

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: *Boletín CITRU*. 2 (abr.-jun. 1987) nueva época. México: SEP, INBA, CITRU.

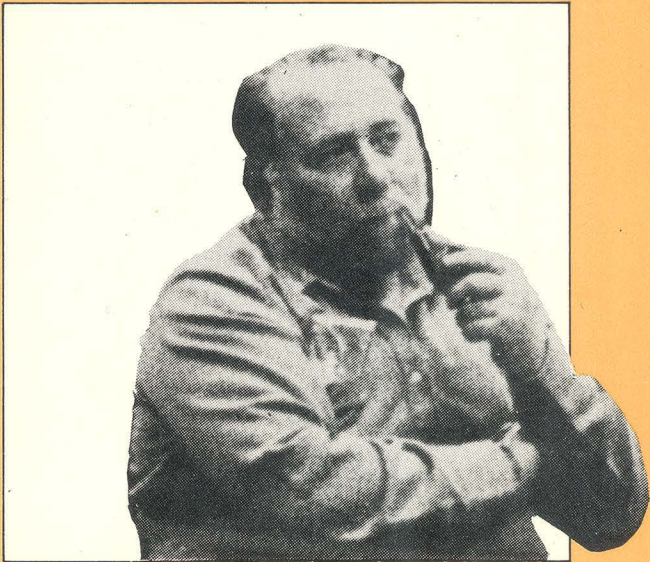
Descriptorios Temáticos (palabras clave): Teatro – Historia y crítica. Teatro – México – Historia y crítica. Margules, Ludwik, 1933-2006.

BOLETIN

CITRU

Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli

Ludwik Margules



2

DIDA

BOLETIN

CITRU

Centro de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli

Nueva época / abril-junio 1987

ÍNDICE

| | | | |
|------------------------------------------------------------------------------------|-------|----------------------------------------------------|----|
| EDITORIAL | 3 | PONENCIAS-ENSAYOS-TEXTOS | |
| CITRU | | El dramaturgo como director | |
| III Encuentro de Teatristas de América Latina y el Caribe y XXII Congreso del ITI. | | <i>Arnold Wesker</i> | 67 |
| <i>Socorro Merlín</i> | 5 | CARTELERA | |
| TEATRO EN ESPAÑA | | <i>Amor y muerte en la poesía del Siglo de Oro</i> | |
| Muestra de teatro español en México | 11 | <i>Aristofánica</i> | |
| TEATRO VIVO | | <i>León en invierno</i> | 77 |
| <i>Ludwik Margules</i> | | LIBROS-NOTICIAS-PREMIOS | 83 |
| Testimonios de: | | | |
| <i>Esther Seligson</i> | | | |
| <i>Juan Tovar</i> | | | |
| <i>Alejandro Luna</i> | | | |
| <i>David Olguín</i> | | | |
| <i>Fernando de Ita</i> | | | |
| <i>Sergio Jiménez</i> | | | |
| <i>Alejandro Aura</i> | | | |
| <i>Julieta Egurrola</i> | | | |
| <i>Emilio Echevarría</i> | 29-65 | | |
| | | Viñetas: Luis Riera | |



EDITORIAL

El Boletín CITRU se propone dar a conocer sus actividades, así como el avance en los trabajos de investigación y el contenido de su acervo documental, además de comentar las actividades más relevantes del quehacer escénico del INBA y del teatro nacional.

En esta segunda entrega presentamos un reportaje sobre la Muestra de Teatro Español —uno de los eventos más interesantes en la vida teatral en lo que va del año, organizada entre otras instituciones por el INBA.

Dedicamos nuestra sección Teatro Vivo a Ludwik Margules, director de escena, quien además de una brillante trayectoria en escenarios mexicanos, actualmente prepara un montaje para el Centro de Experimentación Teatral del INBA.

Parte fundamental de este boletín lo constituye el material preparado a raíz de la participación de México en el XII Congreso del Instituto Internacional de Teatro, y el III Encuentro de Teatristas de la América Latina y el Caribe, celebrados ambos en la Habana, Cuba, durante el mes de junio pasado.



El CITRU presente en el III Encuentro de Teatristas de América Latina y el Caribe, y en el XXII Congreso del ITI

Socorro Merlín, directora del Centro de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), asistió al III Encuentro de Teatristas de América Latina y el Caribe, que habiéndose realizado de finales de mayo al 6 de junio, sirvió de marco para la realización del xxii Congreso del Instituto Internacional del Teatro, que celebrado en La Habana, Cuba, contó con la presencia del 51 Centros Nacionales más 7 asociados y 11 países observadores.

Formando parte del Comité Mexicano del Instituto Internacional del Teatro, la propia Socorro Merlín hace una semblanza de este organismo que depende de la UNESCO, complementando ésta con las declaraciones finales del encuentro y el congreso citados.

Semblanza del ITI en México

Socorro Merlín

El Centro Mexicano del ITI tiene sus orígenes en 1948 cuando el Instituto Internacional del Teatro / UNESCO invita al Instituto Nacional de Bellas Artes para colaborar en su creación. En esa ocasión el presidente del naciente centro fue Salvador Novo. En 1953 cambió el comité ejecutivo presidiéndolo en esa fecha Celestino Gorostiza. En 1957, fungió como secretario general Antonio Magaña Esquivel. En 1964 cambió el Comité Ejecutivo presidiéndolo entonces Rodolfo Landa. De 1968 a 1979, se da un período en el que el ITI no tuvo actividades. A partir de 1979, se retoma la idea, se reestructura el Centro Mexicano del ITI y se organizan los otros centros que tenían una actividad escasa o nula reagrupándose

con dicho centro bajo la presidencia del Dr. Francisco Monterde. Sucedió al Dr. Monterde —después de su muerte— el maestro José Solé. Dichos centros son: La UNIMA, (Unión Internacional de Marionetistas); ASSITEJ, (Asociación Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes); AITA, (Asociación Internacional de Teatrología y Crítica); OISTT, (Organización Internacional de Teatro Amateur); AICT, (Asociación Internacional de Teatrología y Crítica); OISTT, (Organización Internacional de Escenógrafos y Técnicos Teatrales); UITU, (Unión Internacional de Teatros Universitarios). Todas pertenecientes a la UNESCO.

De esta manera, el ITI unifica criterios con relación a objetivos y programas de acción para evitar la dispersión de esfuerzos y acciones. Los estatutos de cada una de estas asociaciones, especifican sus objetivos y propósitos, mismos que llevan a efecto por medio de sus numerosos miembros, quienes son profesionales no sólo del teatro, sino de áreas conexas; directores, actores y autores de teatro, escenógrafos, técnicos, maestros, psicólogos, terapeutas, sociólogos, psiquiatras, etc. forman parte de este numeroso grupo; también los estudiantes de diversos niveles que se agrupan en la UITU (Unión Internacional de Teatro Universitario) y los obreros, trabajadores de empresas y estudiantes que se afilian a la AITA (Asociación de Teatro Amateur).

El ITI como sus afiliados, son asociaciones no gubernamentales que pertenecen a la UNESCO. Debido a las características económicas y culturales de nuestro país, los mencionados centros no sobreviven por sí solos, para su efecto operativo cuentan con el apoyo de instituciones y organismos oficiales quienes aprovechan los recursos humanos que generan estas asociaciones y centros, aportando a las acciones planteadas en común, recursos materiales. De esta manera ambos se retroalimentan y apoyan logrando metas comunes. Las instituciones oficiales, por otra parte, respetan la autonomía de los centros y de sus integrantes.

El pago de los socios, cuota simbólica, ha sido siempre irregular, de ahí que la vida económica de las asociaciones sea precaria; sin embargo su actividad es muy amplia, no sólo en el Distrito Federal sino también en el interior de la república donde se han formado centros regionales afiliados a ASSITEJ, UNIMA, UITU y AITA. La organización del Centro Mexicano del ITI, fue expuesta por su Secretario General en la Conferencia de Políticas Culturales de la UNESCO celebrada en México en 1982 como un modelo de organización, mismo que ha inspirado a la Central Internacional para promover una cooperación más estrecha entre las diferentes organizaciones internacionales y el propio ITI.

Los objetivos del ITI son promover e intercambiar conocimientos y prácticas sobre el arte del teatro con el propósito de consolidar la paz y la hermandad entre los pueblos. Reforzar los lazos de comprensión mutua e incrementar la cooperación en el dominio creativo entre toda la gente de teatro.

Los programas para el futuro se han estructurado en función de la consolidación de las acciones que se desarrollan actualmente, y pretenden lograr un intercambio de ideas a nivel nacional e internacional que conduzca a la revaloración del teatro como un lenguaje integrador de múltiples expresiones y cuyos recursos aplicados al arte y a la educación contribuyan a la formación de seres analíticos, críticos y creadores.

III Encuentro de teatristas de la América Latina y el Caribe.

Declaración Final

La América Latina y el Caribe vienen de una historia colonial y de un violento choque de culturas y entran, después de las luchas de independencia del siglo XIX, en formas de neocolonialismo, dependencia y subdesarrollo; todo ello agravado en la actualidad por problemas como la deuda externa, los efectos del proteccionismo, la baja de nuestros productos de exportación, y, en el campo político, la gran lucha por las libertades civiles, por la libertad de expresión y por los derechos humanos, contra las tiranías y la represión que defienden los intereses de las oligarquías criollas y las transnacionales. A todo lo cual se suman los intentos de eliminación del derecho de los pueblos a darse sus propias formas de gobierno, y, en última instancia, a la defensa de su soberanía, en el más amplio sentido de la palabra.

Así, la América Latina y el Caribe entran en la escena mundial como una realidad de gran magnitud, haciendo más urgente la necesidad de un Nuevo Orden Económico Internacional y un Nuevo Orden de la Información defendidos por las Naciones Unidas y la UNESCO. El auge de la literatura, el cine, la plástica, el arte en general, y el desarrollo del teatro latinoamericano en la actualidad, que hemos constatado en este Encuentro, hacen parte de esa presencia.

En esta lucha, en este proceso, la identidad latinoamericana ha ido haciéndose cada vez más tangible; la hemos ido descubriendo, la hemos ido compartiendo, la hemos ido constatando como la forma fundamental de supervivencia. Han ido cayendo prejuicios tradicionales acerca de nuestra condición que tendían a separarnos, y hemos ido descubriendo al mismo tiempo la variedad y la esencia de nuestra identidad.

Hemos aludido a este marco contextual no como algo formal sino porque el teatro que realizamos está influido por este contexto de manera directa, y nosotros asumimos esa influencia. Por ello el teatro más

vivo de nuestro continente está ligado a la lucha por la libertad y por la transformación de nuestras duras realidades. El teatro es una relación viva y siempre presente entre los actores y los espectadores, y, por eso, lo vivimos, más que como un oficio, como una forma de asumir la vida. La identidad para nosotros es el derecho a producir la síntesis de nuestras historias y de nuestros contrastes culturales, a fin de definir nuestros aportes a la cultura universal.

Por todo lo que hemos planteado aquí este Encuentro demanda, en primer lugar, la libertad de creación y expresión artísticas, el derecho que tiene el teatro a producir imágenes complejas y críticas de la sociedad en la cual se realiza. En segundo lugar demandamos, en los países donde existen formas de libertad de creación y expresión, la participación directa de los creadores del arte y de los sectores populares en la definición y aplicación de políticas culturales que permitan, a los artistas, dedicar sus esfuerzos fundamentales a la creación y a la difusión de su arte en los más amplios sectores, y a éstos, incorporarse al proceso de creación como activos participantes. Solicitamos también que los gobiernos faciliten el intercambio de productos artísticos y de artistas entre los pueblos de América Latina y el Caribe.

Finalmente, nos exigimos, nosotros mismos, los creadores, los organizadores, los investigadores:

Una elevación de la conciencia de los cambios que se están dando en el teatro latinoamericano, en el sentido de estar cada vez más ligado al desarrollo de una dramaturgia continental que dé cuenta de la complejidad y de la importancia de este momento histórico.

Nos exigimos, una conciencia más lúcida de la necesidad de organizaciones nacionales que aglutine a los movimientos teatrales, y de su coordinación continental, con el fin de lograr una mayor eficacia en el intercambio de materiales analíticos e informativos, de espectáculos y de artistas.

Nos exigimos, un debate que, partiendo de la pluralidad de formas de acercamiento al fenómeno teatral, plantee problemas capitales, como los modos de producción del espectáculo, la revalorización de las formas populares y tradicionales, las relaciones: entre teatro profesional y aficionado, la relación con el contexto social, político y cultural, y con los sectores populares.

Nos exigimos, una elevación del nivel cultural y de la conciencia social y política de los integrantes de nuestras organizaciones teatrales y unas relaciones más orgánicas con los creadores, organizadores e investigadores de otras disciplinas artísticas, así como de las ciencias sociales, las cuales constituyen un apoyo fundamental para el desarrollo artístico.

Nos exigimos, finalmente, una relación no menos orgánica, entre la formación teatral y el teatro vivo, el que está respondiendo a las urgen-

cias de la lucha social y de la vida en general.

Para terminar, expresamos nuestra solidaridad con los pueblos que enfrentan hoy una lucha crucial contra las tiranías y contra la intervención imperialista que trata de acabar con nuestra autonomía y nuestra identidad; y con los trabajadores del teatro que, en esas circunstancias terribles, siguen ejerciendo la función esencial de nuestra vocación, la de mantener la razón y el placer en medio de la lucha.

La Habana, 28 de mayo de 1987

CASA DE LAS AMÉRICAS

XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro Declaración Final

El XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro, reunido en La Habana, Cuba, del 1o. al 6 de junio de 1987, con la presencia de representantes de 51 Centros Nacionales y Asociados de todo el mundo y de 11 países observadores de Asia, África, América Latina y el Caribe declara:

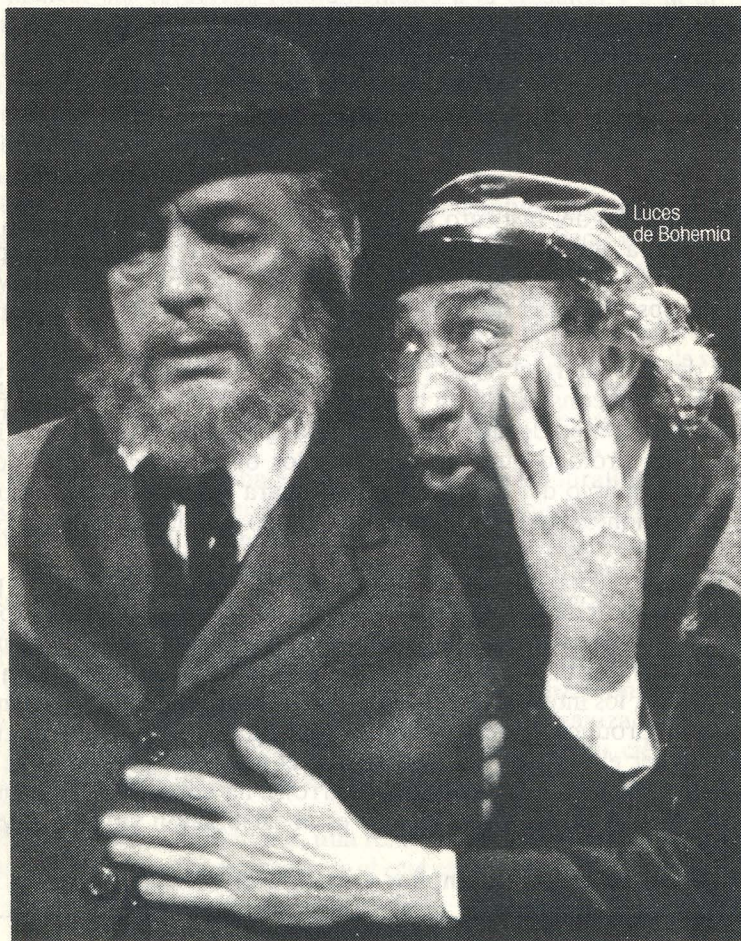
Los debates sobre el tema "El teatro por la identidad cultural y el desarrollo" han constituido un aporte de indiscutible relevancia al permanente intercambio de ideas que constituye principio esencial de la institución y un prólogo que converge con los objetivos generales de la UNESCO en el marco del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural. Las contribuciones escritas y el animado diálogo aquí iniciado deben proseguir.

El placer artístico es cada día menos buscado en el aislamiento y por ello la afirmación de la identidad es universal. Juntas, culturas provenientes de una herencia común, permiten la interacción e influencia mutuas. Aisladas, las culturas mueren. La dominación, la imposición de valores ajenos, los intentos de suprimir y reemplazar, dominar y suplantar sólo pueden producir la destrucción de una cultura. Negar una cultura es empobrecer el mundo. La idea de que el teatro en particular es un componente básico del proceso de desarrollo ha cobrado fuerza entre nosotros porque actuar y representar es la celebración vital de la vida de una comunidad.

Como consecuencia de amplios y fructíferos debates acerca del fu-

turo de una organización que incorpora nuevas ideas para ser genuinamente renovada, en La Habana, capital de un país de los que pertenecemos a un mundo llamado tercero, se proclama la creación del Foro por la Identidad Cultural y el Desarrollo como forma de enriquecimiento de la acción concreta del Instituto Internacional del Teatro al responsabilizarse con experiencias y proyectos regionales. A pesar de que actualmente la mayoría de los centros del IIT se encuentran en países en vías de desarrollo, el Instituto, a través del Foro será un estímulo a variadas iniciativas y propósitos y, en especial a la incorporación creciente de los países en vías de desarrollo al quehacer cotidiano del IIT.

Pero la cultura y la identidad sólo pueden ser preservadas en un mundo de paz. Pensemos en este Congreso como un acto de amor y alegría pero, también, como una responsabilidad con el presente y un compromiso con el futuro.



Luces
de Bohemia

La Muestra de Teatro Español en México

Del 20 de marzo al 12 de abril se realizó en México la Muestra de Teatro Español, organizada en España por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música que dirige José Manuel Garrido Guzmán —dependiente del Ministerio de Cultura, y por la Dirección de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, cuyo titular es Germán Castillo—, Muestra que teniendo como coordinador general a Ramiro Osorio, contó con el apoyo del DDF, la UNAM y diversas entidades particulares.

Durante la misma, se presentaron la Compañía Nacional de Teatro Clásico con *Los locos de Valencia* de Lope de Vega y con *El médico de su honra* de Pedro Calderón de la Barca, ambos montajes dirigidos por Adolfo Marcillac, titular de la CNTC, y el Centro Dramático Nacional con *Luces de Bohemia*, bajo la dirección de Lluís Pasqual; los grupos independientes (compañías autogestionarias) Comediantes con *Dimonis* y *Alé*, y *La Fura dels Baus* con *Accions*, elencos ambos de Cataluña. En lo que respecta al área musical nos visitó Amancio Prada, quien presentó *Sonetos de amor y otras canciones*.

Teniendo como sede principal el D.F. y subsedes a Monterrey (Nuevo León) y Villahermosa (Tabasco), la Muestra de Teatro Español se significó ya no por ser una influencia definitiva como hubiese sucedido en otros tiempos, sino por ser como el abrazo fraterno de dos seres que después de muchos años de no verse se tocan mutuamente el rostro para sentir las huellas que les ha dejado el paso de los difíciles y dulces días.

El boletín informativo del Centro de Investigación Teatral Roldolfo Usigli (CITRU) presenta sendas entrevistas con Marcel. Li Antúnez, de *La Fura dels Baus*, y con Lluís Pasqual, responsable del segundo montaje que en España se ha hecho de *Luces de Bohemia*, así como un breve ensayo de Moisés Pérez Coterillo, con el que en

su papel de director del Centro de Documentación Teatral abrió los trabajos del encuentro "La escritura teatral a debate", que celebrado en 1986 fue promovido por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, cuyo director es Guillermo Heras. Las primeras profundizan sobre las puestas en escena citadas mientras que el segundo es una reflexión sobre el estado actual de la dramaturgia española.

Miguel Angel Pineda



Entrevistas con Marcel: Li Antúnez y con Lluís Pasqual

Armando Lamadrid
Jaime Chabaud Magnús

Durante cuatro siglos, tres de la colonia y uno ya como nación independiente, México vio el desarrollo de su teatro totalmente delimitado por los cánones estéticos de la península hispánica. En el siglo xx surgen balbuceos nacionalistas de dramaturgos que enfocaron su lente para retratar costumbres mexicanas. Sin embargo, corrientes como el romanticismo —por ejemplo— nos llegaban como influencia francesa, sí, pero vía España. El gran rompimiento con el arte dramático español se da a partir de la primera década de este siglo. En ese sentido, y después de que el teatro español vivió un letargo en su evolución por el franquismo, es interesante contemplar los diversos caminos que han recorrido estos dos teatros tan afines y a la vez tan distantes el uno del otro.

Para acercarnos a lo que el panorama escénico de la Muestra de Teatro Español en México nos ofreció, tomamos dos paradigmas distintos, dos formas distintas de hacer teatro: la del teatro de texto y la del teatrosin texto. Como ejemplo del primero: *Luces de Bohemia* de Ramón del Valle-Inclán. El segundo caso *Accions*, espectáculo creado por La Fura Dels Baus. Fijaremos pues nuestra atención en este último, al cual definen los mismos miembros del grupo como "una alteración física de su espacio, un juego sin normas, un pelotazo en toda la cara, un estruendo, una descarga de luz y pirotécnica; es la mejor manera de reventar un automóvil, un golpe seco, una brutal sucesión de martillazos sobre una estructura metálica; es una ejecución sonora, una cadena de situaciones límite, es una transformación plástica en un terreno inusual".

Las siguientes entrevistas son con Marcel. Li Antúnez Roca —miembro de La Fura Dels Baus— y con el director del Centro Dramático Nacional, Lluís Pasqual.

—¿Podrías decirnos qué es La Fura Dels Baus, qué lo caracteriza?

—Lo único que nos caracteriza como grupo es nuestro trabajo. *La Fura* nace en 1983, luego de una fase de cinco años de labor un tanto informal y con una estética muy distinta de la que estamos usando ahora; digamos que antes nos podríamos encasillar un poco dentro del teatro de calle o festivo.

—¿Cómo funcionan creativa y organizativamente? ¿Existe un director, un coordinador o es colectivo el proceso?

—Nosotros lo llamamos creación colectiva pero el término se presta a bastantes confusiones. La nuestra es una metodología muy extraña y

por tanto difícil de categorizar. Cada vez se articula de distinta manera, varía según el montaje. Partimos de una idea llamémosla colectiva, pero no en el sentido de que a diez se nos ocurra al mismo tiempo. A lo mejor la idea es de una sola persona y si se acepta entonces la enriquecemos con nuevas opiniones o proposiciones. El trabajo, conforme se va ensayando, va creciendo y se divide, poco antes del estreno, por especializaciones; cada uno de los integrantes desempeñamos una función específica.

—¿Y alguien coordina el montaje en especial?

—Sí, siempre hay un coordinador o varios, depende del trabajo que sea. Además, hasta cierto punto existe un caos porque el sentido de coordinación no es impositivo. Nos dividimos generalmente en distintos grupos de trabajo y los coordinadores sirven como un mecanismo de información entre ellos. La metodología que utilizamos es por completo sui géneris y casi imposible de definir. Nos cuesta trabajo definir a nosotros mismos esta forma de trabajar.

—Muchos de los críticos mexicanos han coincidido en ponerle a su espectáculo la etiqueta de “estética de la violencia”. ¿Estás de acuerdo con eso?

—Creo que hay un malentendido. Hablan de la gran violencia imperante en *Accions* y, no es por nada, pero cualquier filme que se está produciendo en Hollywood es superlativamente más fuerte. En todo caso nuestro trabajo violenta al público. Yo definiría nuestra estética como del “accidente” o “realista” aunque estos términos sean también raros y equívocos. La Fura dels Baus derrumba una serie de códigos que cualquier espectador tiene al enfrentarse a una poética escénica común, habitual: la gente entra al teatro, se encuentra con un sinnúmero de butacas y se somete al espectáculo, digamos bajo un orden ya establecido y muy concreto; eso de alguna manera le da una seguridad y una posibilidad cotidiana de entender un espectáculo. Nosotros en *Accions* transgredimos toda esta seguridad del público y logramos que se violente interiormente. Proponemos nuevos códigos para la comprensión de un montaje escénico. Usamos el plano horizontal pero sin formar un espacio definido que debamos ocupar los actores y otro a ocupar por los espectadores. Los actores se mueven entre estos últimos. El texto desaparece por completo y la música cobra una relevancia, así como la plástica, importantísima. Los efectos de fuegos artificiales y demás cosas son muy reales y todo este conjunto genera un estado psicológico en las personas que bien puede darle una sensación mucho más violenta que si estuviera sentado en una butaca viendo cómo descuartizan a una persona en la pantalla cinematográfica.

—Dramáticamente, ¿cómo construye La Fura dels Baus este tipo de espectáculos?

—Hemos hablado mucho aquí en México de cómo se ha desarrollado sociológicamente nuestra labor y anotamos también el carácter re-

vulsivo dentro de un contexto específico: el español. En mi país no sería necesario explicar nada porque nuestro público vive al igual que nosotros una tensión y una serie de situaciones casi cotidianas que explican de alguna manera un espectáculo de esta índole. En México hemos querido hacer hincapié para que el trabajo sea comprendido en su contexto dado que su situación histórica y económico-social es distinta de la nuestra. Nuestro planteamiento tiene una base conceptual y unos fines que muchas veces se van perfilando, definiendo conforme los vamos desarrollando. En este sentido, cuando llegamos a esa etapa, el trabajo entra a un proceso de fricción y a la vez de depuración. Solemos hacer un acopio de material, primero, para después pasar a las intensas jornadas de ensayos, las cuales llegan a ser de hasta doce o catorce horas.

Marcel. Li Antúnez explica que muchas veces presentan sus espectáculos al público antes de estar totalmente terminados, arriesgando la calidad del mismo y asumiendo, asimismo, fracasos rotundos. De esta manera, La Fura Dels Baus corrige posibles errores para entonces poder hacer un estreno en forma.

—¿Existen en España otros grupos que sigan, más o menos, las líneas estéticas y de trabajo que propone La Fura? Queremos decir, ¿no hay una corriente dentro de tu país que tenga por bases búsquedas similares?

—Nosotros nacemos como un fenómeno desde un punto cero; dentro de España, antes de la Fura dels Baus no hay un precedente similar. Ahora que algunos otros grupos intentan propuestas —no alineadas a las nuestras— con ciertos rasgos en común, la prensa los ha tildado con el adjetivo “furor” o de “parecido a La Fura dels Baus”. No se ha generado una escuela ni una corriente alrededor de los planteamientos de nuestra organización porque sería contradictorio. No buscamos educar ni adherir a otros creadores a nuestro planteamiento conceptual y de investigación. Aunque nos imitaran en cuanto a materiales que empleamos o al tipo de actuación, serían siempre sus resultados diferentes. Hasta cierto punto La Fura les lleva una gran ventaja a muchos otros grupos simplemente por su antigüedad y porque tiene ya una estructura empresarial montada.

LA FURA DELS BAUS NO ES UN FENÓMENO SOCIAL, NO ES UN GRUPO, NO ES UN COLECTIVO POLÍTICO, NO ES UN CÍRCULO DE AMISTADES AFINES, NO ES UNA ORGANIZACIÓN POR ALGUNA CAUSA.

—Hemos notado en las diversas puestas en escena que vinieron a la Muestra de Teatro Español un interés inusitado por lo visual. ¿Es una constante en el teatro español actual?

—Es un rasgo general no sólo del teatro sino de las artes en esta década. Un ejemplo que de inmediato se me viene a la cabeza es el invento del *video-clip*. Hasta el inicio de los 80's no encontrabas imágenes promocionales de la música. Ahora está inundado el mercado musical y es

inconcebible vender una canción si no se acompaña de una imagen. Es curioso observar cómo el campo de las artes plásticas hacia finales de los 60's y principios de los 70's, se caracterizó por un claro predominio del arte conceptual; es decir, un arte que negaba muchas veces la imagen, que se manifestaba sólo por escrito con reproducciones de pequeñas imágenes de poca calidad. En los 80's surge un movimiento que reivindica la expresión visual: la transvanguardia italiana, los nuevos salvajes alemanes, los nuevos expresionistas españoles; que están, como ya dije, reivindicando el poder de la imagen y eso, por supuesto, se refleja en el teatro pero no sólo en el español. El italiano, por ejemplo, está aún más apegado que el español a lo visual aunque se observa un vacío en las puestas en escena.

LA FURA DELS BAUS SE APROXIMA MÁS A LA DEFINICIÓN DE FAUNA QUE A LA DE CIUDADANO.

—En la conferencia de prensa y en la mesa redonda —realizada esta última en el teatro El Galeón— afirmaban que su trabajo se podría ubicar en el límite de la teatralidad, de las artes plásticas, de la música, que su trabajo está en la parateatralidad. ¿Podrías aclararnos este punto?

—Es una definición un tanto confusa. Nuestra teoría se mueve en un campo turbio en el sentido de que avanzamos en un camino de tinieblas. Es decir, antes de La Fura dels Baus no existen antecedentes que expliquen el surgimiento de una organización como ésta. Han colgado a nuestro trabajo la fácil etiqueta de “happening” y me parece un error mayúsculo puesto que el nuestro no es un espectáculo para elites ni improvisado. *Accions* está perfectamente estructurado y va dirigido al gran público. En una de las últimas presentaciones que hicimos en el Auditorio Nacional vimos una clase de espectador que generalmente no asiste al teatro: jóvenes de 15, 16, 17 años, ansiosos de ver un espectáculo distinto y generador de emociones diversas. Estamos viviendo el fin de siglo, estamos a 13 años del siglo XXI y esto nos sitúa, al menos a las nuevas generaciones frente a una perspectiva muy diferente a la que puedan tener los creadores que hoy cumplen 35, 40 ó 45 años. Nosotros somos la primera generación que llegará al mismo tiempo al año dos mil y a los 40. Por todo esto es difícil también juzgar a la obra de arte sin con temparla desde todos los puntos de vista posibles. No es posible seguir englobando el trabajo artístico sin comprenderlo en su terreno específico. La Fura Dels Baus ubica su trabajo al margen del discurso económico del mundo. Decimos que estamos en el límite de la teatralidad no porque no hagamos teatro. Al igual en la música: de alguna manera estamos creando música. Necesitamos una nueva metodología y una nueva terminología.



Accions

(LA FURA DELS BAUS EXPERIMENTA EN VIVO. CADA ACCIÓN REPRESENTA UN EJERCICIO PRÁCTICO, UNA ACTUACIÓN AGRESIVA CONTRA LA PASIVIDAD DEL ESPECTADOR, UNA INTERVENCIÓN DE IMPACTO PARA ALTERAR LA RELACIÓN DE ÉSTE CON EL ESPECTÁCULO).

Hemos transcrito las opiniones de un grupo que hace teatro sin texto dramático. Ahora, nos iremos al lado opuesto con Lluís Pasqual del Centro Dramático Nacional quien trajo a nuestro país el montaje escénico de una obra maestra de don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936): *Luces de Bohemia*, que “es una obra de uno de los dos más grandes dramaturgos españoles del siglo xx”, como nos subraya Pasqual.

—¿Por qué precisamente esta obra de Valle-Inclán?

—Bueno, Valle-Inclán pese a ser menos conocido que Federico García Lorca, por ser éste mucho más popular, no es por ni tampoco es mejor que el autor de *La casa de Bernarda Alba*. Son enormemente distintos el uno del otro y representan una manera de ser y de sentir del pueblo español. *Luces de Bohemia* es lo que llamamos “el texto”. Es el texto mítico de España. Esta fue durante mucho tiempo la obra de resistencia. Después de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Cervantes, éste es el segundo gran texto de mi patria. *Luces de Bohemia* es de esa especie de libros que uno tiene en casa aunque no lo haya leído. Es un título mágico que aparece siempre, que surge en la escuela, en la universidad, está en todos lados y parece que te acompaña teniéndolo, al igual que *El Quijote*, en casa. Yo todavía no era director del Centro Dramático Nacional cuando en París me preguntaron qué texto pondría para el primer año del encuentro Teatro de Europa en dicha ciudad. Respondí inmediatamente, sin reflexionar siquiera: *Luces de Bohemia*.

Lluís Pasqual opina que valdría la pena que cada generación se replanteara el montaje escénico de obras de importancia tan fundamental como *Luces*. . . “Cada cinco o diez años —continúa— deberían hacerse nuevas visiones y revisiones de este teatro. Hacía quince años que no se había reestrenado una obra que tuvo tanta significación para la resistencia antifranquista. Por ello el quererla llevar a escena otra vez provocaba muchos miedos porque Valle-Inclán es un monstruo y *Luces*. . . es el fresco donde se cuenta nuestra manera de ser y de comportarnos y —como todo gran texto dramático— nuestra forma de hacer teatro. Hubo el miedo de que después de que fue tan representativo para el público, ya no le dijera nada luego de tan diversos acontecimientos como la muerte de Francisco Franco. No obstante no resultó así, fue totalmente opuesta la reacción. Cuando se escenificó hace quince años existió una gran tensión en la sala porque había una serie de símbolos —sin cambiar en lo más mínimo el texto— que la gente aplicaba al momento franquista.

Luces de Bohemia cumplió ya cuatro años representándose en giras por el interior y exterior de España. Cumplió también una temporada de seis meses en el teatro María Guerrero después de los cuales se daba

por terminado el ciclo del montaje. Sin embargo, se reanudó por la inusitada cantidad de cartas que mandó el público solicitándolo así.

—El lenguaje de Valle-Inclán es —sostiene Lluís Pasqual— pura alquimia. En España se ha creado un habla valleinclineza y se comenta sobre una situación esperpéntica que no es más que un choque con la realidad cotidiana, es decir: son los contrastes de todos los días. Nadie sabe bien a bien explicar esta “situación esperpéntica”.

—¿Cómo se planteó Pasqual el montaje de *Luces de Bohemia*, dirigiendo al Centro Dramático Nacional?

—Intentando ver la obra —lo que voy a decir parece una falacia desde el año 1983, ni antes ni después. En las dramaturgias nacionales siempre hay unas leyendas, unos tópicos —barreras— que se necesitan salvar. Adolfo Marsillach —director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico— ya habrá expuesto ante ustedes la teoría de que cuando se desea poner en escena a un clásico se prende una bombilla de peligro que dice “verso”; se habla entonces de la tradición perdida y de cómo se tiene que decir el verso. En el caso de Valle-Inclán existe el mito de las acotaciones. He llegado a contemplar cosas que me parecen degeneradas —lo siento— como leer las acotaciones en el escenario. Sí, son muy bellas, tanto como las propias escenas. Y sin embargo, siguen siendo acotaciones aunque parezcan más ricas literariamente. Importan esas acotaciones porque señalan el clima en que el autor de *Divinas Palabras* quiere situar sus obras. Por ejemplo, una de las cosas técnicas que nunca olvida es la luz. El mismo título de *Luces de Bohemia* posee una gran carga de significados en este sentido. El diálogo, el lenguaje en Valle-Inclán no es realista y los cambios de una escena a otra llevan un ritmo cinematográfico —característica que dificulta su representación—, por ello intenté que el discurso escénico fuese unitario tanto plásticamente como a nivel del diálogo.

El joven director dice en síntesis: “Valle-Inclán es un mito viviente”. Pero ¿quién es Lluís Pasqual?, le preguntamos.

—Yo soy de una pequeña ciudad de la provincia de Cataluña. Entré al medio teatral casi por error. Me llamó un día un amigo para que le ayudara en un trabajo y acepté sin imaginarme de lo que se trataba (Yo iba para letras). Cuando por fin me enteré de lo que se trataba acepté sin meditarlo y debuté con una obra escrita y dirigida por mí. Imaginen ustedes qué osadía. Primero trabajé como actor pero era malísimo. Decidí entonces ser asistente de dirección de gente de quien pudiera aprender de sus trabajos. Me fui a Alemania, luego al Piccolo de Milán, a Francia y después regresé a España.

—¿Nos podrías hablar del Lliure?

—Es algo muy importante para mí. Participé en él desde su fundación junto con Fabia Puigserver (el escenógrafo de *Luces de Bohemia*) en el 76. Es la única compañía independiente que se ha mantenido como

tal durante más de diez años. En ese lapso hemos hecho veintiséis producciones; la última de ellas fue *Madame De Sade* de Yukio Mishima. Contamos con nuestro propio edificio y se sigue trabajando. Tuve que dejar el Lliure para tomar bajo mi dirección el Centro Dramático Nacional.

—Este mismo centro montó para conmemorar el cincuentenario de la muerte de Federico García Lorca varios espectáculos, entre ellos: *Los sonetos del Amor Oscuro* con Amancio Prada. ¿Por qué surgió la idea de realizarlo?

—Amancio tenía desde hacía mucho tiempo la idea de musicalizar y escenificar los sonetos y a mí me pareció interesante el llevar a escena esa otra fracción de Lorca. Yo me concreté a hacer una determinada ambientación; quise recrear uno de esos bares en donde se toca jazz de Nueva York que tanto le gustaban a García Lorca.

—Y en relación a *El Público*, del mismo Lorca, ¿qué fue lo que te interesó del texto?

—Lorca escribe *El Público* desde una posición de vanguardia y a cincuenta años de haberlo creado, muchas de las imágenes —en su momento fuertísimas— se diluyen. Ha cambiado el mundo y la sociedad o al menos se ha vuelto más permisiva o menos hipócrita. La tensión interna de García Lorca en relación a su sexualidad hoy no representa el problema que representó en su época y que le valió represiones de diversas índoles.

—Pero la obra no sólo aborda esa problemática.

—Sería reducir las cualidades de la obra si dijéramos que solamente trata de la homosexualidad de Lorca. En *El Público* se habla de dos energías y hay en ella una búsqueda de la verdad sobre el amor y el teatro. Puede no gustar que se desdibuje un poco el tema de la sexualidad, pero eso es tan sólo producto de la evolución social. También me sucedió algo similar con respecto a *Luces de Bohemia*. Se me criticó que no respetase la teoría del esperpento pero yo quisiera que alguno de esos “críticos” me aportara algo sobre el esperpento más allá de lo que aparece en la escena duodécima de la obra. El esperpento, como tal, no es una manera de interpretar ni tampoco una teoría teatral. Es algo que se produce por el puro contraste en el escenario y, sobre todo, por confrontación con el espectador. Por eso he decidido olvidarme del esperpento, de la teoría. Me he concentrado en la idea de que si algo puede traducirse poéticamente del teatro de Valle-Inclán sobre un escenario, esto se produce, justamente, por contraste.

La escritura teatral: marco para un debate

Moisés Pérez Coterillo

Desde hace años, de forma oportuna o impertinente, numerosa gente de teatro hemos invocado los dos proyectos de renovación teatral más importantes que se han producido en España en las últimas décadas: el que esbozaron desde su creación los llamados «teatros independientes» y el que podría rastrearse en bastantes textos de autores teatrales, cuyo normal acceso a los escenarios se ha visto aplazado de manera sistemática.

Seguramente, por el análisis, la valoración, la discusión y la crítica de aquellos esbozos de utopía pasa cualquier propósito serio de política teatral que pretenda la renovación, la modernización y la presencia activa de la creación teatral en nuestra sociedad.

Pero también es cierto que los mejores proyectos, los más sinceros propósitos, los planes más ambiciosos se pudren en las carpetas y que, con el paso irremisible de los años, vamos acumulando un cementerio de imposibles a nuestras espaldas. Seamos optimistas o no sobre el futuro de nuestro teatro, estemos o no de acuerdo con el trato que las instituciones

democráticas dispensan a nuestro oficio, me parece percibir una impresión coincidente en numerosa gente de teatro. Algo así como un «ahora o nunca». La sensación de que es imprescindible avanzar hoy soluciones que mañana ya no serán posibles, sencillamente porque no vendrán tiempos mejores. Porque perder esta ocasión puede ser también perder el último tren de la renovación; dejar escapar definitivamente el cable que reanude el diálogo con las nuevas generaciones de espectadores; olvidar en vía muerta los balbuceos de un nuevo idioma escénico que se corresponde también con una nueva sensibilidad.

Es imprescindible que sepamos forzar un diálogo en distintas direcciones —nosotros que estamos ya tan cansados de hablarlos y escucharnos, de interrumpirnos y de replicarnos—. Es imprescindible un diálogo que responda al buen talante de interlocución de que hoy hacen uso los políticos, y nos permita convencerles de que el asunto del teatro no es un cultivo intensivo de resultados cotizables en el mercado electoral, sino que obedecen a leyes de más terca y caprichosa naturaleza que la política. Que precisa de un acto de fe y de generosidad a más largo plazo. Que agradece que no le conviertan en

* Tomado del libro *Nuevas tendencias Escénicas*: (La escritura teatral a debate), editado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la música, de España.

producto etiquetado con membrete oficial. Que precisa de groseras condiciones de supervivencia y que, aun así, son impredecibles sus resultados, los económicos y los artísticos. Pero que ese acto de fe puede devolver un día a la sociedad un instrumento para encontrarse y entenderse a sí mismo como nunca lo tendrá de otro modo.

Es imprescindible también abrir un diálogo con la propia sociedad. Se dice, y no sin razón a mi cuenta, que buena parte de la neurosis del teatro viene de su voluntario enclaustramiento, de una enfermiza tendencia intrauterina que le hace reducto impracticable y escaso en interés de puertas a fuera. La propia noción de crisis, la vivencia quejumbrosa de unas difíciles condiciones de subsistencia termina por convertirse en un argumento de disuasión para quien se acerca desde fuera. Un fenómeno semejante explicaría, al menos en parte, por qué resulta tan difícil y laborioso que un hecho teatral llegue a ser noticiable.

Pocos espectáculos tan desoladores como una representación teatral obligada a cumplirse delante de un público diezgado. Y reconocamos que se trata de una situación harto frecuente, una situación a la que parecen condenados, salvo contadas excepciones, los espectáculos hasta ahora estrenados por los llamados «nuevos autores». Sería suicida convenir que la responsabilidad se encuentra sólo de parte de los programadores; del hecho de arrinconar estos estrenos

contra el final de temporada, que es, tradicionalmente, la que menos espectadores lleva los teatros; o a la falta de condiciones de apoyo, por muy justamente que pueda razonarse el hecho de su programación, al menos en los teatros públicos, como una coartada de la mala conciencia de sus gestores; o, en fin, como consecuencia de la cerrilidad y ensañamiento contra todo lo que es novedoso por parte de la crítica más influyente.

Buena parte de ese teatro está lejos de provocar un verdadero interés, ni por su temática ni por su lenguaje. Difícilmente conecta con lo que constituye el ámbito de interés de los ciudadanos; anda escaso de audacia, de riesgo, de transgresión; repite y consume fórmulas plagiadas, más que dirigidas, de fenómenos teatrales que se aprenden de forma libresco, casi nunca en la práctica escénica.

No se entiendan estas palabras como una invitación a moldes teatrales cuyo éxito pueda diagnosticarse como resultado de una prospección de mercado o una exploración del todopoderoso «marketing». No se entiendan tampoco como la petición de un teatro de las mayorías, uniforme, consensuado y previsible. Antes bien, como una urgencia por objetivar el proceso de creación, por hacer que responda, precisamente, a las grandes fracturas, a las crisis por donde se adivina el cambio social, la transformación de los modos de convivencia, las quiebras del lenguaje y de la comunicación.

Un teatro que rechace esa tarea de intervención, en el más amplio sentido del término, está condenado al subjetivismo. Asumir ese diálogo con la sociedad implica también asumir el riesgo que impone el hecho teatral el imperativo de su convivencia con otros medios, que se han hecho todopoderosos con el desarrollo de las tecnologías de este siglo.

Un diálogo imprescindible, inaplazable, debiera establecerse hacia dentro de la propia práctica teatral. El celo por conducir la iniciativa de la creación; es decir, por capitalizar la autoría de un espectáculo, posiblemente está provocando hoy en el teatro que se hace en España una compartimentación, una falta de interrelación y dependencia, que se traduce, a la postre, en una extensa mediocridad y que frecuentemente se disculpa por la falta de medios, por la ausencia de condiciones, por el vacío de una política teatral inexistente. Razones que, por más que sean ciertas, no explican satisfactoriamente las cosas. Se puede decir que el teatro de los últimos veinte años, y no sólo en España, sino también fuera, se caracteriza por el rapto de la autoría teatral, entidad como iniciativa del proceso de creación, por parte de los directores de escena y en contra de los escritores de textos dramáticos. El rapto viene agravado por el hecho de que también la iniciativa de la producción de los espectáculos (y la misma propiedad de los medios de dicha producción) recae frecuentemen-

te en los directores de escena. En consecuencia, el escritor teatral, por más que conste su disconformidad, se ha recluso en su laboratorio doméstico, ha trasladado a los paréntesis de ocio que le permite su ocupación fundamental y remunerada la escritura teatral, entendida como un «hobby», practica el deporte de la competencia en los premios teatrales y tarde, mal o nunca asiste al resultado en escena de un proceso que él puso en marcha, poco menos en calidad de motor inmóvil, pero al que no asiste y frente a cuyo resultado se encuentra ajeno o impotente las más de las veces.

Decía al comienzo de esta intervención que los dos proyectos de renovación más importantes que se han producido en los últimos años en España eran rastreables en la práctica de los llamados «teatros independientes» y en la escritura de los también llamados «nuevos autores». En mi opinión, el mayor fracaso de esos procesos radica en su falta de conexión, en su mutua ignorancia, cuando no rechazo, en su práctica incomunicación, en su divorcio dentro del proceso teatral.

Los “teatros independientes”, aceptando bajo este término la iniciativa teatral que surge al margen de la estructura mercantil heredada de la posguerra y del entonces teatro oficial, ensayan fórmulas de organización que permiten un nuevo modo de entender la creación; abren una dinámica fluida que, de forma suficientemente anárquica e imprevisible, asegura

la continuidad de un proceso y termina por definir los rasgos personales de los colectivos más innovadores. En ellos se practica de forma a veces autodidacta y personal, una forma de dramaturgia diferente a la concebida tradicionalmente por el autor aislado, y aunque sólo al final del proceso pueda, no sin esfuerzo, fijarse un diálogo escrito o narrarse unas acciones, nadie puede poner en duda que se trata de una verdadera autoría teatral, bien pertenezca al colectivo, bien al conductor del proceso.

En otras ocasiones, esa dramaturgia se realiza sobre textos, teatrales o no, de autores ajenos, en la opinión de que su maleabilidad permite una mejor acomodación al proceso.

El éxito de aquella aventura, con ser notable, no puede medirse exclusivamente por la sobrevivencia de algunos colectivos durante cinco, ocho, diez, quince o veinte años, como ocurre con las más veteranas formaciones teatrales independientes: Els Joglars, Comediants, La Cuadra, Adrià Gual, Tei-TEC, Tábano, Dagoll Dagom, Esperpento, Ribera, Margen, Akelarre, Circo, Lliure. . ., sino por su paralela ósmosis con formas teatrales de empresa y posteriormente sobre todo por su infiltración, generalmente a título individual en los teatros públicos, tanto como actores, escenográficos, directores, gestores, animadores. . ., piezas clave en la incipiente política teatral de la Administración, tanto central, muni-

cipal como autonómica. Nadie podrá explicar los quince últimos años de la vida teatral en España sin valorar este fenómeno. Nadie podrá explicar el renacimiento de movimientos teatrales, como el catalán, por poner el mejor ejemplo, con una fuerza, una capacidad de convocatoria y un grado de profesionalidad tan alto, sin tener en cuenta el surgimiento de los "teatros independientes". Su repercusión alcanzaba, además del propio proceso de creación a terrenos de animación, aceptación de nuevos públicos, descentralización, defensa de la propia cultura y de la lengua, recapitulación de su patrimonio como colectividad, conexión y colaboración con organizaciones políticas y sindicales de signo democrático, representación en el exterior del teatro que se hacía en España. . .

De forma paralela, a veces son un simple tabique, por toda distancia, creyendo en idénticos postulados de renovación teatral, en ocasiones colaborando estrechamente con los propios colectivos, pero sólo excepcionalmente tenidos en cuenta en función de su especialidad, han convivido con los grupos los escritores teatrales. En contadas ocasiones, las obras de estos autores terminaban siendo materia de trabajo para los grupos y, más excepcionalmente aun, eran invitados a ejercer su especialidad de escritores en el proceso de creación emprendido por los grupos. Podría pensarse que estos autores escribían un teatro "imposible" para el obligado trámite

de la censura administrativa, pero la tardía desaparición de la censura tampoco alteró los términos de esta desconexión. El rechazo o el desconocimiento de una nueva escritura escénica se producía lo mismo en el teatro mercantil como en el llamado independiente. Dos ejemplos entre muchos que podrían encontrarse. En el Teatro de la Comedia se importa, como es costumbre, de otras capitales europeas o americanas, un montaje de éxito titulado *Drácula*. En esas fechas lleva dos años editado un texto de Francisco Nieva, de temática semejante y que aún permanece sin estrenar, *Nosferatu, aquelarre y noche loca de*, que hubiese servido, al menos en teoría, para añadir una creación propia y personal a la entonces moda "wamp" o de terror. Por no salir del mismo teatro de La Comedia en marzo de 1979, el teatro Estable Castellano TEC estrena *Don Carlos, Infante de España*, versión de la obra de Friedrich Schiller. La *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Muñiz, se había publicado en 1975 y se estrenaría año y medio después de la versión de Schiller.

Tómense los ejemplos como síntomas, no como un proceso de intenciones. Nadie pretende negar a un colectivo su real libertad de elección de aquellos textos que mejor le plazcan, el derecho de hacer versiones de autores extranjeros, tomando o no en consideración lo que autores propios hayan dicho sobre el tema. Se trata, simplemente, de subrayar un hecho

evidente: la desconexión entre la escritura dramática practicada por los autores y la práctica teatral de los grupos y compañías.

Un seguido argumento que pudiera justificar este desencuentro cabría buscarlo en supuestos abismos estéticos que mediaran entre algunos textos relevantes de los autores y el estilo, lenguaje y forma de entender la relación con el público de los principales colectivos. Pero ese supuesto abismo no sólo no existe, sino que las dificultades que entrañan algunos de esos textos para una manera convencional de entender el hecho teatral, serían un reto moderado, una simple prueba de aplicación para el grupo. También podrían adelantarse ejemplos, a modo de futuribles, pero me perdonarán que no lo haga, por más que desde la subjetividad de un simple espectador teatral —los críticos ya lo han hecho por su parte, pero más vale no mentar la cuerda en casa del ahorcado— uno podría concluir que determinadas involuciones, reiteraciones o traspiés, cometidos en el preciso terreno de la dramaturgia de los últimos espectáculos de nuestros mejores colectivos, quizá no hubieran existido de haber trabajado de otro modo, acaso con un dramaturgo, o sobre un texto ajeno al propio colectivo.

O para formularlo de una manera positiva: que al menos sobre el papel uno estaría dispuesto a asegurar que quienes mejor entenderían los textos de nuestros autores más renovadores, quienes me-

Porque pueden resolver los problemas que su puesta en escena conlleva; quienes pueden prestarles el aval de su reconocimiento y de su prestigio para conectar con el público, son, sin lugar a dudas, los más veteranos y crecidos colectivos teatrales.

Las cosas no son así, evidentemente. Tomando como indicativos los datos referentes a grupos y compañías teatrales que aparecen censados en la cartelera de "El Público" del mes de mayo último, tendríamos un cuadro aproximado de la realidad en los siguientes términos: Aparecen censados 470 colectivos (autocalificados profesionales, 292; semiprofesionales, 30, y aficionados, 148), con un total de 687 títulos (el 72% de ellos perteneciente a autores españoles y el resto a extranjeros). El desglose por autores de los títulos reseñados ofrece este resultado (cuadro 6).

Referidos a los espectáculos de grupos y compañías profesionales, el 44,67% de los títulos corresponde a espectáculos con dramaturgia colectiva o del propio director de escena, mientras el 17,92% pertenece a autores españoles vivos.

Creo que no puede seguir afirmandose con verdad que no existan autores españoles. Otra cosa es que su calidad, la ambición de sus textos, su lenguaje o los temas de sus argumentos susciten por igual el entusiasmo o la aproba-

ción. Sin querer entrar en valoraciones para las que sólo serían válidos los argumentos personales y subjetivos, quiero afirmar al menos que existen dramaturgias de una poderosa originalidad y de una enorme entidad dramática a las que no parece esperarles mejor destino que al legado teatral de dos de nuestros dramaturgos mayores, Valle-Inclán o García Lorca, que siguen sin tener en España (como sus autores homólogos en países de Europa) centros y laboratorios teatrales dedicados a investigar en su obra y compañías a mantenerlas en su repertorio (Ibsen, Chejov, Strindberg. . .). Al lado de grandes e indiscutibles dramaturgos, otros autores que verían multiplicada la eficiencia de su escritura si pudieran confrontar su trabajo con la práctica escénica y hacer de lo que hoy es una actividad marginal, el ejercicio de una profesión remunerada y reconocida por el público.

Estas jornadas habrían alcanzado su principal objetivo si permitieran abrir un primer debate, sin ahorrarse pasión ni inteligencia, en busca de las fórmulas que permitan una presencia activa e interpelante del autor teatral — en las amplias acepciones del término, tal como se convoca y pretende en este seminario— en los procesos de creación de los espectáculos, que es tanto como decir en la vida y en el destino de la sociedad.

Cuadro I

Compañías y Colectivos Censados en la Cartelera de *El público* Mayo 1984

| <i>Autocalificación</i> | <i>Número</i> | <i>Porcentaje</i> |
|-----------------------------|---------------|-------------------|
| Profesionales | 292 | 62,12 |
| Semiprofesionales | 30 | 6,38 |
| Aficionados | 148 | 31,40 |
| Total | 470 | — |

Cuadro II

Títulos en programación

| <i>Compañías/colectivos</i> | <i>Autores españoles</i> | | <i>Autores extranjeros</i> | | <i>Autor no identif.</i> | <i>Totales</i> |
|-----------------------------|--------------------------|-------------------|----------------------------|-------------------|--------------------------|----------------|
| | <i>Porcentaje</i> | <i>Porcentaje</i> | <i>Porcentaje</i> | <i>Porcentaje</i> | | |
| Profesionales | 310 | 71,75 | 112 | 25,92 | 10 | 432 |
| Semiprofesionales | 31 | 72,09 | 12 | 27,90 | — | 43 |
| Aficionados | 153 | 72,16 | 51 | 24,00 | 8 | 212 |
| Totales | 494 | 71,90 | 175 | 25,47 | 18 | 687 |

Cuadro III

Autoría de los títulos producidos por grupos y compañías profesionales

| <i>Autoría</i> | <i>Número títulos</i> | <i>Porcentaje</i> |
|---------------------------------------------------------|-----------------------|-------------------|
| Autores clásicos españoles | 13 | 3,00 |
| Autores clásicos extranjeros | 25 | 5,78 |
| Autores españoles siglo XX, ya desaparecidos | 30 | 6,94 |
| Autores extranjeros siglo XX ya desaparecidos | 54 | 12,50 |
| Autores españoles vivos | 74 | 17,12 |
| Autores extranjeros vivos | 33 | 7,63 |
| Autoría colectiva | 103 | 23,84 |
| Autoría del director del espectáculo | 90 | 20,80 |
| No consta autoría | 10 | 12,31 |
| Total | 432 | — |

Cuadro IV

Autoría de los títulos producidos por colectivos semiprofesionales

| <i>Autoría</i> | <i>Número títulos</i> | <i>Porcentaje</i> |
|---------------------------------------------------------|-----------------------|-------------------|
| Autores clásicos españoles | 4 | 9,30 |
| Autores clásicos extranjeros | 2 | 4,65 |
| Autores españoles siglo XX, ya desaparecidos | 4 | 9,30 |
| Autores extranjeros siglo XX ya desaparecidos | 6 | 13,95 |
| Autores españoles vivos | 8 | 18,60 |
| Autores extranjeros vivos | 4 | 9,30 |
| Autoría colectiva | 10 | 23,25 |
| Autoría del director del espectáculo | 5 | 11,62 |
| Total | 43 | — |

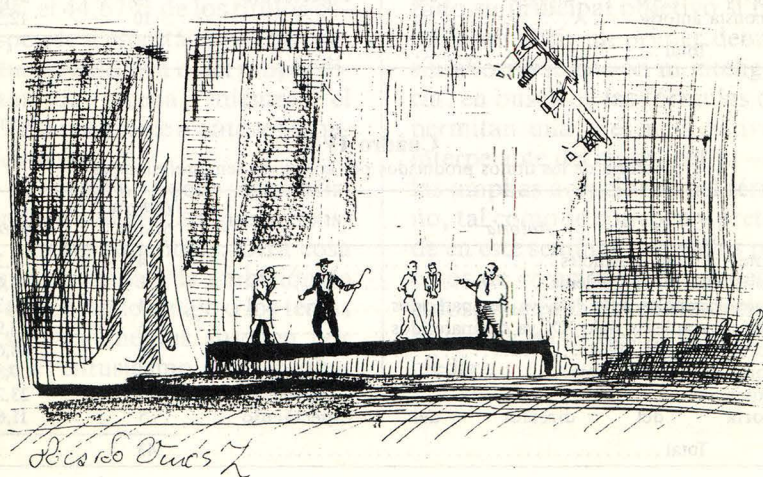
Cuadro V
Autoría de los títulos producidos por grupos aficionados

| Autoría | Número títulos | Porcentaje |
|----------------------------------------------------|----------------|------------|
| Autores clásicos españoles..... | 8 | 3,77 |
| Autores clásicos extranjeros..... | 12 | 5,66 |
| Autores españoles siglo XX, ya desaparecidos..... | 31 | 14,62 |
| Autores extranjeros siglo XX ya desaparecidos..... | 18 | 8,49 |
| Autores españoles vivos..... | 59 | 27,83 |
| Autores extranjeros vivos..... | 21 | 9,90 |
| Autoría colectiva..... | 34 | 16,03 |
| Autoría del director del espectáculo..... | 21 | 9,90 |
| No consta autoría..... | 8 | 4,24 |
| Total..... | 212 | |

Cuadro VI

Autoría del total de títulos reseñados en la cartelera *El público*, Mayo, 1984

| Autoría | Número títulos | Porcentaje |
|----------------------------------------------------|----------------|------------|
| Autores clásicos españoles..... | 25 | 3,63 |
| Autores clásicos extranjeros..... | 39 | 5,67 |
| Autores españoles siglo XX, ya desaparecidos..... | 65 | 9,46 |
| Autores extranjeros siglo XX ya desaparecidos..... | 78 | 11,35 |
| Autores españoles vivos..... | 141 | 20,52 |
| Autores extranjeros vivos..... | 58 | 8,44 |
| Autoría colectiva..... | 147 | 21,39 |
| Autoría del director del espectáculo..... | 116 | 16,88 |
| No consta autoría..... | 18 | 2,62 |
| Total..... | 687 | |



Ludwik Margules Director de escena

Ludwik Margules: director de teatro y cine, teórico y maestro de la dirección escénica, traductor de Mrozek y Chejov. Creador de puestas en escena (*Tío Vania, De la vida de las marionetas, Fiesta de cumpleaños, Ricardo III.* . .) cuya vocación —venciendo la condición efímera del teatro— nos remite a la certeza de estar ante la obra de un hombre que concibe el teatro como arte, como actividad capaz de re-ordenar, de re-crear y de re-presentar el mundo.

La búsqueda rigurosa —hasta el límite— de un lenguaje teatral en el que los signos y la sintaxis obedecen a reglas precisas, eficaces para comunicar los resultados de una investigación en la que el hombre, los recursos que desarrolla para sobrevivir en un mundo que a veces se antoja sin salida, parecen ser constantes formales y temáticas del teatro de Ludwik Margules.

Dueño de una sólida formación intelectual y artística, ha sido también, por muchos años, el maestro de generaciones de jóvenes estudiantes de dirección escénica que a través de él, conocieron la teoría y la práctica de Craig, de Appia, de Meyerhold, de Piscator, de Brecht: de los grandes creadores del teatro de nuestro tiempo.

Presentamos ahora los testimonios de Esther Seligson y de Fernando de Ita, críticos de teatro; de Alejandro Luna, escenógrafo y colaborador de gran parte de las puestas en escena de Margules; de Juan Tovar, dramaturgo y adaptador de algunas de las obras puestas por Margules en escena; de David Olguín, su asistente de dirección en *Querida Lulú* de Frank Wedekind, actualmente en preparación en el CET del INBA; de Sergio Jiménez, Alejandro Aura, Emilio Echeverría y Julieta Egurrola, actores con los que ha trabajado en sus puestas en escena. También incluimos un apunte biográfico —armado con las palabras y los conceptos del propio Margules— y un recuento de su trabajo teatral. Todo, como piezas que se reúnen para formar un apunte, un bosquejo, de la vida y obra de un teatrista que llegó a la escena mexicana hace 30 años para

convertirse, a base de ensayos y de estrenos, en uno de sus personajes protagónicos.

Leslie Zelaya



Ludwik Margules, por él mismo

La vida de un director de escena transcurre mezclada con su quehacer teatral: casamiento, entierros, nacimiento de hijos, suceden entre puesta y puesta; a veces no me acuerdo del año de nacimiento de mis hijas, pero sí me acuerdo de la obra que estaba poniendo cuando ellas nacían, cuando mi mujer daba a luz.

En cada obra, he aprendido el oficio de dirigir, el oficio de vivir: he aprendido a comunicarme con el actor y a desnudarlo de todo lo superficial; he aprendido a conocer al público; he aprendido —con una palabra que emplea mucho la gran actriz Ingrid Bergman— a desencebollar la acción escénica, el texto escénico, y llegar al meollo; y me he aprendido, me he conocido a mi mismo en mis puestas. Cada puesta es una experiencia de autoconocimiento y de autoaprendizaje, en donde la víctima mayor de su propio experimento es el director; y a partir de este autococonocimiento, lo que más me interesa es llegar a conocer al hombre, su psicología, su existencia, para aportar ese conocimiento al público —a través de los eventos, a través de las acciones que se suceden en el escenario.¹



De chico, en Varsovia, me llevaban de la mano a las funciones de teatro infantil, y lo que veía ejercía sobre mí un gran poder. Y luego, inclusive durante la guerra —yo estaba refugiado en el Asia Central Soviética— asistía a las funciones de teatro de los grupos de refugiados —grupos ucranianos, grupos rusos— y el teatro ejercía sobre mi una atracción inusitada. Sin embargo, llegué al teatro muy tarde, yo diría que a la edad de 24 años, cuando estaba ya en México.

Después de la guerra, estudié periodismo en la Universidad de Varsovia. Pero sabía que no deseaba quedarme en Europa, donde sentía demasiado cercana la presencia de Rusia, y que tampoco quería ir a los Estados Unidos. Entonces fue México; sabía poco del país entonces, sabía que era un país liberal, y tenía aquí una familia lejana.

Yo decidí quedarme aquí, fincar mi futuro aquí. Y cuando pensaba futuro, inmediatamente se unía la palabra artística. Adaptarme al país fue para mí descubrir el arte que se hacía en México, y el hecho de que podía dedicarme a él. Aquí me quedé, aquí enterré a mi padre y a mi hermano, aquí nacieron mis hijas. Tengo treinta años de vivir en México y treinta años de picar piedra en el campo teatral. Me gustó la elección y en ella estoy, con todos los vaivenes que depara la vida; entonces, México y el teatro están para mi absolutamente unidos.²

Fue una verdadera suerte haber llegado a México en 1957, cuando era la época de la máxima ebullición de la actividad del grupo de *Poesía en voz alta*, de la creatividad de Seki Sano y de Fernando Wagner, del

maestro Novo, de las grandes puestas en escena de Héctor Mendoza, de José Luis Ibañez, de Juan Ibañez, de Juan José Gurrola. Me estoy dando cuenta, a la vuelta de los años, que mi enseñanza teatral, mi enseñanza de México, se efectuó a través de mi asistencia a los espectáculos de estos grandes maestros mexicanos del teatro.

La Escuela de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras, donde me inscribí, tenía entonces un muy buen nivel. Fue una verdadera suerte contar en los inicios de mi actividad teatral con maestros como Fernando Wagner, que me enseñó el valor de la forma y de la composición en el teatro; como Seki Sano, que me enseñó —si cabe esta formulación— en términos sumamente entrañables, el valor de la verdad que habla desde un escenario; como Luisa Josefina Hernández, que me enseñó el análisis escénico; como Margo Glanz, como el maestro Fernández, o como el maestro Novo, en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes. Son y fueron grandes maestros de quienes aprendí teatro; pero yo creo que de donde más aprendí, fue de los espectáculos que vi cuando llegué en los cincuentas a México.³



Cada una de mis puestas significa una suma de reflexiones y el cierre de una etapa de búsqueda: de búsqueda de uno mismo en el espacio teatral, en el contacto con el actor y el público, en el contacto con la emoción humana.

De las obras de mi creación joven, a la que más quiero es *El círculo de tiza caucasiano* de Brecht, que hice en el teatro de Arquitectura por el año de 1965. De alguna manera, en las obras anteriores exploraba yo todas las pasiones que tiene que expurgar un joven director: conflicto político, conflicto ético, lo habitual. . . en *El círculo* seguí cultivando las mismas pasiones, pero en una forma mucho menos panfletaria, en una forma más compleja, diría yo sofisticada. Puse a Brecht para buscarle las contradicciones; como lo admiro y a la vez me es antipático, quise resaltar en él sus valores poéticos, con lo cual disminuí su agresividad social; con lo cual me quedé muy lejos de Brecht. Y así sucede con muchos autores.

El círculo de tiza de Brecht y *La trágica historia del Doctor Fausto* de Christopher Marlowe, eran trabajos con estudiantes, y aprendí de ellos el valor de la relación espontánea, a como construir eficazmente con la espontaneidad y no con los recursos del actor preparado.

Me di cuenta, tanto en *El círculo de tiza caucasiano* como en el *Fausto* de Christopher Marlowe, del papel que el escenógrafo —en este caso Alejandro Luna— juega en la puesta en escena como co-director que te ayuda a ubicarte en el espacio. Yo diría que desde aquél entonces, Alejandro Luna se convirtió en co-director de mis puestas y yo me convertí en co-escenógrafo de sus escenografías, y creo que una relación de trabajo co-

mo ésta reditúa en la eficacia de la comunicación con el actor y con el público.⁴



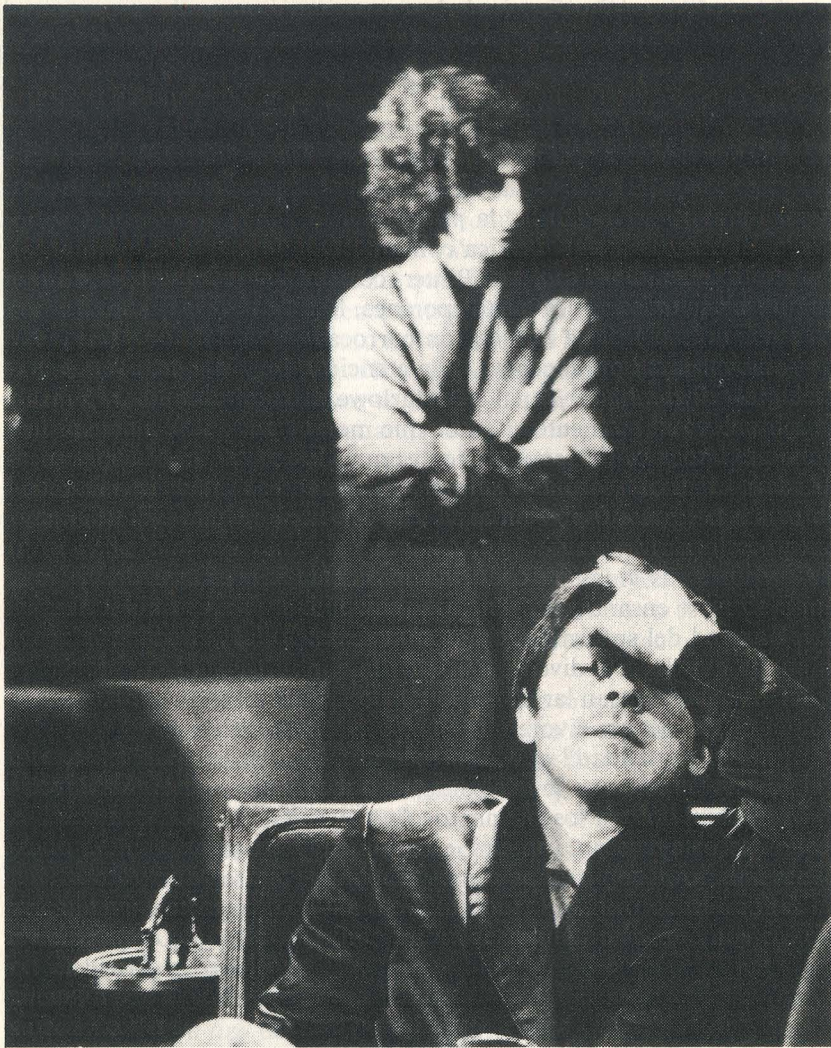
De los autores dramáticos que me conmueven, que me mueven, que me estimulan, con quienes me identifico o con quienes me quiero pelear, mis preferidos son los isabelinos, porque en ellos encuentro con mayor eficacia, con mayor nitidez, la problemática del hombre moderno. No creo que la literatura dramática contemporánea —salvo, claro, algunas y honrosas excepciones como Pinter, como Genet— refleje al hombre moderno, la problemática contemporánea. Me interesa mucho Genet, que me instala en la misma concepción barroca del hombre que los isabelinos; que me pone en el centro de la atención al hombre enredado en la problemática del poder, igual que Marlowe, igual que Shakespeare. Pero Chejov es probablemente el autor que me permite más encontrarme a mí mismo. De los clásicos, Chejov es quien más se aproximó al descubrimiento de la tragedia del hombre moderno, el que describe el viaje desde la inevitable aceptación y resignación ante el absurdo, hasta la conciencia total de la omnipresencia y omnisciencia del absurdo como regidor de nuestras vidas.

Chejov se ensaña con el sentimentalismo de sus personajes; plantea la inutilidad del sufrimiento, quitándole cualquier valor moral y ético. Descubre también el divorcio entre el idioma y su valor comunicativo, para convertirlo en un largo monólogo interior en el cual, el absurdo adquiere valor poético; divorcia la emoción de la expresión verbal y da una aparente “normalidad” a sus personajes, mientras narra la quiebra del hombre. Todo esto me lo aproxima mucho, son los aspectos que me lo hacen fascinante. En los momentos de mayor tensión y lucidez sobre lo inevitable del absurdo, los personajes chejovianos toman té o dialogan en forma insignificante; y sin embargo, a pesar de todo, reflejan sus estados de ánimo, su segunda naturaleza, la más oculta, y revelan el mayor transfondo de su abismo. Pero yo citaré a Solzenitzin: “Los personajes chejovianos sueñan con el futuro; si supieran el futuro, la clase de futuro que ha llegado, se hubieran ahorcado después del primer acto”.⁵



De la vida de las marionetas, de I. Bergman (Fragmento de una conversación de trabajo entre el traductor-adaptador y el director)

.....
Ludwik Margules: Bergman es un poco como Jensen, el siquiatra de la obra; conoce muy bien las motivaciones psicológicas, conoce muy bien la psicología; no cree que la psicología tenga que ver con algún orden del universo. A mi me interesa mucho la descripción de las diferentes soledades; personajes solitarios. Jensen es un personaje solitario, Ka-



De la vida de las marionetas

tarina es una mujer solitaria, la madre, todos. Todos viven diferentes formas de soledad. Y este afán por la soledad llega a tal grado que a veces pienso que éste es un tema en sí: la ausencia de valores, el desorden, la inercia de la gente están tomados como punto de partida para describir la soledad. Es un tratado de soledad, de incomunicación. Me molesta mucho que tenga que valerse de un hecho estriden-

te, de un crimen, para hacer este análisis, esta reflexión; y entonces siento un dejo melodramático, aunque la evolución del personaje sea trágica. Egerman paga por su transgresión.

Juan Tovar: Pero al mismo tiempo si al final Egerman no es feliz, por lo menos está más cerca de la felicidad de lo que nunca estuvo, encerrado en su propia soledad, su soledad reconocida como tal, respetada; nadie intenta comunicarse con él, lo dejan que haga sus cosas, él duerme con su osito de peluche.

Ludwik Margules: En su regresión infantil, en este momento, él está bajo observación y podemos pensar que no está sometido a tratamiento, pero tarde o temprano vendrá el tratamiento. El está en un manicomio para que lo traten. Entonces ¿qué pasará con la felicidad de Peter Egerman sometida a electroshocks o a insulina, a tortura diaria permanente que borrará de él no solamente su nombre, sino hasta su infancia? O le harán la labotomía si jurídicamente lo consideran peligroso para la sociedad. Serán capaces de convertirlo en un vegetal.

Juan Tovar: Los vegetales son los *seres* más felices del mundo.

Ludwik Margules: El problema es otro: en este momento, donde termina la obra, Peter Egerman está feliz, nadie lo toca, está en una clínica, se respeta su retorno a la infancia, su privacidad. Luego vendrá la tortura, el horror. Ahora está en la felicidad, después empezará el castigo de la ciencia moderna y entonces, ¿cuál felicidad? Habrá solamente dolor y espanto.

Juan Tovar: Sí, como en la infancia, los terrores de la infancia hechos realidad.

Ludwik Margules: Me siento un poco molesto porque no quede a nivel chejoviano: un reflexionar sobre la vida sin necesidad de introducir elementos extraordinarios o estridentes: la necesidad de asesinarla, del coito anal, aunque esto esté motivado. Peter Egerman transgrede, y esto tiene sentido en la mecánica de la obra. Pero la introducción de esos elementos me hace un poco ser escéptico en cuanto al tono, tono de pieza o tono de tragedia, y una necesidad de condescender con un sentimiento frívolo, melodramático. ¿No te molesta el hecho de que se recurra a un evento extraordinario, para que a partir de ahí empiece un análisis? Para mi en ello hay un poco de impotencia. Para el punto de partida, Bergman necesita un asesinato. ¿No te molesta?⁶



De la vida de las marionetas, de Bergman, fue una obra concebida a manera de teatro de cámara, una obra de creación al interior del personaje, al interior del actor, de forma entrañablemente íntima. La obra íntima me obligó, ante la asfixia de la intimidad, a buscar un espectáculo. El *Manuscrito encontrado en Zaragoza* me interesó por su riqueza de posibilidades, escénicas e imaginativas. Es una historia trágica expuesta

en forma alegre; es una obra épica, de un gran humor sensual, cuyas posibilidades de espectáculo e imaginación rompen las paredes del teatro.

En *El manuscrito* la materia teatral es la posibilidad de ficción, los múltiples desdoblamientos de los personajes que se reflejan y reproducen como en los abominables espejo de Borges, sin que se salgan de una línea narrativa muy clara. Lo que nos interesaba, pues, eran justamente esas posibilidades que ofrece una narración multilateral que nos da, además la oportunidad —aparte de jugar con el tiempo y el espacio, de parafrasearlo todo: estilos, géneros, comedia del arte, teatro francés, español. Paráfrasis de la paráfrasis, pero a la N potencia. O sea, teatro dentro del teatro dentro del teatro.⁷



Como director teatral, me tiene obsesionado y alucinado la idea de codificar las emociones en una precisión musical teatral total y absoluta. Siempre he soñado en teatro con la posibilidad de la precisión; la música la ofrece y la ópera es una experiencia teatral, de modo que significa la plenitud. Ópera es plenitud y no sólo teatro cantado; es la más formidable simbiosis del mundo musical y la representación.

El montaje de *The Rake's progress* significó para mí el encuentro con el mundo operístico, el encuentro con la música, el encuentro con la voz cantada, que es para mí la máxima expresión de lo erótico, de lo amoroso. Siento que me enriqueció mucho, que me ayudó a comprender el espacio musical, el espacio polifónico de una puesta en escena.

Representarla significó además ampliar el repertorio al que está acostumbrado el público de la ópera, abrirlo a autores contemporáneos. En este caso, a una pareja insólita por su enorme importancia artística: Stravinski y Auden; a veces tengo dudas sobre qué es más formidable en esta conjunción: si la música tan precisa, difícil y especial o la extraordinaria poesía de Auden, que creó un texto poético, trágico por naturaleza, que habla del anhelo de libertad del hombre y de los precios que hay que pagar por ella, en un discurso poético fundido formidablemente con la música de Stravinski.⁸



En el trabajo con los actores busco su máxima capacidad de entrega, y cuando la tarea escénica lo requiere, busco su máxima identificación con el papel. En el trabajo con el actor busco ante todo su capacidad de autotransgresión, su capacidad de entregar su intimidad al servicio del personaje. Intento conseguir del actor la sorpresa ante su propia emoción, la no mecanización, la no rutina, la permanente entrega de su intimidad al servicio del personaje.

Con frecuencia, el actor —desmoralizado por puestas superficiales— llega al espectáculo sin entender su espíritu, sin entender el espíritu de

la totalidad de la obra que ha de representar; por lo tanto, exijo del actor una comprensión total de la obra, una comprensión del espacio en el que se está moviendo la comprensión del espíritu del texto, su correcta comunicación verbal con el público; busco del actor la comprensión del papel desde el punto de vista intelectual, desde el punto de vista emocional, busco del actor una completa capacidad de asir su papel, y, a la vez, la conciencia de que es el constructor del espectáculo, de que participa en la dirección del espectáculo.

Actualmente, a diferencia del trabajo de análisis sobre la mesa que practiqué anteriormente, trabajo con el actor analizando y aprendiendo el personaje sobre la acción, sobre las improvisaciones; el actor aprende así sobre su propia aportación. Anteriormente he dedicado mucho, mucho tiempo al análisis literario, y el paso del trabajo de mesa a la acción escénica siempre se dificultaba.

Los actores aportan vida, son el centro del espectáculo, y mientras dirijo, aprendo mucho del comportamiento del actor, y lo trato de entregar al público. Me alucino e intento alucinar a mis actores, e intento exprimirme y expresar a todos los que están alrededor de mí, para lograr ese supremo objetivo que es encontrar así sea un minuto, un segundo de verdad en el escenario.⁹



Un director no tiene por que ser una fábrica de puestas. Se necesita un tiempo de reflexión, de ordenación de ideas y de digestión de lo que se hizo antes. Lo que sí, hay que preparar, preparar en el laboratorio personal o en el taller, la puesta que sigue, hay que meditarla, visualizarla, trabajando mucho.¹⁰

Dirigir es realizar un hecho poético, un hecho autoral que implique una moral, una ética y una responsabilidad por lo que suceda en el escenario a través de un lenguaje teatral, a través de una puesta en escena. Habrá puesta en tanto que el director sea un poeta y tenga algo que decir sobre su realidad y en la medida en que lleve su disputa con el teatro. De otra forma no habrá nada, simplemente será un oficio de ilustración.

Únicamente en la medida en que sea poesía, le será posible a un director plasmar mundos internos que se objetivicen, que encuentren la materialización en el escenario; sólo en este aspecto el director será autor: el *autor del espectáculo*; en la manera en que sepa integrar y hablar a través del uso del espacio; a través de la boca del actor; a través del tiempo, del ritmo; a través del movimiento, a través de la imagen escénica, etc. Instrumentos todos del habla de un director escénico. Pensemos entonces en un director teatral como en un poeta, donde todos los elementos se integran para constituir un lenguaje, una estética y un estilo, en nuestro caso: teatral.

Pero, además de ser poeta, el director lo que a fin de cuentas hace



De la vida de las marionetas

es globalizar al intentar organizar un espectáculo; debe comportarse también como el “manager”, casi industrial; tiene que reflexionar, tener capacidad de análisis y de toma de decisiones.¹⁰



Una obra de teatro es como un pequeño concierto polifónico en donde confluyen todos los temas, que se ubican y se persiguen como en una fuga, matemáticamente organizados. Por ello, una obra de teatro, al igual que una estructura musical, también está concebida como un libreto de dirección musical, en el cual el director persigue siempre la anécdota de la obra. El texto, para mí, es solamente uno de los elementos de una puesta, y siempre lo considero como uno más, como podría ser la iluminación o como podría ser el tratamiento del espacio, o como podría ser la clase de equilibrio emocional-técnico que quisiera tener con el actor.¹¹



Ante todo, pienso que un director debe tratar de expresarse eficazmente y la eficacia significa, entre otras cosas, tomar en cuenta los arquetipos que maneja el público y los arquetipos de nuestra época. Si el director es esclavo de las exigencias del público (a las que yo siempre trato de transgredir) no podrá transgredir la mentalidad del público.

Aquí, cabe señalar que es muy difícil o absolutamente inútil trabajar sobre arquetipos inexistentes en el público, inclusive si la obra (y éste es el papel de toda obra) establece a fin de cuentas su propia condición y su propia lógica: tiene que partir de los arquetipos, o sea, de la idiosincracia de un público. Pienso que el público jamás debe de ser olvidado, ya que está en el teatro. Lo que no significa que una puesta en escena sea un material descarnado.¹²



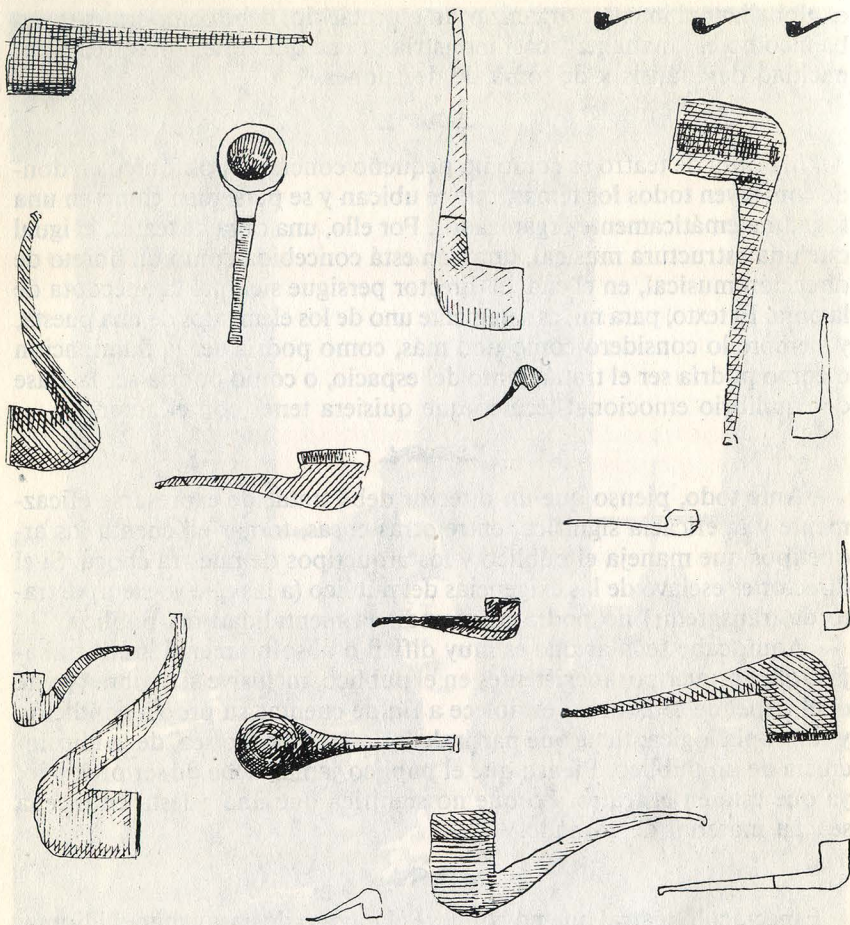
Espectáculo teatral que no conlleve el intento de ensanchar el idioma, el lenguaje teatral, está estancado: no es teatro. . . Teatro que no experimenta no es teatro, no existe. Es como pedirle experimento a la poesía. O hay experimento o no es poesía.¹³

Referencias

¹ Ludwik Margules, *director de teatro*, video tape, dirigido por Julian Pastor, Canal 11, México, 1986.

² *30 años de vida en el teatro*, entrevista a Ludwik Margules por Rosa Martha Carteras, *Punto*, abril 15 1987.

³ Ludwik Margules, *director de teatro*, video citado.



⁴ Ludwik Margules, director de teatro, video citado.

⁵ 30 años de vida en el teatro, entrevista citada.

⁶ La vida de las marionetas (trabajo de mesa entre traductor-adaptador y el director), en *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Vol. 2, Sergio Jiménez/Edgar Ceballos, *Gaceta*, UNAM, México, 1985.

⁷ Margules estrenará "El manuscrito encontrado en Zaragoza", artículo de Federico Campbell, *Proceso*, 14 mayo 1984.

⁸ Margules: amo la ópera, es un mundo alucinante y preciso, entrevista a L. Margules por Patricia Rosales Zamora, *Excelsior*, 19 enero, 1985.

⁹ Ludwik Margules, testimonios, video tape, Canal 11, México, 1986.

¹⁰ No hay teatro sin conflicto, entrevista a Ludwik Margules por Martha Cantú, *La Jornada*, 11 mayo, 1987.

¹¹ El conflicto como estímulo para la creación, ensayo de Ludwik Margules en *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, op. cit.

¹² El conflicto como estímulo para la creación, op. cit.

¹³ No hay teatro sin conflicto, entrevista citada.

Trabajos teatrales

Ludwik Margules nace en la ciudad de Versovia el 15 de diciembre de 1933.

De 1953 a 1957, estudia en la Universidad de Varsovia la carrera de periodismo internacional.

Llega a México, en 1957, después de haber sido por unos meses refugiado de guerra en la Unión Soviética.

De 1959 a 1962, realiza estudios teatrales en la Escuela de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en la Escuela de Arte Teatral del INBA y en la Escuela Teatral del maestro Seki Sano. En esta época, trabaja como asistente de dirección de Fernando Wagner en las puestas en escena de *María Estuardo* de Federico Shiller y de *Medida por medida* de William Shakespeare; asiste en la dirección de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro a Álvaro Custodio; a Rafael López Miarnau en la de *Los secuestrados de Altona* de Jean Paul Sartre y al maestro Seki Sano en diversas puestas escolares.

Trabajos de dirección escénica para teatro

Se inicia en la dirección de escena en 1961, con el montaje de *El gran camino* de Anton Chejov, y desarrolla, a partir de entonces, una actividad constante como director teatral que dará como frutos las siguientes puestas en escena:

Hadibuk de An Ski, en codirección y *El Doctor Korczak y los niños*, de Erwin Silvanus, con escenografías de Gulia Cardinali; ambas, en 1962.

La pared, de Millard Lampell, con escenografía de Oscar Roemer, en 1963.

Karol y En alta mar, ambas de Slodimir Mrozek y *Los nombres del poder* de Jerzy Brozkiewicz, ésta última con escenografía y vestuario de Benito Messeger, en 1964.

La vida es sueño de Calderón de la Barca, escenificada en Acolman, con máscaras diseñadas por Remedios Varo; y *El círculo de tiza caucasiense* de Bertolt Brecht, con escenografía e iluminación de Alejandro Luna, quien será, a partir de este montaje, colaborador de la mayoría de sus puestas en escena. Ambas, en 1965.

La estrella de Sevilla de Lope de Vega, escenificada, en 1966, en la hostería del Convento de Tepetzotlán con escenografía e iluminación de Alejandro Luna.

La trágica historia del doctor Fausto de Christopher Marlowe, con escenografía e iluminación de Alejandro Luna, en 1967.

A puerta cerrada de Jean Paul Sartre, traducida por Álvaro Arrauz, con escenografía e iluminación de Alejandro Luna, en 1968.

En 1970, *Severa vigilancia* de Jean Genet, traducida por Alvaro Arrauz y *Habíase una vez un hombre justo* —Collage de relatos jásídicos, ambas con escenografía e iluminación de Alejandro Luna.

Ricardo III, de William Shakespeare, en traducción de Angelina Muñiz; con las actuaciones de Sergio Jiménez, Mabel Martín, Ana Ofelia Murguía, Margarita Isabel, León Singer y Mario Casillas; y con la escenografía e iluminación de Alejandro Luna; en 1971.

La fiesta de cumpleaños, de Harold Pinter; traducida por Angelina Muñiz; con las actuaciones de Tara Parra, José Luis Castañeda, Guillermo Gil, Manuel “Flaco” Ibáñez, María Rojo y Fernando Torre Laphan; escenografía e iluminación de Alejandro Luna: en 1974.

El tío Vania de Anton Chejov, en traducción del mismo Ludwik Margules, con Alejandro Aura, Mabel Martín, Julieta Egurrola, Guillermo Gil, Hugo Gutiérrez Vega, Macrosfilio de la Barra y Dolores Beristáin como actores; con vestuario de Fiona Alexander y escenografía e iluminación de Alejandro Luna; en 1978.

Pequeñas poesías en prosa de Franz Kafka, con adaptación, iluminación y escenografía del mismo Ludwik Margules, escenificada con alumnos del CUT, en 1979.

De la vida de las marionetas, de Ingmar Bergman; traducida por Juan Tovar; con las actuaciones de Fernando Balzaretto, Julieta Egurrola, Rosa Ma. Bianchi, Luis de Tavira, Farnesio de Bernal, Emilio Echevarría, Eva Calvo y Emilio Ebergendi; vestuario de Fiona Alexander y escenografía e iluminación de Alejandro Luna; en 1983.

Manuscrito encontrado en Zaragoza, de Juan Tovar, basada en una novela de J. Potocki; con música de José Antonio Guzmán; coreografía de Nora Manek; actuada por la generación 1980-1983 de estudiantes del CUT; escenografía e iluminación de Mónica Koubli; en 1984.

En 1985 realiza su primer trabajo de dirección de ópera: *The Rake's progress (La carrera de un libertino)*, de W.H. Auden e Igor Stravinski; con los cantantes Margarita Pruneda, Roberto Bañuelos, Enrique Leff, Margarita González, Estrella Ramírez, Rafael Sevilla, Enrique Rodríguez y Evan Bortnick; con coreografía de Nora Manek; vestuario de Lucille Donnay y escenografía e iluminación de Alejandro Luna.

Fausto, ópera de C. Gounod, con vestuario de Antonia Guerrero y Angela Dodson y la iluminación y escenografía de Alejandro Luna, en 1986.

En la actualidad, Ludwik Margules trabaja en el montaje de *Querida*

Lulú de Frank Wedekind, adaptada en una versión libre por Juan Tovar, David Olguín, Beatriz Novaro y Ludwik Margules; con Julieta Egurrola, Emilio Echevarría, Rosario Zúñiga, Lucero Trejo, José Luis Martínez, Arturo Ríos, como actores; vestuario de Angela Dobson; asistencia de dirección de David Olguín y escenografía e iluminación de Alejandro Luna.

Existen además tres obras que, por diversas razones, a pesar de que su montaje estaba prácticamente terminado, no se llegaron a estrenar: *Hamlet*, de William Shakespeare, en 1974, con actores alumnos de la Escuela de Arte Teatral del INBA, “por no haber logrado una puesta a la altura de mis aspiraciones de dirección”.

Los vencidos, espectáculo estructurado a partir de *Las adoraciones*, de Juan Tovar, textos de cronistas y testimonios indígenas sobre la conquista; con música de José Antonio Guzmán y K. Szwajgir; coreografía de A. Koculowski; con los actores J. Brataniec, St. CiChoki, J. Gadaczek, W. Graniczewski, J. Grygierczyk, W. Jainiski, St. Dedzia, Wl. Klamerus, St. Malocha, A. Nowakosky, St. Plasecki, B. Rudnicki, R. Szarejko y W. Smelka; iluminación de K. Morek y escenografía y vestuario de J. Brataniec. A punto de estrenarse, el estado de sitio decretado en Polonia en 1981, cerró todos los teatros de Varsovia en diciembre de 1981.

El monje, texto gótico inglés, adaptado para el teatro por Juan Tovar, con la actuación de alumnos del CUT, ensayado durante 1984. “El experimento de convertir la obra en una ópera, lejos de resultar una obra artística se quedó en un producto grotesco, una caricatura, por lo que decidí no presentarla”.

Trabajos de dirección cinematográfica

Reportaje filmico sobre centros de enseñanza e investigación superiores, a principio de los setentas.

Cuaderno veneciano, ensayo filmico sobre la pintura erótica de Vladi, en 1977.

La madrugada, filmación de la obra, del mismo nombre, de Juan Tovar, dirigida en 1977 por José Caballero, con el grupo Vámonos recio del CUT.

Clave en sol, sobre la vida de los mijes, grupo indígena que habita detrás de la Sierra de Juárez, en 1981.

Trabajos de dirección para la televisión

Conduce durante dos años, a principios de los setentas, el programa *La cultura y la ciencia en México* para el Canal 11.

Dirige, entre los años 1965-1968, los siguientes teleteatros, también para el Canal 11:

La violación de Lucrecia, poemas de William Shakespeare adaptados para la televisión, con las actuaciones de Graciela Doring y Raúl Dantés.

A puerta cerrada de Jean Paul Sartre, con los actores Carlos Bracho Graciela Doring y Teresa Selma.

Karol, Alta mar y Strip tease de Slodimir Mrozek, con la actuación de Humberto Enríquez, José Estrada. José Tomás Zepeda.

Felicidad de Emilio Carballido, adaptada para la televisión por David Olguín; con Alfredo Sevilla, Ana Ofelia Murgía, María Rojo, Leticia Perdigón, Angel García, David Olguín y Ramón Barragán como actores; y la ambientación y vestuario de Teresa Uribe y Gloria Carrasco.

Trabajos académicos y docentes

De 1972 a 1974, es maestro de cursos de actuación y de dirección teatral en la Escuela de Arte Teatral del INBA.

De 1974 a 1976 es maestro del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, impartiendo cursos de historia del teatro contemporáneo, y del Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC), con un curso sobre las corrientes renovadoras en el teatro contemporáneo.

En 1977-1978 imparte el curso *Los creadores teatrales del Siglo XX*, en la Fac. de Fil y Letras de la UNAM, y uno de crítica teatral en la UIA.

De 1978 a la fecha, ha sido maestro de lenguaje escénico —que implica la dirección, actuación y estética de la expresión escénica— en el Centro de Capacitación Cinematográfica de RTC, del cual, de 1979 a 1982 funciona como coordinador académico.

De 1977 a 1978, es director del Departamento de Actividades Teatrales de la UNAM.

De 1977 a 1978, y de 1980 a 1984, dirige el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, donde es creador de la carrera de dirección escénica.

En la actualidad es maestro del Núcleo de Estudios Teatrales, donde imparte cursos de dirección escénica y de teoría teatral.

Publicaciones

Artículos de crítica teatral, a lo largo de los años setentas, en diversos periódicos.

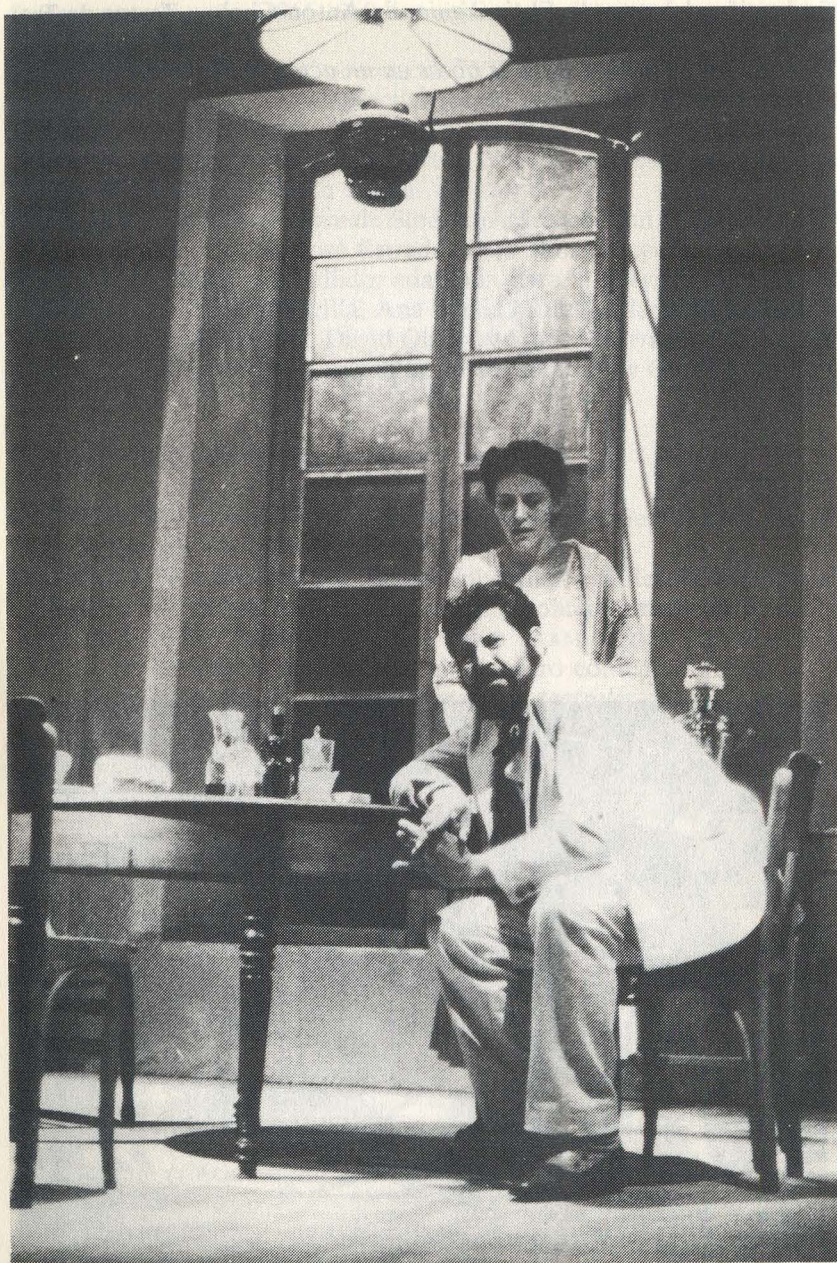
No hay teatro sin conflicto, ensayo de teoría de la dirección escénica, incluido en el libro *Técnicas y teorías de la Dirección escénica*, UNAM, México, 1985.

Traducción del ruso de *El tío Vania*, de Anton Chejov; Textos de Teatro, UNAM, México, 1978.

Traducción del polaco de *Tres obras en un acto*, de Slodimir Mrozek: Textos de Teatro, UNAM, 1965.



A puerta cerrada



Tío Vania Moscú, 1904

Abstracción de la vida

Meticulosamente Sepia

Es luz de día
 Sombrio a veces
 A veces la tormenta pasa de lado.
 En el recuento de medios no hay titubeo.
 Los sonidos
 Ruidos de hacha que corta el árbol
 Banda militar que toca
 Galope de los caballos.
 Los objetos: mapas de bosques lámparas sillas sombreros y pianos.
 La contingencia letal cotidiana mata al hombre.

En las verandas de los palacetes
 Los personajes toman té

vodka a veces
 (cuando el desencanto llega a la garganta)

Se agitan entonces más de la cuenta

y pierden el sueño.

La fugacidad del tiempo y un mapa de África sustituyen la facultad del lenguaje.

La conversión del escenario en la platina de un microscopio
 Permite la observación dilatada de la agonía del hombre

El doctor es un estudioso
 Vigila meticulosamente la antropología del sufrimiento.
 Ayudan en esta tarea:

La timidez las bacterias de Koch.

Es de día en la casa de los Seriebriakov.

Elena Andreievna atraviesa el espacio vacío del escenario
 dice:

“Ya estamos en Septiembre ¿cómo pasaremos aquí el invierno?”

El libro del doctor A.P. Chejov

Muerto de tisis a la edad de cuarenta y cuatro años, 1904

ciento cincuenta páginas

Destinado a los escolares rusos de enseñanza media

lleva el título *Piezas* y es amarillo.

Fue editado en Moscú en mil novecientos cuarenta y cinco.

La precisión del color no es absoluta

Porque al acercar los ojos.

El amarillo se transforma en sepia.

Mientras el ordenado doctor

Agazapado siempre y elegante

Teje y aniquila serenamente

Las esperanzas de sus personajes

LUDWIK MARGULES

Semblanza inconclusa de un director de escena

Esther Seligson
in memoriam
Fiona Alexander

Ludwik Margules nació un 15 de diciembre de 1933 en no recuerdo qué lugar de Polonia, si fue pueblo o ciudad. Al alba sería cuando en junio de 1957 llegó con sus padres y su querido hermano a esta por entonces región más transparente. Ocho meses después, lo conocí en los corredores de la Escuela Israelita Yavne donde yo cursaba el último año de la preparatoria entre pintas al Zócalo y a Chapultepec y sus pensiones por mala conducta. Él era delgado. Masticaba bien el español, y, estoy segura, era ya un hombre pegado a la pipa. Sus atribuciones eran las de “prefecto”, es decir, las de arengar a los indisciplinados estudiantes que en horas de clase nos escabullíamos por los pasillos o nos escondíamos en los baños.

No podría jurar sobre la Biblia que su vocación de maestro y de director de teatro le venga de ese “empleo” temprano donde evidentemente no podía canalizar sus haberes universitarios de periodista y de historiador de la diplomacia obtenidos en su tierra natal. Pero algunos de sus actores y discípulos hurgarían, malévolos, en estos antecedentes la obsesión de Margules por perseguir en ellos —y en los personajes de las obras que escenifica— los recovecos más torturados y tortuosos de sus almas y mentes; ese deambular, pipa en boca pipa en mano, por los corredores de la psique a la caza del conflicto —“No hay obra de teatro sin conflicto, no hay arte sin conflicto”—¹ el momento de la transgresión, de la ruptura con el orden establecido, el instante preciso en que es posible machacar los pies de barro de la Autoridad y derribar toda su estupenda armadura dorada: “Vengo, además, de esa parte de Europa donde triunfó el totalitarismo, donde la técnica del Poder interviene en la vida diaria de cualquier persona y construye, como dijera Vlado, un mecanismo carcelario. El papel del hombre en esa maquinaria del Poder es un problema que me ha obsesionado siempre, de ahí mi gran atracción hacia los isabelinos y, por ende, mi afición a Genet. No puedo sustraer los destinos humanos, en cualquier obra que haga, a la mecánica del Poder, y solamente existe una ecuación en este mecanismo: o se es víctima o se es victimario, o se tortura o se es torturado. No queda una alternativa para algo intermedio. . .”²

¿Por qué, me pregunto, terminará uno por adquirir el rostro de sus obsesiones? No que con ello diga que Margules pareciera de pronto, cuando trabaja, o quizá también en su vida personal, en las profundas y es-

trechas galerías de nuestras recurrencias subjetivas, sueños y estados de ánimo, como topos memoriosos, kafkianamente ajenos a otras sombras y a otras luces, y no por ignorancia o falta de curiosidad, sino porque el tiempo apenas si alcanza para reconocer la celda que nos aprisiona —o en la que hemos querido dejarnos aprisionar— y que cada quien decora a su modo: “la búsqueda del espíritu gira en redondo”, concluye enón en el *Opus Nigrum* de Marguerite Yourcenar.

Dice Ludwik Margules que no sabe ni cómo ni por qué se metió al teatro; que, siendo ayudante de un ayudante de Walter Reuter, por aquellos primerísimos años en que, después de “prefecto” trabajó en una fábrica de tabiques, o vendiendo estenciles, entró a la Ibero a estudiar cine y ahí el maestro Enrique Ruelas le habló de la UNAM. ¿Fue el azar quien le llevó los pasos tras las bambalinas?

La genialidad es inexplicable, pero algún serio y entendido astrólogo³ nos diría que, el caso de Margules, y teniendo a Marte en Capricornio, se trata de una persona que existe sólo a través de lo que emprende, como si la vida no fuera más que una larga labor, un interminable cumplimiento al que se consagra con pasión y coraje, con una obstinación sin discernimiento de la verdad y del error. Eso último, sin emargo, no es el caso en sus puestas en escena, donde seguramente es Mercurio quien les da su lucidez y clarividencia, su sentido crítico, su vehemencia. En cambio, la impulsividad, los gestos bruscos y el nerviosismo tal vez le vengan a Margules de la posición de Urano de Aries; mientras que su meticulosidad, el no lanzarse nunca a nuevas experiencias sin haber hecho el balance de las precedentes, el conservar en mente los objetivos que se ha fijado sin dejarse distraer, y el no desarmarse frente al primer obstáculo, se lo debe a la posición de Saturno en Virgo (y a lo mejor también a la larga e infatigable colaboración de Alejandro Luna).

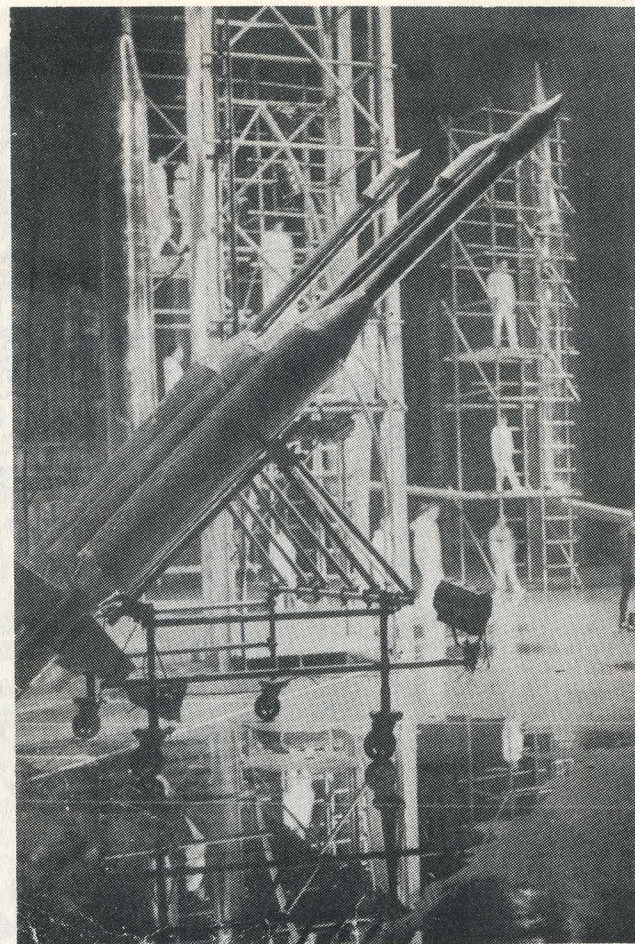
De poco más o menos veinte obras (Anski, Helasko, Mrozek, Pinter, Chejov, Brecht, Sartre, Shakespeare, Juan Tovar —de quien filmó, en escenificación de José Caballero, *La madrugada*, en 1979) puestas en escena por Ludwik Margules a lo largo de 26 años, lo primero que recuerdo es *Los nombres del Poder* de Jerzy Broszkiewicz (con Claudio Obregón) en 1963, ya como una violencia agobiada por la presencia de la muerte y del negro color del Mal; pero sobre todo recuerdo la frenética venta de boletos que realizábamos absolutamente todos sus amigos y conocidos para mantener la obra en el escenario del *Teatro Orientación*, y las interminables conversaciones con Juan Espinasa, Alfredo Joskowicz, Carlos Belaunzarán, Marcos Kurtycz, entre otros. Después, tampoco sé cómo (aunque podríamos achacárselo a unos densos ensayos que traducían yo del francés sobre el “teatro del absurdo” para el naciente suplemento cultural de *El Heraldo* a cargo de Luis Spota), empecé a meterme de lleno y con pasión en el hecho teatral como acontecimiento que respondía a mi propia búsqueda de Absoluto. Así, *La trágica his-*

toria del Doctor Fausto de Marlowe (Frontón cerrado de la UNAM, 1966), mucho más que las escenificaciones de *La vida es sueño* (Acolman 1965) o *La estrella de Sevilla* Tepozotlán 1966), me reveló el sentido sagrado, ceremonial, del teatro, ése su carácter de rito cósmico espejo de la condición humana, y que es el sentido que tienen los montajes de Ludwik Margules.

Teatro como rito, como experiencia existencial insustituible, como única posibilidad de tomar conciencia inmediata de nuestro ser y estar en el mundo, un mundo que resulta, para Margules, una celda infernal (*A puerta cerrada*, 1969; *Severa vigilancia*, 1970); un encaminarse, merced al asesinato, la violencia y la tradición, hacia el Poder (*Ricardo III*, 1971): un soliloquio vacío, muda desesperanza del prosaísmo cotidiano (*El Tío Vania*, 1978, hasta ahora su más acabada, rigurosa y plástica puesta en escena); una podredumbre donde los valores de la sociedad naufragan y con ellos el sentido de la existencia humana (*De la vida de las marionetas*, 1983); un delirio que hace zozobrar al hombre en las fronteras de la realidad y la alucinación (*El manuscrito encontrado en Zaragoza*, 1984); una grotesca aventura antifáustica que se salda en el manicomio (*La carrera de un libertino*, 1985). . .

¿Concluiríamos que la visión de Margules es pesimista? No exactamente. Desencantada, sí, sin duda alguna. Cruda e intransigente hasta la arbitrariedad. No obstante, creemos que algo de esa dureza empezó a resquebrajarse a partir de *El manuscrito*, para dejar paso a los aspectos jocosos, chuscos y grotescos tanto de la vida diaria como del comportamiento propio y ajeno; paso a un sentido más lúdico del acto creador, a una actitud más libre con respecto a tantos esquemas, propuestas y teorías teatrales que tienen intelectual y emocionalmente atrapado en sus entretelones a este deambulador de los espacios escénicos. ¿Veremos ampliamente abierta esta brecha en su próximo espectáculo *Querida Lulú* de Frank Wedekind? Ni el director, ni sus actores del CET han dejado trascender nada al respecto. . .

Abrirse, en efecto, porque, como afirmaba Margules, “estamos estancados, falta poesía e imaginación en los escenarios, a diferencia del teatro que se hacía 10 o 20 años atrás” (4); y también porque nuestro momento histórico social lo pide, y su espectador de hoy necesita de otro lenguaje, de otras propuestas, de un horizonte nuevo y renovador, pluridimensional, polisémico, bachelardiano, esperanzador. . . Pero como este problema es harina de, y para, otro costal, inconcluimos aquí esta semblanza rememorando, a vuelo de pájaro, a algunos de los actores que en las puestas en escena de Ludwik nos dieran el rostro impecadero de personajes como Ricardo III (Sergio Jiménez), Margarita (Ana Ofelia Murguía), Lady Ana (Mabel Martín), Sonia (Julieta Egurrola), Doctor Astrov (Guillermo Gil), Profesor Serevriakov (Hugo Gutierrez Vega), Ojos Verdes (José Alonso), Inés (Graciela Doring), Katarina Egerman



Dr. Fausto

(Rosa María Bianchi), Uceda (David Olguín), Alfonso Van Worden (Juan Carlos Martínez), y las presencias de Fernando Balzaretti, Miguel Flores, Farnesio de Bernal, Emilio Echevarría, Esther Orozco. . .

México, D.F., junio de 1987

¹ Entrevista con Martha Cantú, *La Jornada*, 31/V/87.

² Entrevista con Esther Seligson, *Diálogos* (revista de El Colegio de México). Número 119, Sept-Oct. 1984.

³ Guilles D'Ambra. *Guía práctica de Astrología*. Ediciones Lidiun. Buenos Aires, 1986.

⁴ Entrevista con Dolores Carbonell y Luis Javier Mier. *UNomásUNO*. 21/VII/84.



Ludovico y yo

Juan Tovar

Conocí a Ludwik Margules hace unos veinte años, que no es nada, y ya por entonces nuestra colaboración profesional se cimentó sólidamente sobre la base de la discrepancia. Ludwik dirigía a un grupo de la escuela teatral del INBA en un *Hamlet* enfocado con la óptica sociopolítica de Kott; yo, en la clase de análisis de texto, explicaba la obra según la visión religiosa de Kitto. Sin duda la dificultad, por parte de los muchachos, para conciliar ambas cosas, contribuyó a la eventual frustración del proyecto; pero bueno, echando a perder se aprende y con el tiempo hemos llegado, no a resolver el desacuerdo, sino a cultivarlo de modo que fructifique. No de otra cosa, a fin de cuentas, se trata el teatro, ese arte hecho de conflicto y de colaboración.

Ludwik ilustra por sí solo esta dramática dialéctica en la manera como auna en su creación la desmesura y el rigor, la pasión y la lucidez. Si algún lado lo vence de pronto, es el primero, y así, más de una vez mi contribución central a sus proyectos ha consistido en poner algún freno a su afán totalizador. Algún día escribiré un *sketch* sobre un director gordo y un autor flaco que contenga diálogos como el siguiente:

—Entonces vemos al personaje leyendo el periódico en un café. Tipos de la época, diálogos de contexto, un coro de danza que irrumpe de pronto. . .

—Ludovico, no es cine. ¿De dónde sacas tanta gente?

—Hasta debajo de las piedras encuentras actores desempleados.

—¿Y el presupuesto?

—Ah sí, el presupuesto. . .

—No es lo mismo nomás alzar la piedra que sacarle sangre, ¿verdad?

—Sí. Eso también hay que meterlo. El personaje va a una oficina y lo mandan de escritorio en escritorio. El café podría transformarse en la oficina.

—¿Y el coro de danza en las secretarías?

—Claro. La música sería el corte, ¿ves?

—Ludovico, no es cine.

—¿Por qué no?

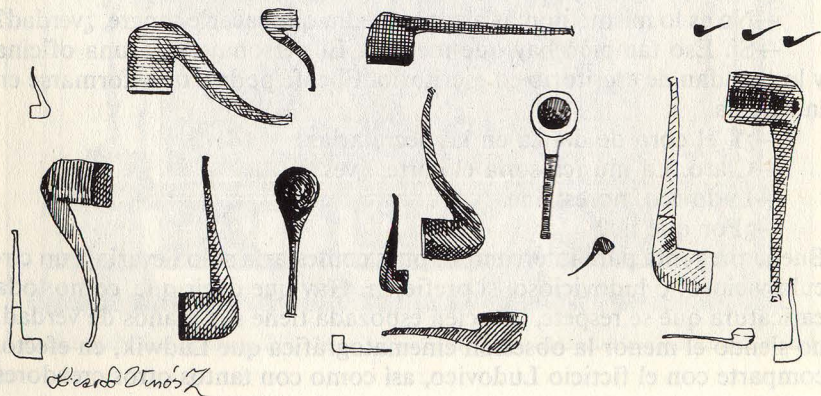
Buena pregunta para interrumpir, pues contestarla sólo llevaría a un círculo vicioso; o ludovicioso, si prefieren. Hay que decir que, como toda caricatura que se respete, la recién esbozada tiene sus granos de verdad, no siendo el menor la obsesión cinematográfica que Ludwik, en efecto, comparte con el ficticio Ludovico, así como con tantos otros creadores

que, tendiendo en esa dirección, han hallado el acceso vedado por el irrefutable “no hay” que funge como guarura del presupuesto.

Uno de sus proyectos filmicos fue una versión épica de mi drama *La madrugada*, que habría equivalido a un panorama total de la posrevolución mexicana. Lo que, en cambio, filmó fue la puesta en escena, y entonces hizo deliberadamente teatro filmado, con entretelones y todo, creando así un tema cinematográfico —la documentación de una representación— superpuesto al tema dramático representado, desteatralizando el asunto en el acto mismo de recalcar su teatralidad. Y no es que la escasez de recursos estimulara su imaginación: la misma habría mostrado en la versión épica, sólo que en grande.

Esto último me remite a una opinión, que yo en algún momento he compartido, en el sentido de que, siendo Ludwik tan magistral director de teatro íntimo, debería concentrarse en eso; lo cual, pienso ahora, es un poco como desear que Diego Rivera se hubiese limitado al caballete. Un temperamento fogoso tenderá siempre, por naturaleza, a romper límites y ensanchar horizontes, sin que esto signifique cambiar de panorama. En sus experimentos multitudinarios, como el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* o la *Querida Lulú* que actualmente ensaya, Ludwik no hace nada esencialmente distinto a su *Tío Vania* o su *Vida de las marionetas*; lo que busca es un lienzo más grande, una forma más compleja, y el reto de dar a cada fragmento de la multiplicidad la misma densidad antes lograda mediante la acción unívoca. Y toda su obra forma un continuo: en las *Marionetas* están ya los recursos de estructuración cinematográfica que, multiplicados, llevarán a *Lulú*.

¡Otra vez el cine! Y es que nadie de nuestras generaciones es ajeno al influjo de esa forma dramática, esas acciones libres en el tiempo y el espacio. Lograr esa libertad aunándola a la eficacia de la presencia viva, fuerza esencial del teatro, es la empresa actual de Ludwik. Desmesurada, por supuesto, pero, conociéndolo, no desesperada.



Mi trabajo con Margules

Alejandro Luna

Ante todo, Ludwik Margules es mi amigo y lo ha sido desde hace 25 años. Nos conocimos en la Facultad de Filosofía y Letras. A la muerte del amigo común Eduardo García Maynez, comenzamos a trabajar juntos. El primer montaje en el que trabajé con Ludwik fue el de *El círculo de tiza caucasiano*, teatro estudiantil, sin actores profesionales. Inventábamos muchos hilos negros; yo alegremente y Margules entre inenarrables angustias. Algo aprendimos juntos: el diseño teatral no era vestir un espectáculo, ni era acompañamiento plástico, por lo menos no el que nos interesaba. Dibujábamos juntos un *story board* que a manera de libreto de la puesta indicaba las funciones expresivas que tendrían la luz, el espacio y el movimiento y que considerábamos tan importantes como el texto.

Para el *Fausto* de Marlowe, otro montaje sin actores profesionales, Ludwik pedía todo: pintura abstracta en el escenario, proyecciones, estructuras gigantesas en movimiento, telones; finalmente se conformó con un escenario de 60 metros de boca (el frontón cerrado de C.U.), torres góticas lanzacohetes, algunas máquinas renacentistas y un vestuario de astronautas medievales.

Una constante en Margules es su desmesura, y otra, su capacidad para depurar su barroquismo sin apartarse de lo que él llama “concepción de la obra” y que a pesar del complicado aparato teórico que elabora, es algo que desconoce de antemano, algo que va a encontrar en los ensayos. Al contrario de lo que parece por sus reiteradísimas declaraciones y definiciones de cómo va a ser la puesta, siempre arriesga todo en medio de pavorosos sufrimientos; no es un puestista, es un director que en cada puesta experimenta.

Trabajando con Ludwik aprendí que el trabajo de escenógrafo es necesariamente parte de la dirección: horas de investigación, planeación metódica de cada escena, horas de discusión teórica, de hablar de imágenes, de dibujar metáforas, de tratar de precisar por adelantado algo que es inasible, el momento teatral. Margules requiere una construcción literaria y retórica para poder dirigir. Afortunadamente, Ludwik posee una enorme capacidad de contradicción y puede hacer a un lado sus convincentes premisas para dejarse guiar por un instinto teatral. Quizás se es su secreto y quizás sólo le funcione a él: lleva a cabo un descomunal trabajo de escritorio que alimenta un instinto certero que tarde o temprano va a asomarse en los ensayos.

Otro montaje de juventud que hicimos juntos fue *La estrella de Se-*

villa de Lope de Vega, esta vez con actores profesionales, al aire libre, en el Convento de Tepozotlán. Recuerdo la desproporción entre las discusiones sobre la concepción de la obra y los problemas prácticos que había que solucionar en los ensayos: cómo evitar que los actores improvisaran en verso o que no se cayera el hule espuma del vestuario; días y días pasamos discutiendo el concepto de iluminación, para terminar reemplazando un fresnel por una antorcha por falta de cable con que conectarlo.

Quien conoce a Ludwik sabe o puede imaginar los niveles de demencia en que hay que sumergirse para trabajar con él, su capacidad infinita de obsesión, su terquedad, su muy particular idea del rigor, su paranoia e infinidad de desbordadas energías malignas que invierte en una puesta y que pueden convertir el trabajo en una tortura poco común. Lo sorprendente es que trabajando así obtiene buenos resultados. En *Había una vez un hazzid*, en el Deportivo Isrealita, extendimos el escenario sobre la sala; Ludwik logró, dirigiendo amateurs, un espectáculo muy emocionante. En *A puerta cerrada* Ludwik experimentó un Sartre como visto por Genet y en *Severa vigilancia* un Genet a lo Grotowski.

Para *Severa vigilancia*, en el pequeñísimo teatro *Coyoacán*, Ludwik me pidió una cárcel-catedral. Ludwik, que tiene la manía de etiquetar todo, bautiza incluso las escenas en un afán de precisión; por fortuna las puestas no se dejan reducir a estas etiquetas y recuperan su ambigüedad y polivalencia. Para financiar esta obra, Ludwik vendió su coche (no era la primera vez, ni fue la última). La temporada la terminamos por mayoría de votos, todos contra el de Ludwik, cuando el promedio de público asistente no pasaba de 3.

Margules dirige como si comandara una batalla de antemano perdida, la caballería contra los tanques. Angustiado, vive tan intensamente los ensayos, que quisiera que nunca acabaran —debe ser doloroso entregar la obra a los actores, terminar el romance. Ludwik tarda mucho tiempo en preparar una obra y si de él dependiera, no la terminaría nunca.

Ricardo III le llevó 8 meses de ensayos. Fue un tratado teatral sobre el poder. Fue subvencionado por el regente de la ciudad en la época de los “halcones”. El estreno en el Teatro del Bosque estuvo lleno de políticos y militares, cosas curiosas de este país.

En *Fiesta de cumpleaños* —como decía Fiona: un Pinter muy poco inglés— intentamos una escenografía realista que se distorsionaba. Margules, creo, ha seguido un camino hacia el actor; sin perder las posibilidades de los recursos espectaculares, cada vez se centra más en la intimidad del actor como núcleo expresivo, las obras las ve cada vez más en “close-up”. Ludwik imagina en términos de literatura y cine. Normalmente necesita una frase. Si con otros directores es fácil discutir la planta de un escenario o una maqueta, con Ludwik es imposible; visualiza la obra en detalles: la actriz a contraluz en una ventana, un pavimento mojado, por

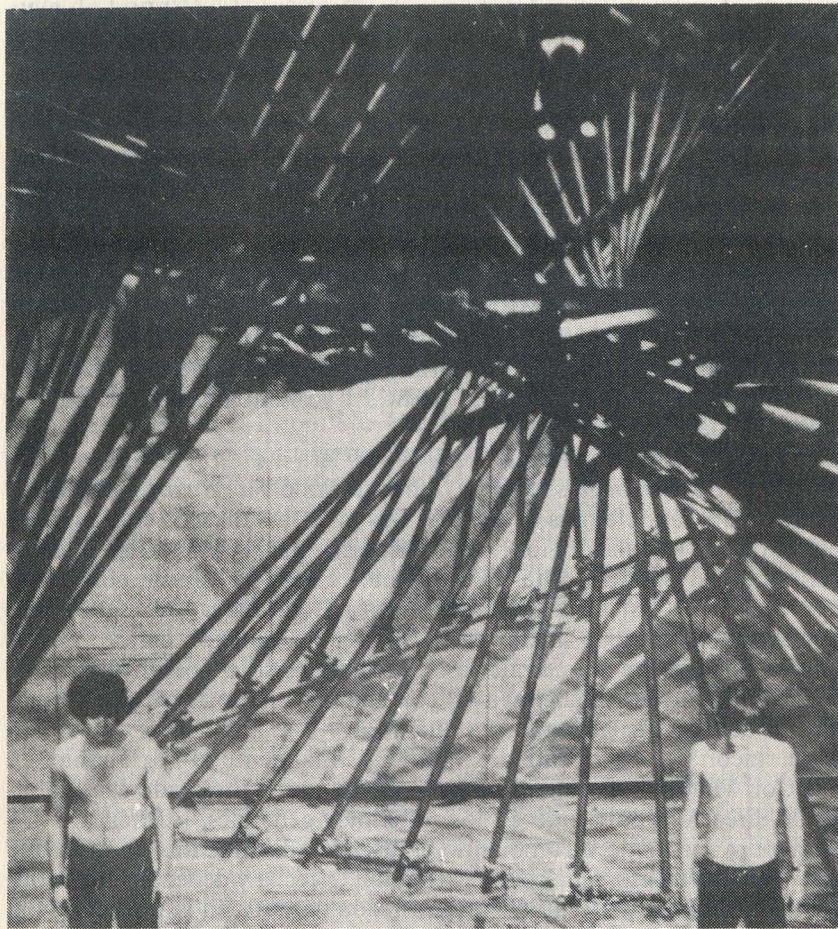
ejemplo. Lo demás no le interesa verlo. Por esto es posible que el día del ensayo general no sepa donde está la puerta; sin embargo, maneja magistralmente el espacio por intuición, dosificando el uso de cada rincón, para revelar lo secreto de la obra.

A partir del *Tío Vania* el teatro de Margules es maduro, creo; puede ser la edad, el desarrollo del oficio o quién sabe. Su dirección es ahora sabia y ya no es estridente, escarba en los actores, no se hace concesiones, su trabajo se vuelve muy delicado y profundo, aplica su experiencia del cine. El proceso de montaje sigue siendo igual que antes: tortuoso, pero los resultados son serenos, hay fuerza y equilibrio. Cómo escenografía del *Tío Vania* Ludwik aceptó la reproducción del cuarto en que vivía yo en Coyoacán; los muebles eran lo que quedó de una hacienda de mi familia. Fiona diseñó un vestuario que podía verse como de principios de siglo o contemporáneo; Ludwik y yo ya no discutimos, nos conocemos demasiado.

Pasaron 5 años para que Ludwik volviera a dirigir. Pienso que *De la vida de las marionetas* se inicia donde terminó *Tío Vania*. Trabajamos juntos preparándola más de un año. Los primeros diseños eran para un edificio en construcción, los “sets” iban a ser construidos en los diferentes pisos y el público visitaría la oficina, la casa, la clínica, etc. Luego el proyecto se trasladó a un teatro de formato grande, con “sets” cinematográficos. Ludwik inició los ensayos en su cubículo del CUT y descubrió que los tonos que quería de los actores sólo podían decirse en voz baja, como los escuchaba él, con sólo su escritorio de por medio. El proyecto se trasladó ahora a una aula —que nos negaron—, de ahí a un rincón del Juan Ruiz de Alarcón y finalmente al Sor Juana.

Con Margules el trabajo de diseño lo he hecho integrado a su trabajo de dirección, partiendo de los principios generales, asistiendo a los ensayos y ajustando o cambiando el diseño radicalmente, según lo que pasa en el escenario. Una colaboración tan estrecha y dependiente es conflictiva: el escenógrafo quiere meterse cada vez más en la dirección y al director se le antoja diseñar su propia escenografía e iluminación.

Durante 4 años Margules enseñó dirección y vimos resultados —lo que es mucho decir— sigue enseñando, nunca he visto un director con tantos asistentes. Hicimos 2 óperas: *The Rake's progress* de Stravinsky—Auden y *Fausto* de Gounod. Margules cambió su sistema de trabajo. Bellas Artes nos da sólo 4 ensayos en el escenario, todo tiene que ser previsto, hay que trabajar con precisión por la música y por el poco tiempo de ensayos. Ludwik delega responsabilidades en los coreógrafos y asistentes y a mi me deja más suelto. *The Rake's progress* fue un éxito, lleno de alusiones a Goethe, Marlowe, Brecht. Le gustó a los que no conocían la ópera y enfureció al público “conocedor”. Me sentí muy a gusto en Bellas Artes, junto a Margules, recibiendo tal rechifla.



Severa vigilancia

Margules: un delirio en escena

David Olguín

Recuerdo con suma claridad esa noche de marzo de 1984 en que Margules llegó pateando la puerta del salón de ensayos. Llevábamos a cuestas una hora de calentamiento. A las 8.30 debía correr un ensayo general de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. La irrupción de Margules, que sin decir una sola palabra fue a sentarse en una silla que dominaba el improvisado escenario, dio la tercera llamada que a todos los actores nos puso en suspenso, inquietos, incluso podría decirse que temerosos. Formamos un círculo tomándonos de las manos: una última concentración. La intensidad de la inhalación y de la exhalación invadía todo el espacio. Tomamos nuestros puestos y dio comienzo el ensayo: el conde Potocki, al servicio del emperador francés, luchaba a espada con Valdepeñas en una Zaragoza imaginaria. Y justo en el momento en que aparecía el manuscrito que encerraba todos los sueños y fantasías que habían de escenificarse, Margules cortó la acción visiblemente molesto: “No, no puede ser. Balbucean el español. Estamos a unos pasos del estreno y todo se les va en repetir el texto”. Y después de un largo parlamento, entre regañó y explicación, el implacable Margules dictó la sentencia: “trabajen por su cuenta. A la una de la mañana regreso y corremos la obra”.

Como es de suponerse, no faltó quién reclamara que al día siguiente tenía que levantarse a las cinco para ir a trabajar. La respuesta fue quemante: “Su servidor también tiene que ganarse el pan y no les anda contando su folclor personal”. Aderezó su exaltación con muchas otras de sus consabidas frases: por aquí y por allá salpicó que la profesión del actor no es fácil, que aquí se trabaja, que al público no le importa la cocina sino el platillo. Margules, mostrando en su mismo lenguaje su pasión culinaria, se fue dejándonos desconcertados, mascullando ofensas entre dientes.

Y en efecto, a la una regresó el señor director. Corrió la obra, que en ensayos duraba hasta cuatro horas, y a eso de las cinco de la mañana culminó la “tormentosa” función con un Margules complacido: “Algo, hay algo. Ya estamos picando piedra. Transgredieron la superficie de sus emociones”.

Esta pequeña anécdota resume en mucho la actitud de Margules hacia su arte: el teatro, para él, es religión, un ritual efímero que mientras dura su preparación y aun durante las representaciones le despierta una especie de temor reverencial, una ambigua mezcla de amor y odio. En cada espectáculo se le va la vida, y no es una broma. “Envejeczo diez años en cada puesta”, suele decir con cierto gusto e ironía a costa de sí

mismo, pero que oculta una profunda verdad. Y es que Margules se desvive en su trabajo desquiciándose y desquiciando a sus colaboradores. Padece y goza ante el sufrimiento de los personajes, personajes que siempre se encuentran en las regiones más siniestras de la condición humana, pues el trágico Ludwik difícilmente podría montar una comedia o un divertimento teatral, y si lo hiciera, seguramente lo convertiría en una oscura tragicomedia.

Como paso previo a toda puesta en escena, Margules realiza un largo proceso de preparación. Esto, aunado a su horror a convertirse en una “fábrica de puestas”, ha hecho que se abran abismos entre cada uno de sus montajes. Cuando escoge una obra para llevarla a escena es porque ésta “materialmente” lo ha acosado —a veces durante años (*El tío Vania*, dice a menudo recreando su propia leyenda, “estuvo en mi cabeza por lo menos nueve años”)—, porque el texto se ha convertido en una pesadilla, en un demonio que es necesario exorcizar.

La creación del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* fue una larga y difícil labor. De entrada, Margules contaba con la inexperiencia de sus actores, todos en proceso de entrenamiento en el Centro Universitario de Teatro. A pesar de eso, siendo fiel a su perspicacia chejoviana, trató de inspeccionar al microscopio hasta el último resquicio del alma de los personajes. A menudo nos exponía su visión del actor como un kamikaze, un suicida que función tras función debe mostrar los rincones más ocultos de su intimidad, brindarlos al público y experimentar emociones desconocidas. Aunque el resultado fue decoroso, nunca llegamos a la complejidad emocional que anhelaba.

Al confiar más en la espontaneidad, Margules no llevó a cabo su habitual proceso de preparación previa en el *Manuscrito*. Desde el comienzo del espectáculo, evidentemente tenía en claro la concepción del espectáculo, pero la naturaleza del experimento le impuso un tipo de trabajo con base en la improvisación y en la selección de los hallazgos.

A diferencia del *Manuscrito*, en *Querida Lulú*, su último montaje que actualmente se encuentra en proceso de ensayos, Margules partió de un minucioso análisis por escrito que a estas alturas constituye un volumen más grueso que un legajo judicial. Sobre este material se levanta su concepción de la puesta. Paralelo a esto comenzó la labor de visualización: concretizar el texto en términos de espacio y tiempo. Así, antes de enfrentarse con los actores, ya tenía previsto con su escenógrafo la peculiar disposición del espacio donde los personajes se convertirían en seres de carne y hueso. La concepción, la escenografía, el análisis exhaustivo del texto y un *script* de dirección, donde ha quedado consignado el trazo tentativo mediante dibujos isométricos y de planta, forman el punto de partida, el esqueleto de esa puesta. Después está la vida: el trabajo concreto con los actores buscando la musculatura, los nervios, las pasiones que le dan sentido al espectáculo.

Margules es un constructor: elabora minuciosamente tabique por tabique, enlace por enlace, parlamento por parlamento. Durante todo montaje lucha terriblemente consigo mismo. Cualquier movimiento, intención o música, difícilmente pueden considerarse como una ocurrencia, pues de hecho llevan por detrás insomnios, úlceras e interminables discusiones, que a veces rayan en lo absurdo, con el coreógrafo, el músico, el escenógrafo o el asistente en turno.

Rigor y transgresión: dos palabras clave en el teatro de Margules. Siempre aborda una puesta tratando al máximo de tener todas las variables controladas, pero haciendo eco a las palabras de Brook, constantemente suele decir: “una puesta en escena debe estar diez años por delante de su público, si no se cae en la esclerosis teatral”. En este sentido, dominar con rigor el oficio es apenas el comienzo. Lo que realmente le interesa es romper umbrales, transgredir los terrenos y recursos que ya le son conocidos, recuperar sus hallazgos, pero a fin de encontrar otros caminos que justifiquen su labor experimental en cada nuevo espectáculo.

Un creador auténtico está plagado de obsesiones. La más profunda de todas es quizá la todopoderosa raíz de las demás, la que surge una y otra vez a lo largo de toda su trayectoria artística. A la luz de la concepción de *Querida Lulú*, las obsesiones formales y temáticas que ya aparecían en *De la vida de las marionetas* y en *Manuscrito encontrado en Zaragoza* se hacen más evidentes. Al entender el teatro como polifonía, Margules busca desentrañar los misterios de la realidad. Es consabido su extraordinario manejo del realismo escénico, pero su trayectoria apunta hacia la creación de un “realismo” en el sentido más complejo del término: la vida como el resultado de un nudo de subjetividades, como una mezcla compleja donde inciden varios tiempos y sueños, expectativas a futuro, acciones superpuestas, recuerdos del porvenir. En su *Querida Lulú* el desafío consiste en buscar un tipo de narración teatral sofisticada, pero no por simple artificio, sino para exponer el trágico destino de un puñado de seres en un mundo terriblemente diverso y ambiguo, un mundo que encierra múltiples niveles de realidad.

Implacable consigo mismo y con los demás, Margules ha creado con sus puestas un sistema de círculos concéntricos: cada vez cava más hondo en sí mismo, en los actores, en los misterios que encierra el espacio escénico. El teatro es un medio que le ha permitido expulsar demonios y furias; es, a fin de cuentas, el único absoluto de Margules.

Fernando de Ita

El teatro occidental del siglo xx es un teatro de directores. Son estos maestros de la escena quienes toman los elementos del teatro decimonónico para darle un giro totalmente diferente y crear, a partir de lo que se ha dado en llamar “el espacio vacío”, un nuevo espectáculo, una nueva manera de abordar el teatro. Son gente como Appia, como Gordon Craig, Como Jouvett, como Stanislawski —y en México— Héctor Mendoza, Héctor Azar, Gurrola, Ludwik Margules, la gente que le da un nuevo impulso, un nuevo sentido a la escena de nuestro tiempo. Creo que si algún creador hay en el teatro actual es precisamente el director de escena, que toma los elementos dramáticos, la literatura en este caso; toma al actor, y hace un nuevo teatro, el teatro de nuestro siglo.

Ludwik Margules es el primer director mexicano nacido en Polonia. Más que un juego de palabras, esto es una terrible realidad, porque Ludwik nace en Varsovia, la capital de aquel país que Calderón de la Barca sitúa como la tierra de nadie, como el espacio de la creación. Creo que ni para el teatro ni para la vida es cualquier cosa haber nacido en Varsovia y después haber llegado a este país; tanto en Polonia como en México todo es posible, sobre todo, lo imposible. Así, Margules ha hecho una de las obras más interesantes, no sólo en el teatro mexicano, sino del teatro de nuestro siglo, del teatro occidental de los últimos veinte años. ¿Cómo? Con rigor, con lucidez, con inteligencia, con dolor, sabiendo realmente que hacer teatro es voltear al hombre como guante para que veamos aquello que normalmente se desconoce de él, para que veamos su interior. El teatro de Margules, siendo un teatro sumamente íntimo, es un teatro también que nos concierne a todos.



Sergio Jiménez

Yo creo que Ludwik Margules es el único director en México que tiene un lenguaje propio, personal, que pone en riesgo; la diferencia estaría en que otros directores, en la medida en que eligen obra, buscan una manera de expresión adecuada a su contenido y forma, y lo que sucede con Margules es que creo que su perfil psicológico, profesional y estético está perfectamente definido, y que cada obra lo pone en riesgo, diríamos como el mismo viejo Borges, en deslumbrantes hallazgos, que no son puñetas escénicas, actitudes estetizantes, sino que plantean hallazgos, búsquedas y, fundamentalmente, poner en riesgo su propia creatividad. Entonces, cuando se juega ese juego con Margules, sabiendo cuáles son las reglas del juego, no hay engaño. Y eso, para un actor pensante, para un actor autocrítico, que se quiera poner en crisis, es un estímulo, es un reto, y personalmente para mí, un agasajo.

El Tío Vania

Alejandro Aura

Margules es un director, o fue en esa ocasión, un director extremadamente cruel, extremadamente molesto para trabajar con él; un hombre agresivo, irrespetuoso, violento, con quien me he peleado como nunca con nadie. Sin embargo, es el único director, de aquellos con quienes he trabajado, que tuvo la habilidad, la vehemencia, la convicción suficiente para abrir todo el registro posible de mis emociones, de mis sensaciones. Yo no sé si conseguí hacer un extraordinario papel con el Tío Vania, yo sentía que sí —yo no sé que juzgue a esta distancia de ese trabajo Ludwik Margules, pero yo creo que hicimos, que consiguió él, en esta relación de creadores, en esta lucha y fricción permanente de creadores, hacer un espectáculo de primerísima calidad, una obra de arte que no se parece a ninguna otra, que muestra la clara concepción de su creador, el conocimiento del mundo, el conocimiento del hombre, del comportamiento humano, que posee Ludwik Margules.

En el *Tío Vania* fueron ocho meses de intenso trabajo. Y realmente agradezco el que me haya ofrecido el conocimiento de la complejidad de ese personaje, el de Sonia; por él comprendí, acabé comprendiendo, la profundidad en la que se tiene uno que sumergir para poder dolorosamente, porque él no conoce otra manera de estimular a los actores— comprender la complejidad de un personaje.

Así como Héctor Mendoza tiene una vía positiva para pedir las cosas, Margules tiene una vía negativa, diría yo, por el “no puedes”, “no te sale”, “no me gusta”, . . . Está uno actuando, y está además uno dando todo, y escucha a lo lejos, junto con un sonido de pipa, que dice: “discursivo. . . me parece”, y le rompe a uno todo el esquema.

Pero esto también se lo debo a Ludwik Margules, o sea, que en un momento dado, el que yo como actriz haya podido romper esquemas, romperme a mí misma en pedacitos, recuperarme, volverme a juntar, y poder haber hecho ese gran experimento (*La vida de las marionetas*), por que en realidad era un gran experimento que muy pocas veces se ha hecho en México, de dos actrices haciendo los dos papeles, diametralmente opuestos.

La praxis

Emilio Echevarría

La primera sorpresa reveladora para el actor acerca de cierto modo en que se desarrollará el trabajo de una puesta de Ludwik Margules, la constituye la recepción de un programa mecanografiado, que nos entregan junto con el libreto, que contiene lugar, hora y asunto de cada uno de los ensayos de la semana que empieza ese mismo día en que fuimos citados para la primera lectura.

Posteriormente, cuando han pasado las etapas de lectura y análisis, que obliga a la asistencia de la totalidad de los actores, los programas indicarán la hora de inicio y terminación de cada ensayo y la precisión de la escena en que intervendrán determinadas personas. Este modo de organización reporta ventajas de trabajo, y quisiera detenerme un poco en ellas.

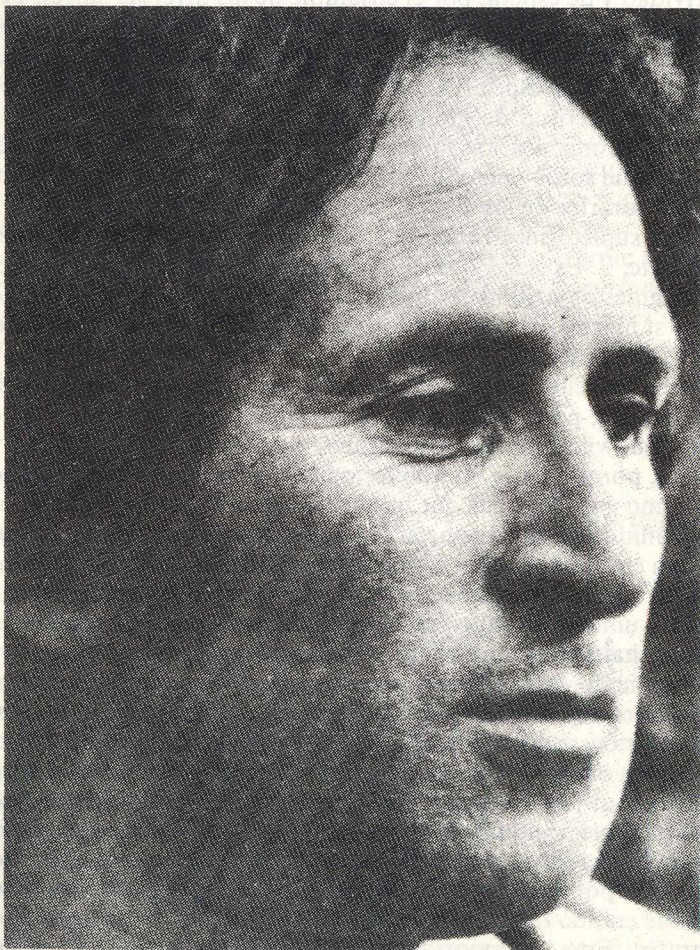
El conocer con antelación los tiempos comprometidos y libres, nos permite esperar el que ciertas actividades personales podrán ser resueltas sin que interfieran el tiempo dedicado al trabajo. Por otro lado, la gente puede o debe llegar con cierta preparación de la escena que precisamente se verá en ese ensayo, Ludwik va incluso, sugiriendo pistas a explorar, que se irán complejizando al correr de las sesiones. Me parece muy importante señalar, también, como beneficio de este orden el que evita el dispendio en la energía de los participantes. Todos sabemos lo que significa la incomodidad por el ocio obligado. Y lo pienso en términos de ahorro, porque se sabe que se llegará a la etapa de largas horas de actividad y de espera, por el ensamble de las diversas partes. Pero esto no se hace por gentileza o solamente por la inteligencia que recomienda el cuidado de los recursos, sino también por lo difícil que resulta el atender una parte específica del trabajo cuando se tiene al resto de la compañía en actitud de molesta espera.

Toda esta organización supone una buena carga de trabajo. Entre otras cosas, porque son muchas las variables a conciliar, tales como: limitantes en los horarios de los actores, disponibilidad del escenario o de algún otro local supletorio. El orden en que conviene se vayan trabajando las escenas, etc. . . Es claro, que estamos hablando de la forma en que Ludwik Margules desarrolla el trabajo, del camino que emplea y no del trabajo en sí mismo; es decir, de lo que se propone narrar y la forma que tomará su narración.

Me ha parecido muy oportuno referirme a la parte técnica digamos, de este asunto, porque significa una característica importante en el trabajo de Ludwik. No digo que la más interesante ni la principal y, por otro lado, porque existe un desprecio hacia la administración que se considera como una disciplina que hay que mantener lejana a cualquier asomo de sensibilidad. No es que haya oído a Ludwik comparar a una obra como a una empresa. Pero evidentemente así la trata: como a un producto del trabajo humano. Trabajo excesivamente complejo que aglutina no sólo una suma de quehaceres, sino la amalgama de especialidades distintas que habrán de conformar el juego que se dará en un lugar y tiempo determinado. Por supuesto que todo esto no se reduce a la elaboración de los horarios de ensayo. Decía que este es uno de los primeros vestigios que el actor encuentra de este orden. Pero si quisiéramos resumir en qué consiste esta organización, yo diría que en la elaboración sumamente meticulosa de un presupuesto, es decir, de una estimación de lo que va a ocurrir y la forma en que ocurrirá. Esto supone, y exige, un conocimiento pormenorizado de la obra. Y ciertas resoluciones fundamentales que le permiten, por ejemplo, el tener un acuerdo con el escenógrafo que hace posible en uno de los primeros ensayos, mostrar la maqueta de la escenografía. Esto es importantísimo para el actor, porque entre más elementos estén disponibles durante las primeras fases del trabajo, ma-

yor oportunidad tendrá de relacionarse con ellos creando a su vez, nuevos estímulos que modifiquen otro elemento de la composición.

Y aquí vale la pena abrir un gran subrayado. Porque no debe pensarse que ese presupuesto de Ludwik es rígido, por más que incluya la existencia de un *story board* de la obra; es decir, los bocetos de prácticamente todos los movimientos de los actores en escena —no sólo entradas y salidas—. Bueno, a pesar de esto, este modo de trabajo supone que el actor resuelva dentro de lo que llama la parxis, con su muy personal y entrañable interpretación, la elaboración de su personaje.



Arnold Wesker

El dramaturgo como director

Arnold Wesker

Arnold Wesker no necesita presentación, baste decir que en buena parte, gracias a su obra, el teatro realista anglosajón pudo sobrevivir el embate de los movimientos postvanguardistas, siendo, asimismo, un ferviente defensor del derecho que tienen los dramaturgos a ver sus obras íntegramente representadas, lo que lo hace, a contracorriente, ser un opositor permanente de la tendencia que ha dominado las últimas décadas la escena mundial —a pesar de que esta figura tiene apenas cien años en el concierto del arte dramático—: el teatro de director.

Arnold Wesker estuvo en México el año pasado. De sus manos recibí el texto completo de una de las filípicas que cuidadosamente edificó contra los directores que toman las obras de los dramaturgos como piedra de toque para levantar sus propias propuestas.

Aún viva la discusión en el panorama del teatro mexicano entre dramaturgos y directores sobre la preponderancia del texto dramático o de la reescritura escénica, las reflexiones de Arnold Wesker vienen a ser un aporte digno de tomarse en cuenta, ya que además de ser uno de los escritores más importantes del teatro contemporáneo, es también alguien que ha aceptado el desafío que significa dirigir sus propias obras, es decir, de conciliar las dos estéticas que confluyen en todo montaje: la del dramaturgo y la del director de escena. Miguel Angel Pineda.

No se duda que un compositor pueda dirigir su propia música o que un director de cine dirija su propia película, es inconcebible, aunque supongo que físicamente sea posible, que otra persona deba pintar el lienzo de un pintor: claro que el poeta y el novelista tienen control completo sobre su material.

Los argumentos en contra de que un dramaturgo dirija su propia obra parecen ser los siguientes: a) el dramaturgo no puede ser objetivo sobre su trabajo; la obra escrita tiene una dimensión, sin embargo para

montarse en escena requiere de un tipo de objetividad que permita que se le añada una nueva dimensión, lo cual se logra mejor por medio de un director: “El escritor imagina que todas sus palabras son sacrosantas y además, no siempre comprende su propia obra”; b) El dramaturgo sólo *escribe* la obra. No comprende los problemas técnicos que involucra el montaje: “No es lo mismo escribirla que ponerla en escena”; c) Los actores se cohiben cuando se encuentran frente al escritor y no pueden experimentar o jugar con los papeles en diferentes formas. Manejar al actor, entender sus problemas, requiere de un temperamento diferente al que por lo general tienen los escritores: “El escritor puede saber lo que quiere sin embargo, no sabe como el actor lo puede lograr. Nosotros somos instintivos, el escritor es intelectual”.

Habiendo asistido a los ensayos de todas mis veintidós obras en el teatro, siete en la televisión, una en el estudio cinematográfico, y habiendo dirigido nueve de ellas yo mismo, cuatro en Inglaterra y cinco en el exterior, estoy en la posición de comentar sobre estas objeciones que son diferentes, con excepción de una.

El dramaturgo no puede ser objetivo sobre su trabajo

Uno: Es probable que la objetividad sea la habilidad para desprenderse uno mismo: del amor, las preocupaciones, los temores, los sentimientos y el intelecto que se invirtieron en la obra, para ser críticos. Se dice que el escritor no puede hacer esto. Sin embargo, la objeción sugiere que no hay una comprensión del proceso creativo, un proceso en el cual se pueden escribir muchos borradores y *cada uno es el resultado de la objetividad del escritor acerca del borrador anterior!* Cada versión nueva se labra, se estrecha, se ahonda, se vuelve a arreglar; se utiliza constantemente un sentido crítico. Por qué debería de dejar de funcionar ese sentido crítico, esa objetividad, *Es en el momento en que la obra se empieza a ensayar el único momento en que el escritor puede ver con más claridad y mostrar los errores de la obra? La objeción no tiene lógica.*

Es verdad que un director puede traer una nueva dimensión a la producción de una obra. Sin embargo, ¿son todas las dimensiones nuevas inevitablemente buenas? Existe el peligro de una dimensión *incorrecta*. Tal vez la frase “dimensión nueva” le pertenece más a la obra que se presenta *con frecuencia*, la que es muy familiar a las personas que van al teatro, que la “nueva dimensión” que pueda traer una nueva luz al significado de la obra; mientras que una obra *nueva* en su primera aparición debe surgir con los conceptos del autor sobre sus dimensiones, con la caracterización, el énfasis o el ritmo que parecían perfectamente razonables pero que están mal *por causas que el escritor ha olvidado!* Aunque las obras parezcan un simple esfuerzo de poner las palabras en

boca de personajes reconocibles, quienes están involucrados en una trama comprometedoras o en un conjunto de relaciones, son de hecho seres con estructuras muy complejas.

A veces un escritor pasa horas equilibrando seis oraciones en un monólogo para asegurar que: a) pertenezcan al personaje que los está diciendo; b) tengan una dinámica intelectual o emocional que es tanto apremiante como válida; c) tengan ritmo; d) aparezcan en el momento preciso e inevitable de la escena y así sucesivamente. Algunas veces logra todo esto por instinto y sin esfuerzo, pero por lo general las razones o los instintos que surgen de los logros son, aunque parezca obvio, con frecuencia olvidados. Entonces, es muy fácil para un director desviar a un escritor de sus intenciones, en especial durante los ensayos cuando le dice: “no se debe molestar a los actores en este momento”, o “este no es el momento psicológico para mencionarlo” —(Y después se hace muy tarde para mencionarlo!)— o “están produciendo otra cosa, ¿no es eso magnífico?”; y “están trabajando tan duro, no se les puede decir que están equivocados, váyase”.

Yo creo que la necesidad no es de una “dimensión nueva” sino de algo más sencillo y más necesario: una opinión. Debo muchos de los cambios en mis obras a las opiniones de amigos, sin embargo no es irracional que uno se aleje en cierto momento —lo hace la mayoría de los dramaturgos— cuando se ha agotado el abastecimiento actual de “objetividad” y se requiere que vuelva a cargar por una opinión autorizada por la experiencia teatral —la de un director, un actor, un escenógrafo. Por esta razón, también le debo ciertos cambios en mis obras a John Dexter. Sin embargo, y aquí está el punto interesante, aunque se le hicieron cambios en la obra *The Old Ones* bajo la dirección de Dexter en Londres, en Munich se le hicieron otras modificaciones a la obra bajo mi propia dirección. La conclusión podría ser que es el cambio mismo el que alienta el cambio, no la persona. Si se le da a un escritor la oportunidad de dirigir su propia obra, éste cambiará y será tan rígido y perceptivo como cualquier director.

No es lo mismo escribirla que ponerla en escena

Me he esforzado en considerar que esta objeción pudiera tener alguna justificación. Pero, ¿puede ser realmente legítimo para el escritor serio y profesional? Al contrario, si uno está solo en el escritorio se tiene todo el tiempo del mundo para convencerse de que *todo* lo que uno hace está mal.

La mayoría de la gente que trabaja en el teatro estaría de acuerdo que no es ni posible ni agradable escribir las instrucciones de escenificación hasta para el más simple de los movimientos o la entonación de

la voz, pero estoy conciente de las relaciones físicas entre los personajes, de acciones en particular mientras hablan, de los efectos emocionales de los colores y las texturas, del impacto visual de las estructuras, de la coreografía del movimiento y de la capacidad de elocuencia. Todos estos son elementos entretreídos en la escritura de la obra. Lejos de ser indiferente a las posibilidades teatrales complejas, muchos escritores temen que su inventiva y su destreza no sean tomadas en cuenta o sean ignoradas por los actores y los directores conservadores o de poca imaginación.

Es posible haber exigido imposible del teatro, los ensayos muestran esto; pero el mayor peligro es que se estropeen las invocaciones del dramaturgo. Los mejores dramaturgos no hacen exigencias al teatro que sean imposibles, sino desconocidas, ellos cumplan sus imitaciones preconcebidas. Si escribirla es una cosa y ponerla en escena otra, entonces con mayor razón para que un dramaturgo se acerque a su material.

Los Actores se cohiben cuando se encuentran frente a los escritores

La relación actor-director alude a lo que es importante para todas las producciones. Los dos puntos preliminares son: las relaciones actor-escritor tienen una larga historia, más larga que la del actor-director; si fallan, solamente será por un choque de personalidades y no porque se es un teórico-escritor viejo que falla en comprender el actor delicado y vulnerable —la evidencia yace en las ruinas de varias relaciones actor-director.

“Somos instintivos, el escritor es intelectual.” A veces sí, a veces no, a veces las dos cosas. Pero en cualquier caso ¿qué de los muchos directores que vienen de las disciplinas intelectuales de una universidad? ¿Y cómo describir aquellos escritores que vienen de la anarquía de una existencia a la de trabajo variado? Tales escritores dirían: “Nosotros tenemos experiencia en la vida real, el actor está enclaustrado.”

En cuanto a que el actor esté cohibido cuando se encuentra frente al escritor —yo rara vez lo he experimentado, excepto en los primeros días de los ensayos cuando es probable que los actores se cohiban más ante otros.

Con frecuencia, es el actor el que quiere dar las líneas emocionales, y me he visto forzado a que luche en contra de mi texto. Como director, siempre con paciencia he alentado a los actores para que cambien los textos por completo, que actúen en contra de ellos, que traten de decir líneas trágicas con humor y las líricas, con vulgaridad. Lejos de cohibir o de poner en tensión a un actor, he encontrado que mi presencia los ayudaba porque sentían que la única persona que les podía dar una respuesta a sus preguntas se encontraba ahí mismo.

Sin embargo, es verdad que existe una diferencia en carácter entre el actor y el escritor. Y se puede ofrecer con justicia una razón del porqué un dramaturgo no debería dirigir su propia obra y vale la pena que se le considere. La destreza del actor es compleja y una conferencia tan breve y tentativa como ésta no supone ser detallada acerca de eso: pero para ampliar esta diferencia del dramaturgo como director, aquí hay una observación que tal vez no se ha considerado antes.

En forma paradójica la base de la vulnerabilidad del actor está la acusación de “actuar”. El está conciente de que por lo general, la sociedad utiliza el nombre de su profesión como el de en acto falso. Se dice: “solamente está actuando, solamente actuando”. Esta es la “raison d’être del actor, él quiere decir de vida. Le pide a un público que olvide que la actuación es pretender ser lo que uno es o lo que no es —algo que se desaprueba con razón en los encuentros de la vida diaria. Convertido en una persona *fuera* del escenario, el actor nos pide que elogiemos *dentro* del escenario. En la audacia de esta petición se encuentra su terror. Es por eso que pelea, a veces con sus compañeros actores, a veces con el director, a veces con los escenógrafos, con los sastres de teatro, con los escritores, con el público; a veces con todos ellos, a veces con las personas equivocadas. Cualquiera de ellos lo puede estar conduciendo para que haga un tonto de sí mismo. El terror es perfectamente comprensible. Ninguna profesión puede ser tan despedazadora como aquella en donde una persona se expone al ridículo de que no le cree y la acompañante deshonra del despido; la humillación de verse como en realidad es.

¿*Quién triunfa?* La mayoría de los actores estarán de acuerdo en que muy pocos. Están constantemente riéndose tal como son. Aquellos que si atraviezan la barrera frágil y amarga del escepticismo, logran un milagro. Experimentar esto es atestiguar sobre personas poseídas y todos nos arrodillamos ante ellas.

¿Qué es lo que tiene que hacer un actor? Personalmente creo que la destreza no se apoya en que el actor pueda “aparentar” mejor que el otro, sino en que *no le importe* que está fingiendo. Por lo general, el actor malo es aquel que se preocupa de que lo atrapen fingiendo que él actúa ser amado, o actúa lo que divertirá con facilidad y de este modo ruega que lo perdonen por aparentar. Se puede sentir su inquietud, lo comunica por medio de su falta de naturalidad. Ya sea que camine en forma torpe, o simula “una voz”. “Ven, en realidad yo se que estoy fingiendo, así que no me lastimes.” O produce esa escuela de actuación en donde el estilo del actor es aquel de aparentar que no está fingiendo: aun así, hasta ese enfoque, conocido como “el método” degeneró en amaneramientos agradables, a pesar de algunas excelentes actuaciones de Brando. El gran actor es —o parece ser— tan intensamente indiferente a la existencia del público que, otra vez la paradoja, sólo a través

de tal indiferencia total, el público siente que en realidad está actuando para ellos.

Ahora, es imponente la responsabilidad de guiar a un actor y ayudarlo a que le dé forma a su actuación en la cual no hará un tonto de sí mismo. Al tomar la dirección, el escritor divide sus lealtades entre una responsabilidad con su obra y otra con sus actores. A veces se encuentran en conflicto porque, muy tarde para cambiar, se descubre que un actor no tiene el conjunto correcto de registro y de alcances para lograr el papel que se le dio. No es cuestión de un campo inferior, sino de uno *diferente*. Ahora la escena no alcanzará el humor intencionado, ese discurso nunca sonará en su verdadero tono, ese argumento nunca se llegará a comprender por completo, ese “momento de la verdad” nunca se revelará en toda la extensión de su terror. Sin embargo, la obra y el actor se dañaron irreparablemente, si se le fuerza a hacer algo para lo cual no está preparado y la función del escritor/director en ese momento es ignorar las exigencias de la puesta, dándole un enfoque *equivalente* de los recursos que el actor posee.

No siempre es fácil. Pero por otro lado, ¿qué lo es? ¿Qué talento no madura a través de la experiencia o involucra un descubrimiento de los errores? Se debe aprender un arte. Aún así, los directores que han tenido toda la experiencia del mundo han sufrido colapsos nerviosos.

Mi argumento es este: no hay mística inherente al arte de dirigir, el arte se puede aprender. El aprendizaje puede no hacer un gran director, sin embargo *se puede aprender*. Además, si el escritor, como el director, tiene deseo, inclinación y la paciencia, puede dominar el arte por medio de la experiencia. Además, *si* se llega a aprender la combinación de los dos talentos resulta un hombre formidable y virtualmente emocionante.

Posdata: De ambigua pero de gran importancia sobre la cuestión de la separación del escritor de su obra es el fenómeno general del aislamiento del artista creativo que se debe a aquellos que tienen que interpretar, presentar, representar y comentar acerca de su trabajo. Tres encuentros me han llevado a casa en los últimos años.

Una de nuestras mejores novelistas regresó de una gira de conferencias de los Estados Unidos, donde, en Nueva York, su editor la festejó. “No tienes una idea”, le dijo ella, del extraordinario sentido de redundancia que uno siente entre todos esos editores, redactores, agentes y periodistas. Como si se hubieran reunido todos para conocerse y no para conocerme.”

No era una queja paranoica sobre el rechazo, sino una observación aguda de un hecho común. A ella se le quedó grabada la idea de que su trabajo era una convención con la que se podía pesar, evaluar y especular, más que estimular por su mérito literario o por sus poderes de percepción. Se suponía que ella no tendría mayor interés en su conve-

nencia ni en comprender el proceso del que “por necesidad” tenía que hacerse cargo.

Luego llegó el informe de un amigo, un joven profesor de literatura, quien recientemente había regresado de una conferencia internacional organizada por una de las nuevas universidades. La conferencia tenía temas a tratar como: la relación entre la ideología y la literatura, la necesidad de la historia, el estudio de la literatura como un aspecto del estudio de “operaciones de comunicaciones culturales”, “los enfoques extrínsecos e intrínsecos de la sociología de la literatura con referencia particular de la obra *Oliver Twist* de Dickens”. Así, ella, la maestra joven, no sólo lamentó que la conferencia hubiese sido árida debido a que ningún artista estaba presente, sino que además su presencia hubiera sido superflua. De hecho, observó irónicamente, ¡un artista verdadera podría haberse interpuesto en el camino! Lo único que era importante eran las teorías sobre crítica y las respuestas a esas teorías, y las respuestas a esas respuestas.

El tercer encuentro fue con un joven pintor cuya galería retiene 50 por ciento de sus ganancias de ventas (la mayoría de las galerías toman un excesivo 33.1/3 por ciento). No solo eso, sino que ninguna cuenta normal se le entregó de lo que se vendía; no tenía forma de comprobar en *cuánto* se vendían las pinturas, no se le informaba *quién* había comprado las pinturas, y se le decía que si no estaba a gusto fuera a vender su trabajo en forma privada. Además, con frecuencia se “perdían” sus pinturas. La actitud de los *empresarios* lo reducía hasta que se sentía un intruso y creía que le estaban haciendo a él el favor.

Una y otra vez, uno se encuentra con artistas a los cuales se les hace sentir intrusos en su propia profesión. Sólo una vez escuché una historia tranquilizadora: Wilfred Josephs, un amigo compositor, cuyo *Requiem* había ganado un premio de La Scala y La Ciudad de Milán, me dijo que le estaba muy agradecido a Guilini, el director, por aceptar dirigir la obra en todo el mundo. Guilini le respondió: “No me debería dar las gracias, yo se las debería de dar a usted. Yo sólo soy el director.”

Claro que muchos artistas escogen permanecer afuera, arrojar sus obras a la confusión y que venga lo que sea. Por ejemplo, los dramaturgos y los novelistas encuentran que a veces su trabajo es comprado por la industria filmica en forma barata, que es destrozado por productores cuyas prioridades no eran las artísticas, o también por directores que sienten que sus interpretaciones tienen mayor importancia que el original. He sido testigo de producciones extranjeras de mis obras en donde se sacrificaron tanto el significado como la estructura de la poesía para que la obra encajara con los conceptos de un director.

Durante los años en que una artista escribe, pinta o compone su próxima obra, en esos años de silencio cuando es muy fácil sentirse olvidado, los publicistas están constantemente ocupados, manejando el tra-

bajo de otros artistas, sumergidos en la actividad por sus muchos talentos creativos trabajando cuando *en apariencia* el artista no se otorga una importancia desproporcionada debido a que siempre se mantiene ocupado; por ejemplo, los esfuerzos de los críticos aparecen cada día, o cada fin de semana. Tal presencia ilógicamente demanda un mayor grado de atención, y más sería que aquella que se otorga al artista, cuyo trabajo aparece cada uno, dos, o tal vez tres años. El director musical dirige con tanta frecuencia, que casi parece como si *él* hubiera compuesto la música. Todos han escuchado sobre Andre Previn, y pocos han escuchado sobre Wilfred Josephs.

Claro que es muy difícil para aquellos que tiene profesiones que se encuentran entre el artista creativo y el público *no* sentirse desproporcionadamente importantes. El novelista que se confronta con un editor y espera la decisión, es un artista que se encuentra ante quien han pasado *muchos* novelistas. El editor mismo puede no ser un escritor creativo, pero en forma íntima lo respaldan los nombres de todos los otros escritores a los cuales él ha publicado. Su importancia se compone de todos los logros literarios de otros hombres que se unen en él y así hacen sentir al pobre escritor que no es nadie comparado con ellos. El joven pintor no siente solamente que le está quitando el tiempo al dueño de la galería, sino también poder y pena. El joven dramaturgo, que insiste que su obra se lleve a cabo como *él* la concibe, no está discutiendo con simples directores y actores, está discutiendo con directores y actores que han interpretado (y reflejado) la gloria de las obras de grandes dramaturgos. . .

Esta ilusión óptica, este juego de manos se puede comparar en todas las artes y es la paradoja que vive el artista que está aislado por los talentos combinados de sus colegas, que en conjunto, deben parecer poderosos cuando se reúnen con el hombre que ha publicado, actuado o vendido todo. Y por lo general ese "único hombre" no es renuente de permitir que se sienta la fuerza contra él.

No es saludable. El artista creativo se desmoraliza con facilidad. En el medio del drama, ya sea en teatro, en la radio, en la televisión o en las películas, el escritor está sujeto a cuatro tipos diferentes de censura antes de que su obra llegue al público: el productor, el director, el actor, y el crítico. Tiene que pelear duro para asegurar que su propia fama atraviese todos estos filtros. Aun cuando se logra, hay un último riesgo que es "el comentarista de secuela", como Ronald Hayman, o John Russell Taylor o John Russel Brown.

Estoy extremadamente agradecido por haber pasado estos obstáculos y he sido afortunado de que en forma lenta he dominado el derecho (y la técnica) de controlar mi propio trabajo. Se debería otorgar comprensión y ayuda a los jóvenes creadores. Los empresarios dominan los medios de producción; ejecutantes —ya sean pianistas, extravagantes di-

rectores, o críticos narcisistas— dominan el teatro. Todos tienen importancia, esta conferencia habla solamente de una importancia desproporcionada.



Susana Alexander en una obra de Wesker



*Amor y muerte en la poesía del
Siglo de Oro
Aristofánica
León en invierno*

*Amor y muerte en la poesía del Siglo de Oro
y los hallazgos recurridos*

Como plataforma para fijarlo en el Festival Internacional Cervantino y para enviarlo a la conmemoración del descubrimiento de América que habrá de realizarse en Cádiz en 1988, fue presentado en breve temporada en el Teatro del Bosque durante el mes de junio el espectáculo *Amor y Muerte en la Poesía del Siglo de Oro*, que bajo la dirección de Salvador Garcini, con uno que otro hallazgo, está repleto de lugares comunes y complacencias para un público habituado al verso declamado en tono melodramático y con gestos grandilocuentes.

Sancho Panza, su hidalgo, don Quijote de la Mancha, y su creador Miguel de Cervantes Saavedra, son los narradores que en su función de hilo conductor del espectáculo nos van diciendo: "Este es Gutierre de Cetina", y por supuesto, se oye a continuación su famoso madrigal: "ojos claros, serenos. . .". Para ser consecuentes con esta intención didáctica, los narradores debieron agregar que "Gutierre de Cetina nació y se educó en Sevilla. Fue soldado y anduvo por Italia y Alemania, etc. . .". Pero si Garcini nos ahorra las biografías es vasto en el desfile de poetas. Jorge Manrique, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, Lope, Góngora, y Francisco de Quevedo, entre muchos otros, desfilan con sus versos ante el respetable, que más que solazarse con la monotonía del montaje, se regocija en la intemporalidad de los versos de los escritores que hicieron en la España del Renacimiento la república de las letras.

Ya en *Niebla*, Miguel de Unamuno hacía que el personaje protagonista de la "nivola" platicara con él dentro de la ficción; ya en la tradición de vales, óperas, cuentos y géneros narrativos diversos, ha habido quien considere al creador como un demiurgo que levanta desde sus sueños a sus personajes para que participen de la vida de los hombres.

Garcini, sin permitir que aflore dentro de sí aquel demonio que iluminó montajes memorables como *Sueño de una noche de verano*, para citar un clásico de la puesta en escena mexicana, utiliza también el mismo recurso, y tenemos que Cervantes es una especie de titiritero que mueve a sus personajes como marionetas. O nos encontramos con que al final del agobiante primer acto, todos los poetas y ninfas que los acompañan, se meten a una caja, obviamente, de muñecos, que Salvador Garcini imaginó en el sótano del proscenio.

Es innegable que el segundo y último acto es más original, breve e imaginativo que el primero. Hay, sin embargo, un lastre que Garcini no pudo quitarle de encima a su montaje: la terrible monotonía, el agobiante lloriqueo y la total planura con que la mayoría de sus actores dicen el verso.

De esta manera se uniforma *La vida es sueño* con los sonetos de San Juan de la Cruz, o la alta poesía de Sor Juana con los dardos de Quevedo. Todo suena a lo mismo, no hay matices, al espectador sólo lo salva, paradójicamente, la creación de atmósferas por parte del propio Garcini y la plasticidad que aún no lo traiciona.

Recordando su equivocado montaje de *Sonata de espectros*, donde Demián Bichir decía sus textos lloriqueando, y la chica Siquitibum ocultaba lo máspreciado de sus dotes de actriz, recordando la puesta en escena de *La celestina* y viendo estos lances renacentistas, podemos pensar que Garcini ha preferido jugar en las ligas mayores dirigiendo a figuras como López Tarso, Ofelia Guilmáin o Lorenzo de Rodas, que jugársela como antaño con actores jóvenes, que entrándole a la verdadera experimentación teatral, lo colocaron como la figura más prometedora de su generación.

Las concesiones a TELEvisa, las marquesinas con repartos famosos y la represión de un genio que seguramente reposa latente esperando volver por los blasones perdidos, han hecho de Garcini un director que sin duda recibirá los aplausos del público que va al teatro con el fin de pasar una tarde placentera, pero que está dejando de ser aquel director sorprendente que montara *Las criadas*. Miguel Angel Pineda.



Aristofánica

Aristofánica es un espectáculo fiel a su nombre en lo que se refiere a su tema, tono y motivos. En efecto, *temáticamente* se propone ser una demostración de la irracionalidad que hay implícita en el hecho de participar en una guerra, sobre todo para aquellos, que al dar la cara, tienen más posibilidades de padecer sus consecuencias negativas, sin obtener realmente nada a cambio. Tonalmente, resulta ser una puesta divertida y brillante, en la que la crítica política deriva en una experiencia desinhibida y gozosa en la que los personajes juegan con las conductas —políticas y sexuales— prescritas social, condicional, convencionalmente.

Por otra parte, la puesta en escena tiende a regirse por una concepción brechtiana. A saber: por el uso de anacronismos —en referencias argumentales, en personajes y en el manejo del tiempo escénico— que funcionan, curiosamente, como un recurso de acercamiento-distanciamiento y de actualización de la problemática de la obra. Y por actuación; *Aristofánica* es un bello ejercicio de actuación épica; sus personajes —sirenas, guerreros, mujeres jóvenes, viejas— funcionan en un intercambio activo con su entorno y nos muestran así sus cualidades y defectos; por mencionar un ejemplo, Rafael Pérez Fons, en su papel de portorriqueño boina verde del ejército americano, construye con virtuosismo un personaje que desdobra el rol social —como objeto de crítica y devela al hombre que cree utilizar ventajosamente ese rol social, cuando en realidad lo sufre, para finalmente poder superarlo.

Como elementos que debilitan el desarrollo temático de la obra, habría que señalar la inclusión de algunas escenas (Juana de Arco, Sor Juana, Juana *La Loca*), que al no aportar continuidad ni enriquecer el tema de la obra, funcionan como *sketches* y resultan con un valor meramente anecdótico. O la ausencia del *leit motif* de las obras pacifistas de Brecht (y ocasionalmente también de Aristófanes): la evidencia del uso mercantil de la guerra, su denuncia como un gran negocio.

Aristofánica forma parte del repertorio de la Fundación Teatral Punto y Raya, grupo que ha logrado —a lo largo de varios años y montajes— mantener su independencia creativa, trabajando en equipo con el Foro de La Conchita, que sostiene, generosamente, Olga Martha Dávila.

(LZ)

Autor y director: Gilberto Guerrero
 Escenografía: Felipe Hernández y Agustín del Real e Hijos.
 Coreografía: Isabel Hernández

Actores:

Rafael Pérez Fons,
Ana Luisa Alfaro,
Jesús Perulles,
Norma Echevarría,
Leticia Coronel,
Bárbaro Sánchez,
María Francisca Vargas,
Olga Martha Dávila,
Carmen Martínez.

Estreno:

20 sept. 1986.

A la fecha, más de 100 representaciones.



León en invierno: Garcini, la teatralidad como decorado

Bruce Swansey

El estreno en México de *El león en invierno* de James Goldman, en su versión fílmica en su momento una reacción en la que se mezclaban la curiosidad, el asombro moral y la inquietud frente a un discurso audazmente conservador. Dados los ingredientes no es extraño que la cinta fuera catalogada como "película para adultos".

La fórmula de *El león en invierno* implica un Lear menor, asediado por tres hijos ambiciosos, obsesionados por el poder. Mientras Lear alude a condiciones reales de existencia, en las que el poder central debía luchar a muerte contra la rebeldía de los señores, *El león en invierno* parte de otro texto. De hecho se trata de una reelaboración de *El rey Lear* de un texto derivado o secundario dedicado a comentar la tragedia de Shakespeare. Goldman sigue paso a paso las acciones de Lear, alimentándose de la complejidad de su universo y, al mismo tiempo, reduciendo su majestuosa ridiculez a la frivolidad deportiva de una pareja cuya pueril domesticidad es históricamente significativa.

Mientras que en Lear la trama se sostiene sobre la base de una vinculación grotesca, *El león en invierno* erotiza el poder e interpreta sucesos históricos a través de

anécdotas galantes. Concebido así el poder se transforma en una pasión, en un asunto impregnado de deseo que también atraviesa los lechos, encuentra en la intimidad una clave para descifrar el pasado y propone una concepción de la historia oscilante entre el sentimentalismo ficticio y el cinismo agri dulce capaz de guiar el humor y determinar las escaramuzas verbales.

Veintiún años después de su estreno en Broadway (1966), *El león en invierno* puede verse bajo la dirección de Salvador Garcini, con Pilar Pellicer como Leonor de Aquitania (¿recuerdan a Katherine Hepburn?) y Claudio Obregón como Enrique II (que en la película era interpretado por Peter O'Toole). Desde el inicio, los actores enfrentan una peligrosa desventaja que consiste precisamente en que existe un trabajo previo contra el cual se contrastan sus esfuerzos. La señora Pellicer practica el elogio del estilo que hace de ella una Leonor sobre todo hermosa. La vejez, la soledad, el sufrimiento por el rechazo son aquí atributos exclusivamente verbales, incapaces de enturbiar la belleza de un rostro que existe para reflejarse en los espejos. Personajes que aspiran a la complejidad, escondida entre los afectos y las ne-

cesidades y conveniencias políticas, pieza en el ajedrez del poder y también jugadora experimentada y lúcida, la de Aquitania es, según la señora Pellicer, una saludable dama que juega entregada a la simulación.

El personaje pesa sobre la actriz, limitada por un vestuario que en lugar de integrarse al resto de los elementos que intervienen en el montaje, procura sobresalir afirmando el valor de la coartada como restitución espectacular y tranquilizadora. El vestuario se convierte de esta forma en una enfermedad que obstaculiza el trabajo hasta llegar a extremos ridículos. Limitante y atractivo (por lo menos de acuerdo con los cánones de la elegancia de maniquí) el vestuario enturbia cualquier atisbo de verdad. Diseñada de acuerdo con la verosimilitud de una vaga arqueología, la indumentaria de David Antón resulta atrocemente preciosa.

Algo similar ocurre con la escenografía, cuyo abierto pompierismo impide la agilidad que debería existir entre las escenas; los objetos, enfermos de gigantismo, lastran el texto fragmentándolo, sujetándolo a la lentitud brontosáurica característica del teatro decimonónico.

Esquemáticamente concebidos, los personajes son resueltos mediante artificios. Así, Juan se condensa en señales de debilidad mental mientras Godofredo se reduce a su mínima expresión, concen-

trándose en la indigencia de tres gestos que intentan construir y expresar un carácter. Claudio Obregón sorprende, ya que después de una carrera en la que se ha forjado una bien ganada reputación, ahora opta por una intensidad que a veces resulta involuntariamente cómica. Fuera de sí, Obregón representa una especie de aval cuya función es fortalecer un trabajo actoral en el que la búsqueda es lo que menos importa, sobre todo cuando se ha comprobado la eficacia de la retórica basada en el binomio contención-estallido.

El león en invierno es sin duda una de las comedias más hilarantes en 1987; su humorismo, no siempre solitario, llega al borde de las lágrimas revelando con ello las posibilidades cómicas de la dignidad y de la ironía imposibles, de la grandeza reducida a gesto y de la puerilidad que despierta una risa que sólo puede ser actual. La intensidad, el desbordamiento y los contrastes contribuyen a crear el imperio del artificio al estilo Garcini, ahora enmarcado en la historia como intriga y en la teatralidad como decorado.

El león en invierno, de James Goldman. Dirección: Salvador Garcini. Vestuario, escenografía e iluminación: David Antón. Con: Eduardo Palomo, Alejandro Tomassi y Claudia Ramírez, entre otros. *Teatro Julio Prieto*. (Revista *Proceso* núm. 453).

Teatro mexicano del siglo XX Circo, maroma y teatro

Se editó el Catálogo de Obras Teatrales, Teatro mexicano del Siglo XX(1900-1986).

Uno de los nombres de la nostalgia: “. . . La vida de Margarita Mendoza López es todo un universo rico que tiene la impronta de la gente de antes: la buena madera de las personas incansables, vitales, apasionadas de su trabajo, portentosas”, es decir: la rememoración.

Tomás Espinosa escribe lo entrecomillado en el prólogo-homenaje que le dedica a Margarita Mendoza López con motivo de la edición del *Catálogo de Obras Teatrales. Teatro Mexicano del siglo XX (1900-1986)*, que iniciado por la investigadora fallecida durante el sismo del 85 y terminado por Daniel Salazar y el propio Tomás Espinosa, fue dado a la luz de la memoria el pasado mes de julio durante una mesa redonda en la que participaron, entre otros, Olga Harmony, Vicente Leñero y Rafael Solana.

La propia Margarita Mendoza López estableció los límites de lo que sería el trabajo editado en dos tomos por el IMSS, al escribir en la advertencia recopilada por los investigadores citados que “. . . En cuanto a los textos de las obras, se trabajó con el material que posee la Coordinación de Promoción Cultural del IMSS y el de la biblioteca del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA. Por falta de tiempo ha sido imposible buscar otras producciones en archivos y bibliotecas y, por ende, algunas de ellas solamente se mencionan.”

Al margen de ciertas omisiones (Ricardo Flores Magón, por ejemplo) que se habrán de corregir en un tercer tomo, y de la mala calidad de algunas sinopsis no muy logradas, el catálogo es un trabajo fundamental en lo que aporta a la documentación de la historia de nuestro teatro, en lo que respecta a los autores, pero a la vez se torna a un mapa

imprescindible de la temática que ha nutrido la dramaturgia mexicana de los últimos lustros.

A pesar de que Margarita Mendoza López advierte que no se tomará en cuenta la producción dramática del género chico “en sus modalidades de zarzuela, opereta y revista”, dado lo copioso del material, “que engrosaría el catálogo al grado de hacerlo inmanejable”, y de la exclusión a priori de obras de teatro infantil, Daniel Salazar y Tomás Espinosa, ante la dificultad económica de editar en breve otro catálogo específico para cada una de estas ramas de la dramaturgia, optaron por incluir las obras que ellos consideraron más importantes de ambos géneros.

De esta manera, el Catálogo de Obras Teatrales, se suma con sus más de tres mil sinópsis a la obra de Enrique de Olavarría y Ferrari, Armando de María y Campos, Francismo Monterde y Luis Reyes de la Maza.

Hay que agradecer a Margarita Mendoza López, Daniel Salazar y a Tomás Espinosa este catálogo (MAP).



Circo, maroma y teatro (1819-1910)

Luis Reyes de la Maza

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1985.

Las investigaciones documentales de Luis Reyes de la Maza acerca del teatro mexicano del siglo XIX, nos permiten conocer las formas por las que los habitantes de la Ciudad de México se divertían en el período que va de 1810 —cuando el único teatro que funcionaba era el Teatro Nacional— a las Fiestas del Centenario, en 1910 —cuando se inicia la época de oro del teatro de revista mexicano. Sus libros —ricos en información y anécdotas— son una contribución importante en la tarea de formar una bibliografía —hasta la fecha raquítica— de toda la historia del teatro nacional.

Sobre el tema, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicó una serie de trece volúmenes, en los que a la crónica de los espectáculos producidos desde el inicio de la Independencia a los inicios de la Revolución, se añade el valor documental de recoger y reproducir reseñas y críticas publicadas en periódicos y revistas de la época: *El teatro en México durante la independencia (1810-1939)*; *El teatro de México en la época de Santa Anna Tomo I (1840-1850), tomo II (1851-1857)*; *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio (1858-1861)*; *El teatro en México durante el Segundo Imperio (1862-1861)*; *El teatro en México durante el Segundo Imperio (1862-1867)*; *El teatro en México en la época de Juárez (1869-1872)*; *El teatro en México con Lerdo y Díaz (1873-1897)* y *El teatro en México durante el porfiriato Tomo I (1880-1887), Tomo II (1888-1899), Tomo III (1900-1910)*.

Reyes de la Maza, en la presentación de esos libros, “en los que se documenta el siglo”, prometía ofrecer después una obra de conjunto, que se publicó, por cierto, con el título de *Cien años de teatro en México* en 1972 en los Setenta. De hecho, *Circo, maroma y teatro* viene a ser en realidad una versión ampliada, muy cuidada y atractiva, de ese compendio.

Circo, maroma y teatro, en tanto que nos permite alcanzar una visión amplia y completa de cómo era la producción teatral, de la vida y vicisitudes de los actores y autores dramáticos, de las obras representadas y de la variedad de espectáculos a los que acudían los capitalinos: el descubrimiento de la ópera en México, la llegada del can-can y la zarzuela, las primeras ascensiones en globo, el circo, los estrenos de los primeros autores mexicanos de teatro. . . “es un reflejo de la vida, costumbres e historia de México en el Siglo XIX”, en palabras de Clementina Díaz y de Ovando, quien presenta este nuevo libro del Instituto de Investigaciones Estéticas de La UNAM.

*Se funda el Núcleo de Estudios Teatrales
Programa "Todos los jueves. . . al teatro"
Premio a Guillermo Schmidhuber*

El Núcleo de Estudios Teatrales surgió a la luz pública el pasado mes de febrero a través de una conferencia de prensa en la que fueron repetidos algunos de los argumentos que forman parte del cuerpo teórico en que esta escuela sustenta sus actividades.

El Núcleo de Estudios Teatrales funciona bajo la dirección General de Héctor Mendoza. Su concejo académico está compuesto por Julio Castillo, José Caballero, Luis de Tavira y Gabriel Careaga. Es administrado por Blanca Peña, siendo Blanca Guerra la coordinadora de relaciones públicas y Flora Dantus la auxiliar de la dirección.

Los argumentos del NET

El Núcleo de Estudios Teatrales es una asociación civil que dedica sus trabajos a la constante actualización del arte dramático en México.

Nos hemos reunido pensando que en nuestro país el teatro no es un gran negocio y que muy probablemente no lo será jamás. El llamado teatro comercial o de iniciativa privada, podemos decir que se mantiene apenas; que cuando el espectáculo va bien se obtienen ganancias moderadas, pero que generalmente no va también. Si comparamos los beneficios económicos que se obtienen mediante el uso de un determinado capital invertido en este negocio, con lo que ese mismo capital obtendría en cualquiera de las empresas dedicadas a negociar con la comunicación, nos daríamos cuenta del negocio tan pobre que resulta ser el teatro. Es claro que el verdadero negocio del arte dramático fue el cine de hace algunas décadas y, naturalmente, la televisión de hoy en día.

Para nosotros el teatro no ha llegado a ser una verdadera tradición en México como ha sido y es en otros países. Tradición que le garantiza la supervivencia económica. En nuestro país no hay absolutamente na-

da que se la garantice pues no es, ni ha sido, espectáculo favorito del gran público. El público de teatro, lo sabemos, es un público restringido. Lo hemos visto aumentar en nuestras salas, es cierto; pero sólo lo ha hecho en proporción directa al aumento general de población y no porque la afición al teatro se haya incrementado; no podemos esperar por tanto tal milagro en el futuro.

Tarde o temprano tendremos que aceptar las siguientes realidades:

1a): El teatro es un negocio pequeño y sumamente arriesgado. No podría competir, aunque se lo propusiera, en este terreno con los otros medios dramáticos.

2a): Pretender hacer lo mismo que hacen el cine y la televisión lo obligará siempre a ofrecer un producto más pobre. La competencia resulta insostenible.

3a): Ya que el teatro no puede competir como negocio con el cine y la televisión, poco podrá hacerlo en la riqueza de sus producciones. Puede competir, naturalmente, en el nivel artístico; pero para lograrlo tendrá que volverse prolífico en inventiva, ya que el cine y la televisión imitarán inmediatamente, superándolos, todos sus buenos hallazgos.

4a): Lo anterior hace que el teatro se haya convertido en un semillero de talento dramático. Del teatro salen, han salido, seguirán saliendo, no sólo los actores, los directores, los escritores más sólidos del cine y la televisión, sino las nuevas y las más funcionales ideas de la comunicación dramática. Lo cual hace que

5a): El mejor teatro y el único verdaderamente válido, no sea otra cosa que un laboratorio en el que se experimentan constantemente los procedimientos de comunicación más adecuados para nuestros tiempos tan velozmente mutables.

Así pues, los reunidos en este Núcleo de Estudios Teatrales, concientes de lo anterior, dedicaremos nuestra actividad a cuatro propósitos primordiales:

1) La experimentación dramática 2) La investigación 3) La difusión de la cultura teatral y en particular de nuestros hallazgos y 4) La preparación y actualización de elementos para un arte dramático en evolución.

Luego de profundizar en cada uno de los puntos, los autores del folleto en el que se divulgan los principios del NET, apuntan que se ofrecen cursos de actuación y dirección para principiantes y avanzados, así como seminarios para profesionales de ambas disciplinas. A esto se le agrega la impartición de diversas materias concernientes al trabajo teatral.

La dirección en que está albergado el NET es Amsterdam Número 10 en la colonia Hipódromo Condesa, y su teléfono es el 5-14-32-99.

Precios de 200 a 1000 pesos ofrecerá el programa "Todos los jueves. . . al teatro" del INBA, UNAM y UAM

Para democratizar las actividades culturales y artísticas, en especial las referentes al arte escénico, el Instituto Nacional de Bellas Artes en colaboración con otras instituciones, puso en marcha a partir del 18 de junio el programa "Todos los jueves. . . al teatro", con el que el público de todos los niveles podrá asistir a las representaciones teatrales pagando un precio simbólico.

A partir de esa fecha los teatros del INBA y de las universidades Nacional Autónoma de México y Autónoma Metropolitana, ofrecen precios de 1000 pesos al público en general; 500 para trabajadores del INBA, UNAM, UAM, derechohabientes del ISSSTE, maestros de Bellas Artes, Plan Joven, estudiantes y maestros, y de 200 pesos para jubilados y pensionados.

Los teatros que participan en el convenio son, por parte del INBA el Del Bosque, El Galeón, El Granero y Ciudadela; por la UNAM, el foro Sor Juan Inés de la Cruz, el teatro Santa Catarina y el Juan Ruíz de Alarcón; por parte de la UAM se incluye La Casa de la Paz.

La finalidad de la promoción teatral es la de incorporar a las manifestaciones artísticas a un mayor número de espectadores y democratizar los eventos culturales, como meta fijada por la dirección general del INBA.

Los más prestigiados autores, directores y actores son los protagonistas de las obras que bajo esta promoción se podrán disfrutar en foros ubicados en distintas partes de la capital, a precios módicos.

Así, el público podrá asistir a las funciones de *Una pareja abierta. . . muy abierta*, con Salvador Sánchez y Margarita Sanz, que se presenta en el teatro El Granero a las 20:30 horas; *Casa llena*, de Estela Leñero, en el teatro El Galeón, a las 20:30 horas, y el espectáculo de Pilar Medina *Entrega inmediata*, en el foro Sor Juana Inés de la Cruz a las 20:30 horas.

También entró a la promoción el teatro Santa Catarina donde se ofrecerá la obra de Hugo Hiriart *Camile*, a las 20:30 horas.

En el Teatro del Bosque, el 2 de julio, la Compañía Nacional de Teatro del INBA presentó *De la calle*, de Jesús González Dávila, a las 20:30 horas; En el teatro Juan Ruíz de Alarcón del Centro Cultural Universitario *Jesucristo Gómez*, de Vicente Leñero, y el día 3 de julio se incorporó La casa de la paz con un espectáculo cuyo título será dado a conocer oportunamente.

Para mayores informes comunicarse a los números telefónicos del Teatro del Bosque 520-43-32; El Galeón 520-72-33; El Granero 520-43-31; Santa Catarina 658-05-06; Juan Ruíz de Alarcón 655-13-44; de La Ciudadela 518-61-67; y de La Casa de la Paz 286-53-15.

Premio Letras de Oro, en EUA. al dramaturgo mexicano Guillermo Schmidhuber

En el Primer Certamen Nacional de Letras Hispanoamericanas, convocado conjuntamente por la Universidad de Miami y el Programa Filantrópico de American Express Company, para las áreas de poesía, cuento, novela, ensayo y teatro, el premio *Letras de Oro* se otorgó a Guillermo Schmidhuber, dramaturgo mexicano, por su obra *Por las tierras de Colón*.

El jurado que otorgó el premio estuvo formado por Oswaldo Dragún, Luis Goytisolo, Fernando Sánchez Mayans, George Woodyard, Frank Dauster y Carlos Fernández Shaw. La ceremonia de entrega a los premiados en las siete categorías fue presidida por Octavio Paz.

Sobre Guillermo Schmidhuber, Malkah Rabell nos proporciona referencias interesantes:

"Nació en la capital, pero a los siete años volvió a su estado de origen, Jalisco, donde se recibió de ingeniero químico. Más tarde se trasladó a Monterrey, ciudad en que reside actualmente. Hace doce años empezó a escribir teatro, lo que se transformó en el centro vital de su existencia. Es un hombre joven, de infinita modestia, aunque en Monterrey ocupa el importante puesto de Director del Museo para Niños —museo de ciencia y tecnología, con un toque humanista— que le ayuda a enfrentar sus estudios de *Comportamiento Humano*, maestría que obtuvo en Filadelfia, Estados Unidos, después de dos años de especialización.

"Esos estudios también lo ayudan mucho en su creación dramática, la que en un principio permaneció reducida al conocimiento de un breve grupo de amigos. Pero su pasión fue más fuerte que su modestia, y empezó a enviar —desde luego bajo pseudónimo— sus obras a distintos concursos teatrales. Y de pronto, en el transcurso de dos últimos años, se transformó en el hombre multipremiado. Primero le tocó un segundo lugar por una bellísima obra: *La catedral humana*, en un certamen de la SOGEM; luego en el concurso de obras dramáticas realizado en 1979 por el INBA y el Gobierno de Baja California, obtuvo dos menciones por sendas obras: *Los héroes inútiles* y *Todos somos el rey Lear*. Premiación que otros —de menor calidad artística y humana— hubieran rechazado indignados, considerando que eran merecedores de galardones más importantes. Y por cierto, Guillermo Schmidhuber de la Mora los merecía por el dramatismo de tono nacional de su *Los héroes inútiles* como por la habilidad teatral de su *Todos somos el rey Lear* que se abreva tanto en Shakespeare como en Pirandello.

"Un año más tarde, en 1980, a Schmidhuber le sucedió un caso raro: obtuvo en dos certámenes distintos sendos premios nacionales por la mis-

* De hecho Schmidhuber reside en Cincinnati, Ohio, desde hace dos años. (N.E.)

ma obra; nuevamente un galardón del INBA en conjunto con el gobierno de Baja California, y el otro del FONAPAS y el gobierno de Zacatecas. Y la obra que en esos dos certámenes triunfó lleva el curioso título *Los herederos de Segismundo*.

"Probablemente la obra más mexicana de Guillermo Schmidhuber es *Los héroes inútiles*, que hace parte de una trilogía: una tragedia, *Nuestro señor Quetzalcóatl*; un drama: *Los héroes inútiles*, y una comedia: *Juegos centrífugos*".

(*La Cabra*, No. 32, marzo-mayo, 1981)

Por las tierras de Colón, la obra premiada que se menciona al inicio de esta nota, relaciona la vida artística y política en Bogotá, en el año de 1948, cuando sucede el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán y la sangrienta represión gubernamental durante la insurrección o popular conocida como *El bogotazo*.

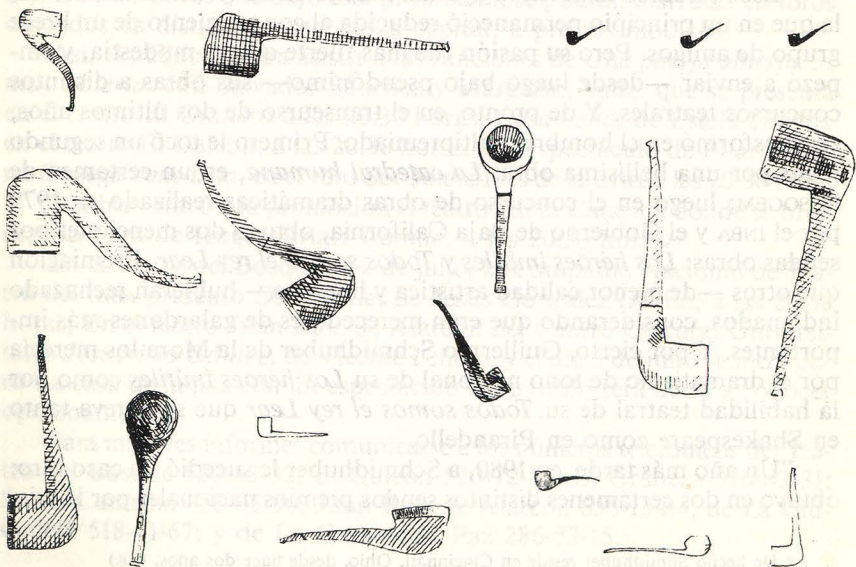
De las obras de Schmidhuber, localizamos como publicadas las siguientes:

Los héroes inútiles, *La cabra*, Nos. 30-32, marzo-mayo de 1981.

Perros bravos o el avance del ladrido, *Repertorio* No. 2, diciembre enero de 1982.

Juegos centrífugos, *Repertorio* No. 2, diciembre-enero de 1982.

El robo del penacho de Moctezuma, *Repertorio* No. 4, abril-mayo de 1983.



Nace Artes Escénicas Repertorio, nueva época

Nace *Artes Escénicas*, el objetivo: aprender un arte fronterizo. De unos dos años a la fecha, comenzó a hablarse en México de la postmodernidad, un término de origen anglosajón que destinado a definir ya no las producciones artísticas postvanguardistas sino transvanguardistas, se ha utilizado a diestra y siniestra para hablar de una literatura postmoderna (descuidando el el modernismo hispanoamericano), de una pintura postmoderna, de arquitectura, escultura, filosofía, música postmodernas. El teatro no ha sido ajeno a esta nomenclatura, hablándose en este sentido de un teatro postmoderno que se caracteriza por su fuerte carácter visual y por vivir en un estado fronterizo, es decir, en una situación en la que los límites entre la danza, las artes visuales y los que tradicionalmente se conocía como arte dramático están, sino desapareciendo, sí volviéndose viscosos, inaprehensibles para las poéticas y preceptivas o para la misma conceptualización creada para analizar los movimientos vanguardistas.

Lo que está en juego, sin embargo, no es la caducidad o vigencia de los ismos, sino una idea global de cultura que tendió un puente entre el espíritu que alimentó las creaciones románticas y el que dio origen al surrealismo y sus secuelas. Asimismo, las certidumbres políticas de corrientes como el liberalismo y, en este siglo, el marxismo, han comenzado a convertirse en material para la duda y el cuestionamiento (las reformas emprendidas por Gorbachov me inmunizan contra la satanización). Así, el hombre del Este ha emprendido una reestructuración del llamado socialismo real más para la propia sobrevivencia que por buena voluntad, y el hombre de "occidente" sigue frente a la desolación, el conformismo y la emergente necesidad del "cambio". El teatro no ha sido ajeno a este mal de fin de siglo, de un siglo que reunió todas las utopías y todas las frustraciones y que aún para muchos, afortunadamente, está permeado por la esperanza.

El surgimiento de movimientos como el teatro-danza (danza-drama

dirían otros), de grupos como *Le plan K* (donde el actor es uno con la más avanzada tecnología visual) o el envejecimiento prematuro de propuestas como la barbeana, son parte de la sintomatología del aliento transformador de la noción que se tiene del teatro como conjunción de las artes, ya que por el contrario, artes como la música, la pintura y sobre todo la danza se han teatralizado.

Artes Escénicas nace como una revista que habrá de fijar atentamente la mirada en este tipo de manifestaciones. No es casual que en su primer número se dedique un amplio espacio a Pina Bausch, creadora de la danza-drama, y a Bob Wilson, de quien se documenta su viaje del teatro a la ópera.

A pesar de lo anterior, lo que desde hace dos mil años conocemos como teatro —mientras la historia no obligue a lo contrario— seguirá estando presente en la naciente revista. De esta manera, Esther Seligson profundiza en el montaje de *De película* recorriendo de la mano el camino seguido para el montaje con su propio creador: Julio Castillo. Pablo Espinosa, Margarita Peña y el de la voz ofrecemos un amplio panorama de lo que fue la Muestra de Teatro Español en México (A propósito, ¿dónde situamos a La fura dels baus?).

Se publica *Crónica de un desayuno*, obra de Jesús González Dávila, en la que nos presenta un personaje inédito en nuestra dramaturgia: “Luzma: una mujer que como todas sus mujeres, imposibilitada para la dicha, merced a la fragmentación, sobrevive.”

Se vuelve, por último, a través de la pluma de Armando Partida, al teatro premoderno, con el artículo *La pasión de Iztapalapa*, donde se nos refiere que “en 1833 el Cólera Morbus azotó y diezmó a la población de Iztapalapa y, en ‘agradecimiento’, de que hubiera terminado, los lugareños iniciaron la tradición de celebrar la Pasión de Cristo”.

Artes Escénicas es una revista editada por *Luna Nueva* siendo dirigida por Josefina Brun, y teniendo como editores de teatro a Esther Seligson, Armando Partida, Miguel Angel QueMain y Miguel Angel Pineda: de danza a Patricia Pineda y Alberto Dallal y de ópera a Juan Arturo Brennan. Miguel Angel Pineda.



Repertorio— nueva época—

No. 1, Marzo 1987. Rev. Trimestral. Dirigida por Raúl Zermeño. Número a cargo de Edgar Ceballos.
Editada por la Univ. Autónoma de Querétaro.

Repertorio, revista de teatro editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, reaparece, en una “nueva época” en la que se elige una línea editorial orientada a la publicación de números monográficos en los que se privilegia la divulgación de textos de teoría teatral, sobre cada una de las diversas tareas escénicas.

Dirigida por Raúl Zermeño, quien además ha sido contratado por la UAQ para formar una compañía de repertorio y posteriormente participar en la constitución de una facultad de teatro, y con un consejo asesor en el que participan Carlos Solórzano, Vicente Leñero, Ludwik Margules, Víctor Hugo Rascón Banda, Luis de Tavira, Roberto Servín, y Edgar Ceballos, éste último responsable del primer número, en el que el oficio teatral sobre el que se reflexiona es el de la dramaturgia, selección no gratuita, pues según dice *Repertorio* en su página editorial: “Prendemos mostrar. . . que el teatro comienza por la obra. . . que la obra es lo más necesario del teatro (aún cuando su existencia no garantice su éxito, al igual que su ausencia no la conduce al fracaso), y sin ella el teatro moderno no tendría solidez.”

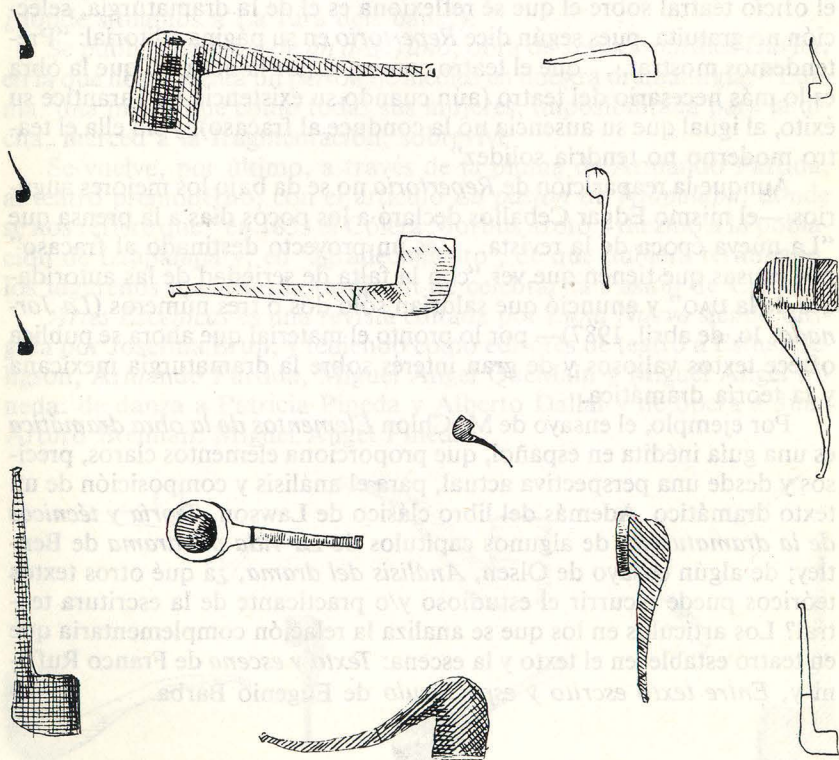
Aunque la reaparición de *Repertorio* no se da bajo los mejores augurios —el mismo Edgar Ceballos declaró a los pocos días a la prensa que “La nueva época de la revista. . . es un proyecto destinado al fracaso” por causas que tienen que ver “con la falta de seriedad de las autoridades de la UAQ” y anunció que saldrían sólo dos o tres números (*La Jornada*, 1o. de abril, 1987)— por lo pronto el material que ahora se publica ofrece textos valiosos y de gran interés sobre la dramaturgia mexicana y la teoría dramática.

Por ejemplo, el ensayo de M. Chion *Elementos de la obra dramática* es una guía inédita en español, que proporciona elementos claros, precisos y desde una perspectiva actual, para el análisis y composición de un texto dramático. Además del libro clásico de Lawson, *Teoría y técnicas de la dramaturgia*; de algunos capítulos de *La vida del drama* de Bentley; de algún ensayo de Olsen, *Análisis del drama*, ¿a qué otros textos teóricos puede recurrir el estudioso y/o practicante de la escritura teatral? Los artículos en los que se analiza la relación complementaria que en teatro establecen el texto y la escena: *Texto y escena* de Franco Ruffini y, *Entre texto escrito y espectáculo* de Eugenio Barba.

En lo que se refiere a dramaturgos mexicanos contemporáneos, *Repertorio* nos da a conocer los puntos de vista de Vicente Leñero, Héctor Azar, Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila y Oscar Villegas sobre su propio quehacer —armados, los de los tres primeros en un interesantísimo coloquio, y los de los dos últimos en una atractiva obra en un acto. Más adelante, se incluye una entrevista en la que Leñero precisa sus relaciones con el realismo.

Sobre el realismo y el no-realismo Claudia Cecilia Alatorre elabora una tesis muy sugestiva abordando básicamente los aspectos temáticos y de diseño de personajes en ambos estilos, a la que se le podría solicitar, sin embargo, el hacer explícitos conceptos y categorías genéricas que se dan en el marco de análisis de géneros desarrollados por la Maestra. Luisa Josefina Hernández.

Como se puede ver, estos contenidos contrastan con los de su primera época en la que la revista dio a conocer obras inéditas de autores mexicanos tan importantes como Víctor Hugo Rascón Banda, José González Dávila, Schmidhuber, Oscar Liera, por mencionar algunos.



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

En lo que se refiere a la organización de la biblioteca, se debe tener en cuenta que el personal debe ser seleccionado con cuidado y que el edificio debe ser adecuado para el propósito. Se debe tener en cuenta también el presupuesto y el espacio disponible. La biblioteca debe ser accesible para todos los interesados y debe tener un horario de atención adecuado. Se debe tener en cuenta también el mantenimiento del edificio y el mobiliario. La biblioteca debe ser un lugar agradable y acogedor para los usuarios. Se debe tener en cuenta también el servicio al cliente y la atención personalizada. La biblioteca debe ser un lugar de encuentro y de intercambio de ideas. Se debe tener en cuenta también el rol de la biblioteca en la comunidad y en la cultura. La biblioteca debe ser un lugar de aprendizaje y de desarrollo personal. Se debe tener en cuenta también el rol de la biblioteca en la promoción de la lectura y en la difusión de la cultura. La biblioteca debe ser un lugar de encuentro y de intercambio de ideas. Se debe tener en cuenta también el rol de la biblioteca en la comunidad y en la cultura. La biblioteca debe ser un lugar de aprendizaje y de desarrollo personal. Se debe tener en cuenta también el rol de la biblioteca en la promoción de la lectura y en la difusión de la cultura.

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
MEXICO, D.F.
Subsecretaría de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
MEXICO, D.F.
Director General

Región de Estudios
Subsecretaría General de Estudios e Información

Subsecretaría de Investigación y Promoción
del Patrimonio Artístico Nacional

Unidad de Estudios
Subsecretaría General de Educación e Investigación Científica

Unidad de la Historia
División de Investigación y Documentación de las Artes

Maria Elena Pardo
Directora de Estudios e Información

Subsecretaría de Estudios e Información
División del Centro de Investigación e Información
Unidad de Estudios e Información

Comandante del Ejército
Lic. Juan José
Mesa de Trabajo

