena tiene su propia fuerza, su propio momento, su propio ritmo y tiempo, ahí radica su fascinación.

Sobre *Amsterdam Bulevar* José Antonio Alcaraz escribió: “El texto de González Dávila en su cabrona madurez, estimula, golpea, vigoriza inclemente nuestra capacidad de reflexión, pues sin abandonar ni por un momento la naturaleza intrínseca y cambiante del discurso teatral, ni ceder a los impulsos fáciles de una prédica desbordante, nos invita a examinar problemas nuestros, muy presentes, nacidos de la injusticia prolongada que caracteriza —por desgracia— a nuestra sociedad citadina (o aglomeración urbana), hasta llegar una vez más al dostoiévskiano: todos somos culpables.

”Los personajes de González Dávila han sido trazados con mano maestra, así como tiene un desarrollo y acabado mejores aún. La capacidad de observación en este dramaturgo es penetrable al extremo. Sus sentidos se han afinado hasta el punto que, al efectuar la amalgama entre realidad y ficción, los caracteres resultantes corren el riesgo de aparecer extremadamente sórdidos ante la mirada de algunos espectadores; pero distan mucho de ostentar tal condición: sucede que insistimos en olvidar la terrible veracidad de cuanto nos rodea.

”Por otra parte, en un plano distantísimo, puede percibirse un asomo leve de esperanza que irradia, tan obcecado como frágil, hacia cuanto ha de venir. Dicho rasgo —la luminosa expectativa distante— lo comparte González Dávila con el credo y estrategia de Beckett. Elo-



gio que puede parecer excesivo, pero la manera tan hábil en que ha sido manejado tal recurso, fundamenta dicha formulación.

”El texto recibe del director Guillermo Ríos un tratamiento digno de respeto y aplauso simultáneos. Su trazo equilibra con sensatez orgánica extrema: vehemencia y contrastes, brutalidad, espejismos y apetitos carnales compulsivos. Penetra en el texto así como enfatiza sus virtudes. Maneja los componentes humanos y polos de los mismos, por medio de un brío tajante que sabe hacer a un lado, tanto la concepción apocada como cualquier desbordamiento hiperbólico (latente en un clima tan tenso).

”En tal cauce, Víctor Carpinteiro encuentra con agudeza, soporte y estímulo preciosos para dar vida escénica inmejorable a Gabi, el personaje central. Sólo elogios entusiastas, admirativos, pueden emitirse hacia el trabajo ejemplar de este joven actor, quien evidencia poseer una técnica extremadamente sólida a la vez que sentido impecable del ritmo

## Panorama del Teatro en México

escénico, para dar cuerpo a la compleja red contradictoria de opresiones y deseos que habita al momento de transcurrir el texto. No sería exagerar si se afirma aquí que, además, Carpinteiro permite al espectador conocer —durante el devenir dramático— lo mismo antecedentes que destino posterior de Gabi, sin necesidad de verbalizarlos. El matizado escrutinio de Carpinteiro destila, magnífica, ilumina, epitomiza por medio de la volatilidad de Gabi, la autocontradicción lacerante del ser humano.

”Tanto Francisco Haros como Alfredo Alfonso, en un juego directo de intensidades punzocortantes, llevan a cabo sendas tareas de actuación cuyos paroxismos y periodos maquinales han sido dosificados en forma muy adecuada. Se entreveran, antagonizan, observan, amenazan y combaten en un fluir sobrecogedor, llevado a cabo de manera intachable.

”Por su parte, Alberto Fabián, estructura su tarea con acierto patente. El gran valor e impacto del personaje reside en su gran discreción, parquedad y tino admirable, con que ha sido utilizado en el contexto respectivo.

”Por todo esto, los actores y la dirección de *Amsterdam Bulevar* pueden ubicarse de manera holgada, entre lo mejor que se ha visto a lo largo de 1986.”

Coincidiendo totalmente con los juicios del maestro Alcaraz, me atrevería a señalar que *Amsterdam Bulevar* es la tragedia mexicana más brillante que se ha escrito durante los últimos años. Posee un nivel difícilmente superable. Por otra parte, yo le daría un premio a Guillermo Ríos como director-revelación; otro para Víctor Carpinteiro como mejor actor; otro a González Dávila por la mejor obra, y otra al maestro Alcaraz por la mejor crítica.

El teatro es fundamentalmente poesía, no prosa; en este sentido, el teatro de González Dávila es, ante todo, poesía contemporánea, teatro actual, esencia natural de la vivencia humana. Sus obras se componen de formas cotidianas, de sonidos fundamentales; es un teatro que regresa a la teatralidad del ritual de la familia, de su contexto, su convergencia, su complicidad. Un teatro que concierne a las pulsaciones de la vida, no sólo a su respiración. Un teatro que toca al espectador en sus fibras más sensibles. Un teatro que produce un hueco en el estómago, un insoportable vacío que no es otra cosa que la levedad brutal de la que habla Kundera; un vacío que no es otra cosa más que la fuente del desencanto, la orilla de la escisión, la imposibilidad del contacto, la impotencia, el dolor, el grito contenido. Y sin embargo la esperanza, y sin embargo, la ternura.

Por todo esto, *Amsterdam Bulevar*, actores y director son, en sí mismos, suficientes.

Yolanda López.

**D**e las reseñas y críticas publicadas en los últimos dos meses seleccionamos, para su inclusión en nuestro *Boletín*, la reseña *Teatros subvencionados, universitarios y experimentales* de Malkah Rabell, publicada en *El Día* del 24 de enero de 1987, por ofrecernos un panorama general de lo que fue la producción teatral en México durante 1986, en lo que se refiere al teatro institucional y experimental, y la crítica *Un hombre positivo* de Bruce Swansey (*Proceso*, 24 de noviembre de 1986), por ser —a partir de la puesta en escena de *Barnum*, producida y dirigida por M. Fábregas— una reflexión en la que la valoración de una obra pasa por la comprensión de su función ideológica.

### *Teatros Subvencionados, Universitarios y Experimentales*

*Malkah Rabell*

**A**unque los experimentos escénicos ya no tienen la misma validez que hace una década, en el pasado año, 1986, en el DF hubo más de media docena de tales obras de buena calidad, especialmente las que ponía en escena el “Centro Experimental del INBA” en su sede, el “Galeón”. Espléndido espectáculo, debido más que na-

da a la dirección de Luis de Távira, fue *María Santísima*, del joven autor nóvel Armando García. El título se debe al nombre de un pueblito, que según dice el programa de mano, se halla “sembrado del otro lado de los sueños”. En realidad el autor mexicano es más poeta que dramaturgo, y el director auna lo onírico con lo real para ofrecer una magistral puesta en escena.

En el mismo “Centro Experimental del INBA”, pudimos presenciar otro espectáculo de mucha calidad, realizado por Georges Lavaudant con la obra de Jean Genet: *El balcón*.

Entre los teatros subvencionados, el puesto de mayor importancia lo ocupa, desde luego, la Compañía Nacional de Teatro, del INBA, que por falta de una de sus salas, destrozada por el sismo del 19 de septiembre, sólo actúa en su segundo teatro, el de "El Bosque" donde únicamente presenciarnos dos estrenos: *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, y *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca; ambas obras elegidas por tratarse de un medio siglo de la muerte de dos escritores. La temporada fue redondeada con la reposición de la nueva obra de Felipe Santander: *Y el milagro...* Las tres piezas nada nuevo trajeron. El drama político de Santander dirigido por él mismo se destacó más por el texto que por el montaje, y del amplio reparto sólo se distinguió Blanca Torres que fue excelente en el personaje de la criada del cura. Mas no logró impresionar de la misma manera en el estupendo papel de la criada de Bernarda Alba. Lo que me resulta incomprensible. En cuanto a las otras dos, la otra novedosa obra pirandelliana, que en su tiempo revolucionó el teatro, hoy se antoja envejecida. Y Germán Castillo, que puede decirse fue el director escénico del año por sus numerosos montajes, y sobre todo se destacó por su brillante puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba*, realizada para la Universidad Veracruzana, no pudo lograr igual

éxito con el texto de Pirandello: la dirección cayó en el mismo envejecimiento que el drama. También debido a la Compañía Nacional, La casa de Bernarda Alba dirigida por José Solé resultó muy controvertida y numerosos teatristas le reprocharon al director su realismo para un autor que en su tiempo fue el gran creador de la vanguardia experimental. Lo que a mí me pareció más bien una virtud, ya que el "realismo real" —como lo llaman— es la vanguardia de actualidad. Y por otra parte, quizá la única obra de García Lorca que puede ser vista bajo una lupa realista es precisamente esta pieza escrita en el último año de su vida, en 1936.

Subvencionados también podemos llamar y considerar los teatros universitarios. Tanto la UNAM como la UAM, así como la Universidad Veracruzana. De esta última sólo vi *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Germán Castillo, ya que por falta de su sala de la calle Milán igualmente perjudicada por el terremoto —pero ésta ya se halla en vías de ser reconstruida—, en el año 86 presentó pocos espectáculos en el Distrito Federal.

En cuanto a la Universidad Autónoma Metropolitana, colaboró en algunas oportunidades con la UNAM, como fue el caso de su puesta en escena por Lorena Maza de la obra para dos personajes, *Ágata*, de la escritora francesa Margarita Duras, que no dejó de ser cansadora por los

prolongados diálogos de los dos jóvenes actores, Dora Cordero y Antonio Serrano, en los papeles de dos hermanos incestuosos. En cambio la UAM puso en escena sin colaboraciones ajenas, la obra de Shelag Delaney: *La gota de miel* bajo la dirección de Raúl Quintanilla. Obra que exige la presencia de dos monstruos sagrados en los respectivos papeles protagónicos, y se presta muy poco para actores universitarios.

El mayor número de obras nacionales las montó la UNAM en diversos teatros, ya en el interior de la Ciudad Universitaria, ya fuera de su recinto, en ultramuros; muchas veces en colaboración con otras instituciones, y a menudo por su propia cuenta. Entre sus espectáculos más llamativos, fue el estreno de la obra nacional (que aún sigue en cartelera) *Baile de máscaras* del autor novel, Miguel Flores, estrenada en la Casa del Lago bajo la dirección del propio dramaturgo. En los dos únicos personajes, la pareja Delia Casanova y Homero Wimer realizó un estupendo mano a mano, que logró dar mayor brillo a la obra de Miguel Flores.

De las 21 obras representadas sin intervenciones ajenas durante la temporada universitaria de teatro del 86, la más llamativa y la más controvertida puesta en escena fue la de Salvador Garcini del drama de Augusto Strindberg: *La sonata de los espectros*, que permaneció en escena del teatro

"Juan Ruiz de Alarcón" desde el 25 de abril hasta el 31 de agosto. Otras obras que igualmente llamaron la atención en diversos escenarios universitarios fueron: *La noche de Pirandello* que aunaba textos pirandellianos con los de Hiriart; *La muchacha del alma* del autor nacional Jesús González Dávila, que interpretó un brillante grupo de jóvenes actores; *Juegos profanos* de Carlos Olmos, y la parodia de Hugo Hiriart: *Ambar*, estas cuatro en la sala "Juana Inés de la Cruz". Un interesante espectáculo musical fue el de Leszek Zawadka: *Kurt Weil, su vida y sus canciones*. Al aire libre se presentó la creación del grupo "Itaca": *La noche del año mil*. Del mismo grupo, pero presentado en el teatro excesivamente extenso de la Facultad de Arquitectura, fue la tragicomedia *La extraña tarde del Dr. Burke*.

La Universidad Nacional Autónoma apoyó también a numerosas producciones independientes, que se presentaron ya en foros universitarios, ya en foros independientes. Lo que permitió presentarse ante el público a 32 grupos. Tal vez esta dispersión de la labor teatral de la UNAM causó cierta sensación caótica. Pero, quizá esta misma dispersión permita con el tiempo la descentralización, al llevar a grupos independientes o universitarios a los lugares menos acostumbrados a ver teatro.

Bruce Swansey

Desde hace años se habla de una fórmula *Best-seller*. El término, aplicado a libros, ahora se da en otros medios, en todos aquellos ámbitos cuyo negocio son las masas. En teatro también existe una correspondencia de lo más y mejor vendido que se da en la caprichosa fórmula Broadway. Como ocurre con los libros, el éxito teatral depende de vaivenes que lo hacen oscilar, apuntando a veces hacia direcciones insospechadas como el Tony Award concedido a *Torch Song Trilogy*.

A pesar de que la fortuna es veleidosa, podrían sugerirse ciertos elementos del éxito comercial. Son varios, así que es mejor comenzar desde el principio.

Su carácter positivo: la razón por la cual la gente iba (va) al cine o al teatro, es que quiere distraerse. ¿Y qué significa eso? Entretenerse, divertirse, olvidar un momento la realidad y optar por el deseo.

No es casual que "entretenerse" sea una actividad interesante: alguien entretenido lo es de otro. Sin embargo no son las connotaciones morales del término lo que ahora nos interesa, sino otros significados tales como esperar, hacer menos molesta y más llevadera una cosa, divertir (recrear el ánimo), dar largas, di-

vertirse jugando. Cada una de estas actividades (o actitudes, según se vea) contribuye a crear una fórmula del éxito.

Manolo Fábregas sin duda representa la fórmula del éxito teatral. Como productor —cuenta la leyenda— es impecable. Hombre escrupuloso, preciso, positivo. Fábregas encarna *al* empresario. En su caso la diversión se une a una imagen tradicional de cómo debe hacerse comedia musical, de cómo la gente aprende a entretenerse, de cómo situarse en esa especie de catatonia que son los hábitos culturales.

Las aglomeraciones en el teatro San Rafael dan cuenta del entusiasmo de varias generaciones ante el fenómeno; es como la ley de la gravedad, que indica que el público cae por su propio peso. El éxito de Broadway en el tercer mundo radica, pues, no sólo en su indudable eficacia —al contrario de lo que varios solemnes piensan, entretener no es una tarea fácil— sino también en el peso de la tradición, en la creación de una forma-aceptable-de-pasar-el-resto.

*Barnum* es la última hazaña de esa especie de *family enterprise* que suscita el más sincero entusiasmo —pieles y joyas incluidas— de una clase que se identifica con la jovialidad y se entusiasma ante los ídolos. *Barnum* podría describirse como un pretexto positivo para entretenerse positivamente, es decir, decentemente.

La puesta en escena además cuenta con la presencia de Héctor Bonilla, quien se juega la cabeza uniendo el circo —*circa il* noveciento— con una profesión de fe actoral a la altura de las máximas expectativas morales. *Barnum* es la historia de una ilusión (que no viaja en tranvía), de una certeza (basta con desear), de una metáfora (La Voluntad todo lo puede), y el triunfo de una estética del ocio.

Otro factor influye en el éxito de Fábregas y es que su proposición (*what good is seating all alone in your room?*) forma parte de la modernidad mexicana. Proyecto inacabado, y en liquidación, la modernidad es el sueño cosmopolita, la breve historia de un deseo contrariado por la realidad, la decisión de reaccionar como el optimista ante el vaso medio lleno, es decir, de divertirse.

*Barnum* es un homenaje al empresario, al hombre positivo que ha sabido unir el sentido común (el menos común de los sentidos) con la imaginación, que proporciona una moral del triunfo y que colma las esperanzas de una audiencia de buenas conciencias.

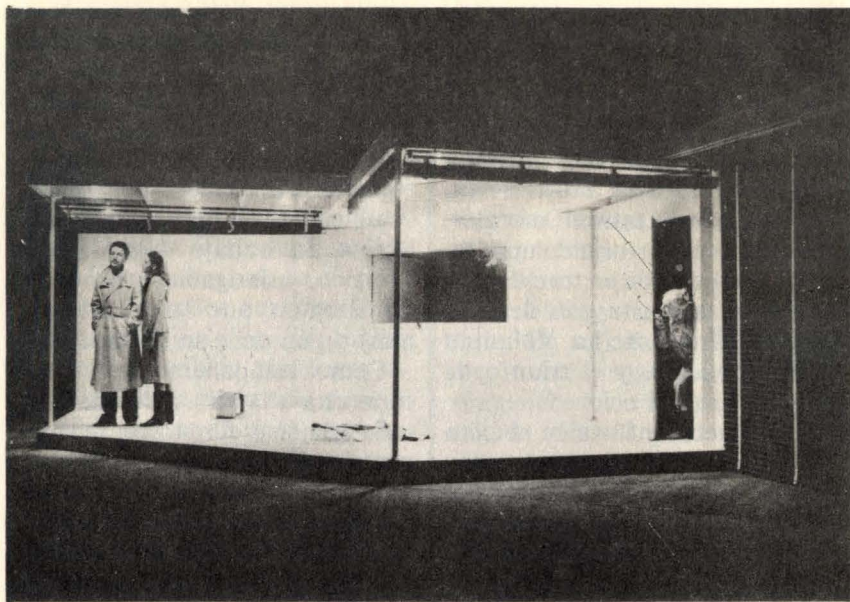
Quizá exista otro factor del éxito: su capacidad para multiplicarse, para convocar. Héctor Bonilla no es solamente un actor, sino también una figura pública. Sobre el escenario Bonilla produce electricidad, forma parte de esa clase de tipos cuyo trabajo da en el blanco. Cada gesto suyo se

amplía, cobra otra dimensión, resulta significativo. Bonilla es parte de un repertorio de reacciones colectivas, proporciona un modelo familiar. Otros medios —como TV y cine— confirman su ubicuidad en la conciencia colectiva. Su trabajo —esforzado, enérgico, infatigable— propone un Barnum que hace todo (y más) según debe ser hecho.

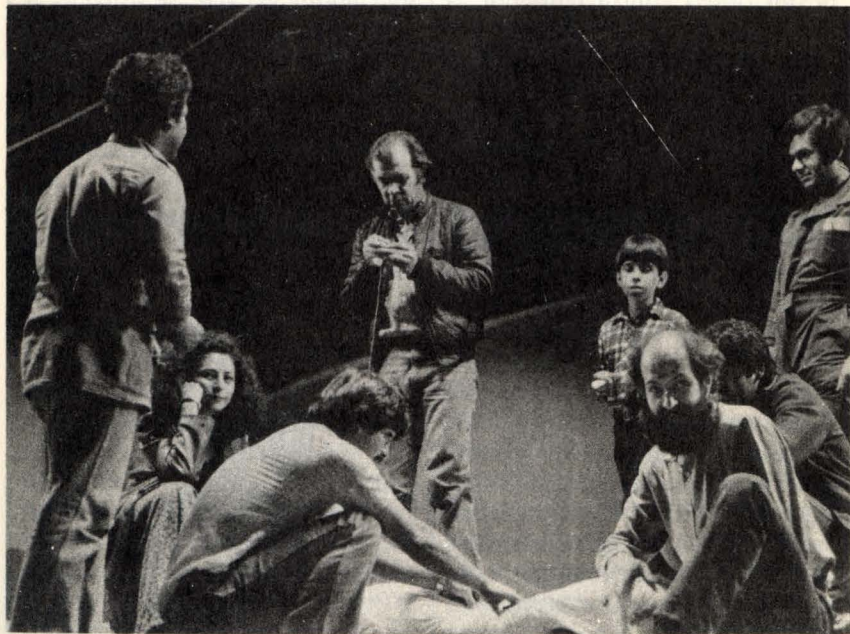
Como compañera ideal, Macaria está a la altura de una historia humana; el resto del reparto cumple con su función: interviene como marco elástico que contextualiza una vida ejemplar.

En México, Broadway se llama San Rafael. Cuenta con el peso de la tradición, con la eficacia y con la complicitad gozosa de una audiencia que se abandona al discreto encanto de una teatralidad que desde *Violinista en el tejado* impone estándares de diversión teatral.





*Grande y pequeño*, de Botho Strauss. Foto Rogelio Cuéllar



Durante el ensayo del CET

## NOTICIAS

### Premios

**EL PREMIO NACIONAL DE LETRAS, CIENCIAS Y ARTES 1986** en Lingüística y Literatura se otorgó al dramaturgo Rafael Solana. A partir de las propuestas de instituciones diversas, se mencionaron como candidatos, además del propio Solana, a los escritores Alí Chumacero, Eduardo Lizalde, Sergio Galindo y Antonio Alatorre.

Cuentista, ensayista, poeta y dramaturgo, Rafael Solana nació en el puerto de Veracruz en 1915. Ha incursionado también en el periodismo, en especial en la crítica teatral. Actualmente es colaborador de la revista *Siempre!*. Formó parte del grupo que editó la revista *Taller*. Entre sus obras se cuentan: *Ladera* (poesía), *La trompeta* (cuento), *La isla del oro*, *Debiera haber obispas* (teatro) y *La casa de la Santísima y Sol de octubre* (novela). Es presidente de la Federación Teatral.

El jurado estuvo integrado por Elías Nandino, José Luis Martínez, Guadalupe Dueñas, Hugo Argüelles y Ramón Xirau. Sobre la premiación, en entrevista con Sonia Morales, dos de los jurados explicaron las razones de su elección: Elías Nandino declaró: "Bueno, ahora que ya se conocen los resultados, les voy a contar cómo fue. Los poetas queremos abarcarlo todo siempre, y en los últimos años el premio se ha entregado a poetas: Sabines, Montes de Oca. En honor a la verdad, Argüelles y Guadalupe Dueñas argumentaron con razón la importancia de dar el premio a Solana, que es dramaturgo desde siempre, y por eso comprometí mi voto en su favor".

Hugo Argüelles, también dramaturgo, expresó: "Tiene una trayectoria en las letras, principalmente como dramaturgo, muy antigua, y una obra conocida y traducida en varios idiomas, *Debiera haber obispas*. Por otra parte, desde los años cincuenta ha realizado una crítica teatral contextualizada, que da noción del momento histórico, es decir, crítica teatral histórica. Además de que es poeta, novelista y ensayista."

**EL PREMIO JALISCO 86**, instituido en 1950 por el gobierno del estado, fue concedido a otro dramaturgo: Vicente Leñero (Guadalajara, 1933). En ocasión de su premiación, Miguel Angel Flores, en un recuento de la trayectoria literaria del escritor, destacó: "A los 26 años, y con el sello de la editorial Jus, Leñero publica su primer libro, *La polvareda y otros cuentos*. Después de una novela que anunciaba tímidamente su interés por manejar y dominar las técnicas narrativas, *La voz adolorida* (UV, 1961), Leñero recibe el premio literario más importante de la época, el premio Biblioteca Breve, concedido por la editorial Seix-Barral por la novela *Los albañiles* (1964).

"Escribir este libro fue para Leñero alcanzar la plenitud de su poder creativo. La novela revela las preocupaciones cristianas del autor y su interés por indagar en la complejidad de la condición humana. Con altibajos, Leñero no se ha apartado de esas intenciones.

"El teatro ha representado para él una forma de expresar también los conflictos de las relaciones humanas. En el libro autobiográfico *Vivir del teatro* nos ha dejado Leñero una vívida crónica de sus comienzos literarios y de sus experiencias como autor teatral. En esa crónica registra con detalle las dificultades para escribir una pieza dramática y los laberintos por donde atravesar si quiere verla representada. En su faceta como dramaturgo ha escrito obras que tienen un sitio indiscutible en el teatro de nuestro país: *La mudanza*, *La visita del ángel*, *Martirio de Morelos*".

**EL PREMIO NACIONAL DE TEATRO, DE BELLAS ARTES**, convocado anualmente por el INBA y el gobierno de Baja California Norte, fue otorgado a Jesús Alberto Cabrera, por su obra *La sirena del marinero nocturno*. Del autor, en las notas periodísticas que informaron del premio, se menciona que es originario de Oaxaca, Oax., que hizo sus estudios profesionales en administración de empresas y que, desde hace 6 años se dedica a la creación y difusión artísticas.

Refiriéndose al autor y a su obra, Bruce Swansey reseñó: "En esta ocasión el ganador del premio del INBA es un nuevo autor cuyo trabajo como director escénico en provincia (Oaxaca) seguramente ha pesado en su obra. *La sirena del marinero nocturno* se leyó el 5 de diciembre en la Casa de la Cultura de Mexicali ante una audiencia que reaccionaba nerviosamente... Admirador de Shepard y de Genet, Cabrera opta por un teatro que renuncia a avanzar hacia un desenlace que resuelve la obra satisfaciendo la curiosidad. Desde un principio sabemos de qué se trata. Lo que esos hombres hacen en el cuarto de un hotel de paso frente al mar es evidente; el misterio no se sostiene sobre la curiosidad anecdótica, sino en el desarrollo de una reflexión. Como en *Loco amor* de Sam Shepard, *La sirena...* se lleva a cabo en espacios sórdidos y claustrofóbicos, con personajes decididos a vivir situaciones límite. Con matices pasionales que convierten el erotismo y la sexualidad en

una fuerza fatal. *La sirena...* es sin embargo un texto emotivo y hasta cierto punto también una racionalización de la necesidad del amor, así como de su legitimidad". Refiriéndose a la consecuencia natural que una premiación debería tener, Swansey apunta: "Lo importante de los premios (sobre todo del que otorga Bellas Artes) es que deberían traducirse en accesos a la puesta en escena y en la publicación de las obras. Ignorar la promoción de la obra antes de que ésta alcance el escenario significa reducir al premio y a la institución a un rito, a un acto protocolario" (*Proceso*, 15 dic. 86).

---

### **Germán Castillo sustituye a José Solé en la Dirección de Teatro**

**Pablo Espinosa** ■ Fortalecer la presencia de la dramaturgia nacional, formar un elenco estable que sea "la cúpula artística a la que pueda aspirar la gente de teatro en México", realizar producciones itinerantes por la República, terminar con "el supuesto antagonismo entre autor y director", hacer una revisión de los objetivos artísticos de la Compañía Nacional de Teatro y contar con la "capacidad de convocatoria para reunir inclusive a gustos estéticos que no comparta", son las primeras impresiones en prospectiva del nuevo titular de la Dirección de Teatro del INBA, Germán Castillo, quien asumirá el cargo mañana a las seis de la tarde, en sustitución de José Solé.

Germán Castillo, egresado de la Escuela de Arte Teatral del INBA y con una trayectoria artística reconocida por su calidad, apunta en entrevista que "el INBA es la instancia cultural del país que debe cumplir las necesidades nacionales y no meramente las metropolitanas. En esa medida, quiero que lo que se haga en teatro, durante el tiempo que yo esté en el INBA, atienda a las diversas necesidades nacionales.

"Por otra parte —asienta— hay una presencia de la dramaturgia nacional contemporánea que aún no ha tenido la ocasión de verse confrontada en el escenario con un público crítico, inteligente, constante, de manera sistemática. Lo que quiero es que los acontecimientos teatrales del mundo estén presentes de manera vinculada con la existencia de la dramaturgia nacional.

"Quiero, luego, hacer un grupo de actores cuya solvencia actoral, dignidad profesional, actitud en su carrera, los haga indispensables en un grupo nacional de teatro. Su presencia posibilitará un equipo con los mejores directores y dramaturgos del país. Quiero, para cumplir este afán de cubrir las necesidades nacionales, inventar la forma de que haya producciones teatrales de una gran movilidad pero con una digni-

dad absoluta. Que la condición de itinerantes, de trashumantes, no les reste capacidad de lenguaje; que se trate de presentaciones que tengan todo lo necesario; y esto hay que inventarlo porque no existe solución ni tradición al respecto”.

—Algo que sabes desde ahora es que no contarás con un presupuesto abultado.

—Cuando las cosas se hacen, de alguna manera generan los dineros necesarios. Lo que es muy difícil es lograr presupuestos con base en nada, no llego con la actitud de decir: a ver cuánto hay para ver qué hago; llego con la intención de hacer lo más que mi capacidad de trabajo permita.

—¿Cómo se estimulará la creación dramaturgica?

—Con todas las experiencias del siglo XIX que me contradicen, creo que las obras por encargo no funcionan. Hoy es otra época: la creación literaria y la dramaturgia como tal obedecen a impulsos muy íntimos del escritor, y yo prefiero tomar el resultado de esos impulsos íntimos y no entrometerme en el ámbito íntimo de la creación de nadie. (*La Jornada*, 19/1/86).

### **Ópera en el INBA: La escena cobra mayor importancia**

Al hablar de los proyectos de montaje que la Dirección de Opera del INBA tiene para este año, su titular, Ignacio Toscano se refirió al proyecto de encargos de óperas a compositores mexicanos, en el año pasado que se escenificarán este año: “El primero de esos encargos lo estrenaremos en mayo y se trata de una ópera de Federico Ibarra con libreto de José Ramón Enríquez basado en un texto de él mismo; la dirección escénica es de Luis de Tavira y es un proyecto que presentaremos en el Centro de Experimentación del INBA, con la participación del Centro de Investigaciones Coreográficas. Los otros encargos, siempre pensando en grupos de trabajo vertebrador: director de escena, compositor-libretista, son: Mario Lavista con un libreto de Juan Tovar inspirado en *Aura*, de Carlos Fuentes; la dirigirá Ludwik Margules con escenografía de Alejandro Luna; y Marcela Rodríguez con libreto de Guillermo Sheridan, basado en un cuento de Inés Arrendondo y dirección escénica de Jesusa Rodríguez” (en *La Jornada*, 12 enero, 87 Pablo Espinosa).

---

## UNAM

---

Durante los primeros días de enero fue nombrado Eduardo Ruiz Saviñón como nuevo titular de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, en sustitución de Ramiro Osorio, quien renunció al puesto que venía ocupando desde el mes de enero de 1985.

Eduardo Ruiz Saviñón ha sido titular de cargos diversos en la administración universitaria, además de haber realizado diversos montajes, entre los que se cuentan *El show del terror de Rocky* y *Juegos profanos*.

En declaraciones vertidas a la prensa, Ruiz Saviñón se comprometió a apoyar a jóvenes directores del Centro Universitario de Teatro y a los de la carrera de Licenciatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

También habló de activar el funcionamiento de los teatros que existen en los ENEP's y de destinar el teatro Sor Juana Inés de la Cruz a la experimentación y el Juan Ruiz de Alarcón a trabajos de directores que monten textos de dramaturgos importantes.

De su lado, Ramiro Osorio dijo encontrarse satisfecho de lo realizado durante su gestión.

En el marco de la celebración de los 50 años del teatro universitario, se anunció la creación de la maestría en arte dramático, como parte de los estudios de postgrado de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro y carreras afines.

La comisión encargada del diseño de dicho postgrado está integrada por Carlos Solórzano, Alejandra Gutiérrez, Gabriel Weisz y Armando Partida, quienes informaron, que luego de una serie de encuestas, discusiones y análisis se determinó abarcar fundamentalmente dos áreas: la de investigaciones escénicas —dirección, escenografía y el aparato teatral—, y la de literatura dramática.

---

## CURSOS

---

### **Escuela de Escritores de la Sociedad General de Escritores de México**

La Sociedad General de Escritores de México, dentro de sus objetivos, contempla despertar y desarrollar la vocación creativo-literaria para consolidarse a sí misma, dar impulso a las letras mexicanas y proyectarlas a través de todos los medios de comunicación al ámbito internacional.

Es por esto que SOGEM ha creado la Escuela de Escritores para teatro, cine, radio, televisión y otras alternativas de comunicación, ofre-

ciendo un plan de estudios de dos años, dividido en semestres, que dará la preparación debida a las vocaciones que se inclinan por las letras, dentro de un amplio marco de teoría y práctica.

Su plan de estudios considera materias como: Psicología, Introducción a los medios de comunicación, Guionismo, Historia de la Cultura, Redacción y estilo, Teoría y composición dramática, Sociología, Ética y marco legal del escritor, Teoría del sonido y de la imagen, etc.

Los cursos se inician el 9 de febrero. La escuela está ubicada en Eleuterio Méndez No. 11, Coyoacán, México, D.F. Para mayores informes comunicarse al teléfono: 688-24-29 de lunes a viernes de 17 a 21 hs.

### *Curso de apreciación y análisis teatral en el CET*

El Centro de Experimentación Teatral del INBA y la Asociación de Periodistas culturales, organizan un seminario de apreciación y análisis del arte escénico, con el fin de ofrecerlo a reporteros y comentaristas de prensa, radio y televisión. Prestigiados dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, iluminadores y técnicos de diversas especialidades expondrán sus conocimientos en sesiones que se organizarán de común acuerdo con los asistentes. Las inscripciones pueden hacerse en el Teatro El Galeón, sede permanente del CET. Las conferencias se desarrollarán semanalmente a partir de marzo y pretende abarcar aspectos sobresalientes de la actividad teatral contemporánea.

El fenómeno escénico será analizado bajo un contexto nacional e internacional. Si los interesados lo desean, habrá sesiones dedicadas al estudio del teatro como fenómeno social, con sus repercusiones en distintos aspectos, a partir de la idea de qué técnicas, géneros, corrientes y mensajes tienen una repercusión pública.

Adicionalmente el CET mantendrá su programa de cuatro funciones semanales: los jueves y viernes a las 20:30 horas, los sábados a las 19:00 y los domingos a las 18:00; así como cursos intensivos de actuación para mejorar la calidad artística del elenco estable del CET. Los críticos, reporteros y periodistas interesados en participar en este curso pueden acudir al Centro de Experimentación Teatral (detrás del Auditorio Nacional) o comunicarse al teléfono: 520-90-60 extensión 175.

---

### *MESAS REDONDAS*

---

*El proceso de trabajo de un director* fue el título de la mesa redonda realizada en la Galería Metropolitana de la UAM, que fue convocada por esta universidad y el Grupo Editorial Gaceta, y en la que participaron Sergio Jiménez, Bruno Bert y Edgar Ceballos (28/1/87).

En la mesa se discutieron tres preguntas-tema: ¿Cómo se hace un director?, ¿qué relación se establece entre el dramaturgo y el director? y ¿cómo se relacionan el actor y el director de escena?

Sergio Jiménez, actor, director y estudioso del teatro, afirmó que en México los directores o bien se sienten llamados por las musas o se adjuntan como asistentes de un director importante, aunque reconoció que ahora ya existen escuelas donde se enseña el arte de la dirección escénica. De la relación entre autor y director, afirmó que hay una tendencia hacia el director estrella, pero que éste tiene algo de onanista, y con respecto a la última pregunta, dijo que estaba de acuerdo con Eugenio Barba en que el director más que dirigir actores dirige la atención del espectador.

Bruno Bert, director del grupo *Itaca*, señaló por su parte que hay dos canales para llegar a ser director, el de los vivos y el de los muertos. El primero se da en la búsqueda de los grandes maestros y el segundo en el encuentro de lo asentado en los libros. El se reconoció en el primero. Con respecto a la polémica autor-director, apuntó que le parecía absurda, ya que deja de lado al verdadero centro del hecho teatral: el actor.

Edgar Ceballos cerró la parte sustancial de la mesa redonda con una pregunta que no fue respondida: ¿Si el actor predomina en el hecho escénico, quién fija entonces el sentido del discurso teatral?

---

### *LIBROS*

---

**MEYERHOLD, V.E.** *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral.* Edición, introducción y notas de Edgar Ceballos. UAM y Grupo Editorial Gaceta, 1986.

“Edgar Ceballos ha reunido materiales teóricos de Meyerhold, especificando la procedencia conceptual y cronológica de cada uno. Incluye una bien cuidada cronología que permite visualizar la obra general de Meyerhold en relación con el teatro mundial del lapso meyerholdiano. El hecho de presentar cada tema mediante las definiciones alcanzadas por Meyerhold, expresa la importancia de esta obra: cada lector, cada investigador, cada director y —lo que es más importante— cada actor, puede asimilar, de manera directa el universo conceptual al mismo tiempo que la descripción técnica (o sea, de procedimiento)”.

De la nota firmada por A.D. *Meyerhold y la escena, Excelsior*, 18-1-87.

**MENDOZA-LÓPEZ, MARGARITA.** *Primeros renovadores del teatro en México (1928-1941). Vivencias y documentos.* IMSS, México, 1985.

“Margarita Mendoza-López es uno de los primeros críticos teatrales en México que inserta su trabajo en su contexto histórico.. Esta publicación ofrece una revisión somera de la trayectoria del teatro en el período y dos apéndices, uno gráfico con fotos de autores, actores, teatros, etc. y otro de testimonios que es una importante colección de materiales, y fuente para futuros investigadores. Se trata de un listado de las puestas en escena en esos años, así como los repertorios del Teatro Ulises y Escolares del Teatro, y de sus posteriores derivaciones teatrales”. De la nota de M.L. Argudin *Teatro en corto* en *Nexos*, enero de 1987.

**RABELL, MALKAH.** *Decenio de teatro (1975-1985).* Ediciones *El Día*, 1986. Reúne una selección de críticas y reseñas publicadas por la autora sobre la actividad teatral en México en la última década.

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA  
Miguel González Avelar  
*Secretario*

Martín Reyes Vayssade  
*Subsecretario de Cultura*

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
Manuel de la Cera  
*Director General*

Raymundo Figueroa  
*Subdirector General de Difusión y Administración*

Víctor Sandoval  
*Subdirector General de Promoción y Preservación del Patrimonio Artístico Nacional*

Jaime Labastida  
*Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas*

Esther de la Herrán  
*Directora de Investigación y Documentación de las Artes*

María Esther Pozo  
*Directora de Difusión y Relaciones Públicas*

Socorro Merlin  
*Directora del Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli*

Coordinadores del Boletín  
Leslie Zelaya Alger  
Miguel Ángel Pineda

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

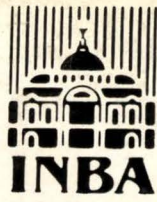
THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY



**SCP**