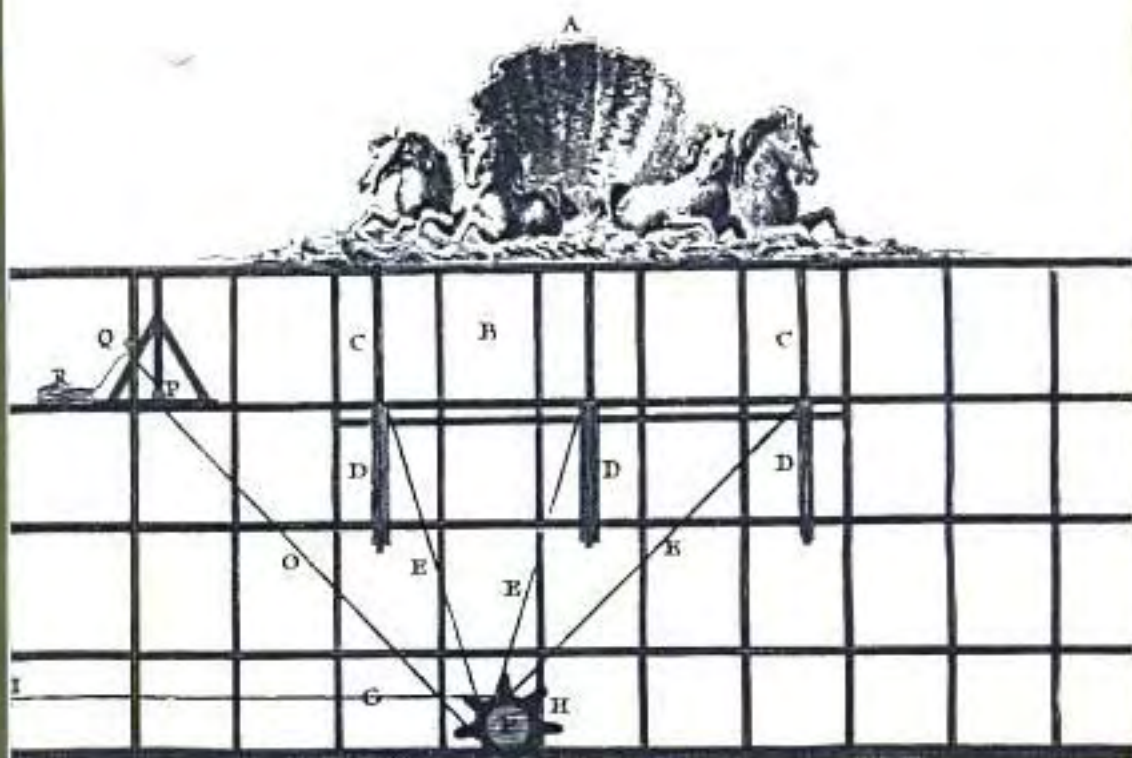


ANUARIO DE

LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO



VOLUMEN 1 / MÉXICO / 2008

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



ANUARIO DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dr. Ambrosio Velasco Gómez
Director

Dra. Tatiana Sule Fernández
Secretaria General

Dra. Mariflor Aguilar Rivero
Secretaria Académica

Mtro. Samuel Hernández López
Secretario Administrativo

Dr. Raúl Alcalá Campos
Jefe de la División de Estudios de Posgrado

Mtra. Claudia Lucotti
Jefa de la División de Estudios Profesionales

Lic. Pedro Joel Reyes López
Jefe de la División del Sistema de Universidad Abierta

Lic. Carlos Mapes Sánchez
Secretario de Extensión Académica

Mtro. Ricardo García Arteaga
Coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Lic. Laura Talavera
Coordinadora de Publicaciones

ANUARIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

VOLUMEN 1 MÉXICO 2008

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Comité editorial:

Norma Román Calvo

Ricardo García Arteaga

Óscar Armando García

Primera edición: 2009

DR © 2009. UNIVERSIDAD NACIONAL

AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,

C. P. 04510 México, Distrito Federal

ISSN en trámite

Prohibida la reproducción total o parcial por
cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 11

INTRODUCCIÓN 13

PRIMERA PARTE

ACTUACIÓN-DIRECCIÓN

El ejercicio escénico dentro de las aulas

Araceli Rebollo 19

Festival en Polonia

Lech Hellwig-Górzyński 23

HISTORIA

Mascaradas medievales

Óscar Armando García 29

ESCENOGRAFÍA

Taller de producción

Edyta Rzewuska 33

INVESTIGACIÓN

Historia del teatro en la UNAM

Hugo Alberto Figueroa Alcántara 37

Tres antologías para las historias del teatro

Óscar Armando García 41

Teorías dramáticas

Norma Román Calvo 43

8 □ CONTENIDO

<i>Interpretación iconológica de la representación</i> Virginia Gómez Cisneros	45
---	----

<i>Iconografía y fuentes para la historia del teatro</i> Tibor Bak-Geler Geler	47
---	----

CÁTEDRAS

<i>Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón.</i> <i>Área de práctica escénica</i> Emilio Méndez	53
--	----

HOMENAJES

<i>Homenajes</i> Emilio Méndez	57
---	----

SEGUNDA PARTE

PONENCIAS

<i>De los acercamientos teórico metodológicos</i> <i>y líneas de investigación de los profesores del Colegio</i> <i>de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL/UNAM</i> Armando Partida Tayzan	65
--	----

<i>El teatro mexicano: una perspectiva de 40 años</i> George Woodyard	69
--	----

<i>El teatro como modelo de lectura de la historia:</i> <i>el caso del teatro mexicano visto desde Francia</i> Daniel Meyran	75
--	----

<i>El género detectivesco en el teatro mexicano</i> Dante del Castillo	83
---	----

<i>Enredos y fantasía: los géneros en la comedia El castillo</i> <i>de Lindabridis de Calderón de la Barca</i> Ana Lorena Leija	87
---	----

<i>Genealogías</i> Rodolfo Obregón	97
---	----

CREACIÓN DRAMÁTICA

Hasta aquí (comedia en un acto)

Héctor Mendoza 109

Dos mafufadas bíblicas... (autos medievales posmodernos)

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri 115

Maldición gitana

Norma Román Calvo 125

RESEÑAS 133



PRESENTACIÓN

La aparición del *Anuario* del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, representa un logro novedoso y muy importante que refleja la riqueza y complejidad del Colegio, en el que concurren la literatura, la escenografía, la puesta en escena, la dramaturgia y la investigación teatral sobre aspectos históricos, teóricos, estéticos, sociológicos y filosóficos del quehacer teatral.

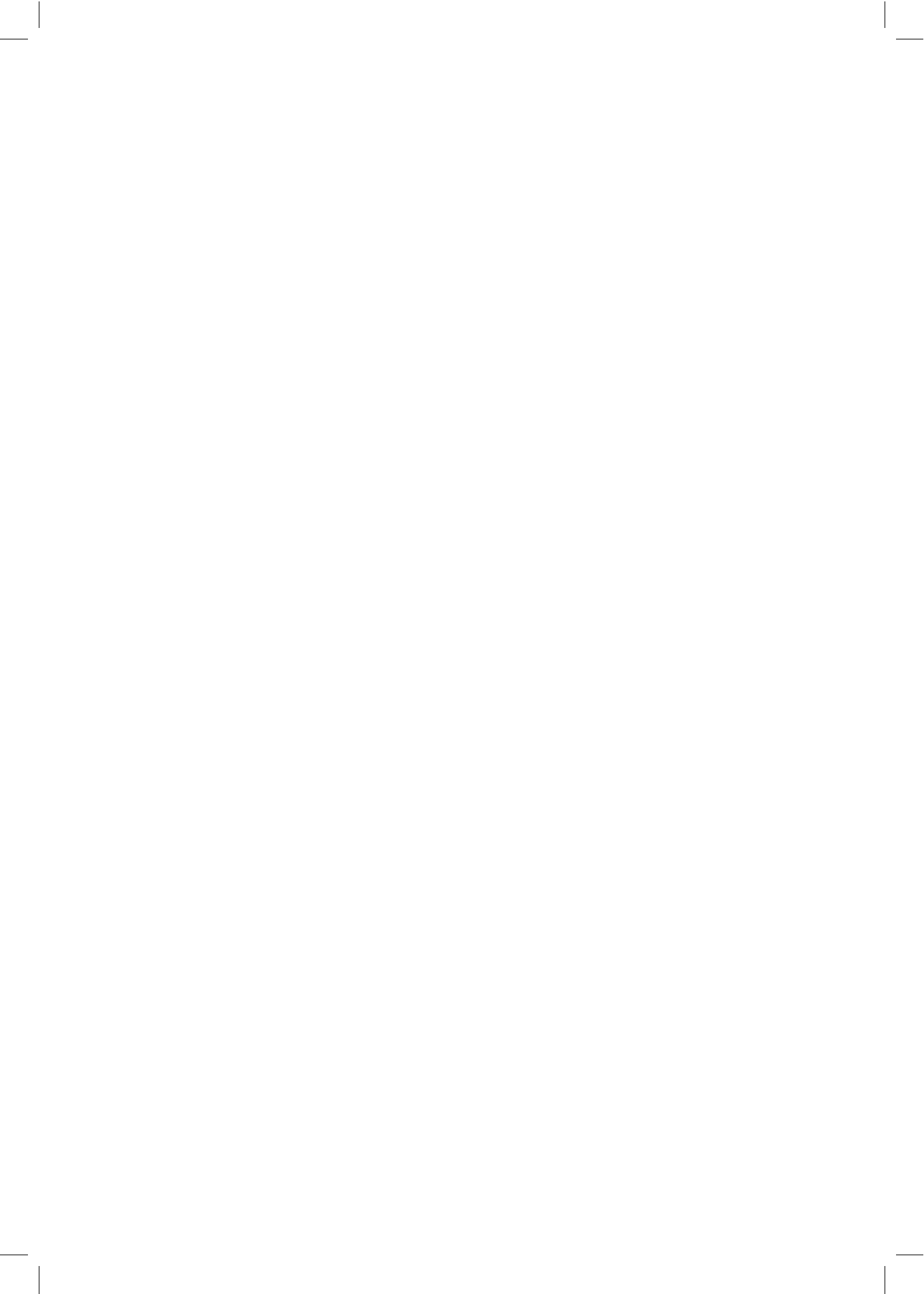
En especial quiero destacar la relevancia que ha cobrado en los últimos años la investigación teatral que convierte al complejo del quehacer del teatro en objeto de estudio, no sólo para analizarlo, explicarlo, criticarlo, sino también para integrar los resultados de la investigación a la misma práctica teatral, haciendo de ésta una verdadera praxis, a la par creativa y reflexiva.

La conjunción de la investigación y la actividad teatral hace de nuestro Colegio algo único, pues su actividad académica no se reduce a una mera actividad artística en el campo de la actuación, o de la dirección o de la escenografía, sino que también abarca la investigación crítica y rigurosa.

Agradezco y felicito a los coordinadores de este *Anuario*, doctores Norma Román Calvo, Óscar Armando García, al maestro Ricardo García, y al Comité Académico el esfuerzo realizado, y, sobre todo, el valioso resultado que ahora presentamos. Asimismo felicito y reconozco a todos los colaboradores de este número sus esfuerzos y valiosos resultados. Es altamente satisfactoria esta espléndida respuesta del Colegio de Literatura Dramática y Teatro a la propuesta que hice hace un par de años para retomar una añeja tradición de nuestra Universidad, que se practicaba desde sus inicios hace casi cinco siglos, en la forma de relecciones como el que escribió nuestro fundador fray Alonso de la Veracruz al término del primer curso que impartió en 1553. En esas relecciones los catedráticos más destacados presentaban por escrito al público académico lo más sobresaliente de sus investigaciones que exponían en la cátedra. De manera análoga, en el *Anuario* que aquí presentamos, los profesores del Colegio publican artículos y ensayos de lo más destacado de su actividad académica durante el año.

Estoy seguro que esta vieja tradición que hoy se reinicia y actualiza con el primer número del *Anuario de Literatura Dramática y Teatro*, continuará por muchos años, ¡en horabuena!

Ambrosio Velasco Gómez



INTRODUCCIÓN

El primer *Anuario de Literatura Dramática y Teatro* (2008) es el resultado de una serie de esfuerzos auspiciados por nuestro Comité Académico y coordinados por el Comité Editorial designado.

La convocatoria de este número se difundió, principalmente, entre profesores del Colegio y entre los integrantes de aquellos proyectos o seminarios de investigación institucional que tienen un vínculo directo con la Coordinación del Colegio. Por otra parte, también fue posible integrar en este volumen la reflexión teórica de algunas personalidades de la investigación teatral que, de alguna manera, estuvieron presentes en actividades curriculares organizadas por el Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

En este rubro, cabe destacar la reciente organización de encuentros internacionales de investigación teatral, lo que permitió que especialistas del país y del mundo reconozcan la particular oferta de estudios teórico-prácticos que se desarrolla en nuestro Colegio. También es importante señalar que nuestra carrera produce una intensa actividad escénica, tanto en las instalaciones de la propia Facultad como fuera de ellas. Dentro de este número, ofrecemos un recorrido por los diferentes foros en donde el Colegio ha presentado sus trabajos escénicos.

La respuesta a la convocatoria de esta publicación fue entusiasta y la variedad de materiales recibidos propició el diseño estructural del presente número. El *Anuario* está dividido en dos partes: la primera es un espacio que presenta diversas actividades del Colegio: puestas en escena, prácticas escénicas de cursos específicos, seminarios de investigación teatral, cátedras y homenajes. La segunda parte contiene ponencias de encuentros de investigación teatral (desarrollados en el seno de la Facultad), una selección de textos dramáticos de algunos de nuestros profesores y finalmente una sección dedicada a reseñas de libros teatrales de reciente publicación. De esta manera, ofrecemos a los lectores una serie de actividades que definen, de manera panorámica, el perfil de los estudios teatrales de nuestra Facultad.

El objetivo primordial de un anuario es, de alguna forma, el reporte razonado de actividades y reflexiones del claustro académico de un Colegio; en nuestro caso, el lector podrá descubrir, a través de los materiales de este volumen, que el teatro es también un complejo objeto de estudio de las humanidades. De tal suerte, la naturaleza de estos trabajos está confirmando la actividad académica, la reflexión teórica y el testimonio

14 □ INTRODUCCIÓN

de nuestros trabajos cotidianos en las instalaciones de la Facultad. Este *Anuario*, por lo tanto, se convierte en un reflejo fiel del Colegio, probablemente uno de los espacios teórico-práctico de formación teatral más completo de nuestro país.

Esperamos que la lectura del conjunto de textos que componen el presente *Anuario* sea motivo para comprender el quehacer académico de la licenciatura de estudios teatrales más sólida y completa que tiene la Universidad.

Ricardo García Arteaga

Óscar Armando García

Norma Román Calvo

PRIMERA PARTE



ACTUACIÓN-DIRECCIÓN



El ejercicio escénico dentro de las aulas

Araceli REBOLLO

Al inicio de mi colaboración en la Coordinación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro encontré cambios relevantes y significativos, entre éstos, un área viva de teatros, llena de ejercicios y proyectos escénicos que mostraban el trabajo conjunto de alumnos y académicos; montajes que se presentaban a una pequeña audiencia, conformada por compañeros y familias que asistían orgullosos para ver los resultados de un año de esfuerzo. Estas obras formaban parte de tres ciclos diferentes: Espectáculos de primavera, en los meses de febrero a mayo, la Muestra Interna Académica, donde se presentaba el resultado de todo el ciclo escolar en dos semanas, y la Temporada Teatral de Otoño, que era la recopilación de los mejores ejercicios escénicos de los diferentes grupos de actuación y dirección de la Muestra Interna anterior a la Temporada Teatral de Otoño.

Estos ciclos formaban parte de las múltiples actividades académicas del Colegio que se hacían con el objetivo de dar a conocer el trabajo de alumnos y profesores de un colegio donde no sólo se estudia la historia y la actualidad de la literatura dramática, sino que es una fuente inagotable de trabajos escénicos.

En 2004 ingresé al equipo de la Coordinación del Colegio, como responsable de la programación y logística del área de teatros, estos ciclos, por disposición del maestro Ricardo García, coordinador del Colegio, cambiaron de fechas y nombre conservando los mismos objetivos. A partir del 2004 se presentan dos temporadas, una en primavera y otra en otoño, estas temporadas son conformadas por alumnos que audicionan ante una comisión artística. Dicha comisión se integra con tres alumnos elegidos por sus compañeros por medio de votación y tres profesores invitados por la Coordinación del Colegio. La elección de los alumnos ha sido siempre democrática y activa por parte del sector estudiantil y docente. A pesar de esto, el nuevo formato ha dado múltiples resultados, entre ellos, temporadas de más alta calidad, grupos más sólidos y montajes redondos en su concepción estética.

En los últimos años se han presentado más de treinta obras con un alcance de 2 500 a 3 500 asistentes por temporada. Este público varía entre los compañeros de aula de los grupos que se presentan, familiares, alumnos de otros colegios que ya conocen la temporada y están al pendiente de lo que se presenta en el Colegio y universitarios

que gracias a los diferentes, aunque pocos, medios de difusión con los que cuenta el Colegio se enteran de la programación de las mismas.

Cada obra tiene de nueve a diez presentaciones y los alumnos pueden cubrir cincuenta horas de servicio social por temporada, ya sea como actores, directores, productores, apoyo técnico o encargados de relaciones públicas.

A partir del 2005, dos obras elegidas por la comisión artística tienen oportunidad de presentarse en el Teatro Carlos Lazo, por un acuerdo con el actual director de la Facultad de Arquitectura, el arquitecto Jorge Tamés y Batta, del encargado de Difusión Cultural, el arquitecto Mauricio Trápaga y de la encargada de programación del Teatro, la arquitecta Karla Rodríguez. Estas temporadas han tenido una afluencia de 2000 a 2500 espectadores, en ellas los alumnos tienen la oportunidad de presentar su puesta en escena ante un público general, que si bien sigue vinculado con la Universidad, la mayoría llega a este teatro en busca de nuevas propuestas de teatro universitario.

En el 2006 la Coordinación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro junto con Fundación UNAM, lanzaron una campaña financiera llamada *Manos a la obra*, cuyo objetivo es procurar recursos adicionales al presupuesto universitario para remodelar y equipar las aulas-teatro del Colegio, con la finalidad de profesionalizarlas y de esta forma mejorar las condiciones de trabajo y estudio de alumnos, académicos e investigadores.

Esta iniciativa surge a partir de una de las carencias más claras del Colegio en el campo de procuración y administración de recursos para financiar proyectos teatrales, así como la falta de presupuesto por parte de la Facultad de Filosofía y Letras para el mantenimiento de las aulas-teatro y la producción de montajes de estudiantes, como proyectos posibles hacia la profesionalización teatral responsable al servicio de la sociedad.

En la campaña han participado veinte proyectos, en su mayoría terminados y otros más en proceso de montaje, conformados por alumnos, ex alumnos y profesores. Estos proyectos han sido seleccionados cada año por la comisión artística en turno y tienen como características: estar formados por colaboradores de diversas instancias universitarias como la Escuela Nacional de Música y la Escuela Nacional de Artes Plásticas; ser proyectos de puesta en escena económicamente claros y viables, y sobre todo, tener al frente una persona responsable de la producción del proyecto.

El apoyo de Fundación UNAM consiste en avalar el trabajo de estos grupos ante universitarios, empresas, instituciones públicas y privadas, gobierno federal y estatal y asociados a Fundación UNAM, considerados como posibles fuentes de recursos para *Manos a la obra*. Además de este aval, Fundación UNAM proporciona un recibo deducible de impuestos a los donadores que ayudan a esta campaña.

Con estos apoyos, el responsable de producción puede presentarse ante estos posibles donadores y conseguir los recursos financieros, o en especie, que son necesarios para el montaje que representa.

Otras actividades que se han visto beneficiadas por esta campaña son: los diferentes festivales nacionales e internacionales que invitan al Colegio a participar con puestas en escena de alumnos y ex alumnos, así como el Festival Internacional de Improvisación

México, realizado en abril del 2008, por alumnos del Colegio, con la participación de grupos de Chile, Colombia, Argentina y México.

Gracias al donativo se han hecho mejoras como las siguientes: el nuevo piso del escenario Justo Sierra y su constante mantenimiento; la implementación de los telones circulares para el aula-teatro Rodolfo Usigli/Espacio Múltiple; el apoyo de una impresora de gran formato (*plotter*) para la impresión de carteles especiales para eventos del Colegio; la mayor difusión de estos eventos y la apertura de los alumnos para buscar nuevas fuentes financieras y nuevas posibilidades de mostrar y vender su trabajo.

Algunos de los equipos de trabajo que siguen avanzando con los apoyos de Fundación UNAM son:

a) *Los cuatro cantos de la bestia*, escrita y dirigida por David Herce. Esta puesta en escena ganó el premio Mancebo del Castillo del año 2005, se ha representado en el Teatro Helénico y en el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura y ha recibido invitaciones a diferentes festivales nacionales como el Festival Internacional de la Cultura de Tamaulipas y el Festival Internacional San Luis Potosí. Actualmente, la productora y representante del grupo ante la Fundación es la licenciada Ísis García. Este grupo sigue dando funciones para escuelas particulares y trabaja en un nuevo montaje llamado *Yo amo Sodoma*, con textos del marqués de Sade. El 90% de los integrantes de este equipo de trabajo son egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

b) *Adictos anónimos o de cuál fuma usted*, de Luis Mario Moncada, dirigida por Karla Cantú, ambos ex alumnos del Colegio. Este montaje, conformado por alumnos, ex alumnos y profesores del Colegio, ha tenido buenos resultados en sus diferentes temporadas dentro del Teatro La Capilla, y en enero de 2009 entrará a una temporada al Foro de las Artes del Centro Nacional de las Artes.

c) El grupo TheaOMe Teatro es otro de los proyectos que han trabajado constantemente dentro de la campaña *Manos a la obra*, este equipo de trabajo, integrado por alumnos y ex alumnos del Colegio, ha abierto sus puertas a actores profesionales de alta calidad para enriquecer sus puestas en escena, así como para tener mayor proyección en el ámbito comercial. Los montajes que ha presentado son: *In Godoy we trust* y *Mexicano flores*, ambos escritos y dirigidos por Claudia Romero, egresada del Colegio y representante del grupo.

Por otro lado, la participación del Colegio en el Festival Universitario de Teatro, en los últimos años, es aproximadamente de veinte grupos por año, lo que constituye el 40% de la categoría C-1 (estudiantes de escuelas superiores con especialidad en teatro, dirigidos por estudiantes), somos la escuela con más alto índice de participación en el Festival y a lo largo de los últimos cuatro años el Colegio ha recibido menciones de mejor actor, mejor actriz, mejor dirección y en el 2005 ganó la categoría C-1 y la D (ex alumnos de escuelas de teatro). Ambas placas se encuentran actualmente en uno de los muros del área de teatros de la Facultad.

Las acciones llevadas por la administración del maestro Lech Hellwig-Górsyński y la del maestro Ricardo García Arteaga, han dado como resultado una mayor proyección del Colegio dentro de la Facultad, dentro de Ciudad Universitaria y el reconocimiento

a nivel nacional e internacional de otras instituciones donde se imparte la Licenciatura en Teatro.

Así pues, celebro estos cambios que ahora como profesora del Colegio puedo disfrutar, viendo a generaciones fortalecidas con herramientas con las que antes no se contaba para enfrentar al ámbito profesional.

Festival en Polonia

Lech HELLWIG-GÓRZYŃSKI

A pesar de las muchas diferencias que los dividen, debidas o al país de origen o a los varios conceptos artísticos, les une ante todo la pasión creativa, el entusiasmo, las atrevidas iniciativas y acciones artísticas.*

A partir del año 2002 la Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza en Varsovia, Polonia, convoca al Festival Internacional de Escuelas de Teatro (FIET). A lo largo de seis años, los organizadores de las cuatro ediciones de los FIET han invitado a los espectáculos surgidos de las aulas del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Los espectáculos: *Calígula*, de Albert Camus, dirigida por Tibor Bak-Geler, académico de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (primer FIET: 2002); *Fragmento de teatro II*, de Samuel Beckett, dirigido por José Alberto Gallardo Fernández, estudiante del tercer año de la carrera (segundo FIET: 2003); *Me llega una carta*, adaptación de textos de Rodrigo García, bajo la dirección y dramaturgia de la estudiante del cuarto año de la carrera, Natalia Cament (Premio especial del jurado por *Mejor dirección, adaptación de texto y concepto escenográfico* en el tercer FIET: 2005), y *Escorial*, de Michel de Ghelderode, concebido bajo la dirección de la también estudiante del cuarto año de la carrera, Abril Alcaraz (cuarto FIET: 2007), han representado dignamente a nuestra máxima casa de estudios en el concierto de los más importantes centros formativos del mundo.

Antes de participar en los correspondientes FIET, tres directores-estudiantes: José Alberto Gallardo, Natalia Cament y Abril Alcaraz, fueron galardonados, respectivamente, en el X, XII y XIV Festival Nacional Universitario de Teatro (FNUT) organizado anualmente por la Dirección de Teatro de la UNAM.

Hasta el año 2007 han viajado a Europa un total de 29 estudiantes y pasantes de la carrera: Abril Alcaraz, Ulises Anel, Miriam Alarcón, Emmanuel Álvarez, Sandra Arcos, Iván Arizmendi, Dolores Barquera, Natalia Cament, Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas, Sergio Cuéllar, Abraham Feria, Jacqueline Gallardo, José Alberto Gallardo

* Palabras del presidente de la República de Polonia en 2007.

Fernández, Ísis García, Alain González, Peyrak Herrera Liévanos, Sergio Honey Escandón, Juan Legorreta, Ricardo Loyola, Idania Medina, Honorato Magaloni González, Brigitte Berenice Méndez Ruiz, Vicente Ortega, Atahualpa Palacios, Cinthia Patiño Urrea, José Alberto Patiño, Adriana Portillo, Gabriel Salazar y Richard Arturo Viqueira Apermartingale.

Además de los estudiantes mencionados, también participaron o asistieron al FIET los profesores: Tibor Bak-Geler (2002), Gonzalo Juan Blanco Kiss (como actor en 2003), Ricardo García Arteaga Aguilar, coordinador de la carrera (2005) y quien esto escribe, que ha participado en los cuatro FIET.

Conviene mencionar que Abril Alcaraz, Manuel Alejandro Cárdenas Cuevas, Vicente Ortega y José Alberto Patiño han tenido la oportunidad de ampliar y fortalecer su experiencia académica en dos ediciones del FIET.

Nuestros estudiantes, durante su estancia en los FIET, han podido observar las diferentes estéticas y soluciones escénicas propuestas por los directores-profesores responsables de los espectáculos producidos por sus respectivas escuelas. Han podido analizar la expresión y el dominio del instrumento del actor alcanzado por sus colegas de otras naciones sometidos a distintos procesos y métodos formativos. Han podido, también, darse cuenta de las soluciones espaciales, del uso de los elementos escenográficos, la iluminación y la sonoridad en la creación del universo y la dramaturgia escénica. Pero, desde mi punto de vista, lo más importante para nuestros estudiantes fue convivir con *otros* y abrirse a la *otredad*.

Considero que la confrontación de los resultados académico-artísticos de destacados centros formativos de Europa y otros continentes, nos permitió ver con claridad nuestras fortalezas y debilidades. La sana competencia entre los grupos participantes en los FIET con las creaciones escénicas expuestas por los iniciados recientemente en el arte de la actuación teatral, nos obliga a reflexionar sobre el quehacer pedagógico propio, pues de los egresados de nuestras aulas-teatro depende el quehacer teatral en el país y en el mundo del siglo XXI.

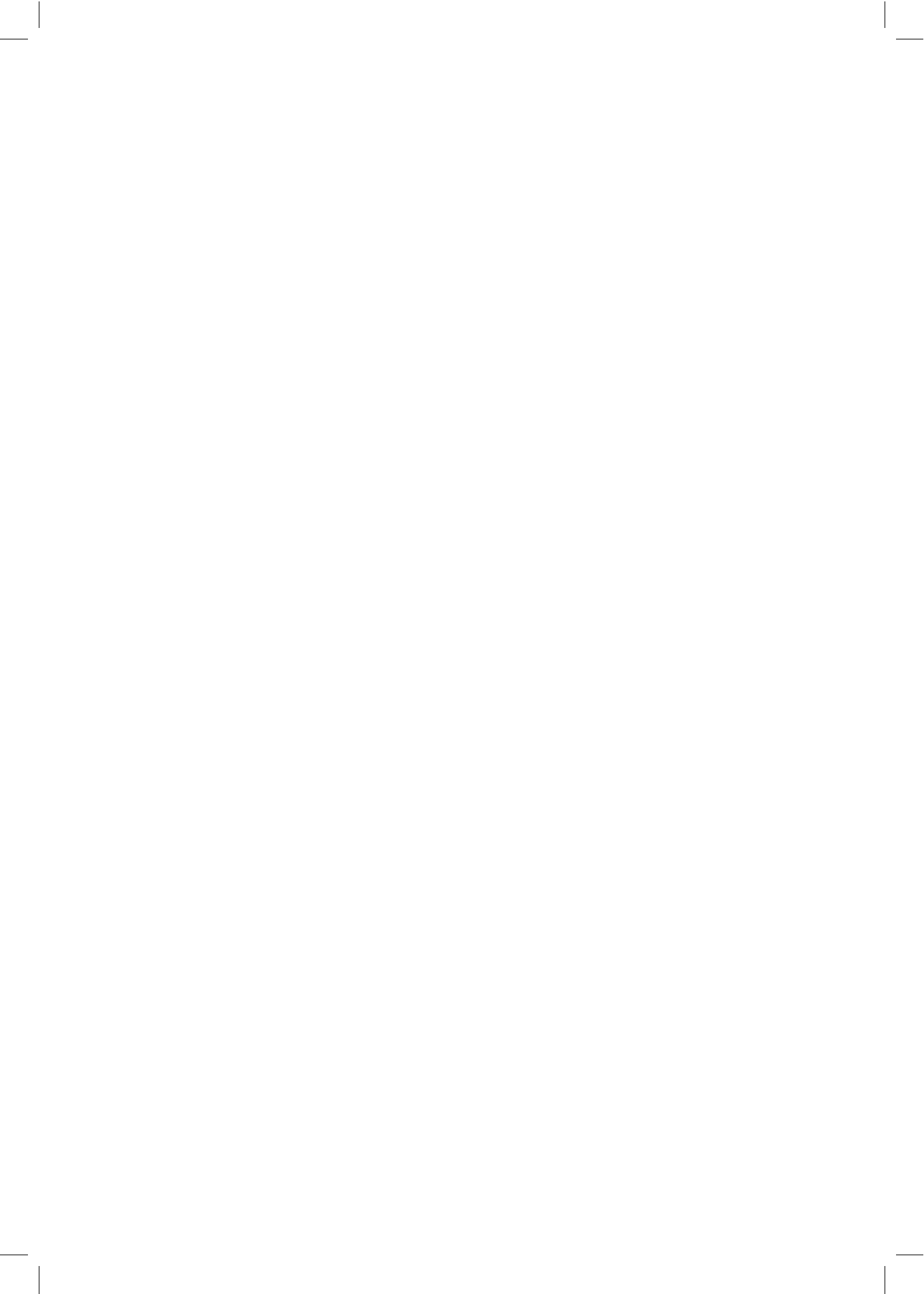
Desde su inicio, los FIET han contado con el valioso patrocinio de los presidentes de la República de Polonia, un acontecimiento que evidencia la preocupación y responsabilidad de los políticos del país anfitrión por la formación de los jóvenes creadores de teatro y, a la vez, ha sido un indudable honor y reconocimiento para los participantes.

La participación en los cuatro FIET fue posible gracias al enorme esfuerzo de los propios estudiantes y al apoyo del director de la Facultad de Filosofía y Letras, doctor Ambrosio Velasco Gómez. Asimismo, contamos con el apoyo del Departamento de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, de la Secretaría de Relaciones Exteriores (a través de su Dirección General de Asuntos Culturales y el Departamento de Asuntos Internacionales), del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, del Partido Alternativa Socialdemócrata y de familiares, amigos y ciudadanos.

En suma, puedo asegurar que, para nuestros estudiantes de teatro, confrontarse y competir con los mejores del mundo fue un privilegio; pero ellos, con creces, han correspondido en el selecto concierto de las naciones donde ganaron gran simpatía de los demás grupos participantes y de los organizadores de los FIET. Sin falsa modestia, y gracias al comportamiento profesional de nuestros estudiantes, nos enorgullece estar entre los mejores del mundo.



HISTORIA



Mascaradas medievales

Óscar Armando GARCÍA

La enseñanza de la historia del teatro es en general un reto pedagógico que impulsa decisivamente su práctica escénica. La reconstrucción de sucesos que fueron determinantes para el teatro requiere no sólo de la revisión de sus textos (literatura dramática) sino también de una aproximación a las maneras en que esos textos tuvieron vida: incorporar a la reflexión histórica del teatro a todos aquellos individuos que lo produjeron, en el más amplio sentido de la palabra.

Las nuevas tendencias de reflexión de la historia que se han desarrollado desde la segunda mitad del siglo XX (historia de las sociedades, microhistoria, historia de la vida privada, etcétera) han sido de enorme utilidad para abordar de manera integrada el estudio de un fenómeno tan complejo como es el teatro.

A partir de estas premisas, el profesor Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, uno de los responsables del curso Historia del teatro II (medieval y renacentista), en 1994, tuvo la iniciativa de poner en escena aquellos textos rescatables de la teatralidad medieval como parte de las actividades en el aula de este curso. Las características de estos textos, su brevedad y su sencilla construcción, curiosamente los dotaban de un material cercano y adecuado para alumnos del primer año de la carrera.

La experiencia no soportó los límites del aula: los materiales y el entusiasmo de los alumnos obligó a que las escenificaciones encontraran un espacio propicio, un “espacio hallado” a la manera medieval (como lo propone el medievalista Francesc Massip). La resolución de este hallazgo fueron diversos rincones de representación que los alumnos elegían dentro de las instalaciones universitarias, principalmente el área de la explanada de rectoría. De esta manera se pudo reconstruir un evento teatral con múltiples escenarios o estaciones a donde se convoca al público en general y que recorre entre seis o diez escenificaciones, guiados por cabalgatas temáticas, es decir, grupos de alumnos que participan en la conducción de un gran desfile alegórico, al cual el público se integra de manera festiva. El final de este evento culmina con un convivio en las instalaciones de la Facultad.

Esta actividad es la que, en muy poco tiempo, fue nombrada *Mascarada medieval*, la cual, desde 1996, se consolidó con la participación de los dos grupos matutinos del curso y con ex alumnos de la materia y de la carrera. Las mascaradas se han representado

generalmente en el mes de junio, entre el final de los cursos y el periodo de exámenes, casi ininterrumpidamente durante más de diez años.

La propuesta de representaciones medievales en el *campus* universitario es una práctica común en universidades estadounidenses, canadienses y europeas, casi siempre con los mismos objetivos de la nuestra: la puesta en práctica del riquísimo material dramático que se ha podido rescatar del mundo medieval. En el encuentro trianual que tenemos profesores de teatro medieval dentro de la Société Internationale pour les études du Théâtre Médiévale (SITM), hemos constatado que este formato de práctica es una de las más poderosas herramientas didácticas para la preservación, estudio y difusión de la teatralidad medieval.

Cabe señalar que, año tras año, los alumnos del Colegio nos sorprenden por la capacidad de adaptación (y actualización) de los temas y textos medievales. La escenificación de las *Mascaradas* ha convocado, a veces, hasta una multitud de 800 personas que siguen fielmente la ruta trazada entre estación y estación. En este tiempo han surgido múltiples anécdotas, desde el recelo de los vigilantes universitarios por no saber cómo catalogar el evento, hasta la petición del rector para desviar un poco el trayecto de la *Mascarada* por coincidir con los trabajos del Consejo Universitario, ya que sus integrantes empezaban a distraerse por la espectacularidad del evento.

Las obras que comienzan a tener cierta frecuencia en el repertorio de la *Mascarada* son: *Danza de la muerte*, *Farsa del maese Pathelín*, *Diálogo del amor y un viejo*, *Juego de Adán*, *Lanzarote de Dinamarca*, *Robin y Marion*, *Todohombre* y *Lazzi de Commedia dell'Arte*. A esta actividad también se han integrado prácticas escénicas de los cursos de Actuación II y Expresión verbal II. En el caso de las cabalgatas, los alumnos han desarrollado actividades como el arte de la zanquería, música, danza y propuestas temáticas diversas, como comparsas de estudiantes de universidades medievales, comparsas mortuorias o una muy célebre, con la alegoría a la manera de la Santa Inquisición, en donde las carreras universitarias científicas iban flagelando a la carrera de teatro durante todo el trayecto de la cabalgata.

El evento no es un examen final, es tan sólo el placer de poner en voz, cuerpo y espacio un grupo de obras de un periodo bastante perdido e ignorado por la historia del teatro en general, el cual, además, se revitaliza con la interpretación entusiasta de los estudiantes de nuestra carrera. Las mascaradas medievales son un signo ineludible de la recuperación creativa de una teatralidad que no merece continuar en libros empolvados. La vitalidad de los estudiantes universitarios del siglo XXI nos hace recordar la dinámica crítica y festiva que también tuvo esta comunidad cuando se gestaron las primeras universidades en la Europa medieval. El alumno mexicano, en la *Mascarada*, tiene la oportunidad de vivir otra de sus fuentes culturales: la tradición medieval.

ESCENOGRAFÍA



Taller de producción

Edyta RZEWUSKA

El trabajo con los alumnos del Taller de producción II (2006-2007), consistió en acercarlos a la dinámica del teatro profesional. Partiendo del hecho que en el área de producción es indispensable tener experiencias personales para confrontar la teoría con la práctica, los alumnos salieron de los salones de clase y realizaron entrevistas grabadas en video con gente profesional del mundo del teatro. Las personas elegidas fueron las más admiradas por los participantes del taller y fue todo un reto acercarse a ellas para poder conseguir una entrevista. Como siempre, muchos obstáculos se presentan en el trayecto entre una idea y su realización, y justamente, el trabajo del productor consiste en resolver esa parte práctica. El taller originó una interesante muestra de videos con la cual los estudiantes tuvieron la oportunidad de compartir su trabajo dentro de la comunidad del Colegio de Teatro, primero, distribuyendo carteles de promoción y, después, proyectando los videos en el Salón de Actos y en las Salas A y B.

Las personas entrevistadas fueron: Ximena Escalante, Luis Mario Moncada, Vicente Leñero, Auda Caraza, Atenea Chávez, Ignacio Escárcega, Otto Minera, Eloise Kazan, Richard Viqueira, Bruno Bert, Silverio Palacios, Adán Guevara, Marta Aura, Jesús Díaz, de la Sensacional Orquesta Lavadero, Rodrigo Vázquez, Sergio Villegas, Zaide Silvia Gutiérrez, Alejandro Luna y Luis de Tavira.

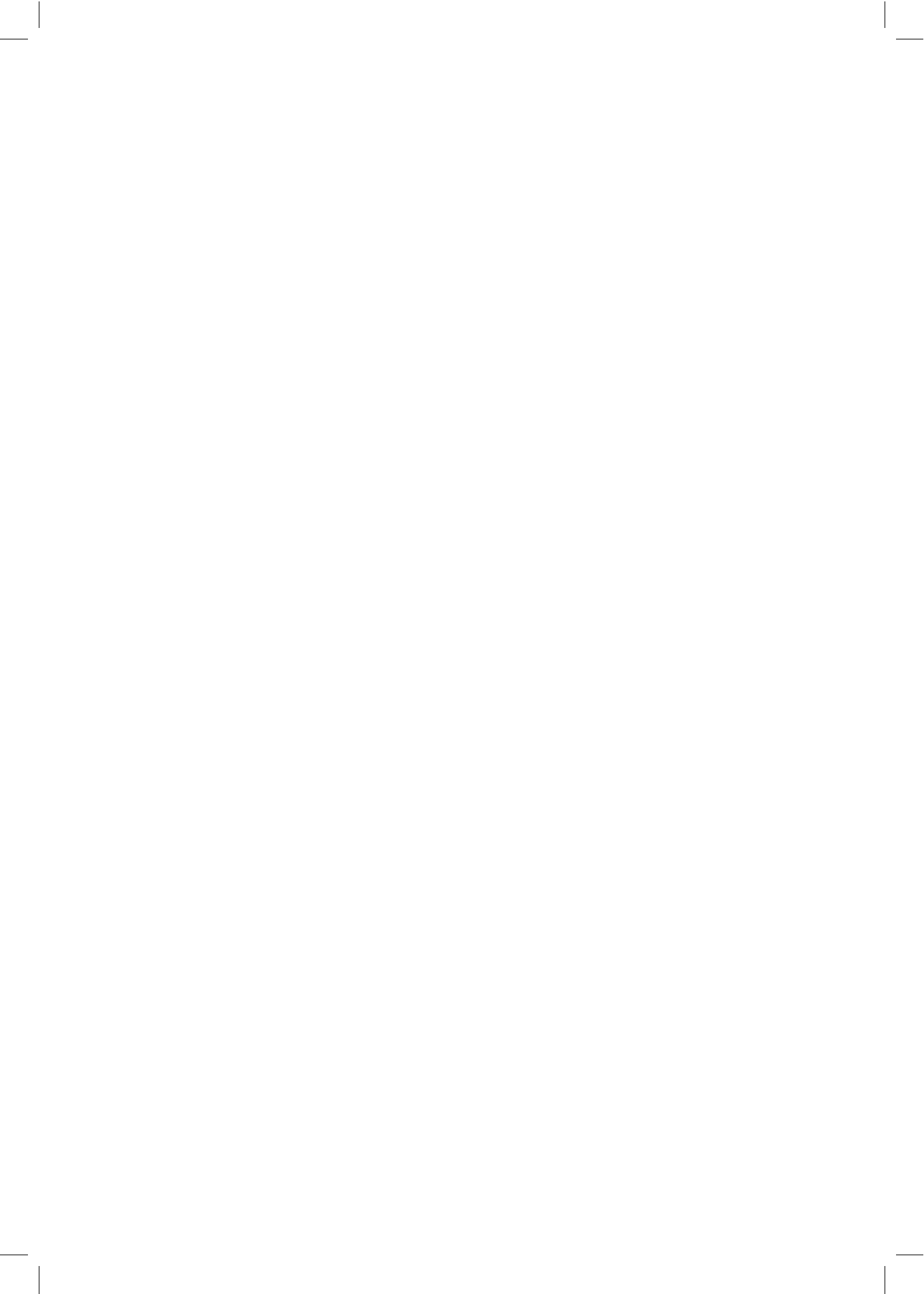
En el Taller de producción I (2007-2008), se efectuó una dinámica similar a la planteada en el párrafo anterior. Los estudiantes realizaron, esta vez en equipos, tres cortos documentales siguiendo el proceso de toda una puesta en escena. En lugar de entrevistar a una persona, tuvieron que acercarse al equipo entero y grabar el proceso de los ensayos, del diseño, de la construcción de la escenografía y del vestuario. Entrevistaron, uno por uno, a los directores, a los asistentes y a los actores. Asimismo convivieron con el personal técnico y administrativo de los teatros.

Para los documentales, fueron escogidas las siguientes obras por estrenar: *Autopsia a un copo de nieve*, de Luis Santillán, que se presentaría en el Teatro Santa Catarina, *El playboy del Oeste*, de John. M. Synge, interpretada en el Carro de Comedias de la UNAM y *El infierno o el nacimiento de la clínica*, de Rubén Ortiz, cuyo estreno tendría lugar en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz. Las tres obras fueron producidas por el Departamento de Teatro de la UNAM.

El trabajo culminó nuevamente con una muestra de videos organizada por los estudiantes, que tuvo un grato recibimiento tanto de maestros como de alumnos.



INVESTIGACIÓN



Historia del teatro en la UNAM

Hugo Alberto FIGUEROA ALCÁNTARA

El proyecto PAPIIT IN401507 “Historia del teatro en la UNAM”, el cual inició actividades desde 2006, tiene cuatro objetivos principales. El primer objetivo es realizar una investigación que desemboque en la publicación de un libro denominado *Historia del teatro en la UNAM*. Proponemos que sea un libro en dos volúmenes; el primer volumen sería de carácter documental, y el segundo, de análisis crítico.

El segundo objetivo es elaborar un CD-ROM que contenga una selección de material gráfico, textual, de grabaciones de entrevistas, etcétera, que complemente, a la vez que ilustre, el contenido del libro. El CD-ROM constituiría un anexo de la publicación; por tanto, se ofrecería un paquete que incluya los dos volúmenes y el CD-ROM.

El tercer objetivo es crear el acervo documental gráfico, textual, de grabaciones de entrevistas, más completo, reunido hasta ahora, acerca de la historia del quehacer teatral universitario (a partir de este acervo, por ejemplo, se seleccionaría el material para el cd-rom antes mencionado). El acervo documental, *in extenso*, sería entregado, para su resguardo, a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Antes de la entrega, todo el material se organizará bibliográficamente, se catalogará y se creará la base de datos respectiva para su mejor identificación, consulta y control. Además, todo el acervo documental (originales o copias obtenidos) se digitalizará, con la finalidad de incrementar sus posibilidades de consulta. Todas estas actividades de naturaleza bibliotecológica las coordinará de manera especial el corresponsable del proyecto, Hugo Figueroa Alcántara.

El cuarto objetivo es favorecer el conocimiento de una parte relevante de la historia del teatro en México y, más aún, de la cultura nacional, y de la importante contribución que nuestra Universidad ha aportado al desarrollo de esta cultura.

El proyecto fundamenta su marco teórico referencial en la evidencia de que, desde su fundación, la Universidad de México tuvo alguna actividad teatral; pero eso es otra historia. A partir del momento en que nuestra Universidad obtuvo su autonomía, esa actividad aumentó de manera notable, incidiendo en el teatro mexicano. Nuestro propósito es el de historiar ese periodo.

A principio de los años treinta, el ilustre dramaturgo Rodolfo Usigli promovió desde la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM la enseñanza del teatro. Al poco tiempo se sumó a su esfuerzo el maestro Fernando Wagner. Los primeros frutos de esta

iniciativa se vieron en la formación de nuevos e importantes dramaturgos como Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Jorge Ibargüengoita, entre otros.

La pasión por el teatro se fue consolidando en nuestra Universidad, influyendo de manera muy positiva en la transformación del teatro mexicano.

Para conocer mejor lo que se ha hecho en la UNAM en este campo, en los más de setenta y cinco años que lleva de autonomía, es que nos hemos propuesto realizar esta investigación colectiva, emprendida por profesores y alumnos de su Facultad de Filosofía y Letras. Por convenir así al trabajo, lo hemos dividido en tres grandes áreas, cada una bajo la responsabilidad de una académica especializada en el tema: la enseñanza del teatro en la UNAM, el placer de hacer teatro en la UNAM y el teatro profesional en la UNAM.

Cada uno de estos tres temas generales está subdividido en subtemas a cargo de otros especialistas. Por ejemplo, el primero incluye, además del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, subtemas como: la enseñanza del teatro en la Escuela Nacional Preparatoria, en los CCH, y en el CUT. El segundo contempla aspectos como la labor de Poesía en voz alta, o de Teatro en Coapa, incluyendo los Festivales de Teatro Estudiantil en los que han participado alumnos de diversas facultades y escuelas de la UNAM. Por otra parte, el tercero va desde la Compañía de Teatro Universitario, que con tanto acierto dirigiera el doctor Carlos Solórzano, hasta el trabajo en nuestros días de la Dirección General de Teatro de la Coordinación de Difusión Cultural. Respecto a la investigación que en torno al teatro universitario se ha realizado en diversas instancias de la UNAM, debemos señalar que a este proyecto se le dedicará también un apartado.

En cuanto a los antecedentes, se ha considerado que, hasta hoy, sólo se han producido documentos con la historia fragmentada del teatro en la UNAM. Contamos, por ejemplo, con un libro dedicado a una parte del teatro universitario (José Gómez Rogil, *Teatro estudiantil preparatoriano*. México, UNAM, Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria, 1980); un libro que trata la historia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (Aimée Wagner, *De la historia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1999. Serie Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras); y una tesis que estudia una parte del teatro universitario (Marcela Eugenia Bourges Valles, *Teatro estudiantil universitario (1955-1972): testimonios sobre teatro universitario*. Tesis. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2000. Asesor: doctor Manuel González Casanova); además de los anuarios teatrales que han publicado la UNAM y el INBA, que cubren 1979-1983 y 1991-2000, y que sólo consignan los datos técnicos de las puestas en escena, y de algunos números de las revistas de teatro que ha publicado la UNAM (*La cabra* y *Escénica*).

Con este proyecto es la primera vez que se tiene la iniciativa de un esfuerzo colectivo por conjuntar en una sola publicación los datos dispersos y, más aún, de llenar los enormes vacíos de información sobre la trascendente labor teatral en la UNAM. Asimismo, el proyecto sería pionero en aportar una visión interpretativa del amplio periodo que cubriría desde los inicios del quehacer escénico en la UNAM hasta el año 2000.

En síntesis, la investigación, ya iniciada, se ha fijado dos propósitos fundamentales: primero, reunir la información indispensable para poder escribir y publicar un libro colectivo (en dos volúmenes, más un CD-ROM con material documental) con el título: *Historia del teatro en la UNAM*, y segundo, reunir todos los documentos, fotografías, carteles, grabaciones, películas, etcétera, posibles en torno al tema, para iniciar la creación de un acervo documental que se constituya en archivo y material de consulta, al cuidado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, al considerarla la más adecuada. Se catalogará, además, todo el material obtenido con la finalidad de conformar una base de datos especializada en el tema.

Por ser un proyecto PAPIIT, este proyecto cuenta con apoyo económico del programa PAPIIT de la DGAPA, UNAM, y se encuentra en su segundo año de desarrollo, de un total de tres años.

El proyecto PAPIIT “Historia del teatro en la UNAM” está integrado por los profesores y alumnos que a continuación se indican: el responsable es el doctor Manuel González Casanova; el corresponsable es el licenciado Hugo Alberto Figueroa Alcántara; las profesoras participantes son la maestra Aimée Yadviga Eleonora Wagner y Mesa, doctora Martha Julia Toriz Proenza, maestra Guillermina Fuentes Ibarra, licenciada Josefina Brun Martínez, doctora Reyna Barrera López y la maestra María del Carmen Conroy Paz; los alumnos que colaboran son Yéssica Selene González Pastrana, Ivonne Cristina Falcón Galindo, licenciada María Inés Francisco Martínez, licenciada Brisa Romero Martínez, licenciada Marcela Eugenia Bourges Valles, licenciado Ezequiel Castillo Brun, Izcóatl Genaro García Flores, Eréndira Martínez Rubio, Frida Margarita Reyes Pérez, Suen Báez Nieves, Claudia Daniela Trillo Solano, Liliana Rojas Flores y Eréndira Marad Hernández Ruiz.



Tres antologías para las historias del teatro¹

Óscar Armando GARCÍA

Uno de los ejes rectores de estudio de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro es la historia. Desde sus inicios, los estudios teatrales en la Facultad han contemplado la revisión del devenir histórico del fenómeno teatral; por ejemplo, en la curricula del plan de estudios actual se examina, durante ocho semestres, la historia del teatro en Occidente (desde sus orígenes hasta la época contemporánea). Además, el plan abarca el análisis de los principales acontecimientos del teatro mexicano y latinoamericano. Cabe señalar que, en congruencia con los estudios latinoamericanos en la Facultad de Filosofía y Letras, es posible encontrar en nuestro mapa curricular esta revaloración regional del fenómeno escénico.

Tradicionalmente, la historia del teatro ha podido ser revisada desde dos perspectivas: la obra dramática y las denominadas “historias del teatro” (compendios cronológicos de eventos teatrales). Durante la vida de los estudios teatrales dentro de la Facultad (desde 1948 hasta la fecha), se han podido rescatar diversos materiales de lectura, valiosos para las diferentes etapas históricas. Sin embargo, muchos de estos materiales bibliográficos han circulado de manera aleatoria en fotocopias o bien en publicaciones de muy escasa distribución.

Ante esta situación, el objetivo primordial de este proyecto es producir tres antologías actualizadas de textos dramáticos que atiendan las carencias de material didáctico de tres diferentes cursos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro: Teatro mexicano II, Teatro iberoamericano II e Historia del teatro II (medieval y renacentista). Otro propósito es acompañar estas compilaciones con estudios introductorios que reflexionen sobre nuevas propuestas teórico-metodológicas de la historiografía teatral.

Varios han sido los antecedentes de este proyecto. En el caso del teatro latinoamericano, contamos con la antología de Carlos Solórzano *El teatro hispanoamericano contemporáneo* (1970), la cual ha sido una obra de consulta indispensable para la materia de Teatro iberoamericano; sin embargo, es necesario actualizar esta antología con textos dramáticos producidos en los últimos treinta años. Por otra parte, la antología de ensayos *El teatro franciscano en la Nueva España* (2000) se ha convertido en un

¹ Proyecto PAPIME: Actualización y edición de materiales didácticos para las enseñanzas de las historias del teatro.

material básico para varios cursos de la licenciatura, específicamente Teatro mexicano I. En el caso de Historia del teatro II (teatro medieval y renacentista), no existe ninguna antología de piezas dramáticas, debido a que las versiones en español de estas obras apenas se han comenzado a editar en últimas fechas.

El proyecto general dio inicio en febrero de 2006. Para 2007 se seleccionaron los materiales de la primera antología, dedicada al teatro mexicano, la cual considera obras estrenadas entre 1964 y 2004. En este volumen han colaborado con sendos ensayos los profesores Armando Partida, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri y Ricardo García Arteaga. Para el rescate documental de las dieciocho obras antologadas se contó con el servicio social de siete alumnos del Colegio. Cabe destacar que dentro del diseño didáctico de esta antología se integran una breve noticia biográfica del autor, la ficha de estreno de la obra, ficha bibliográfica de su primera edición, reseñas críticas del estreno y una bibliografía recomendada sobre el autor.

Para el segundo volumen se conformó un equipo de trabajo diferente del primero, en donde participaron otros alumnos de servicio social y profesores interesados en la antología del teatro iberoamericano. En agosto de 2007 pudimos presentar el proyecto en el XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, en la ciudad de Buenos Aires, para exponer los avances de la antología y, de manera privilegiada, se pudieron establecer diversos contactos con estudiosos y autores latinoamericanos de generaciones recientes. Para la recopilación de materiales de este volumen se pudo establecer comunicación con los autores a través de internet.

En la elaboración del volumen dedicado al teatro medieval será posible tener la asesoría del Seminario Internacional de Literatura y Teatralidad en la Europa Medieval, conformada por los profesores Francesc Massip (Universidad Rovira i Virgili y el Institut de Teatre) y Luigi Allegri (Universidad de Parma), así como la colaboración de diversos investigadores de la SITM (Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiévale). Esta antología será estructurada en la última fase del proyecto (2008).

Paralelamente a la recopilación de estos materiales, el proyecto considera la organización de dos seminarios: el primero se denomina Seminario de actualización de las ciencias históricas aplicado a la historia del teatro, diseñado específicamente para profesores de nivel medio superior y superior.

El segundo seminario, intitulado Revisión de metodologías para la elaboración de una antología del teatro iberoamericano, estuvo a cargo del doctor Carlos Solórzano, profesor emérito de la UNAM, quien durante el semestre 2007-2, orientó de manera entusiasta las actividades del equipo de trabajo de la antología de teatro iberoamericano.

Consideramos que la generación de estas antologías de historia del teatro puede repercutir directamente no sólo en la actualización de materiales didácticos, sino también en la de fortalecer los contenidos y el enfoque teórico metodológico de los programas de estas materias.

Teorías dramáticas

Norma ROMÁN CALVO

En los últimos años, un grupo de profesores y alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro desarrollamos una investigación conjunta denominada “Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad”, que empezó en enero de 2004 con apoyo del PAPIIT (Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica) perteneciente a la DGAPA. Las actividades del proyecto tuvieron una duración de tres años para finalizar en diciembre de 2006.

Los integrantes del proyecto fueron las siguientes personas: doctora Norma Román Calvo (responsable del proyecto), licenciado Fidel Monroy Bautista (corresponsable del proyecto), doctor Óscar Armando García Gutiérrez, maestra Yoalli Malpica López, Dante del Castillo (dramaturgo invitado), maestro Armín Gómez (becario de doctorado), licenciado Armando Aguilar de León (becario de maestría), Mónica Correa Bernal (becaria de licenciatura) y Rina Aguirre e Yliana Cohen (alumnas de servicio social).

En general, la metodología e intención del proyecto se basó en la exploración de una especie de “arqueología dramática”, en donde se revisaron, a través de la historia, los momentos cumbres de las expresiones teatrales dentro de la cultura occidental para tratar de distinguir las características fundamentales de cada género. Se siguieron, principalmente, las propuestas de importantes teóricos como Vladimir Propp, Michel Foucault, Tzvetan Todorov y Michal Glowinski, quienes, de una u otra manera, han abordado los elementos invariantes de la obra literaria.

El resultado de este trabajo fue el libro *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad* (México, UNAM, FFyL, DGAPA, 2007), en donde se puede observar, en cinco capítulos, la presencia, a través de la historia, de los cinco géneros dramáticos fundamentales: la tragedia, la comedia, la tragicomedia, el melodrama y la farsa. Al final de cada capítulo se exponen las invariantes propias de cada género, lo que da como consecuencia la posibilidad de especificar cada uno de estos géneros. Se cierra el libro con unos comentarios que interpretan y explican lo presentado anteriormente.

Por otra parte, y como consecuencia natural de este primer proyecto, se está llevando a cabo un nuevo seminario de investigación que, de cierta manera, es la continuación de la investigación anterior, el cual lleva por título *Una orientación biobibliográfica de estudiosos sobre la dramaturgia*. En este trabajo se pretende enlistar a todos los

escritores que se han ocupado de las teorías dramáticas; en el corpus de este trabajo se proporcionará una corta biografía del autor y se mencionarán los títulos de sus obras que están relacionadas con el teatro. Se calcula que el tiempo de trabajo tendrá una duración de uno a dos años. En esta nueva investigación participan la doctora Norma Román Calvo, como responsable, la doctora Rina Aguirre, Dante del Castillo y la maestra Yoalli Malpica

Interpretación iconológica de la representación

Virginia GÓMEZ CISNEROS

A partir de 2005 se configuró el Seminario de Investigación Iconológica de la Representación (SIIR), y las áreas que comprende, por ser interdisciplinario, son: por el lado humanístico: etnología, antropología social, historia, historia del arte, fenomenología de la religión, psicología, sociología, hermenéutica, semiología, etcétera. Desde la ciencia: fisiología, neurología, botánica, bioquímica, etcétera.

El propósito fundamental del SIIR radica en reconocer, descodificar, examinar e interpretar los elementos que conforman las disímiles y múltiples representaciones. Para lograr este fin, los integrantes del SIIR se apoyarán en fuentes teóricas de las heterogéneas áreas de estudio, buscando asesoría de especialistas de los diversos temas que se investiguen. Asimismo, a escala práctica, se efectuarán trabajos de campo con el objeto de observar directamente las representaciones de los diversos grupos culturales.

En un primer acercamiento a los planteamientos del SIIR, se cuestionó: ¿existe una biología de la representación?; de ser así, se podría conjeturar la presencia de una biología del rito, entendiendo que el rito es una representación. El resultado de esta investigación fue una exposición denominada: *Hacia una biología del rito*, que tuvo lugar en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa en 2006.

Las representaciones conllevan en sí mismas un lenguaje que denota un cosmos cultural que es señalado o determinado por la variedad y complejidad de los lineamientos de los disímiles grupos humanos.

Teniendo presente lo anterior, me di a la tarea de constituir un seminario que tuviera como propósito desarrollar la capacidad de interpretar, dilucidar, escudriñar, examinar e investigar el sentido de la representación. En este seminario consideramos a la representación como una estructura codificada de elementos interrelacionados que tienen el fin de expresar una cosmovisión, es decir, una armazón explicativa coherentemente razonada con un sentido de veracidad.

El fundamento en el cual nos basamos para abordar el objeto de estudio está apoyado en la iconología, que tiene como antecedente el estudio de análisis-interpretación propuesto desde la historia del arte, sugerido por Erwin Panofsky (1892-1968).

Como método de estudio, la iconología propone la exégesis de lo simbólico, por medio de una síntesis, que nos permite dilucidar el sentido explícito e implícito en la representación que constituye el objeto de observación, y desde esta perspectiva,

interpretar la posible significación y función de dicha representación, en razón del cosmos cultural de donde procede.

Ante todo, las representaciones en sí mismas comunican y son comunicación; luego entonces: ¿qué es la comunicación?, es un proceso de intercambio de información, conocimientos, sentimientos, emociones, imágenes, impresiones, acuerdos, opiniones, ideas, resoluciones, conceptos y creencias entre los seres humanos. La comunicación humana utiliza sistemas complejos, construidos consciente o inconscientemente. Entre los sujetos, la comunicación es fundamental para el desarrollo de la vida social y se realiza mediante el empleo de distintos sistemas o lenguajes.

Así, el lenguaje o las expresiones son la capacidad que tiene el ser humano para crear diversas formas de comunicación que a su vez son representación. Por ello, existen lenguajes o locuciones que son representación como: la escritura, la pintura, la música, la literatura, el ritual, la mitología, las ceremonias, la mímica, la danza, los gestos, las señales, que han utilizado los individuos para interactuar. Para que lo anterior sea efectivo durante una representación, es necesario que intervengan: emisor, receptor, código, mensaje, canal y referente. Las representaciones como forma de comunicación comportan un sistema de signos y/o símbolos, suscitando un código, por medio del cual se elabora un mensaje; siendo necesario un canal (medio físico) y el referente (contenido) para transmitir el mensaje, provocando vínculo entre el emisor y el receptor.

Las diversas representaciones denotan un lenguaje propio, el cual enriquece al lenguaje convencional. Son ante todo formas simbólicas; para su inteligibilidad es significativo tener presente que revelan hechos y a su vez ponen a resguardo el misterio que constituye su esencia y, en su condición de secreto, expresan la relación del hombre con su realidad y con lo sagrado.

A pesar de los diversos estudios sobre las expresiones del hombre habría que cuestionarse: ¿cuál es el campo de estudio de la representación? Es axiomático, ya que cubre un amplio espectro de locuciones, y si se plantea como disciplina de estudio dentro del ámbito de lo académico, las investigaciones serán cimentadas en exámenes interdisciplinarios e interculturales, es decir, profundizar en la diversidad de la representación. El propósito es establecer una disciplina académica que promulgue como campo de estudio todo el vasto caleidoscopio de la representación.

Toda representación se cimienta-erige, en un juego de tiempos-espacios-acciones que lidian un fin aprobado por una tradición, cometiendo una función con efectos significativos dentro de una sociedad. Así, toda representación sujeta un planteamiento que sustenta en sí misma función y significado.

Ahora bien, para acometer la “representación” como disciplina de investigación es significativo conjeturar sobre lo que abarca el acto de la “representación”; y con ello determinar los propósitos a recapacitar. Así, como asignatura de estudio, es significativo abordar lo teórico y lo práctico; pues la importancia de las representaciones para el ser humano en tanto que refleja, expresa, deduce, enuncia, enumera, plantea, formula, cuestiona..., está en considerar y/o reconstituir el pasado, presente y futuro de él, en un juego de afanes por reproducir ese algo de una mejor manera.

Iconografía y fuentes para la historia del teatro*

Tibor BAK-GELER GELER

Quienes integramos el proyecto de investigación *Iconografía y fuentes para la historia del teatro* consideramos que una enseñanza eficiente requiere, por un lado, de una actualización permanente por parte de los profesores y, por otro, de fuentes de conocimiento al alcance de los estudiantes. Sin embargo, uno de los problemas que se observa en la impartición de materias afines a este campo consiste en la resistencia de ambos sectores para actualizarse, dado que los conocimientos referentes a la historia de la escenificación impartidos en clase y aquellos a los que los estudiantes tienen acceso son los mismos desde hace ya varias décadas, lo cual no sólo empobrece nuestra calidad académica sino que inhibe la retroalimentación y el debate en nuestras aulas.

Factores que contribuyen a acrecentar esta problemática son tanto el hecho de que las bibliotecas no estén al día, como el que las librerías no ofrezcan opciones por falta de reediciones y publicaciones recientes; en internet, fuente más actual e inmediata, los conocimientos aparecen de modo laberíntico, fragmentados y asistemáticos, por lo tanto es fácil, especialmente para el estudiante, confundir el valor científico y académico de la información disponible y puede dar por válidas aseveraciones sin fundamento o ignorar las de rigor erudito.

Este proyecto tiene por objetivo generar una herramienta de actualización para la docencia al acometer un “levantamiento topográfico” de los conocimientos relativos a la historia de la escenificación en Occidente. Esto quiere decir que llevamos a cabo una búsqueda exhaustiva de fuentes bibliográficas, hemerográficas e iconográficas, impresas y electrónicas, que proporcionen información fiable en torno a diversos aspectos de la escenificación en los distintos periodos históricos, desde los griegos hasta el siglo XX.

Los temas que la investigación abarcará son arquitectura teatral, escenografía, luminotecnia, sonido, vestuario y utilería, así como los modos de escenificación en las distintas épocas y tendencias teatrales que configuran la historia del teatro. Con este esfuerzo se procura al mismo tiempo promover el trabajo de investigadores mexicanos y extranjeros que realicen estudios en éstos ámbitos.

* Este proyecto de investigación está registrado ante el Centro de Apoyo a la Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, PIFFYL 2006021. Integrantes: Pedro Esaú Corona Manjarrez, Xavier de la Riva Ros, Karen Oddette de Villa Baños y Martha Herrera-Lasso González.

El presente trabajo, que ha de servir como plataforma para todos aquellos interesados tanto en la investigación escénica como en la posibilidad de ampliar sus conocimientos sobre el tema, presentará datos sustentados en la documentación recopilada, procurando evitar la interpretación de los mismos a fin de mantener su carácter pedagógico. Pero, al mismo tiempo, el criterio que rige la metodología no es otro que el axioma que sustenta la investigación científica, el cual establece que todo conocimiento debe ser verificable.

En la primera fase de la investigación se localizarán, recopilarán y organizarán las fuentes de conocimiento, en tanto que la documentación iconográfica será, a su vez, digitalizada y organizada temática y cronológicamente.

La documentación electrónica será localizada a través de las bases de datos de la UNAM y sitios web de instituciones y centros de investigación de reconocido prestigio académico, tanto aquellas dedicadas específicamente a los estudios teatrales como las que subsidian investigaciones relacionadas. Asimismo, se establecerá contacto con éstas, con el fin de invitarles a colaborar en este proyecto proporcionándonos sus hallazgos y permitiéndonos difundirlos.

Estado actual

El proyecto inició en septiembre de 2006 y no contempla fecha de conclusión a corto plazo, ya que también requiere de una permanente actualización; en este momento se encuentra en la etapa de recopilación de material concerniente al teatro griego, romano y medieval.

Avances

Hasta la fecha se ha recopilado una vasta bibliografía especializada disponible en las diversas bibliotecas de la UNAM y otras instituciones del país y del extranjero; direcciones de numerosas páginas web con documentación relativa a la investigación escénica y la historia del teatro, así como sitios en los que se pueden encontrar modelos y reconstrucciones tridimensionales de teatros griegos y romanos. Se ha digitalizado y seleccionado un nutrido número de imágenes relativas a la escenificación disponibles en libros y páginas web. Asimismo, se encuentra en construcción una página web mediante la cual se podrá acceder a este material.

Producto parcial 1

El primer producto de esta labor lo constituirá una página web ligada a la del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en la

que se puedan consultar, directamente o a través de enlaces, las fuentes de conocimiento ya organizadas de manera sistemática por tema, época y tendencia, con el fin de que los interesados puedan tener acceso inmediato a ellas.

Producto parcial II

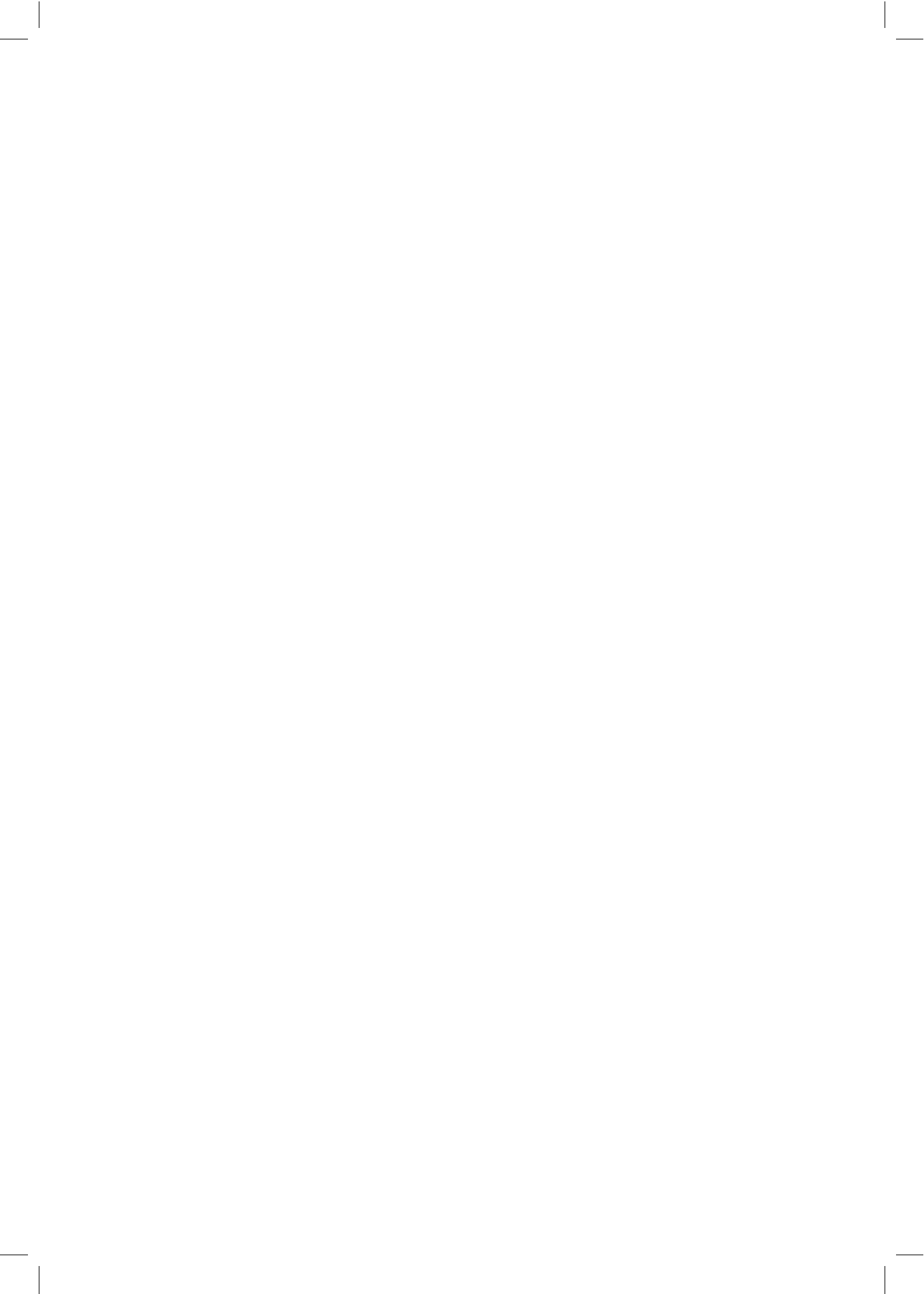
En una segunda etapa, la documentación recopilada será sintetizada para proveer una herramienta de fácil y rápido acceso; también se procurará realizar maquetas virtuales que permitirán conocer visualmente las características generales de los espacios escénicos de los distintos periodos.

Producto final

El producto final de la investigación consistirá en la ampliación de la página web, donde se podrán encontrar los conocimientos sintetizados y acompañados de vasta documentación iconográfica y maquetas virtuales, la correspondiente bibliografía y enlaces a sitios web especializados de interés. De este modo, los interesados (estudiantes, profesores, investigadores, etcétera), no sólo del Colegio de Literatura Dramática y Teatro sino del país y del extranjero, podrán tener acceso, en lengua española, a conocimientos hasta ahora limitados, ahorrando así todos los problemas que las publicaciones generan por falta de distribución, de reimpresión, por burocratismos o por clientelismos.



CÁTEDRAS



Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón. Área de práctica escénica

Emilio MÉNDEZ

Durante los Siglos de Oro, al autor novohispano Juan Ruiz de Alarcón se le considera un importante nexa entre la cultura de la metrópoli y la Nueva España, por ello y con el fin de profundizar y vitalizar los estudios sobre la obra dramática y la vida del escritor, se creó en septiembre de 1998, la Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón, en el seno de la Facultad de Filosofía y Letras. La doctora Margarita Peña y el maestro José Luis Ibáñez fueron nombrados coordinadores de esta Cátedra que funciona en dos áreas respectivamente: la de la investigación filológica, histórica y literaria, y la de la práctica y exploración escénica. En esta última, se busca propiciar exploraciones escénicas y contactos “extraordinarios”, tanto con textos cercanos al autor novohispano del siglo XVII y sus contemporáneos, como con aquellos que en tiempo y forma le son más distantes y diferentes.

En casi diez años de actividad, el área coordinada por José Luis Ibáñez, ha ofrecido diversos cursos, ciclos de lectura, conferencias y conversaciones. La primera actividad programada¹ se tituló *Pedro Calderón de la Barca 1600-1681. El príncipe constante y La hija del aire (partes I y II)*, una serie de lecturas, comentarios y conversaciones en el marco de los cuatrocientos años del natalicio de Calderón de la Barca. Posteriormente, en el 2001, se llevó a cabo un ciclo de lecturas de la edición de sonetos recientemente publicada por Antonio Alatorre con el título *Fiori di sonetti* (Flores de sonetos). A partir de entonces el área escénica de la Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón ha ofrecido los siguientes cursos: *Shakespeare y Lope de Vega (Mudarse por mejorarse y Fuenteovejuna)*; *Las cuevas y Salamanca. Magia, ciencia y poder, Leonores, Fedras y Jimenas* (T. S. Eliot, Racine, Alarcón, Corneille, Lope de Vega, sor Juana, Guillén de Castro), *Agraciados, desgraciados y graciosos I, II y III* (Calderón de la Barca, Shakespeare y sor Juana), *“Las firmezas de Isabela” de Góngora, Impostura y compostura* (Alarcón, Lope de Vega y Góngora), *Ruiz de Alarcón y sor Juana. Tiempo, espacio y acción en sus escenarios, Cervantes y Ruiz de Alarcón, Palabras mayores* (Alarcón, Cervantes y Shakespeare), *Industria, suerte y razón de Estado* (Lope de Vega, Shakespeare y Alarcón), *Antes y después de Ibsen I y II*.

¹ En el año 2000, al regreso de la huelga de 1999.

Esta Cátedra mantiene, además, un contacto académico con la Universidad Hebrea de Jerusalén, a través de la Asociación Mexicana de Amigos de la Universidad Hebrea. Gracias a este contacto han visitado la Facultad de Filosofía y Letras tres distinguidas profesoras de dicha institución: Ruth Fine, Ilana Paredes y Ziva Amishai-Maisels. Las profesoras abrieron la atención a nuevas consideraciones sobre diversos temas: la relación entre Cervantes y Borges, la lírica en el “Cantar de los cantares”, así como Chagal y el teatro judío.

En el marco de los cursos se han abierto varias oportunidades de conversar con distintos ponentes. Entre los visitantes que han compartido sus consideraciones y reflexiones con los participantes de estas actividades se encuentran los profesores universitarios: Emma Julieta Barreiro, Axayácatl Campos, Miguel Capistrán, Carmen Galindo, María Elena Galindo, Óscar Armando García Gutiérrez, Pável Granados, David Huerta, Margarita Peña, Nieves Rodríguez, José Rubén Romero Galván y Germán Viveros. También han participado profesionales de distintos ámbitos del teatro como: Dora Alonso, David Antón, Marcial Dávila, Alberto Mayagoitia, Patricia Morán, Marcela Rodríguez y Aurelio Tello.

El repertorio que se ha puesto en actividad ha sido variado. Entre las obras del canon alarconiano que se han explorado escénicamente se encuentran *La cueva de Salamanca*, *Mudarse por mejorarse*, *Siempre ayuda la verdad*, *Ganar amigos*, *La crueldad por el honor* y *La verdad sospechosa*. Se ha abierto el cotejo escénico con textos de autores contemporáneos de Ruiz de Alarcón como Miguel de Cervantes y su *Rufián dichoso*; de Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada*; de Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, *El villano en su rincón* y *El castigo sin venganza*, así como *El divino Narciso* y *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz. Igualmente, la Cátedra Extraordinaria ha propuesto la confrontación escénica de dichos autores y textos con Shakespeare en obras como *Medida por medida*, *El rey Lear*, *Coriolano* y *Hamlet*, entre otras. La práctica escénica con *Fedra* de Racine y *El Cid* de Corneille ha permitido enlazar con el teatro en lengua francesa. Además, se ha trabajado con textos de otros momentos de la historia de la literatura dramática como *La casa de Bernarda Alba* y *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, *Esperando a Godot* y *Final de partida* de Samuel Beckett, *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, *Fires in the Mirror* (Fuegos en el espejo) de la estadounidense Anna Devereaux Smith y *Heroes* (Héroes) del canadiense Ken Mitchell, las dos últimas en versiones al español producidas en el taller de traducción que conduce la maestra Emma Julieta Barreiro en el Colegio de Letras Modernas.

La Cátedra Extraordinaria ofrece dos ámbitos de participación: el del lector o filólogo y el del actor o practicante en el escenario. Para tal efecto el espacio se divide en dos alas, de modo que el participante expresa el área en que quiere activarse tan sólo con tomar asiento en una de las dos secciones. Este procedimiento se plantea para “sacar”, lo más pronto posible, el texto de la página para empezar a palpar su funcionamiento escénico.

HOMENAJES



Homenajes

Emilio MÉNDEZ

Carlos Solórzano, Óscar Zorrilla, Rodolfo Usigli, Fernando Wagner, Rodolfo Valencia, María Sten, Soledad Ruiz y Héctor Mendoza recibieron sendos homenajes organizados por el Colegio de Literatura Dramática y Teatro entre los años 2005-2008. Además de las celebraciones en honor a nuestros profesores fundamentales, en ese mismo periodo nuestro Colegio repasó y celebró la obra de Henrik Ibsen y Samuel Beckett, dos hitos de la literatura dramática, así como la fructífera labor de Armando de María y Campos, investigador del teatro mexicano.

En 2005 nuestra comunidad celebró los cincuenta años de magisterio de Carlos Solórzano. El 28 y 29 de septiembre alumnos, colegas y amigos del doctor Solórzano compartieron su testimonio y su visión sobre la obra dramática, el quehacer docente, la investigación, el corpus crítico y los frutos de la promoción teatral de nuestro profesor emérito. El homenaje contó con la participación de Víctor Hugo Rascón Banda, Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Ignacio Díaz Ruiz, David Antón, Maruxa Vilalta, Néstor López Aldeco, Sara Ríos, Armando Partida, Ricardo García, Olga Harmony, Gabriel Weisz, Carlos Fernández Quintanar, Miguel Ángel Reyna, Óscar Armando García, Alicia Correa, Alejandro Ortiz, Dolores Bravo, Rodolfo Obregón y Lucía Pallés.

También en el otoño de 2005 en el seno de nuestra Facultad se organizó la conmemoración titulada *Recordando a Óscar Zorrilla*. En la tarde del 8 de noviembre, Eugenia Revueltas, Eduardo Casar, Óscar Armando García, Juan Gabriel Moreno, Azucena Rodríguez y Josefina MacGregor reconocieron y celebraron las contribuciones de Óscar Zorrilla a la literatura, y en particular a la poesía, a la investigación, a la docencia, al proyecto académico del Sistema de Universidad Abierta de la Facultad de Filosofía y Letras, así como a la intensa vida académica en nuestra máxima casa de estudios.

Desde finales del año 2005 y a lo largo del 2006 nuestra Facultad fue sede de los festejos de cuatro importantes centenarios para la literatura dramática y el teatro. Rodolfo Usigli y Fernando Wagner, fundadores de los estudios teatrales en la Universidad Nacional Autónoma de México, fueron homenajeados a cien años de su nacimiento. De igual manera, el dramaturgo Samuel Beckett fue objeto de reflexión y festejo por el primer siglo de su natalicio. Henrik Ibsen y su obra fueron motivo de análisis en ocasión del primer siglo de su muerte.

El homenaje a Rodolfo Usigli se llevó cabo la tarde del 9 de noviembre de 2005 en el Aula Magna Fray Alonso de la Veracruz. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri presentó las participaciones que enviaron Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido, en torno a quien fuera su maestro, y que fueron leídas por Aimée Wagner. Daniel Meyran, catedrático de la Universidad de Perpignan, ofreció una semblanza de Usigli como teórico teatral. Además, Araceli Rebollo, Óscar Armando García y Emilio Méndez dieron lectura a los textos que seleccionó José Luis Ibáñez, en los que Jorge Ibarguen-goitia y Octavio Paz ofrecen su testimonio sobre Usigli, como profesor y como colega, respectivamente.

Para celebrar a Fernando Wagner, el Colegio de Literatura Dramática y Teatro promovió una conversación entre Josefina Brun, José Luis Ibáñez, Néstor López Aldeco, Héctor Mendoza y Aimée Wagner en el Salón de Actos de nuestra Facultad. Además de recordar al profesor y al director de escena, se exhibieron fragmentos de las intervenciones de Wagner, como actor, en las películas *La perla* y *Su excelencia*.

En el marco de los homenajes internacionales a Henrik Ibsen, en nuestra Facultad se organizaron dos jornadas de conferencias en torno al autor. La inauguración estuvo precedida por la primera secretaria de la Embajada de Noruega en México y por el director de nuestra Facultad, doctor Ambrosio Velasco. En las mesas participaron: Óscar Armando García, Fernando Martínez Monroy, Rosa María Ruiz, Aimée Wagner, Norma Román Calvo, Carlos Corona, Emilio Méndez, Armando Partida, Avelina Correa, Raquel Seoane, Luis Mario Moncada y José Ramón Alcántara, así como la tesista Brenda Sánchez. Se realizó una jornada adicional con dos conferencias magistrales a cargo de José Luis Ibáñez y Franco Perrelli de la Universidad de Turín, Italia.

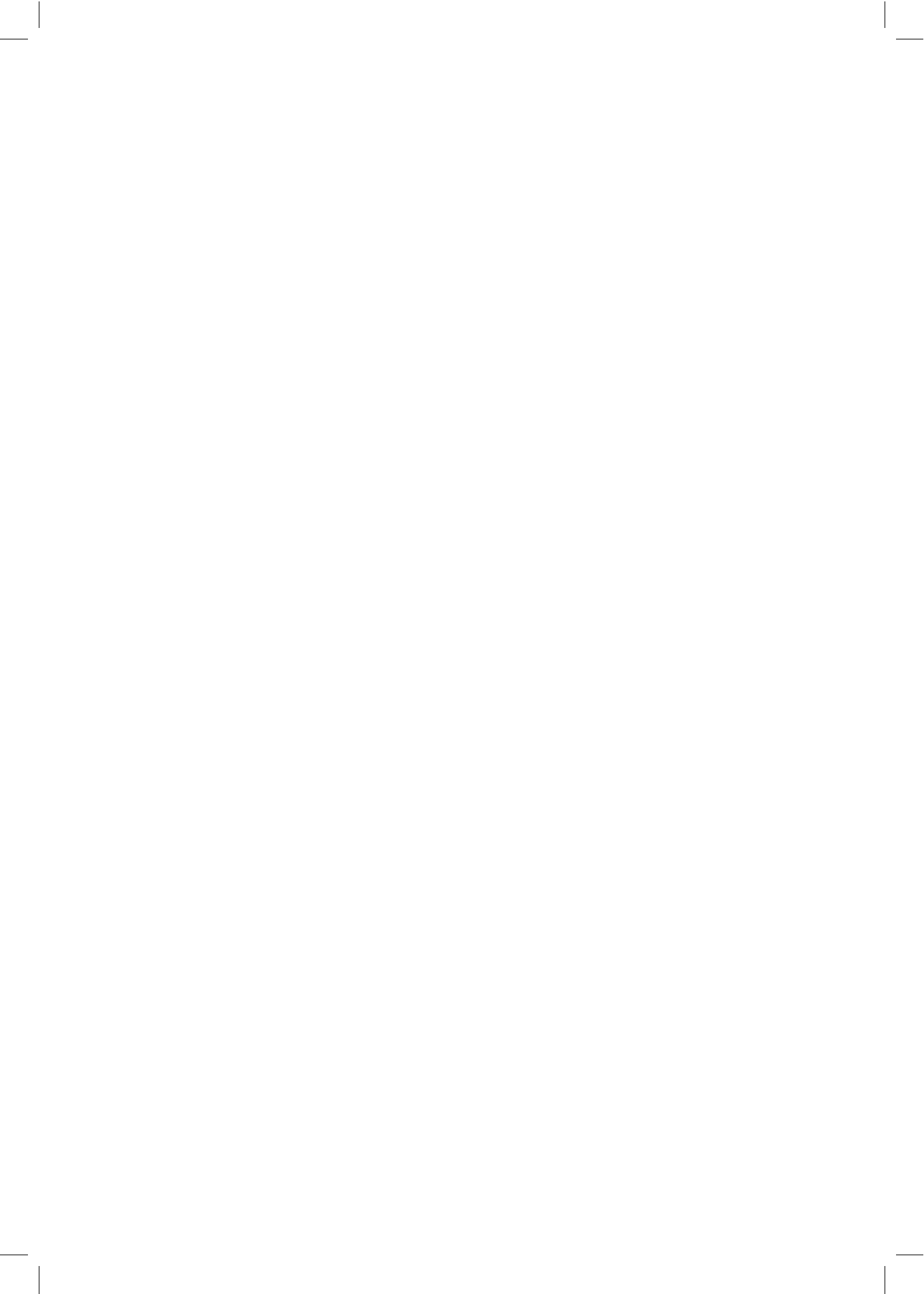
En memoria de Rodolfo Valencia y de María Sten, se llevaron a cabo dos homenajes para reconocer la intensa y fructífera labor que realizaron estos dos maestros al interior de nuestro Colegio y más allá de sus muros en beneficio del teatro de México. La tarde del 28 de agosto de 2006 Alejandro Ortiz, Rafael Pimentel, Domingo Adame, se reunieron para recordar el quehacer como docente, actor, director y promotor teatral de Rodolfo Valencia. Iván Herrera, por su parte, expuso parte de la investigación con la que recientemente se había titulado: *Rodolfo Valencia en el teatro. Su trabajo y su método*.

La doctora María Sten fue recordada el miércoles 6 de junio en el Aula Magna Fray Alonso de la Veracruz. La conmemoración estuvo presidida por Ambrosio Velasco, director de la Facultad de Filosofía y Letras, Wojciech Tomaszewski, embajador de la República de Polonia en México y Ricardo García Arteaga, coordinador del Colegio. En dos mesas participaron Gonzalo Celorio, Hugo Gutiérrez Vega, Miguel León-Portilla, Alfredo López Austin, Sergio Pitol, Manuel González Casanova, Víctor Grovas, Alejandro Ortiz, Eugenia Revueltas, Octavio Rivera, Elena Urrutia, Martha Toriz y Óscar Armando García. Se presentó además el video *Gitta* realizado por Christian Rivera, así como el libro póstumo *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. Cerraron el homenaje Alejandro e Ivonne Rosenstein y Lech Hellwig-Górzyński.

Armando de María y Campos, investigador, historiador y cronista del teatro mexicano fue recordado, el 27 de septiembre de 2007, por nuestro Colegio en colaboración con el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). Martha Toriz, Armando Partida y José Luis Ibáñez, profesores del Colegio, repasaron la abundante bibliografía y hemerografía de María y Campos, en tanto que Jovita Millán, Omar Moscoso y Héctor Quiroga, colaboradores e investigadores del CITRU, presentaron una semblanza en video y una página web dedicadas al homenajeado. Rodolfo Obregón, director del citado centro, comentó al *crítico a través de sus libros*. El homenaje concluyó con una reflexión de Perla de María y Campos dedicada a su padre.

La maestra Soledad Ruiz se retiró del ámbito docente en el verano de 2007 y en el mes de noviembre la Facultad de Filosofía y Letras y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro celebraron su quehacer como directora escénica y como formadora de numerosas generaciones de actores y directores. Rodeada de amigos, colegas y antiguos colaboradores, Soledad Ruiz participó en el festejo del que formaron parte Aimée Wagner, Néstor López Aldeco, Armando Partida, Ricardo García Arteaga, así como Laura Esquivel, Arturo Beristáin y Miguel Sabido.

El homenaje más reciente, organizado por nuestro Colegio, fue en honor al maestro Héctor Mendoza, creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), Premio Nacional de Ciencias y Artes (1994) y Premio Universidad Nacional (2007). Juan Gabriel Moreno y Ricardo García coordinaron las participaciones de Dolores Bravo, Óscar Armando García, Ana Goutman, Lech Hellwig-Górsyński, Ana María Maqueo, Armando Partida, Eugenia Revueltas, Aimée Wagner y Marcela Zorrilla.



SEGUNDA PARTE



PONENCIAS



De los acercamientos teórico metodológicos y líneas de investigación de los profesores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL/UNAM

Armando PARTIDA TAYZAN

Estudiar el teatro de un país es escudriñar su vida y su cultura. El teatro como práctica social es un espacio de convergencia de una multiplicidad de discursos. De igual manera puede decirse que la multiplicidad de lenguajes que se incorporan en la especificidad del lenguaje teatral hace de éste un ámbito apasionante para tratar de reconocer los distintos discursos estéticos que se manifiestan en el arte escénico.

Es sabido que el teatro, como lenguaje, modeliza con sus convenciones determinados aspectos de una sociedad específica. Éstos son los aspectos que nos apasionan y nos interesa estudiar: ¿Quién habla en el teatro? ¿Quién suele ser o quiénes suelen ser los interlocutores en el teatro? ¿Qué tan valiosas han sido las experiencias teatrales que hoy parecen estar borradas por el ingrato olvido y que, sin embargo, han permanecido?

Nuestra tarea es la de rastrear sus huellas, percibir lo que puede significar en los tiempos presentes la recuperación de textos dramáticos y de experiencias escénicas, resemantizándolas en su interpretación actual.

En esa medida, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri ha hecho suyas las experiencias teatrales en nuestro país, como las del teatro de evangelización o la efervescencia escénica del México posrevolucionario, las cuales suponen no sólo el objeto deseado de una curiosidad voraz, sino que desea compartir sus hallazgos y descubrimientos. De lo anterior han surgido dos ejes específicos que han orientado sus investigaciones: el del teatro novohispano y el del teatro mexicano posrevolucionario, a los que ha integrado el amplio panorama de las manifestaciones de teatro popular en México.

Para ello, una de sus herramientas metodológicas ha sido la del análisis del discurso, tanto en lo que se refiere a los aspectos de la estructura dramática en particular, como a los vínculos con los ámbitos de representación, es decir, la interacción entre texto dramático y texto espectacular; también estudia lo que en esa conformación discursiva hay de la sociedad o el campo cultural que representa.

N. del C. E.: El Colegio de Literatura Dramática y Teatro organizó, en febrero de 2005, el *Primer Coloquio Debate Internacional: el teatro mexicano como fuente de investigación* en el que participaron más de veinte destacados especialistas de distintas instituciones académicas nacionales e internacionales. De esos trabajos hemos seleccionado tres para ser publicados en este *Anuario*, como una muestra de lo que se reflexionó y se aportó en ese coloquio.

En este sentido, Ortiz Bullé-Goyri sigue los pasos de las propuestas teóricas para el análisis de Juan Villegas, Daniel Meyran y Edmond Cros, así como las huellas de diversos historiadores sociales y culturales.

A su vez, los intereses de Óscar Armando García se han centrado en el conocimiento del espacio escénico en diferentes momentos de la historia del teatro mexicano; desde su tesis de licenciatura —*Los espacios escénicos en Tikal*—, presentada en 1984; hasta su tesis doctoral —*Una capilla abierta franciscana del siglo XVI: espacio y representación*—, presentada en 2002; pasando por su estudio sobre *Los métodos de evangelización de Pedro de Gante en México (1524-1530)*, concluida en 1993, tesis que defendiera en la Universidad de Lovaina para obtener el grado de maestría.

Por ello ha venido conformando un sustento teórico a partir de la escuela historicista de la Escuela de los Anales, que tiene como premisa fundamental el análisis minucioso de testimonios documentales, lo cual le ha permitido proponer una amplia gama de hipótesis y reflexiones. En sus trabajos se reflejan los aportes teórico-metodológicos de Jacques Le Goff, Pierre Francastell y Jorge Alberto Manrique. Estas investigaciones lo condujeron al estudio de la presencia de elementos del teatro medieval en el teatro evangelizador novohispano, a través de la perspectiva del medievalista Francesc Massip.

Estos sustentos teórico-metodológicos le han permitido acercarse por igual tanto al estudio del teatro novohispano y de los elementos teatrales que trascendieron las fronteras entre Europa y la Nueva España —en un claro proceso de adaptación y negociación de las ritualidades mesoamericanas y la hispana— así como en el de las diferentes teatralidades latinoamericanas; para hacerlo, ha incorporado a su trabajo la reflexión de Osvaldo Pelletieri y Juan Villegas.

Como podemos observar, el análisis y la reflexión sobre la teatralidad de la evangelización, en particular la franciscana, ha sido objeto de estudio de varios profesores de este Colegio de Literatura Dramática y Teatro que han centrado su interés en la presencia de la ritualidad y el discurso prehispánicos: la presencia en los textos dramáticos de la ideología de los naturales conquistados así como de su estética y cultura patrimonial en el arte de la representación del teatro de evangelización; para lo cual han sido valiosísimos los estudios sobre el pasado prehispánico; en particular, los de los nahuatlatoles.

En otro extremo, nuestras investigaciones se han abocado a la teatralidad mexicana de la segunda mitad del siglo XX, para lo cual —a la inversa de los estudios novohispanos— hemos partido de la información y del proceso de esa actualidad dramático-escénica. Lo anterior se puede constatar en las publicaciones de la última década al respecto, así como en el trabajo de campo, la entrevista y la búsqueda de fuentes directas.

Si bien en diferentes etapas del trabajo de Armando Partida se ha abrevado tanto en los estudios sociológico-materialistas como en los de la sociocrítica y el neohistoricismo, tampoco podemos negar la gran influencia de los formalistas rusos —en particular de la *Poética* de Tomashevski—, y de la semiótica soviética: Lotman, Lijachov, Ivanov, sin dejar de mencionar las teorías dramáticas y escénicas de los más diversos teóricos contemporáneos, aplicadas en nuestros últimos estudios, en los que nos hemos esforzado

en establecer un acercamiento histórico dramático tanto del texto dramático y de su texto espectacular como del fenómeno escénico.

Por su parte, Norma Román Calvo ha centrado su atención en la escuela estructuralista. Le interesa la producción de los dramaturgos mexicanos de la segunda mitad del siglo XX, para lo cual ha recurrido a la aplicación del modelo actancial a los textos dramáticos de éstos, a fin de encontrar las fuerzas internas que producen la acción dramática, observar cómo éstas se encadenan o por qué inversiones se modifican y hacen avanzar la acción dramática para finalmente descubrir el trabajo estructural que realiza el dramaturgo en cada una de sus obras. Todo ello, desde su perspectiva de dramaturga preocupada también por la investigación de los géneros dramáticos.

En tanto, el interés por la antropología teatral y el chamanismo, como línea de investigación de Ricardo García Arteaga se inició a partir del conocimiento de los estudios etnodramáticos, lo que le ha permitido transitar hacia la dramaturgia del actor por medio de las acciones físicas y corporales de éste; como paso natural hacia las teorías del cuerpo en su tesis doctoral, sin mencionar su inclinación hacia el teatro posmoderno latinoamericano.

Si bien nos hemos referido sólo a algunas líneas, temas de investigación y trabajos de los profesores que nos hemos dado a la tarea de organizar este Coloquio-Debate, no podemos dejar de considerar a varios miembros del personal académico del Colegio de Literatura Dramática y Teatro que, por igual, se dedican al estudio de la dramaturgia y escena mexicanas, algunos de los cuales individualmente participan como ponentes en este Coloquio-Debate desde los acercamientos más diversos, como lo muestran los trabajos de Ana Goutman, cuyo interés epistemológico está centrado en las escuelas semióticas, semiológicas y lingüísticas, presentes en sus reflexiones teóricas sobre el teatro mexicano y latinoamericano; o aquellos que publican con frecuencia sus trabajos de reflexión sobre el tema, como Manuel Capetillo, quien ha hecho de la elucidación filosófica, su arma principal de trabajo. Ejemplo de ello es su más reciente publicación: *Principio y fin de la puesta en escena* (2004). Por otra parte, no podemos dejar de mencionar los trabajos de Manuel González Casanova, cuyo interés principal está centrado en el desarrollo del arte cinematográfico y de la historia del cine mexicano, como lo muestran sus no pocas publicaciones sobre estos temas.

Podemos considerar que la investigación del teatro mexicano tiene su antecedente remoto en este Colegio desde las enseñanzas de teoría dramática de Rodolfo Usigli, en los años treinta; seguidas— a partir de los años cincuenta— por Luisa Josefina Hernández, teórica dominante durante la segunda mitad del siglo XX en nuestro país, cuya tribuna natural han sido las aulas de esta Facultad. Por igual, los estudios sobre teatro latinoamericano, iniciados por Carlos Solórzano en los años sesenta; así como los de María Sten sobre ritos, fiestas y danzas prehispánicas en los setenta, han sido inspiradores de varias líneas de investigación sobre estos temas, los cuales han dado motivo a la formación de gran cantidad de nuestros alumnos. De semejante importancia han sido — a partir de los años ochenta— las investigaciones de los profesores Óscar Zorrilla y Gabriel Weisz, iniciadores de los estudios sobre antropología teatral en nuestra Facultad,

los cuales abrieron un amplio campo a las investigaciones sobre las representaciones etnodramáticas nacionales y otras “teatralidades”.

En fin, podemos considerar, sin exageración, que siempre se ha mantenido una línea continua y constante de investigación, ya sea histórica, de campo, de documentación de archivo o de teorización —surgida del análisis y la reflexión—, además de la crítica, la creación dramática y escénica dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Por último, hay que subrayar que todo ello se ha manifestado en las necesidades de la práctica diaria de la enseñanza, ya que todas nuestras investigaciones y publicaciones tienen como destinatario tanto la cátedra como el alumnado de nuestro Colegio, al igual que la difusión y divulgación del teatro mexicano desde los diversos y convergentes planteamientos teórico-metodológicos que hemos enunciado anteriormente.

El teatro mexicano: una perspectiva de cuarenta años

George WOODYARD
Universidad de Kansas

Cuando estaba preparando los comentarios para este coloquio, a comienzos del nuevo año, tuve la oportunidad de darme cuenta de muchos de mis beneficios. Entre ellos, pienso en las muchas oportunidades que he tenido para trabajar y viajar por varias partes interesantes del mundo. También pienso en una decisión tomada hace más de cuarenta años cuando hacía mis estudios graduados en la Universidad de Illinois. Dos colegas y yo tuvimos la buena suerte de convencer al profesor Merlín Forster, notable estudioso de la poesía mexicana, a guiarnos en un estudio especial del teatro latinoamericano, una clase no ofrecida (lo cual ahora parece increíble) en lo que era uno de los programas más distinguidos de estudios hispánicos de Estados Unidos en aquel momento. Este primer paso me lanzó al camino de una tesis doctoral dedicada a una búsqueda profunda del teatro latinoamericano, y luego, en 1966, a un nuevo puesto en la Universidad de Kansas. Un año más tarde, en 1967, me llevó a la creación de la revista teatral que he dirigido desde entonces. Ya estoy a punto de jubilarme de la Universidad de Kansas después de casi cuarenta años, lo cual parece una eternidad en el sentido bíblico de la metáfora (vagando en el desierto, etcétera.), aunque todavía no estoy abandonando la revista. A pesar de haber cometido muchos errores en este largo itinerario de mi vida, la decisión de dedicarme a este campo es algo de lo que no me he arrepentido nunca. El mes pasado, cuando una estudiante defendió su tesis doctoral con nosotros en Kansas, ella escribió su agradecimiento por “haberme presentado a la literatura y cultura mexicanas, la teoría literaria y el mundo increíble del teatro latinoamericano”.

Pido disculpas por los comentarios personales, pero quería darles un pequeño contexto para lo que van a ser unas observaciones también personales desde mi perspectiva como profesor estadounidense. En 1966, año en que comencé a trabajar en Kansas, por pura coincidencia resultó ser un año clave en este campo porque comenzó a consolidarse como verdadero campo de investigación seria. Con los dos tomos del doctor Carlos Solórzano, publicados en 1962 y 1964, se había lanzado el concepto, y los dos tomos compañeros de José Juan Arrom y Frank Dauster, publicados aquí en el Distrito Federal por Frank de Andrea, concretizaron la nueva tendencia. Los dos tomos son asombrosos por su claridad y su concisión en detallar los parámetros del campo donde previamente existía poca investigación, y son tributos al rigor académico de

Arrom y Dauster. A veces he incorporado la teoría generacional acuñada por Arrom para explicar los ciclos de expansión y recesión, correspondiendo a etapas de treinta años. Es interesante notar que el distinguido crítico argentino, Osvaldo Pellettieri, en un artículo reciente, comenta específicamente este fenómeno: “En los años treinta, los sesenta, [y] los noventa... , el ambiente teatral se vuelve a agitar alrededor de la utopía del teatro nuevo”.¹ Muchos de los autores canónicos, no sólo mexicanos sino latinoamericanos en general, aparecen en esos años. Jorge Díaz, Egon Wolff, René Marqués, Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, por ejemplo, son nombres que se agregan a los mexicanos distinguidos: Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y otros de la misma época. Igual que el “boom” de la novela hispanoamericana, el teatro disfrutó de una época de desarrollo increíble desde las formas iniciales del teatro chicano hasta las expresiones del Cono Sur. Es una época que establece los parámetros de la búsqueda de la identidad, con estilos que van desde el realismo hasta el absurdo.

En la primera década de la existencia de *Latin American Theatre Review*, publicamos más de doscientos artículos e informes, sin contar las reseñas y notas. El primer número de la revista consta de una colección muy ecléctica de cuatro estudios, uno de ellos sobre el teatro mexicano. Margaret Sayers Peden, recién iniciada como profesora en la Universidad de Missouri, nos mandó lo que ella llamó el “curriculum operum” de Emilio Carballido. En los primeros diez años se encuentran estudios analíticos detallados de piezas de Rodolfo Usigli, Emilio Carballido, Carlos Solórzano, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro, Vicente Leñero y otros, es decir, de los escritores más conocidos e involucrados en las corrientes principales del teatro mexicano en aquellos años. Hasta se encuentran estudios de piezas teatrales de Juan José Arreola, José Agustín y Carlos Fuentes, autores conocidos más por sus publicaciones en otros géneros.

También en esta primera década se encuentran estudios sobre influencias teatrales como, por ejemplo, la influencia del teatro francés sobre Xavier Villaurrutia, o la de Pirandello sobre Salvador Novo y Rafael Solana.

Antonio Pasquariello, Howard Quackenbush y John Brokaw estudiaron aspectos del teatro colonial y del siglo XIX, mientras que a Eleanor Maxwell Dial le fascinaba el estudio del teatro español sobre el escenario mexicano. En su mayor parte, los estudios de la década enfocan aspectos relacionados con la temática, la realidad social, la ironía existencial o la función de la imaginación en las obras seleccionadas. Dos autores nos dan comentarios sobre la temporada teatral, una en el Distrito Federal y la otra en “la segunda ciudad”, o sea, Guadalajara. Estos estudios no incluyen los muchos festivales que se organizaron durante los primeros diez años.

Milagrosamente, la revista sobrevivió estos primeros diez años. Desde su comienzo muy humilde como publicación supuestamente “ocasional”, auspiciada por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad, llegó a establecerse como un orga-

¹ Osvaldo Pellettieri, “Teatro nuevo y teatro viejo”, en *Teatro XXI*, vol. X, núm. 18, otoño de 2004, p. 1.

nismo vital con respaldo oficial, a pesar de varios cambios administrativos. El rumor de que teníamos una subvención de la CIA es totalmente falso: no nos ofrecieron nada, aunque podríamos haber aprovechado una ayudita. Y con un consejo editorial, logramos tomar decisiones a veces no muy populares. Me acuerdo del profesor de Indiana que me escribió indignado una carta porque no había aceptado su ensayo, según él, “brillante y erudito”. O el profesor de Iowa, también anónimo, que siempre me escribió como “estimado profesor *asistente* Woodyard” para hacer hincapié en su superioridad en rango.

En nuestra segunda década, a partir de 1977, el número de artículos y comentarios publicados es reducido, pero los estudios son más extensos y el volumen total sobrepasa la década anterior por un 25 por ciento. Las semillas de un nuevo enfoque se encuentran ya para 1968, una fecha que me parece clave por varias razones. Había un gran número de festivales teatrales en ese año (Perú, Costa Rica, aquí en México en colaboración con los Juegos Olímpicos), pero un evento de suma importancia fue el primer festival de teatro universitario que se organizó en Manizales, Colombia. Ahí participaron grupos de todas partes de Latinoamérica y en el proceso se formó un concepto de solidaridad entre los grupos latinoamericanos que no se había visto antes. También este año señala el comienzo efectivo de la creación colectiva como lo conocemos en años posteriores. La politización del teatro a lo largo de la América hispánica hacía eco o, tal vez, anticipaba los cambios socio-políticos que rozaban el hemisferio durante un largo periodo de dictaduras brutales con opresión social, además de la pérdida de derechos humanos y civiles. Mientras Arrom marca 1969 como el año en que el hombre da el primer paso en la Luna, el teatro que sigue fue apenas “un paso gigante para la humanidad”. La política abruma la estética del escenario, y la época desde 1969 hasta 1984, nos deja con muchas obras más contingentes que artísticas, aunque es verdad que tiene algunos destellos de brillantez.

En *Latin American Theatre Review* hay nuevas tendencias en la segunda década, 1977-1987, por ejemplo, el interés en la entrevista como un modo académico y personal para indagar en los procesos creadores. En nuestra primera década publicamos sólo dos entrevistas, una con Emilio Carballido y otra con Luisa Josefina Hernández, pero en la segunda década, se encuentran más de diez, incluyendo las de Carlos Solórzano y Vicente Leñero. También es notable el cambio fundamental en el cual el académico estadounidense, ahora entrenado en nuevas técnicas, comienza a reconocer el valor del *performance*, es decir, del texto escenificado, en vez de enfocar exclusivamente la metodología tradicional de trabajar con el texto escrito. Los nuevos métodos críticos incluyen la teoría de la recepción y la teoría del *performance* mismo. A veces estos estudiosos tenían experiencia como directores teatrales, lo cual les daba una gran ventaja. Es, francamente, una pequeña revolución en el sistema de estudios estadounidenses y agrega mucho valor a la discusión del texto.

El interés creciente por los estudios femeninos y feministas puede verse en los textos sobre Rosario Castellanos e incluso del maestro Carballido. Como reflejo de la época, se encuentran muchos estudios políticos, que a veces se aprovechan de los principios de

Brecht para estudiar piezas específicas de Usigli o de Leñero. Los estudios típicos de la década anterior comienzan a disminuirse (estudios psicológicos, por ejemplo, o de caracterización), mientras que abundan las nuevas teorías críticas. Durante dicha década, *Latin American Theatre Review* publica más de cuarenta artículos dedicados a las piezas teatrales de un total de dieciséis autores mexicanos, diez de ellos con intervenciones múltiples, como Emilio Carballido, Wilberto Cantón, Carlos Fuentes, Elena Garro, Celestino Gorostiza, Luisa Josefina Hernández, Vicente Leñero, Carlos Solórzano, Rodolfo Usigli y Maruxa Vilalta.

Las dictaduras del Cono Sur durante esta década generan interés en el teatro político, principalmente debido al fenómeno del Teatro Abierto en Buenos Aires en 1981, pero aun durante esta época pos Tlaltelolco en México, no se ven muchos estudios dedicados a esta temática. La importancia del lenguaje en el teatro se reconoce en un estudio sobre *El gesticulador* de Usigli, y se nota la importancia del metateatro en varios estudios que incluían textos de Usigli, Carballido y Garro. El interés en el teatro chicano disminuye un poco después del *boom* de los años sesentas, o tal vez porque otras fuentes se abren para su publicación. Igual que Arrom había postulado ciclos de treinta años divididos en dos, el ciclo comenzado en 1969 coincide con el interés latinoamericano en encontrar su propia voz, en vez de buscar su inspiración en Nueva York, Londres o París. Es importante señalar que durante esta segunda década, Kirsten Nigro nos preparó un número de *Latin American Theatre Review* dedicado exclusivamente al teatro mexicano en la primavera de 1985. Por fortuna, yo estaba celebrando un año sabático en Chile en aquel momento, y Kirsten tomó la iniciativa para ostentar la riqueza del teatro mexicano, lo cual logró con un número especial que contenía unos dieciocho artículos, todos ellos estudios profundos.

En la tercera década de *Latin American Theatre Review*, o sea, de 1987 a 1997, la revista continúa creciendo, y el número de páginas publicadas fue esencialmente el doble de la década anterior. El trigésimo aniversario de la revista coincidió con el tercer congreso de teatro que organizamos en Kansas, donde participaron muchos mexicanos, igual que en otros años. Uno no puede menos que observar un cambio paradigmático en las ponencias presentadas en el congreso, igual que los artículos publicados durante esa década. Dos fenómenos en particular se destacan: uno es el número asombroso de estudios relacionados con el teatro feminista, escritos por mujeres. La dramaturgia de las mujeres de otras generaciones sigue atrayendo estudios, como la de Luisa Josefina Hernández, y de Griselda Gambaro en Argentina, pero uno tiene que agregar a la lista autores como Sabina Berman. El otro fenómeno es la emergencia del teatro posmoderno en estudios de nuestra colega Jacqueline Bixler sobre Berman o de Roselyn Costantino en sus estudios de Carmen Boullosa. Igual que en la novela y la poesía, se ve un interés excepcional en los acercamientos a la historia, al género literario y al género sexual.

Si el interés previo en aspectos del *performance* es impresionante, se explota en esta década con estudios de Diana Taylor, Adam Versényi y otros, académicos entrenados en teatro, con intereses especiales en la América Latina. El otro elemento fascinante es el aspecto de la nación, derivada del interés poscolonialista. Publicamos en *Latin*

American Theatre Review, un mínimo de media docena de artículos en los que se enfocaron países como Cuba, Honduras y Uruguay. El interés en el teatro político sigue vigente, pero reducido en comparación con años anteriores, aunque los problemas de la comunicación y el exilio son importantes. Es justo observar el interés ecléctico en una gran variedad de tópicos, aunque muchos incorporan elementos técnicos como el metateatro, la intertextualidad y la mezcla de géneros, todas éstas, características del teatro posmoderno. Se cerró la tercera década con otro número especial de *Latin American Theatre Review*. Éste, preparado por Jacqueline Bixler, quien también tiene una proporción mayor de estudios sobre el teatro mexicano.

Desde el comienzo de nuestra publicación, la aportación de nuestros colegas mexicanos ha sido imprescindible y ha contribuido a enriquecer el contenido académico y teatral de la revista. Además de los comentarios valiosos de escritores como Emilio Carballido, Carlos Solórzano, Guillermo Schmidhuber, Miguel Ángel Tenorio, Hugo Salcedo y otros, nos ha sido posible publicar estudios críticos y analíticos de colegas como Socorro Merlín, Jaime Chabaud, Felipe Galván, Fernando de Ita, Enrique Mijares, Ricardo Pérez Quitt, Francisco Beverido, Octavio Rivera, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri y Armando Partida Tayzan, algunos de ellos en múltiples ocasiones. Esta perspectiva íntima y personal de la escena mexicana siempre resulta especialmente valiosa para mantener la integridad de la revista.

El primer número de *Latin American Theatre Review* alcanzó apenas cincuenta y nueve hojas. Desde hace varios años que los números no son menores de 200 páginas. Este incremento de casi 400 por ciento puede ser sintomático del campo en general. El número de tesis doctorales, el número de puestos universitarios en Estados Unidos, el número de publicaciones, tanto libros como artículos, todos han crecido de manera exponencial en estos años. Es grato ver tantas personas que tienen intereses profundos en el campo, que hacen las investigaciones y las traducen en formas de consumo público. A pesar de los muchos problemas que siempre asedian el teatro (presupuestarios, de censura, de espacios, etcétera), a mí me parece que al teatro hispanoamericano actual se encuentra en buenas condiciones.

Desde una perspectiva estadounidense, sin embargo, quiero reiterar mi desilusión hacia mis compatriotas que no aceptan más abiertamente la riqueza del teatro al sur de nuestra frontera. ¿Cuántas obras mexicanas, o hispanoamericanas, se estrenan en Broadway, o aun en off-Broadway? ¿Cuántos teatros regionales profesionales se atreven a montar una obra hispánica? Se estrena en Broadway *El hombre de la Mancha* o *Evita* o *El beso de la mujer araña*, y nos preguntamos si estos espectáculos (y de veras son espectaculares) tienen algo que ver con el mundo hispano que conocemos. Los pocos grupos hispánicos que trabajan en Nueva York tienen una influencia —el Repertorio Español de Gilberto Zaldívar y René Buch en Nueva York, o INTAR o Pregones, o el Teatro Avante de Mario Ernesto Sánchez en Miami, con su festival anual, o Teatro Gala o Teatro de la Luna en Washington, o Su Teatro en Denver—, pero todavía no se reconoce fácilmente a Emilio Carballido o Víctor Hugo Rascón Banda o Sabina Berman dentro de un ambiente estadounidense generalizado.

Afortunadamente, hay una nueva generación de profesores, teatristas y estudiosos que continúa enfrentándose con esta lucha, llevando el mensaje sobre el teatro mexicano (o hispanoamericano, en un sentido más amplio) al público estadounidense.

Latin American Theatre Review ha durado treinta y ocho años a pesar de sus ubicuos problemas fiscales y una serie de errores, algunos graves, otros simplemente graciosos. Hay la impresión, dentro de Estados Unidos, de que *Latin American Theatre Review* ayudó a crear, en parte, el concepto de teatro hispanoamericano como campo de estudio académico. Yo prefiero creer más bien que el campo se formó aquí en México, y en los otros países donde se hace y se estudia el teatro. Sin el espíritu creador de los dramaturgos, los directores, los actores, los críticos, los estudiosos, como ustedes, no podría existir *Latin American Theatre Review*. Por eso me da mucho placer felicitar a los organizadores de este coloquio y agradecer a todos ustedes su hospitalidad en esta ocasión. Es precisamente por la dedicación de todos ustedes que me siento muy afortunado por haber trabajado en este campo.

El teatro como modelo de lectura de la historia: el caso del teatro mexicano visto desde Francia

Daniel MEYRAN
Universidad de Perpignan

Desde que empecé mis trabajos de investigación sobre el teatro mexicano, el de Rodolfo Usigli en particular, me di cuenta de lo que me parece una incongruencia: la riqueza de una producción teatral fecunda por todas partes en México y en el continente americano frente a un descubrimiento enfermizo de ella por parte de la universidad europea, francesa en mi caso. Así, una vez doctorado, me esforcé en divulgarla y, sobre todo, en demostrar su presencia e importancia para la comprensión y la expresión de una cultura. Ya conocen ustedes lo que siguió: Perpignan se ha vuelto Perpiltán, y los estudios sobre teatro mexicano y teatro hispanoamericano han sido valorados en los cursos universitarios; varios coloquios internacionales fueron organizados, varias tesis se defendieron sobre teatro mexicano, cubano, chileno, argentino...¹ Varias ediciones dan sitio al teatro hispanoamericano, por primera vez en Europa. En España se publica *El gesticulador* de Rodolfo Usigli,² así que las cosas cambian y permiten esperar un futuro favorecedor.

Pues bien, el problema que se plantea, en Francia y en Europa, es el devenir de la investigación en materia teatral frente a la novelesca. Mi punto de vista ha sido y sigue siendo que esta investigación permanecerá y se desarrollará por tres razones: primero, si se montan y representan obras de teatro mexicano e hispanoamericano en Europa; segundo, si se promueve su traducción³ y, tercero, si se valoran las posibilidades

¹ Tesis defendidas bajo mi dirección en la Universidad de Perpignan: Marie Jeanne Galera, *Le théâtre bref de Elena Garro*, 1998; Alejandro Ortiz-Bullé Goyri, *Prácticas discursivas y prácticas vanguardistas en el teatro político posrevolucionario mexicano, 1920-1940*, 1999; Christelle Vanuxem, *Eusebio Vela (1688-1787) et le théâtre en Nouvelle-Espagne au XVIIIème*, 2001; Laura Calva Hernández, *Production et réception du théâtre expérimental à México dans les années 1930: les cas de Gaz, Maya et Les Destructeurs de machines*, 2005; Perrine Mvou, *Violence et société dans le théâtre chilien au XXème: le cas de Marco Antonio de la Parra*, 2004; Socorro Merlín, *La estética en la obra de Emilio Carballido*, 2005.

Y en otras universidades francesas: Christilla Vasserot (théâtre cubain), Carole Michel (théâtre chilien), Antoine Rodríguez (Théâtre mexicain), Stéphanie Urdician (théâtre argentin), Isabelle Clerc (théâtre argentin).

² Rodolfo Usigli, *El gesticulador*. Ed., introd. y notas de Daniel Meyran. Madrid, Cátedra, 2004, 256 pp.

³ Es un esfuerzo que ha empezado en Toulouse Le Mirail, con la colección "Nouvelles scènes hispaniques" (Ramón Griffero, Roberto Cossa...), sigue con Actes Sud que publicó una antología de

del arte teatral como fuente para la historia y como campo de estudio; es decir, si se dota a la investigación teatral de una herramienta teórica que sirva de modelo de lectura a los estudiosos. Por ello, he propuesto abrir el camino teórico de una teatrología para que lo comparta con la narratología todavía omnipotente tanto en el discurso literario como en el discurso teatral.

El teatro, a mi parecer, es comunión más que comunicación; el teatro está hecho de un “soñar conjunto” entre profesionales, comentaristas, historiadores, lectores y espectadores reunidos para decir el teatro y hablar sobre el teatro. Esta teatrología que propongo enfoca el fenómeno espectacular y el género teatral a partir de una semiología sintética, la semiótica de Charles Sanders Peirce,⁴ que es una sociocrítica y una fenomenología en la que el signo es a la vez lingüístico y extralingüístico, textual y visual como “algo que tiene lugar de algo para alguien bajo cualquier relación que sea”;⁵ una teatrología que cuestiona a la vez el signo advenido o producido y el proceso de este advenimiento o de esta producción. ¿Por qué? Porque el teatro es el espacio privilegiado para poner a prueba la historia y la representación de la historia. Entonces, les propongo, como lo hago con mis estudiantes, a partir del teatro, leer la historia en el teatro usando el teatro como modelo semiótico, el cual nos ofrece una lectura privilegiada de la realidad en la medida en que los signos, liberados de las coacciones de la cotidianidad, se mueven y funcionan como un cristal. A partir de ello todo es posible: historia, antihistoria, ucronía..., ya que “todas las sociedades poseen una imagen del mundo... El tiempo es el depositario del sentido”, según lo avanzaba Octavio Paz en *El signo y el garabato*.⁶

Entonces, reflexionar sobre la representación de la historia en el escenario es ya de por sí un acto sociocrítico y un proceso semiótico en busca de la significación. El teatro como texto y como representación es una práctica social cuyas leyes dinámicas revelan que no hay “genética textual” perceptible fuera de una inscripción del tiempo de la historia en el tiempo del texto teatral, sometida ella misma a una problematización que emana del propio trabajo de la escritura. En el teatro, si el espacio escénico es un pedazo del espacio en general, una pieza del mundo, recortado en el espacio “ordinario”, el tiempo teatral —por su parte— es un pedazo de historia, recortado en el tiempo histórico; es también una duración que se recorta en el tiempo “vivido” por los actores y por los espectadores (de 125 a 160 minutos en las formas tradicionales); de todos modos se trata de un tiempo compartido, vivido en común. Sin embargo, el tiempo en

obras de teatro hispanoamericano (*Théâtre latino-américain contemporain, 1940-1990*) en 1998, por parte de Osvaldo Obregón (Osvaldo Obregón, *Anthologie du théâtre latinoaméricain contemporain: 1940-1990*. Arles, Actes Sud, 1998).

⁴ Daniel Meyran, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli: del signo al discurso*. México, IFAL/CITRU, 1993. Aplicación de la teoría de Ch. S. Peirce al teatro de R. Usigli. Véase Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*. París, Seuil, 1978 y D. Meyran, “Teatrología y género teatral”, en *Imagen del teatro*. Buenos Aires, Galerna, 2002, pp. 45-60.

⁵ Ch. S. Peirce, *op. cit.*, p. 228.

⁶ Octavio Paz, *El signo y el garabato*. México, J. Mortiz, 1973.

el teatro no es sólo eso: es también un tiempo representado, y hablar de “representación del tiempo” es hablar de las modalidades para pasar del objeto al signo, del referente histórico al producto, sabiendo que todo discurso, puesto que es una práctica social, cumple con un trabajo, transforma una materia, tanto antes de la función como después, por lo que se refiere a las condiciones de producción como por lo que se refiere a las condiciones de interpretación. Así, se desconstruye el proceso de producción: “algo” que al dramaturgo le ha sugerido un objeto en el mundo, “algo” que, al fin y al cabo, es el productor de sus condiciones “interpretantes”, está presente en la mente del creador: “Una mañana, al afeitarme (1937 o 1938) —evocaré Usigli a propósito de *El gesticulador*—, surgió por aquella rendija de mi pensamiento el problema del hombre a quien el Stetson con el águila y la serpiente de oro hace general de división, o sea ese tipo tan representativo de una larga etapa de la historia de México” (p. 125).⁷

Vicente Leñero en *Vivir del teatro*, recuerda cómo le vino a la mente la escritura de *El juicio* (1971), por casualidad, marcando el trabajo del olvido, guardián de la memoria:

El interés (por el magnicidio de León Toral) se fue adormilando al paso de los años y resurgió de pronto cuando encontré aquel libro (*El jurado* de León Toral y la madre Conchita: lo que se dijo y no se dijo en el sensacional juicio, versión taquigráfica textual) de pastas azules, heredado de la biblioteca de mi padre. Me pareció fascinante [...] El documento era una obra de teatro en bruto. Bastaba con sintetizar los interrogatorios y agregar acotaciones mínimas para convertirlo en una pieza dramática documental [...]⁸

Víctor Hugo Rascón Banda, en la bitácora que acompaña a la edición de *La Malinche*, dramaturgia en 37 escenas, apunta la incidencia circunstancial de las condiciones de producción: “Jueves, 12 de junio de 1997. De cómo aparece La Malinche en mi vida. Yo no la busco. Ella vino a mí, en boca de Mario Espinosa, coordinador de teatro del INBA, quien me llama por teléfono para invitarme a escribir una obra sobre La Malinche, que será montada por Johann Kresnik”.⁹

Lo que quiero contemplar es que este “algo” que tiene la índole del pensamiento, la índole de lo que le surge al pensamiento, va a caracterizar la función que ella tiene: la índole de los existentes y de los hechos.

Por su parte, el proceso de interpretación se presenta así: un existente, la función, producida por el autor, apoyado por toda la maquinaria teatral (director, escenógrafo, actores, tramoyistas...) está presente en la mente del espectador. Pero una vez apagadas las luces, una vez levantado el telón, es otra cosa lo que está presente: convención teatral. El tiempo histórico convocado se vuelve entonces tiempo del teatro y forma

⁷ Rodolfo Usigli, “Gaceta de clausura sobre *El gesticulador*”, en *Teatro completo*, México, FCE, 1979, t. III, p. 536.

⁸ Vicente Leñero, *Vivir del teatro*. México, J. Mortiz, 1982, p. 104.

⁹ Víctor Hugo Rascón Banda, *La Malinche*. Madrid, Plaza y Janés, 2000, p. 153.

parte del ámbito del pensamiento, y el espectador tiene plenamente conciencia de ello: he aquí todo el juego y el arte del teatro. He aquí cómo el dramaturgo teatraliza la realidad representada utilizando la metáfora de la vida como teatro. Esto no es nuevo pero sí que es esencial. La historia que se cuenta en el teatro, en el lugar escénico, no es la historia sino una representación de la historia, una ilusión de la historia, un discurso sobre la historia. No obstante, aquí es donde se establece la relación entre el espectador y la vida social, aquí es donde se estimula la curiosidad del espectador, aquí es donde empieza la "revolución", y es lo que hace la fuerza subversiva del teatro, su poder de fascinación. Así, el documento ha entrado en la "era de la sospecha": se le pesa, se le critica, se le analiza en sus componentes semánticos y desde un punto de vista semiótico, psíquico, incluso psicoanalítico o antropológico.

Al fin, el documento histórico —cualquiera que sea— se ha vuelto texto y se ha vuelto discurso y, en estos casos concretos, texto y discurso teatral.

Intento con ello insistir que la historia informa pero no explica nada, si la palabra explicar tiene algún sentido, y que hay tanta historicidad en la literatura y en el teatro como teatralidad o literaridad en la historia. Esto es, en todo caso, mi punto de partida, en la medida en que, como todo proceso de producción-interpretación, la historia es representación, no se manifiesta sino a través del "interpretante" como constante en el proceso de elaboración de la significación. Se funda, entonces, en el "acontecer", en la "acción", en el "discurso".¹⁰ Sólo el discurso, y no la lengua, se dirige a alguien y es el fundamento de toda comunicación. En este sentido, me apoyo en dos postulados semióticos que caracterizan la representación icónica y el poder de la imagen:

a) Ninguna comunicación es posible sin iconicidad. El objeto (sea en la vida diaria, en la literatura, en el teatro o en la historia) sólo existe mediante el signo que produce y del que es producto. Recordemos a Octavio Paz: "El objeto, aquello que se presenta a los ojos o a la imaginación, nunca aparece tal cual es. La forma de aparición es la presencia, es la representación. El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una vestidura tejida de símbolos".¹¹

b) El hombre sólo tiene acceso al mundo por mediación de la representación, y entre el mundo y su representación no existe ruptura; hay reflejo o, en ocasiones, desfase. Creo que la garantía mínima del saber se basa en esta posibilidad de representación, en un lazo de correlación, de co-naturalidad, de contigüidad entre el mundo y la representación que hacemos *hic et nunc*, cualquiera que sea el tipo de representación.

Aquellos dos postulados están presentes en la historia de las culturas y de las mentalidades, desde Platón y *El Cratilo* hasta Peirce, Eco y otros..., y también podemos identificarlos en el pensamiento náhuatl.

Por estas razones me parece obvio que, en cualquier tipo de cultura, lo que significa la historia es la historicidad, como lo que significa el teatro es la teatralidad, la huella, la marca, la impronta o el signo que deja la acción de los hombres y de las cosas cuando

¹⁰ Paul Ricoeur, *Essais d'herméneutique II: du texte à l'action*. París, Seuil, 1986.

¹¹ O. Paz, *op. cit.*

contribuye a la emergencia de tales configuraciones que se convierten en documentos de la acción humana.¹²

Rodolfo Obregón escribía con razón en *Repertorio* (1994): “México es un país obsesionado con su historia, y esta obsesión difícilmente puede exponerse en un sitio más adecuado que el escenario”.¹³

¿Qué es la historia, entonces? Para la mayoría de nosotros, la historia consiste, en cierta forma, en la reconstitución del pasado por los que están vivos. Aparece como memoria colectiva, produciendo signos de pertenencia, anclajes, raíces y —al mismo tiempo— destruyendo los mitos. Se encuentra al contacto de la emoción personal, de la ciencia y de las conciencias individuales y colectivas. Todo es objeto de la historia, que desconoce cualquier frontera cronológica o disciplinaria. Y toda disciplina tiene su historia y sus historiadores; ¿no se habla, acaso, de historia de las ciencias, de historia natural, de historia de las cosas, de historia del teatro? Hacer historia no es exclusivo ya del historiador de formación. Leer textos, analizarlos, representarlos es necesariamente interesarse por la historia. Parece, entonces, que la razón de ser del historiador de hoy radica en la aprehensión metodológica y crítica que surge de la interacción de “las” historias; es decir, la relación que la historia y las historias observan con el imaginario, en la tentativa de reconstrucción de la memoria, esa amplia “red de agujeros”,¹⁴ pero red de solidaridad y de ayuda recíproca que sustituye a la ausencia de huella escrita, de documento. ¿No se aproxima así al historiador, al dramaturgo, al poeta? Paul Veyne, historiador francés de la Escuela de los Anales, da testimonio de ello en su famoso ensayo “Cómo se escribe la historia” “¿Qué es, pues, la historia? ¿Qué hacen los historiadores desde Tucídides hasta Marc Bloch o Max Weber, en cuanto sacan la nariz de sus documentos y proceden a la ‘síntesis’? Desde hace 2 200 años los historiadores relatan acontecimientos verdaderos que tienen por actor al hombre; la historia es una novela verídica”.¹⁵

Ricoeur hablará de “relato verídico” y Jean Pierre Faye de “narración”. Rodolfo Usigli, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Vicente Leñero, Juan Tovar, Víctor Hugo Rascón Banda, Jaime Chabaud, Flavio González Mello... ¿son, por lo tanto, historiadores?

“De fábulas se alimenta la Gran Historia; no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llamamos fabuloso todo lo que es remoto, irracional, situado en el ayer —marcó el indiano una pausa—: no entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso...”¹⁶ Así se expresa el poeta-novelisto-musicólogo y aprendiz de dramaturgo Alejo Carpentier, y no está —por lo tanto— tan alejado del historiador de la Escuela de los Anales, en busca

¹² P. Ricoeur, *op. cit.*

¹³ Rodolfo Obregón, “La historia a través del teatro”, en *Repertorio*. Querétaro, UAQ, núm. 32, 1994, p. 3.

¹⁴ “Poema anónimo de Tlatelolco”, en Ángel María Garibay, *Poesía hispanoamericana colonial. Antología*. Madrid, Alhambra, 1985.

¹⁵ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*. París, Seuil, 1971.

¹⁶ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*. México, Siglo XXI, 1974.

de reconstrucción de la memoria histórica, en la medida en que la memoria —con su soporte: el recuerdo— “es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie”, aprueba Lezama Lima.¹⁷ La memoria en el teatro puede salvar al pasado, pero sólo para servir tanto al presente como al futuro. Ya Rodolfo Usigli en el “Gran Teatro del Nuevo Mundo”, en 1950, había incidido en ello, afirmando y demostrándolo en su obra, diciendo que: “El teatro es el arte que consiste en recordar con ayuda de la imaginación”.¹⁸

Cuando el filósofo francés Henri Bergson, entre 1903 y 1923, en *El pensamiento y lo movedizo*,¹⁹ evoca la acción del futuro sobre el pasado y apunta el papel del historiador, sugiere que el hecho, el suceso histórico, es aquello que lo hace ser y da la prueba de la modernidad de confrontar los tiempos por medio de la escritura: “En cuanto ese historiador (del futuro) considere nuestro presente, buscará sobre todo en él la explicación de su propio presente y, más precisamente, de aquello que en su presente resulte novedoso”.²⁰

El discurso teatral ofrece un modelo de tal lectura, y Usigli lo pone en práctica: “He inventado, en Erasmo Ramírez, a un historiador mexicano que busca en el presente la razón del pasado, que conoce todas las fechas pero que sabe que todos los números son convertibles y no inmutables”.²¹

La perspectiva usigliana hizo escuela en la dramaturgia mexicana, entre otros destacamos a Elena Garro, con *Felipe Ángeles* (1978); a Vicente Leñero, con *Martirio de Morelos* (1981), y a Juan Tovar, con *La madrugada* (1979), *Las adoraciones* (1983-1993), *Manga de clavo* (1985, escrita con Beatriz Novaro), *Fort Bliss* (1992). Tovar lanza una nueva mirada a lo que llama “la antihistoria de lo inmediato”, y al principio de *La madrugada*, cuando dramatiza el asesinato de Pancho Villa, escribe: “Representar el pasado es reparar el presente. Contamos historias viejas por ir corriendo la nueva, como la máscara nos otorga cara con qué mirarnos a la luz del sol, que es otro cada día. Vámonos recio, pues, desde el filo del alba hasta la sombra más corta, contándole a la tierra, a ver si se recuerda”.²²

Entonces, Pancho Villa, o más bien el mito de Pancho Villa, general de la División del Norte, invade el espacio escénico por medio de las palabras del coro de los campesinos, nombrado y llamado por ellos en un corrido que muestra al espectador a la vez la tradición oral y la historia. Se desconstruye el mito de Pancho Villa, y es un procedimiento que más tarde (1992) utilizará Sabina Berman en *Entre Villa y una mujer desnuda*.²³

¹⁷ José Lezama Lima, *La expresión americana*. Santiago de Chile, Universitaria, 1969.

¹⁸ R. Usigli, “El gran teatro del Nuevo Mundo”, en *Teatro completo*, t. III, p. 661.

¹⁹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvement*. París, PUF, 1962.

²⁰ *Idem*.

²¹ R. Usigli, “Prólogo”, en *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*. México, Porrúa, 1972, p. 63.

²² Juan Tovar, *Las adoraciones y otras piezas*. México, Lecturas Mexicanas, 1986.

²³ Sabina Berman, *Entre Villa y una mujer desnuda*. México, Sogem, 1992.

¿Cómo procede el dramaturgo? Igual que un historiador: selecciona, simplifica, organiza, hace que un siglo quepa en una escena o en un acto, y esta síntesis de la fábula no es menos espontánea de lo que es la memoria al evocar nuestro propio pasado próximo.

“Los hechos están dados; de ellos partimos seleccionándolos, estructurándolos, articulándolos. Armamos la trama, la nueva versión de la historia. Luego, para que la historia reviva es preciso que haya gente que la viva, y ahí es donde llegamos al alma de los hechos: en la creación de personajes, que viene a ser esto de imaginarlos, intuirlos, actuarlos, serlos de alguna manera, darles vida, crearlos a nuestra íntima semejanza, para que alguna verdad haya y el tinglado se sostenga”.²⁴ Habría muchos otros dramaturgos que añadir a este movimiento de revisión de la historia por el ojo teatral, pero sólo nombraré a Ignacio Solares con *El jefe máximo* y *El gran elector*, piezas acrónicas que parten de acontecimientos hipotéticos del pasado revolucionario para mejor leer la circunstancia presente de México en los años 1993-1994.

Y más cercanos a nosotros se encuentran Jaime Chabaud y Flavio González Mello, quienes sondean el archivo de la nación y la memoria histórica para sacar su material dramático y mostrar que el presente tiene su explicación en el pasado, que al fin y al cabo la corrupción, la locura del poder, los abusos, las intrigas siguen en la actualidad. Pienso en *¡Que viva Cristo Rey!* (1992) de Jaime Chabaud y *Lascaráin o la brevedad del poder* (2002), donde Flavio González Mello evoca los cuarenta y cinco días que Pedro Lascaráin Paredes duró en el poder antes de nombrar presidente a Victoriano Huerta, secretario de Gobernación y entregarle su renuncia en febrero de 1913. Fue una obra dedicada a su abuelo Alberto González Solís, “fotógrafo y testigo de la decena trágica”, otra recuperación de la memoria porque según lo escribe Chabaud, “el teatro posee la virtud de leer el futuro”.²⁵

Ambos nos ofrecen hoy una nueva mirada sobre la historia en el teatro, y rinden, de cierta manera, homenaje a lo que ya Usigli asentaba en el primer prólogo a *Corona de luz* en 1964: “Yo quiero servir al teatro y servir a la historia siguiendo mi criterio de que la historia no es ayer sino hoy, mañana, siempre”.²⁶

Así, el espacio teatral es invadido por las grandes tendencias del espacio social, cuyo mensajero e intérprete no es otro más que el espectador, a la vez motivado por el espectáculo y motivador para éste.

Tiene toda la razón Usigli: “Sólo la imaginación puede tratar teatralmente un tema histórico”.²⁷ Así, en pleno corazón de nuestra historia, de la historia mexicana en el caso particular, existe una rica herencia artística, desconocida por nosotros en su gran parte. Es un espejo donde podemos mirarnos y en el cual nos sorprende ver qué cara

²⁴ J. Tovar, “El alma de los hechos”, en *Repertorio*, núm. 32, Querétaro, 1994, p. 32.

²⁵ Jaime Chabaud, “Todas las ocasiones para informar en mi contra”, en *Un viaje sin fin: teatro mexicano hoy*. Vervuert/Iberoamericana, 2004, pp. 205-211.

²⁶ R. Usigli, *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*. México, Porrúa, 1972.

²⁷ *Idem*.

tenemos. Una cara menos nacional de lo que pensábamos y más pluricultural, intercultural. He aquí el teatro, en aquella confrontación temporal y espacial en la que el imaginario social, en su tentativa de representación de lo real, se pone en escena como pensamiento mestizo, lo que afirma su herencia patrimonial y su interculturalidad. Además, el lazo que une el teatro con la historia se percibe de manera muy clara al observar en la propia forma como el teatro aparece, cuando lo vemos moldear su propio espacio escénico como un auténtico ojo social. El escenario es un sitio físico y concreto, un espacio en que la historia aparece y se construye, donde la teatralidad se hace historicidad y viceversa.

El género detectivesco en el teatro mexicano

Dante DEL CASTILLO

Alfonso Reyes, en su minucioso ensayo acerca del género detectivesco, consigna a *Edipo rey* como el primer argumento conocido que tiene el propósito de mantener en suspenso la curiosidad de los espectadores que están pendientes de una investigación, y creo que lo ha designado con gran acierto.

Es más adecuado llamarlo detectivesco porque en este género se ejerce un juego de la inteligencia que, a base de deducciones, llega a descubrir algo; en cambio, la palabra policiaco, nos remite directamente al acoso, a la represión y al castigo.

Lo detectivesco se ha explotado muy poco en la escena mexicana y lo sobresaliente se puede contar con los dedos de una mano y nos sobran dedos; ya que en la segunda mitad del siglo pasado sólo se pueden mencionar tres obras notables: *El pequeño caso de Jorge Lívido* de Sergio Magaña, *Los albañiles* de Vicente Leñero y *El enigma del esqueleto azul* de Román Calvo.

La primera se estrenó en 1958 en el Teatro de los Insurgentes de la ciudad de México y tuvo escaso éxito, a pesar de su calidad dramática, ya que detrás de su estructura detectivesca, revela un tema importante, sugestivo, poderoso y magistralmente tratado: la relatividad del bien.

En la obra se plantea el problema de un investigador policial, frío, muy cerebral, de una conducta moral muy rígida, que practica novedosos sistemas para que el criminal confiese y se arrepienta de sus malas acciones. La acción sucede en una pensión de clase media baja, donde supuestamente habita un criminal. El investigador se presenta ante todos como amigo sincero y salvador, lo que hace que los habitantes de la casa lo acepten como tal y le cuenten sus problemas y frustraciones, incluso el criminal, le confiesa su delito. Después, al enterarse de la verdadera personalidad del detective, siente que ha sido traicionado por aquel que creyó su amigo. Los demás también piensan que el detective, para lograr su propósito, ha jugado con el valor de la amistad de ellos y ha atropellado la incomprendida personalidad del delincuente.

N. del C. E.: En septiembre de 2007, el Colegio de Literatura Dramática y Teatro fue sede del XIV Encuentro Internacional de Investigación Teatral de la AMIT. Presentamos tres trabajos representativos sobre la temática del evento: *De género y géneros*.

Sergio Magaña fue un excelente dramaturgo, quien desarrolló en su teatro casi todos los géneros y lo hizo con gran maestría, aplicando sus amplios conocimientos sobre la filosofía de la vida.

Los albañiles de Vicente Leñero fue originalmente una novela y más tarde, su mismo autor, la adaptó para teatro y posteriormente para cine. La versión teatral fue muy bien aceptada por el público y permaneció por mucho tiempo en cartelera.

La anécdota se inicia a partir del descubrimiento del cadáver del velador de un edificio en construcción. Se sospecha que fue asesinado, por lo que comienzan las investigaciones efectuadas por unos agentes de la policía y es así como el espectador se va enterando de las relaciones que el velador tenía, desde mucho antes de que su muerte ocurriera, tanto con sus compañeros de oficio como con personas ajenas. Acertadamente el autor maneja la incógnita de: ¿quién de entre todos ellos será el asesino?, ya que cada uno de los interrogados tenían alguna razón para quitarle la vida al velador. Al final no se esclarece quién fue el asesino, pero el director de la investigación policiaca culpa a todos los interrogados, ya que asegura que entre ellos está el ejecutor material del crimen.

La obra está muy bien adaptada por su autor y en ningún momento deja ver su origen narrativo, nunca decae la acción teatral y el espectador concuerda finalmente con el agente policial en que cualquiera de los allegados al velador pudo asesinarlo.

De las tres obras mencionadas, la única que pudiera tener algún parentesco con el estilo del teatro detectivesco británico fino y humorístico es *El enigma del esqueleto azul* de Román Calvo. Lo que más deslumbra en el teatro de esta autora es su oficio de hacerlo con maestría. Puede afirmarse que el teatro de esta dramaturga tiene su sello propio caracterizado por su buena factura y su desenfado. *El enigma del esqueleto azul* es una comedia detectivesca en la que se exponen los afectos amorosos sometidos a la fatalidad, ensombrecidos por una amnesia que despierta sospechas de un posible asesinato, en el que la padece, y entre la gente que lo rodea. Norma Román Calvo recrea en esta obra el mito del *Edipo rey* de Sófocles y lo hace con originalidad y audacia, tanto en el manejo del diálogo como en su desarrollo escénico, usando todos los alicientes máximos del género detectivesco; manejados con un humor desparpajado, original y operante que envuelve la trascendencia del tema, al cual ella agrega cierta frivolidad, para entreverar sospechas, coartadas, trucos e interrogatorios capciosos, siempre cuidando que toda esta madeja de sobresaltos y angustias tenga soluciones agradables de tono muy humorístico. *El enigma del esqueleto azul* es una obra bien lograda y amable, de muy buena hechura, como todo el teatro de esta muy talentosa autora. La maestra Norma Román Calvo es un caso extraordinario de vitalidad teatral creadora y de inagotable curiosidad e investigación dramática, su admirable técnica teatral hace que el efecto deseado por ella impacte en el ánimo del espectador con la certera puntería, que desde su concepción deseó ella para la obra, y lo hace con un gran sentido teatral, con un saber hacer teatro genuino e incopiable, gracias a su sabiduría y conocimiento del modo de ser del mexicano y a su grandes instintos femenino y dramático.

Para resumir, creo que el escaso número de obras detectivescas en el teatro mexicano se debe a que ni los autores ni el público se interesen mucho en que se esclarezcan delitos, que aunque ficticios en la escena, en la vida real suceden y quedan impunes, dentro de un país donde la justicia, casi en su generalidad, se vende al mejor postor, como vulgar mercancía, por funcionarios policiales, jueces y magistrados corruptos.



Enredos y fantasía: los géneros en la comedia *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca

Ana Lorena LEIJA
Universidad de Laval

Usualmente, la palabra “género” clasifica, agrupa y permite distinguir ciertas características que pueden llegar a compartir objetos, animales, creaciones, conceptos... Nuestra necesidad humana de clasificar el mundo percibido nos ha llevado desde hace mucho tiempo a ordenar estas características, pero las exigencias de discriminación han variado mucho de una época histórica a otra. En esta ocasión, haremos un sobrevuelo de las distintas clasificaciones a las que ha pertenecido la obra de don Pedro Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*. Si tomamos en cuenta la clasificación que nos parece más pertinente, a saber, la de “teatro de espectáculo”, haremos una breve reflexión sobre el rol de los géneros dentro de la obra y sobre cómo la creación virtual abre nuevas posibilidades de interpretación de dichos géneros.

Antes que nada, dado el título de este trabajo, es necesario hacer la aclaración de un término: la palabra *comedia* designaba, en el siglo XVII, toda representación teatral, es decir, que no se restringía a una comedia que provoca exclusivamente efecto irrisorio o burlesco, como podríamos entenderlo hoy en día. Así, existían comedias que causaban risa, comedias que causaban admiración o comedias que podían provocar incluso horror.

Si recurrimos a los recientes estudios sobre el Siglo de Oro, encontraremos que durante las últimas décadas del siglo XX, los hispanistas dedicados a este periodo subrayaron el resultado negativo que tuvo la tendencia de sus predecesores a emplear clasificaciones contemporáneas en los estudios de las obras que constituyen el corpus del teatro áureo. Los trabajos posteriores, dedicados a esclarecer las características propias de este periodo y sus autores, han sido copiosos.

Así, encontramos trabajos como la investigación de Ignacio Arellano sobre la Convención y recepción del teatro barroco (1999), en que trata de acercarnos a la idea y definición de comedia. Tomando en cuenta el efecto creado en el espectador, ha dividido al teatro áureo en dos grandes áreas: *Obras dramáticas serias* y *Obras dramáticas cómicas*. A las primeras las subdivide a su vez en tragedias, comedias serias (que incluyen a las comedias heroicas y a las hagiografías) y autos sacramentales; a las segundas, en comedias de capa y espada, comedias de figurón, comedias palatinas, comedias burlescas y los géneros breves (como el entremés). Arellano argumenta que muchas piezas cómicas han sido leídas e interpretadas desde el punto de vista trágico

por algunos estudiosos del pasado, y que esto ha adjudicado una fama al teatro áureo de irreal y trágicamente poco consolidado.

Del mismo modo, como complemento a esta investigación, encontramos el estudio de Francisco Ruiz Ramón que apunta hacia una caracterización de lo que podría ser considerado como modelo de tragedia española o, por lo menos, calderoniana. El destacado investigador procura, en esta exploración, desentrañar el código de ese otro teatro serio que coexistía en las tablas del XVII.

No debemos olvidar las aportaciones de José María Díez Borque, quien fue el primero en señalar la estrecha relación que había con el evento teatral y todas las representaciones parateatrales —liturgia y fiesta— de la época. En su artículo “Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación”, rechaza la existencia de “géneros puros” en el teatro barroco desde sus inicios, pues aplicar dichos términos no le parece “...el procedimiento más pertinente para estudiar una época de teatralidad envolvente y difusa”.¹ De modo que, ya entrando en materia, iniciamos el estudio aceptando la idea de que la clasificación genérica no puede ser aplicada al pie de la letra al teatro aurisecular.

El investigador apunta, además, una diferencia entre el teatro del siglo XVI, cuando la comedia nueva estaba conformándose, y el teatro del XVII que consolidó sus estamentos llegando a la cumbre de su expresión. Esta diferencia se debe, en parte, a la evolución en la estructura de la comedia nueva, que había establecido sus bases en el *Arte nuevo de hacer comedias...* de Lope (1609); los códigos de expresión se ajustaron y enriquecieron. Una de las razones fue la institucionalización de la empresa teatral entre el siglo XVI y el XVII. Lo que empezó como una manifestación itinerante, fue tomando lugar —fundamental— en la vida de la sociedad española. La primer noticia de un teatro permanente se tiene inscrita en 1568. La estructura dramática de las obras surge de las posibilidades de escenificación del corral de comedias; expresión artística que se mantendrá hasta principios del siglo XVIII.

Paralelamente, a partir de 1622 se instaura en España una nueva manera de hacer teatro; ésta es la fecha de la primera presentación de teatro “a la italiana” en Madrid, ejecutada todavía en un teatro portátil. No sólo en España, sino en toda Europa, la introducción de la maquinaria italiana revolucionó la cara del teatro definitivamente. El Coliseo del Buen Retiro, teatro completamente equipado para presentar los nuevos espectáculos, fue construido bajo órdenes del conde-duque de Olivares y diseñado por Cósimo Lotti. Esta efigie del reinado de Felipe IV fue erigida en Madrid entre 1632 y 1640, para descanso y recreación del rey, como su nombre lo indica. En este recinto se promovieron toda clase de artilugios teatrales; grandes festividades y representaciones tuvieron lugar en los lagos del palacio. Esta parafernalia dio lugar a un nuevo estilo de escritura, a un nuevo “género” de comedia: el teatro de espectáculo.

¹ José María Díez Borque, “Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación”, en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. de J. M. Ruano de la Haza. Ottawa, Dovehouse, 1989, p. 102.

En esta ocasión traemos un ejemplo de esta mezcla barroca de géneros y subgéneros dramáticos con la obra de Calderón de la Barca: *El castillo de Lindabridis*. Establezcamos primero que se trata de una obra dramática cómica. Esta pieza se encuentra clasificada en la edición de Valbuena Briones entre las obras *caballescacas* o *novelescacas* de Calderón.² Esta denominación surge de la fuente de inspiración de las piezas, pues se trataba, en esos casos, de adaptaciones de novelas famosas o leyendas medievales. También la podríamos encontrar clasificada como comedia *cortesana* o *palatina*, siguiendo la investigación de Ignacio Arellano, pues se trataba de representaciones para la corte o el palacio.³ Este subgénero de comedia comparte, además, características de la comedia de capa y espada o de enredo, como explicaremos más adelante.

La investigadora italiana Elide Pittarello hace notar la posibilidad de que *El castillo...* no fuera considerada una comedia aun por el mismo autor, sino una fábula. Citando al preceptista barroco José Pellicer de Tovar, transcribe el siguiente párrafo del documento *Idea de la comedia de Castilla* (1635): "...las comedias donde introducen apariencias o tramoyas son fábulas y no comedias, porque naturalmente no pueden volar cuerpos humanos, ni montes, ni peñas, que es sacar de su centro los compuestos y están violentos en otro elemento".

La disertación de Pittarello hace un breve repaso de las nomenclaturas genéricas de la época, en las cuales los preceptistas empezaban a distinguir la estructura de la comedia de otras expresiones escénicas y elaboradas bajo los nuevos criterios tecnológicos. Así también, la investigadora menciona las primeras definiciones del género naciente de la "zarzuela" como contraparte española de la "ópera" italiana, y la inquietud del mismo Calderón por definir algunas de sus obras propiamente como comedias.⁴

De este modo, siguiendo la definición de fábula anteriormente citada, podemos equiparar dos términos. Es decir, que si fábula es toda obra que contiene apariencias y tramoyas supranaturales, designaría también a todas las obras que son reconocidas bajo el rubro de *comedias de espectáculo* (que incluye, por supuesto, las comedias mitológicas y los autos sacramentales del último periodo dramático de nuestro autor, aspecto que no detallaremos en este artículo).

El adjetivo "espectacular" ha servido de incentivo para llevar a cabo nuestra investigación sobre este discurso escénico en particular, a saber, un discurso provocado por la introducción a la escena teatral de elementos y maquinarias tecnológicas específicas. En el análisis estructural de nuestra obra se puede observar que el objetivo (y motor) primordial de la comedia es la máquina escénica. Más arriba mencionábamos que la introducción de la maquinaria italiana a la escena teatral provocó una nueva

² Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*. Ed. de Ángel Valbuena Briones. Madrid, Aguilar, 1959. Tomos I y II (Tomo III, editado por Ángel Valbuena Pratt).

³ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1995. (Crítica y estudios literarios)

⁴ Véanse las notas al respecto en Elide Pittarello, "La messa in scena della magia ne 'El castillo de Lindabridis' di Calderón", en Ermanno Caldera, ed., *Teatro di magia*. Perugia, Bulzoni, 1983, pp. 45-77.

manera de ejecutar el teatro, y también, por consecuencia lógica, una adaptación en la manera de escribir los textos dramáticos. La cabeza del dramaturgo, en cualquier época, concibe e imagina la representación en función de los elementos con que cuenta. Don Pedro, como el gran hombre de teatro que era, adaptó su discurso escénico a las nuevas exigencias.

Ciertamente, cuando uno empieza a navegar sobre los documentos que han ayudado a construir la biografía de Calderón, la imagen del autor/director de teatro se conforma con cierta rapidez (aun si el término director implica un anacronismo). Calderón fue un dramaturgo que conocía bien el lenguaje dramático de su tiempo. En varios textos podemos constatar su pensamiento escénico. Famosa es, por ejemplo, la carta de don Pedro Calderón (30-IV-1635) sobre representaciones en la fiesta de don Juan del Buen Retiro, donde el propio don Pedro arguye sobre la irrealización de una obra coherente, si se seguía ciegamente una serie de efectos especiales que proponía Lotti, el escenógrafo italiano, para una de las primeras representaciones en el Buen Retiro. En la carta, el dramaturgo deja clara su autoridad sobre la estructura de la pieza, no cede ante la tentación efectista del artista florentino, y antepone su criterio escénico para mantener la armonía, el balance y “el buen gusto de la representación”.⁵

Más adelante en su vida, Calderón colaboró con otros escenógrafos italianos para sus montajes en la corte. Se ha estudiado la estrecha relación con el segundo escenógrafo italiano que llegó a Madrid en época de Felipe IV: Baccio del Bianco. Rafael Maestre escribió varios ensayos al respecto, nombrando dicha relación como un “binomio escénico” de gran éxito, donde los dos talentos convivían y creaban conjuntamente.⁶ Es muy probable que Calderón haya gozado vivir ese periodo de la historia en que tuvo lugar esta transformación teatral, pues le daba la oportunidad de generar lo que hemos nombrado tiempo después como *teatro total*; ese anhelo grial de la historia de las tablas y sus ejecutantes consiste en concebir al teatro como la integración de todas las artes en una expresión plurisensorial.

Regresemos ahora a la obra-caso de este artículo. Primero, se puede atender efectivamente su procedencia novelesca. Según el estudio introductorio de Victoria Torres en su edición de *El castillo...*,⁷ y otros estudiosos como Valbuena Briones,⁸ la novela que inspira la adaptación calderoniana es *El caballero del Febo* (o espejo de príncipes

⁵ Carta de don Pedro Calderón (30-IV-1635) sobre representaciones en la fiesta de don Juan del Buen Retiro. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Edición digital a partir de la edición de A. Morel Fatio, *Revue Hispanique*, 1899. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45707395433492762865679/index.htm>.

⁶ Rafael Maestre, “La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca”, en Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, eds., *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*. Madrid, Taurus, 1988, p. 68.

⁷ Pedro Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*. Ed. de Victoria Torres. Pamplona, Eunsa, 1987.

⁸ A. Valbuena Briones, “Los libros de caballerías en el teatro de Calderón” [Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermano, Oxford, 1978], ed. H. Flasche. Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1982, pp. 1-8.

y caballeros) de Diego Ortúñez de Calahorra (1555). Una sección del estudio de Torres está dedicada a confrontar ambos textos para ver las similitudes y diferencias entre ellos: “Sólo una parte pequeña de los episodios de la novela se reflejará en la comedia, donde, aunque tomándose bastantes libertades, se presenta el problema central de la obra, el hallar marido para Lindabridis y heredero para el imperio de Tartaria”.⁹ Es decir, que en el traslado de la narrativa a la dramática, se mantienen los nombres de los protagonistas, el triángulo amoroso, el carácter belicoso y atrevido de Claridiana y los torneos, pero la manera en que ocurren los sucesos y algunos elementos estructurales cambian radicalmente. Una posible fuente intermedia ha sido señalada por Valbuena Briones; la obra dramática *El caballero del sol*, de Vélez de Guevara (1617), habría podido servir también de inspiración para Calderón. De una u otra forma, el origen novelesco de la obra es evidente y por tanto podemos coincidir en la sub-clasificación de comedia caballeresca o novelesca, subgénero que comparte con otras obras del autor: *El conde Lucanor*, *La puente de Mantibile*, *El jardín de Falerina*, *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa*, etcétera.

Se le ha clasificado también como comedia cortesana o palatina, dado que se considera una pieza que fue representada para la corte de Felipe IV. Aunque no tenemos la fecha exacta de su composición, varios estudiosos apoyan la teoría de que la más apropiada, dado el estilo de escritura, parece ser entre 1661 y 1665; de modo que sigue perteneciendo al mundo cortesano de Felipe IV, aunque ya en sus últimos años.

La música y el baile eran un rasgo frecuente del teatro y muy especialmente del teatro de corte; en dichas representaciones convivían —o co-bailaban— los cortesanos con los actores. Por medio del baile se rompía la convención de verosimilitud en la escena. La música fue siempre un elemento importante en las obras calderonianas. *El castillo de Lindabridis* incluye un sarao entre la segunda y tercera jornadas, indispensable para la estructura de la obra, pues ésta se nos ofrece como “cortada de una pieza”, según lo indicado por uno de los personajes. La acción no descansa entre primera y segunda jornadas, ni entre segunda y tercera, constituyendo una obra en un solo acto.

Sin duda, éste es un aspecto novedoso; Pitarello reflexiona al respecto comentando la transición entre las influencias italianas y la comedia española. De cualquier forma, la intención de Calderón queda explícita pues en dos personajes aclara el suceso. Primero, los versos iniciales de la segunda jornada pertenecen al gracioso Malandrín y dicen:

Después de la salpicada,
mil instrumentos oí.
*Si fuera comedia, aquí
acabara mi jornada.*
Mas, puesto que no lo es,
y que prosiguiendo va,
la música suplirá

⁹ P. Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*, p. 29.

ausencias del entremés.

Por lo menos extrañeza

será de ingenio saber

que hoy todo cuanto hay que ver

es cortado de una pieza. (vv. 1039-1050)

Más adelante, cuando parece que la segunda jornada se ha alargado un poco, Calderón cierra la escena haciendo que un personaje solicite música y con el parlamento siguiente:

SIRENE: ¡Atención, que desde aquí

empieza la otra jornada! (vv. 2422-2423)

Al diálogo le sigue una aclaración del editor: “Puso el autor aquí este sarao, para que, *dilatándose en las mudanzas lo que pareciere, sirva de sainete*, en lugar del que se estila hacer entre las dos jornadas”.

De este modo, la comedia nos llega hasta el día de hoy impresa en tres jornadas, como la tradición lo fomentaba, pero su estructura interior propone un *continuum* de acción bastante innovador.

Aquí quisiera dejar apuntado brevemente el juego de masculino y femenino en la obra. Es bien conocida la tradición teatral barroca de poner en escena la confusión de sexos y los travestismos; sabemos también que Calderón usó este recurso en diversas obras. *El castillo...* contiene una secuencia de travestismo y enredo, típica de la comedia de capa y espada. El juego de palabras, los códigos sociales de comportamiento, las ideas preestablecidas sobre uno y otro sexo hacen de esta secuencia un momento delicioso y sumamente interesante que requeriría un estudio detallado. Quede dicho que la confusión de géneros, la ambigüedad constante, las diferentes reacciones y las posibles puestas en escena de la secuencia dejan mucha tela de dónde cortar para otros trabajos.

Pasemos ahora a la tercera clasificación de la obra, su pertenencia al subgénero comedia de espectáculo. Desde el título encontramos ya la pauta para tal categoría, pues también se refiere a la trama más importante de la obra: el castillo volador de Lindabridis (que en teoría despega y aterriza dos veces durante la representación).

Según la investigadora María Alicia Amadei-Pulice, uno de los principales objetivos de este nuevo teatro a la italiana del XVII era provocar en el espectador la sensación de asombro ante la ilusión creada en el escenario por medio de máquinas maravillosas.¹⁰ Ha llegado hasta nuestros días un documento de básica relevancia para los investigadores de teatro barroco, nos referimos aquí a la *Prattica de fabricar scene e machine*

¹⁰ María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos*. Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins Publishing, 1990. (Purdue University Monographs in Romance Languages, 31)

nè teatri de Nicola Sabbattini (1638).¹¹ Si bien quedaron esquemas y dibujos de varios escenógrafos, este documento constituye un manual escenográfico y tecnológico único. A través de sus páginas descubrimos una serie de indicaciones para lograr los efectos más asombrosos; las dimensiones, los mecanismos y hasta los trucos de experto que cualquiera podría necesitar en una puesta de teatro dentro de esos códigos. Desde la aparición de un monstruo marino, hasta la destrucción de una ciudad por el fuego, este escrito es una prueba de lo ingenioso y espectacular que pudo llegar a ser este teatro.

Así, pensar en la gran tramoya del castillo volador es sin duda el primer desafío de la puesta en escena y el rasgo más evidente de espectacularidad. Hemos mencionado ya la presencia constante de la música y el baile cortesano entre la segunda y tercera jornadas. Además, un aparatoso desfile de caballeros tiene lugar poco antes del torneo de corte medieval, el cual podría erigirse como otro elemento de espectáculo importante. Mencionemos también que el antagonismo en esta obra está representado por medio del personaje Fauno, una criatura fantástica, uno de esos “salvajes” calderonianos que asombran por su elocuencia después de haber causado horror a la vista. Generalmente, estas criaturas se auto-describen como extrañas combinaciones de hombre y fiera. En este caso, el Fauno es hijo de espíritu y pitonisa, es nombrado semidiós de la montaña y acecha a cuanto ser osa posar la planta en su isla. Asesina sin inmutarse y lo percibimos más como un animal que como un ser racional, pero por la exquisitez de sus palabras e incluso por la incipiente sensibilidad que muestra al estar enamorado, nos damos cuenta de que el personaje contiene una complejidad especial. Sin embargo, esta criatura no es humana.

Éstos son los principales elementos que hacen de esta obra una comedia de espectáculo. Ahora bien, el hecho de que se trate de una obra concebida a partir del lenguaje tecnológico de la época, nos ha ofrecido la circunstancia para convertirla en el objeto de estudio de nuestra investigación. Hemos dividido nuestro proyecto en dos grandes instancias: primero, el análisis de los elementos y el discurso espectacular del teatro barroco en su contexto de emergencia, particularmente con el ejemplo de esta obra calderoniana; segundo, el estudio teatrológico de la misma para hacer una propuesta dramática, es decir, un proyecto de puesta en escena, con las herramientas neotecnológicas de la escena actual.

Tomando en cuenta dichas posibilidades actuales, la lectura que hemos hecho de la obra nos ha llevado a experimentar, primero, con los distintos dispositivos escénicos para la creación del espacio, la atmósfera y los ambientes de la obra; esto incluye, claro está, el castillo volador y sus posibilidades tanto visuales como sonoras. En relación con la sonoridad de la obra, se abren nuevas vías de experimentación escénica para la musicalidad y resonancia barrocas (alternancia de canto y recitación, apartes, música de fondo, diálogos fragmentados, etcétera). Así también, uno de los principales experimentos tiene relación con la creación del personaje fantástico. Hemos querido empujar

¹¹ Nicola Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre* [1638]. Trad. de María Melles, Renée Canavaglia y M. Louis Jouvet. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1942.

la experiencia al extremo. Dado que se trata de una criatura sobrehumana, decidimos hacer dialogar el lenguaje del teatro tradicional con el lenguaje del diseño tridimensional, aplicado éste último hoy en día y con gran éxito al lenguaje cinematográfico. Así pues, apuntamos a la concepción de un personaje escénico completamente virtual. Entre los desafíos concretos están el diseño mismo de la criatura y su esquema de proyección, pues se busca la posibilidad de interactuar en tiempo real con los actores y provocar la percepción de un “cuerpo” escénico por parte del público; lo cual constituye a su vez un desafío actoral, pues resulta ciertamente algo abstracto y difícil actuar con una luz o una imagen como compañero de escena.

El proceso para diseñar cualquier criatura, ya sea para modelizarlo tridimensionalmente o simplemente proyectarlo en dos dimensiones (en el caso de una película animada, por ejemplo), incluye una reflexión profunda sobre sus características. En el caso del Fauno, el proceso nos ha llevado a una serie de cuestionamientos sobre lo que hemos denominado “géneros virtuales”. Dentro de la obra, es evidente que la intención de Calderón era poner en escena una criatura de sexualidad masculina, por su comportamiento, sus palabras y las convenciones de la época; no creemos que hubiera podido ser diferente; recordemos, no obstante, que las confusiones y ambigüedades genéricas, y los travestismos eran juegos escénicos frecuentes en las tablas del Siglo de Oro. Así, aunque el Fauno se define como un personaje masculino, en un momento dado se asombra de la belleza del caballero Claridiano y se descontrola ante el caballero de la banda (que es Lindabridis disfrazada).

Entonces, regresando a la problemática del diseño virtual, se abren varias preguntas creativas y estéticas. Dado el grado de veracidad que puede alcanzar el diseño debemos preguntarnos sobre la desnudez del Fauno en escena (o su posible traje), por tanto también, sobre su fisonomía sexual. Entre las imágenes que hemos utilizado como inspiración para el diseño hemos estudiado los cuerpos de la anatomía de físico-culturistas de género femenino, ya que este deporte suele transformar artificialmente la anatomía humana, provocando así imágenes andróginas ajenas a la realidad cotidiana; esto nos ha ayudado a construir este personaje in-humano, que puede llegar a compartir, sin embargo, ciertas características con nuestro cuerpo. De esta manera, lo que se vive en el proceso creativo es una constante reflexión sobre la fisonomía humana y sus transformaciones artificiales, transformaciones que se alejan de lo “real”, transformaciones deshumanizadas con las que convivimos cada vez más frecuentemente.

El mundo virtual es por excelencia un mundo deshumanizado. Es también un reflejo y un evento, en teoría, controlado. Y en esos eventos los seres virtuales pueden obtener o no características muy alejadas de las nuestras; por eso, los “géneros virtuales” se diversifican y las posibilidades creativas, como siempre, se multiplican. La exploración artística cuestiona los fenómenos a los que se enfrenta sin esperar realmente una respuesta; el arte vive del movimiento, no de la definición estática. Y partimos de esta premisa para llevar a cabo nuestro trabajo.

Conclusión

La inmensidad del corpus barroco ha hecho muy difícil, como sabemos, la tarea de una clasificación única; cada estudioso abarca un número limitado de obras en una vida de estudio; las subsecuentes investigaciones suelen cambiar nomenclaturas, o añadir, o mejorar las anteriores, de modo que solemos encontrarnos en una eterna incertidumbre al respecto. Pero la vida misma es un fluir constante y si atendemos a la naturaleza misma del fenómeno teatral, siempre cambiante y siempre adaptativa, podremos entender que no es una urgencia o requisito definir estas clasificaciones, sino explorarlas y ponerlas en acción: decirlas, actuarlas y experimentarlas en escena.



Genealogías

Rodolfo OBREGÓN
CITRU

La irrupción de la figura del director y el paralelo desarrollo del concepto de puesta en escena en el siglo XX, vinieron a dar al teatro, entre otras muchas cosas, dos valores desconocidos hasta entonces: la apertura infinita del juego interpretativo capaz de apoyar, contrastar e incluso contradecir los significados de un texto dramático por medio de los signos escénicos empleados, y la idea de un teatro como la construcción de un discurso que trasciende la realización de uno o muchos espectáculos escénicos: un teatro —como lo ilustran los mejores ejemplos de los Teatros de Arte— con una temática, un repertorio, una escuela y unas prácticas artísticas y organizativas particulares que determinan la relación deseada con una comunidad específica.

En esa medida, la noción de director de escena está inextricablemente vinculada al concepto de Dirección Artística (función que con características muy distintas ejercieron antiguamente los “jefes de compañía”, actores-empresarios y, en nuestro país, con admirable frecuencia, primeras actrices como Esperanza Iris, Virginia Fábregas o María Tereza Montoya).

Así, la visión del mundo de los directores adquirió una jerarquía mayor a la de los autores, puesto que no está sujeta a una mediación posterior. Los actores, vasallos de quien Jean Duvignaud llamó “El amo del reino”, no fueron capaces de realizar este proceso natural de reconversión y multiplicación del sentido, sino bien avanzado el siglo XX y todavía en escasas ocasiones.

Por lo demás, de Antoine a Peter Brook, y de Julio Bracho a Julio Castillo, el oficio de director, con su consustancial don de mando, ha sido también hasta bien entrado el siglo XX, espacio para varones.

Por ello, resulta de particular interés el seguimiento de una genealogía de mujeres directoras de escena que no sólo han desarrollado un importante papel en el campo, sino que han utilizado la platina del escenario como espacio de reflexión y escudriñamiento de su propia condición genérica, que han modificado sus prácticas tradicionales y han desafiado a la sociedad con temas y enfoques que resultan parte aguas de una nueva forma de integración en la vida pública de México.

Luz Alba

Aunque el registro de obras realizadas en los teatros nacionales pueda ofrecer otros nombres, esta genealogía comienza definitivamente con la labor escénica de Luz Alba, donde es posible observar, de una manera muy evidente, todas las características mencionadas anteriormente.

Luego de una carrera como actriz en Estados Unidos donde nació (Nogales, Arizona), Enriqueta Levin se construyó el nombre artístico de Luz Alba en homenaje al difunto fotógrafo que había sido su marido y se trasladó al México de sus orígenes.

A juzgar por sus propias declaraciones,¹ sus credenciales como artista eran realmente extraordinarias: su primera maestra había sido la más tarde famosísima coreógrafa Martha Graham; durante la preparatoria habría tenido contacto con el poeta indio Rabindranath Tagore quien, aseguraba, le enseñó “el método yogi de respiración aplicada al drama”; y, luego de trabajar cinco años con el maestro Benjamin Zemach, habría estado dos más al lado del gran Max Reinhardt durante su estancia en California. Ahí mismo, Luz Alba trabajó en el cine, entre otras cosas como actriz del filme *La mujer X*, y en el Pasadena Community Playhouse, donde se graduó en 1932. Ella misma destacaba su trabajo como Salomé en la obra homónima de Oscar Wilde que más tarde llevaría a escena como directora en México.

Presentada como Luz Alva y a veces como Alba, su llegada al teatro mexicano se anuncia en múltiples notas en los diarios entre julio y octubre de 1935.² En todas ellas, a propósito del estreno en el Teatro Arbeu de la comedia de misterio *Invitación al crimen*, se enfatizan sus antecedentes actorales y su fuerte personalidad. Hacia el final de la década, participa con Fernando Wagner (también discípulo de Reinhardt) en la obra *Mexican Murals* de Ramón Naya, escrita originalmente en inglés y ganadora de un premio otorgado en 1939 por el Group Theatre de Estados Unidos.

Doce años después de su llegada a México, Luz Alba funda con Seki Sano y Alberto Galán el Teatro de la Reforma. De su experiencia en el Pasadena Community Playhouse, el primer teatro-escuela de Estados Unidos (fundado en 1918) y un centro importantísimo de difusión de la dramaturgia contemporánea, Luz Alba obtendría el concepto de Teatro de Arte que la reuniría con Sano, la idea de un repertorio orientado por temáticas específicas, con formas revitalizadas de expresión escénica y con un elenco preparado específicamente para sostener esa identidad artística.

Sin embargo, su trabajo como directora comienza desde 1944 con la puesta en escena de *Salomé*, presentada bajo el patrocinio del Teatro Mexicano de Arte y Mar-

¹ “Luz Alba, la llama viva del teatro”, entrevista de Diana Blanco, *Revista de América*, núm. 121. México, 17 de abril de 1948.

² Todas estas notas, así como las referentes a sus puestas en escena y las de algunos diarios estadounidenses, se encuentran en una carpeta que perteneció a la directora y que conservaba el actor Ricardo Fuentes. Una copia de la carpeta me fue entregada generosamente por Roberto Fiesco quien ha trabajado sobre su influencia en la carrera de la actriz María Douglas. Ricardo Fuentes murió justamente en las fechas en que yo iniciaba mis pesquisas sobre Luz Alba.

garita Urueta de Villaseñor. Bajo este mismo cobijo, en 1945 presenta en el Palacio de Bellas Artes *Casa de muñecas* de Ibsen, una nueva temporada de *Salomé* y anuncia la puesta en escena de *Juan Gabriel Borkman*, también de Ibsen, que el actor Ricardo Fuentes³ asegura nunca realizó y fue finalmente llevada a escena por su asistente y actor Jebert Darien.

Para septiembre de 1946, Luz Alba dirige, otra vez en Bellas Artes, una última obra del Teatro Mexicano de Arte, *Cumbres borrascosas*, de Emily Bronte, en una adaptación dramática estrenada diez años antes en Nueva York.

Armando de María y Campos, férreo detractor de su trabajo escénico, asegura que en 1945, la directora estadounidense (origen que parece pesarle al cronista junto con el del resto de directores extranjeros trabajando en esos momentos en México) solicitó apoyo al comité pro campaña de Miguel Alemán para llevar a escena *Juan Gabriel Borkman* y *Cumbres borrascosas*, así como las obras *Dios de venganza* de Sholom Asch y *Deuda infinita* de Margarita Urueta. De su nota, escrita como respuesta a los críticos cinematográficos “metidos a críticos de teatro” que alababan el trabajo de la directora (crítica de cine ella misma) y denostaban los ataques de De María en su contra, se deduce que el mismo De María se encargó que no recibiera el apoyo solicitado.

A pesar de su asociación con Seki Sano, no existe constancia de ninguna puesta en escena de Luz Alba en el Teatro de la Reforma, y para noviembre de 1949, con la denominación de Teatro Estudiantil Autónomo de México, presenta en la Sala Molière *La mujer de blanco*, de Jorge A. Villaseñor, con Wolf Rubinski y Luz Salinas. De María comenta que esta obra fue patrocinada por la ANDA como compensación a los ataques que la asociación de actores había hecho a los grupos experimentales y, particularmente, a Luz Alba.

Luego de una temporada de regreso por razones económicas a Estados Unidos, donde crea en 1950 la obra *Ángeles y payasos*, firmada por Ronn Marvin, pero concebida en conjunto con ella y Tamara Garina para el Pasadena Community Playhouse (50 y 51), viene a estrenarla en el Teatro Esperanza Iris en octubre de 1952. Con aspiraciones abiertamente comerciales, la obra, con una “suntuosa” producción y escenografía de Antonio López Mancera, costó a su directora todos sus recursos, pues, según De María y Campos, ésta “empeñó hasta su reloj de pulsera” unos días antes del estreno. No sabemos si la directora lo perdió todo o logró recuperar parte de su inversión; pero ésa fue su última experiencia en el teatro mexicano.

En todo caso, es evidente que su primer repertorio responde a su más profunda aspiración artística y denota una preocupación particular por el universo femenino: las pasiones de Salomé y la heroína de *Cumbres borrascosas*, el lugar de la mujer en la sociedad y su relación de confrontación con el sexo masculino en *Casa de muñecas* (y, presumiblemente, en *Borkman*). Del mismo modo, la elección de sus elencos y, específicamente, de sus protagonistas, evidencian un acento en las grandes mujeres independientemente de su formación o sus capacidades actorales. María Douglas,

³ En entrevista inédita concedida a Roberto Fiesco.

hasta entonces sólo conocida por papeles pequeños con su maestro Seki Sano, fue la intensa princesa Salomé y Guadalupe “Pita” Amor, quien ensayó algún tiempo el papel de Herodías, representó una personalísima Nora en *Casa de muñecas*. Para *Cumbres borrascosas*, la Douglas repetiría en el papel de la hermana, mientras que el personaje de Cathy correspondería a la entonces debutante Stella Inda. A ellas habría que sumar su permanente colaboración con la bailarina Tamara Garina, quien participó en *Salomé* preparando a un grupo que cobijaba coreográficamente a la protagonista y, aprovechando la extrañeza de su fisonomía y su acento, en el papel de Herodías; y que, como hemos mencionado, fue corresponsable en la creación de *Ángeles y payasos* y participó en su puesta en escena en México.

Esas características, que parecieron desconcertar a Antonio Magaña Esquivel, “Mi imagen de ese teatro, con los grupos experimentales en marcha y cercándolo, fue de un rostro asfixiante por el exceso de preocupaciones femeninas. Había una línea que iba de Salomé desnuda a una Nora psicópata. Y, sin embargo, fue un teatro fragmentario”;⁴ resultan *a posteriori* un foco de gran interés. En efecto, la fuerza del deseo encarnada en Salomé es evidente en las imágenes que se conservan de la puesta en escena y en el testimonio de otros cronistas y críticos. En *El Nacional*, Sánchez de Ocaña consigna que “la figura de María Douglas flota en el recuerdo del espectador por la riqueza de su temperamento artístico: en ella lo patético se hermana con lo sentimental, lo ingenuo con la sensualidad desbordada y morbosa”.⁵

Del mismo modo, el escritor y periodista español Ceferino R. Avecilla, elogia *Casa de muñecas* como la mejor representación de esta “comedia” que considera lo menos bueno (igual que otros críticos, entre ellos De María y Campos que afirma está “vieja”) y equipara el trabajo de Luz Alba al de los renovadores franceses como Gaston Baty, para finalmente elogiar a Pita Amor por hacer a Nora “de un modo tan personal que no deja espacio en el juicio para los puntos medios: o se le acepta como expresión y hallazgo de un modo nuevo de representar o se le rechaza con enfado”.⁶ Y dice que esa última es la reacción de quienes defienden la declamación (como, de hecho, lo hace De María y Campos en sus duros ataques a esta obra). El sentido que Avecilla descubre en la interpretación de la poetisa y musa de tantos pintores parece coincidir con las más recientes interpretaciones de Ibsen:⁷

Su expresión infantil, no exaltando las apariencias de un juguete mecánico, que es la tentación más peligrosa y superficial, sino sugiriendo a los espectadores el

⁴ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y realidad del teatro en México*. México, Escenología/INBA, 2000, p. 238.

⁵ Rafael Sánchez de Ocaña, “Vida teatral. Salomé de Óscar Wilde”, en *El Nacional*. México, 17 de octubre de 1944, primera sección, p. 3.

⁶ Ceferino R. Avecilla, *El teatro 1943-1945 —opiniones—*. México, 1946, p. 237.

⁷ Por ejemplo, la presentada por Franco Perrelli en México (UNAM, FFYL, 2006) para el centenario del fallecimiento del autor noruego, donde analiza a Nora desde la convención decimonónica de “la ingenua” y el valor infantil que le otorga al personaje y con el que se deleita una sociedad patriarcal.

concepto asiático de la mujer, tan próximo a lo que sin duda quiso Ibsen expresar. He aquí por qué hay momentos en que Nora parece una geisha. [...] ni cuando el curso de la vida de su Nora produce en ella reacciones hondamente humanas, deja de ser visible a manera de fondo desvanecido su condición infantil, que la deshumaniza irremediabilmente.⁸

Entre el erotismo —una vez más— de la mujer-niña y la ingenuidad señalada por Lou Andreas Salomé que constituye “su encanto, su peligro y su destino”, una Nora así sería capaz de revelar el fondo de las cosas, el enfrentamiento con el género masculino, la mediocridad que implican los privilegios otorgados a sus “pequeñas personalidades subalternas”, sin temores ni prejuicios, con la contundencia desinteresada de los niños y la experiencia vital de la mujer que ha decidido crecer.

Por lo demás, en el comentario de AVECILLA, habría que acentuar el progreso estilístico aportado por Luz Alba y enfatizado por él mismo a propósito de la reposición de *Salomé*, otra “realización extraordinaria” pues

En ella se comprende desde la estilización magnífica del decorado —la maravillosa perspectiva de la inmensidad de la terraza; la sugerencia del palacio colosal a merced de una columna única— y aun de la de algunos personajes, tales que los soldados de la cisterna, hasta los movimientos de las figuras, cuya composición tiene en todos los momentos calidad pictórica.⁹

Esta característica, así como el énfasis en la sensualidad de unos cuerpos expuestos en el teatro sin los pudores de la época, coincide con el testimonio de Ricardo Fuentes, quien recuerda que la directora combinaba la plástica (la herencia de Reinhardt, seguramente) con la emoción, y pedía a sus actores la intención del texto que resultaba “en un ritmo verdaderamente asombroso”.

Ante la ausencia de comentarios sobre *Cumbres borrascosas*, bastará con comentar dos últimos elementos interesantes en la trayectoria de Luz Alba: el empleo abierto y desenfadado de tres bailarines homosexuales en *Ángeles y payasos*, que según De María y Campos “dan alegre nota, extraña y pintoresca”, y el hecho consignado en varias fuentes de que en 1947, Luz Alba llevó teatro al centro penitenciario de las Islas Marías e, incluso, se jactaba de que tanto el local adaptado para ello como el grupo teatral de internos con quienes trabajó llevaban desde entonces su nombre.

Ambos hechos resultan representativos, pues como veremos adelante, dos de sus principales continuadoras abordarán el tema de la homosexualidad en su teatro y derivarán su actividad escénica hacia la acción política o social.

⁸ C. R. AVECILLA, *op. cit.*

⁹ *Idem.*

La herencia

Desde luego no sólo no existe ningún vínculo directo entre Luz Alba y posteriores directoras de escena como Nancy Cárdenas y Jesusa Rodríguez, sino que entre ellas hay un salto de varios años. En todo caso, la línea artística e influencia de Luz Alba continuaría en el trabajo de Jebert Darien y, como dato de curiosidad, habría que citar el caso de Dolores Puche, intelectual española y compañera sentimental de Pina Pellicer con quien realizó su único esfuerzo de dirección escénica: *Margarita Gauthier (La dama de las camelias)*, octubre de 1960 en la Sala Chopin.¹⁰

Sin embargo, no dejan de ser notables las similitudes y la natural progresión que esta línea de exploración escénica adquiere en las directoras mencionadas de acuerdo con las condiciones sociales que les corresponden.

Nancy Cárdenas

Nancy Cárdenas llegó al teatro durante la prodigiosa aventura de *Poesía en voz alta*, y su debut como directora (*Picnic en el frente de batalla* de Fernando Arrabal, 1962) estuvo seguido de una intensa actividad política como miembro del Partido Comunista y como participante del Movimiento Estudiantil de 1968.

Para la década de las setentas, Nancy Cárdenas, quien realizó su propia versión de *Casa de muñecas* en Coahuila y se decía “hija de María Tereza Montoya” por el impacto que le causó verla de muy joven, montó obras con grandes personalidades femeninas (*El efecto de los rayos gamma sobre las caléndulas*, 1970, con Carmen Montejo, Dunia Zaldívar y Angelina Peláez) y abrió la escena mexicana a la exposición del mundo homosexual con su polémico y exitoso montaje de *Los chicos de la banda* (1974).

Para los ochentas, una década cuyo gran tema fue para ella “la identidad sexual”, la directora llevó la problemática homosexual al terreno específico de las relaciones lésbicas con una trilogía integrada por *Claudina en la escuela*, a partir de Colette (1979), *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* de R. W. Fassbinder (1980) y su propia obra, *El día que pisamos la luna* (198?).¹¹

En *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant*, Cárdenas desempeñó el papel de la fiel secretaria eternamente enamorada de la diseñadora y la pasión destructora de Petra, al enamorarse de una joven oportunista interpretada por Vera Larrosa, fue encarnada por una Beatriz Sheridan en la cima de su poderosísima fuerza actoral. Con Sheridan, Cárdenas había realizado también una adaptación de *La Dorotea*, un proyecto frustrado de *Poesía en voz alta*.

¹⁰ En el elenco de esta pieza, rebautizada por Salvador Novo como “La cama de las damelias”, participó también Alberto Galán, fundador del Teatro de la Reforma, y Pita Amor giraba, por esa época, en torno de Dolores Puche. Los datos del montaje se encuentran en: Reynol Pérez Vázquez y Ana Pellicer, *Pina Pellicer luz de tristeza*. México, UNAM/Cineteca Nacional/UANL, 2006.

¹¹ Expediente Nancy Cárdenas, Archivo Vertical CITRU/INBA.

La fuerza destructora de la pasión en un ámbito de sofisticación cultural y aparente indiferencia, las diversas posibilidades del amor entre mujeres fueron el eje de una puesta en escena de impecable factura, cuyos acentos melodramáticos (si se compara con el filme del autor) se debían más a una tendencia artística local que a una voluntaria exaltación de los sentimientos. La puesta, que presentaba escenas entonces desconcertantes para el público conservador, se realizó con un elenco exclusivamente femenino; mas se trata en este caso del planteamiento original del autor y no de una estrategia discursiva como se verá en directoras de escena posteriores.

Al término de su “trilogía lésbica”, el crítico Bruce Swansey señalaba ya, desde las páginas de *Proceso*, la “pérdida artística” que significaba el tránsito de la directora de los terrenos puramente estéticos a los de la lucha social. Tal pérdida, o el claro cambio de orientación en la labor escénica de Nancy Cárdenas, es evidente en los títulos de sus siguientes espectáculos: *Sexualidad 1* (sobre la bisexualidad masculina), *Sexualidad 2* (sobre la bisexualidad femenina) y *Sida... así es la vida* (1988). El enfoque de divulgación y el carácter de denuncia de su actividad permanece constante hasta su muerte, en 1994, que interrumpe la redacción de un guión cinematográfico sobre la persecución de homosexuales en Chiapas. La sensibilidad artística de Nancy Cárdenas parece haberse refugiado durante sus últimos años en los terrenos de la poesía.

Jesusa Rodríguez

Alumna predilecta de Julio Castillo y heredera de la renovación visual que representa el teatro universitario de los setentas, Jesusa Rodríguez había colaborado como escenógrafa y actriz en la puesta en escena de Castillo, *Vacío* (1980), sobre la vida y muerte de Sylvia Plath. El espectáculo, interpretado por tres mujeres, acentuaba la relación de la espléndida poeta con la maternidad y dejaba de lado la violencia de su vida con el también poeta Ted Hughes, misma que explotan otras versiones dramáticas.

Para 1983, Jesusa realizó su obra emblemática: *Don Giovanni* que, significativamente, cambió su título con el tiempo por el de *Donna Giovanni*.

La muy justificada irreverencia de presentar el “drama cómico” de Mozart y Da Ponte como “Teatro cantado, en itañol antiguo”, encontró su equivalente en un tratamiento temático de franca genialidad al representar una de las más complejas versiones del arquetipo masculino por excelencia con un elenco integrado exclusivamente por mujeres (actrices y no cantantes, para colmo de la osadía).

Con Leporello como eje, el resto del elenco representaba diferentes personajes de la obra y alternaba el papel de Don Juan. El tiouvivo de identidades y confusión sexual se cobijaba bajo una escenografía que reproducía en tres planos la imagen del “Éxtasis de Santa Teresa” de Bernini, símbolo de un universo femenino entregado por completo a su exclusivo erotismo. Así lo señaló, luego de su triunfo en Europa, una crítica teatral que reaccionó muy tardíamente a la ciega crítica musical que atacó con

furia a la realización al momento de su estreno:¹² “El goce, el puro goce sensual —de allí que la plasticidad sea un elemento imprescindible— y la abundancia del desnudo femenino, nos hablan de una libertad sin límites”.¹³

Y así se enfatizaba en el programa de mano de su primera temporada en México, por medio de una cita de Kierkegaard: “El genio de la sensualidad es el objeto absoluto de la música, y eso es lo que constituye precisamente a Don Giovanni: la genialidad inmediata de eros...”

Realizada como un homenaje a Fionna Alexander y no exenta del humor desmitificador tan característico de Jesusa, esta puesta en escena basada en la pintura manierista, que instalaba la trasgresión como divisa vital, se convirtió en el referente fundamental de Jesusa Rodríguez, otorgó su denominación asociativa al grupo Divas A. C. y una de sus extraordinarias imágenes, la reproducción del cuadro de la Escuela de Fontainebleau en el cual una mujer pellizca coquetamente el pezón a su compañera de baño, se convirtió en su emblema.

Antes de fracasar en el intento de un *Lear* feminizado y abandonarse definitivamente al espectáculo de cabaret y la acrítica militancia política, Jesusa realizó todavía otro espectáculo donde reaparecen sus aspiraciones plásticas y una óptica ligada estrechamente al universo femenino: *Yourcenar o cada quien su Marguerite*, un espectáculo de imágenes que “dan una idea al tiempo primitiva e ingenua de lo eterno, lo natural del amor, la vida y la muerte. [...] que nos remiten a la vida primigenia como raíz de nuestros sentidos y nuestras historias colectivas antes de acercarnos a las ramas de la inteligencia y los frutos del talento y la belleza”.¹⁴

Últimas generaciones

Despojado el camino de la escena de tabúes y censuras, un amplio grupo de mujeres ha colocado su mirada particular sobre la platina del escenario. De entre muchas de ellas, habría que señalar las inquietudes dramáticas y escénicas de Elena Guiochins alrededor de la identidad sexual femenina en obras como *Plagio de palabras*, y las prácticas de Ana Francis Mor, quien trabajó estrechamente al lado de Gerardo Mancebo en su incipiente exploración de un teatro que invertía los estereotipos y trastocaba los roles sexuales con un gran sentido lúdico (*Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho*).

Antes de tomar con su grupo, “Las reinas chulas”, la estafeta del cabaret de Jesusa, Ana Francis realizó un homenaje a su amigo recién fallecido poniendo en escena su paráfrasis de *Noche de epifanía* con el título *La noche que raptaron a Epifania*. En

¹² Excepción hecha de José Antonio Alcaraz, *Proceso*, núms. 371 y 372, diciembre de 1983, y del autor de estas notas en *Casa del Tiempo*. México, UAM, núm. 37, febrero de 1984.

¹³ Olga Harmony, “Espectáculos para la memoria”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica 3*. Madrid, Centro de Documentación Teatral de España, 1992, p. 170.

¹⁴ O. Harmony, *Ires y venires del teatro en México*. México, Conaculta, 1996 (Periodismo cultural), p. 319.

esta “ópera tecno”, la elección de la directora de representar todos los personajes con mujeres multiplicaba la ambigüedad sexual de la comedia shakespeariana y el juego de travestismos propuesto por Mancebo. Por desgracia, la elección se convirtió en receta al realizar una paráfrasis de *Tito Andrónico* con un elenco formado en exclusiva por varones.

Pero el caso más representativo y consistente de la búsqueda de una temática, una estética y unas prácticas escénicas guiadas por un enfoque genérico en la más reciente generación de directoras de escena, es sin lugar a dudas el de Juliana Faesler. Prácticamente toda su obra como directora es una exploración de la conducta de la mujer y su posición en la sociedad contemporánea.

El gesto provocativo de invertir el sexo de los personajes en *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard, abrió el camino para la observación de la inteligencia y la capacidad de sufrimiento de las mujeres en *Alicia en la cama*, de Susan Sontag.

Es ésta, a diferencia de sus compañeras y antecesoras, la nota predominante de su teatro: el desplazamiento del conflicto erótico, de la sensualidad o la homosexualidad femenina a los terrenos de una condición aceptada, inútil de cuestionar, y su sustitución por los conflictos de una mujer que vive plenamente su autonomía del mundo masculino.

Así, su obra central viene a ser el díptico escénico compuesto a la manera de un *work in progress* por las obras *Frankenstein o el moderno Prometeo* y *La Eva futura*. En la primera, la elección de la novela de Mary Shelly resulta de entrada una afirmación sobre el genio artístico de las mujeres y su radical adaptación, donde se mezcla la novela clásica con información científica contemporánea (particularmente sobre la clonación), implica la creación de un monstruo de sexo femenino encarnado por su cómplice y actriz emblemática, Clarissa Malheiros.

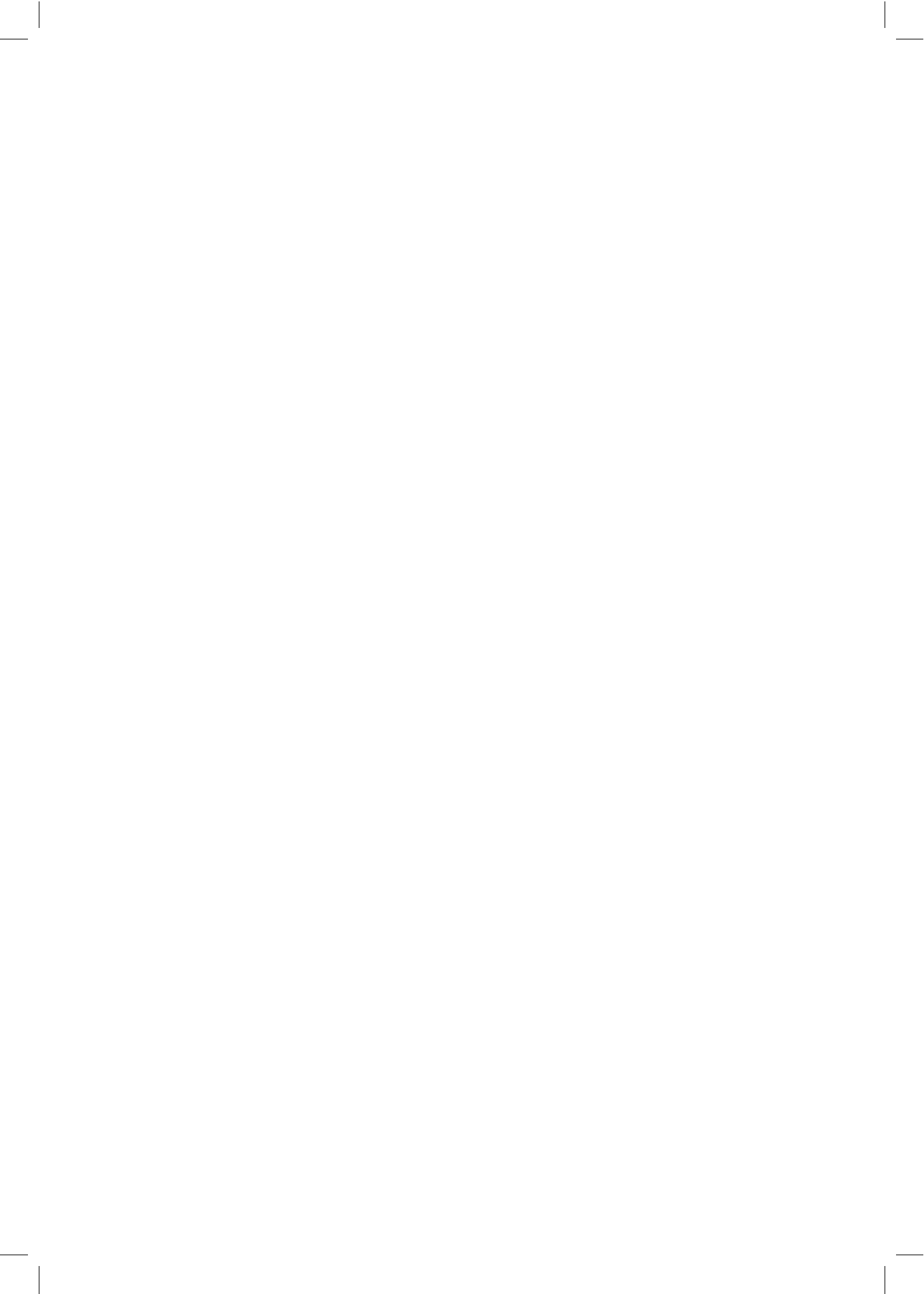
La idea de la reproducción exenta de implicaciones sexuales proyecta todo un universo de posibilidades para la autonomía de las mujeres, así como la definitiva creación de vida artificial explorada en *La Eva futura*, adaptación de la novela de Villiers D’Isle-Adam. En esta obra, mezclada nuevamente con información científica y una discusión bioética, la directora apuesta, ya no por la aceptación de la otredad de la mujer (una causa tan evidente que no requiere de reivindicaciones) sino por la aceptación de lo otro como diversas formas de vida.

Conclusión

Así, en un lapso de apenas sesenta años, la escena mexicana, por medio de estas singulares directoras de escena y los elencos que las han acompañado, ha transitado del “exceso de preocupaciones femeninas”, de la simple asunción de la sensualidad y las problemáticas específicas de la mujer, a un universo autónomo, liberado de atavismos y restricciones que se expresa en la complejidad de un teatro simplemente humano.



CREACIÓN DRAMÁTICA



Hasta aquí (comedia en un acto)

Héctor MENDOZA

GENTE: Eugenia, mujer joven y Renato, hombre joven.

ESPACIO: Un cuarto pequeño, mal cuidado, parte de una casa particular, a la que lo une un patio intermedio. Vemos una puerta de entrada desde el patio; puerta a un baño; ventana muy alta, tipo tragaluz, en la pared contraria a la puerta de entrada. Una cama mal tendida. Una silla.

TIEMPO: Hoy.

Eugenia, bien vestida y arreglada con meticulosidad, está sentada en la silla fumando nerviosamente un cigarrillo. Sostiene un cenicero barato con la otra mano, sobre el que sacude continuamente una ceniza a la que no le da tiempo de formarse. Hay un maletín cerca de ella en el suelo.

A poco se oye el ruido de una llave dentro de la cerradura de la puerta de entrada. Eugenia mira hacia allá; pero inmediatamente se vuelve a mirar hacia otro lado en el momento que se abre la puerta. Entra Renato sin mirar a Eugenia. Cierra lentamente la puerta y lentamente introduce el llavero en el bolsillo de su pantalón antes de volverse a mirar a la mujer.

RENATO: *(Ceñudo.)* ¿Qué?

EUGENIA: ¿No te vio nadie?

RENATO: ¿Los de la casa? No; no había nadie en el patio.

EUGENIA: Afuera, en la calle.

RENATO: Pasaba gente como siempre. No creo que nadie me haya prestado la menor atención. ¿Debido a qué?

EUGENIA: ¿No había un coche gris estacionado en la acera de enfrente?

RENATO: No me fijé. ¿Por qué?, ¿qué tiene?

EUGENIA: Cuando entré me pareció que alguien me miraba muy fijamente por la ventanilla de un coche gris, muy sospechoso, estacionado en la acera de enfrente. No quise volverme a verlo.

RENATO: *(Que no hace caso de lo anterior.)* Bueno, ¿qué quieres? ¿Para qué me llamaste con tanta urgencia?

EUGENIA: Por favor, no te enojés.

RENATO: No me enojo. ¿Qué quieres?

EUGENIA: Estoy aterrada, Renato.

RENATO: ¿De qué?

EUGENIA: Mi marido.

RENATO: ¿Qué le pasa?

EUGENIA: Se enteró de lo nuestro.

RENATO: Un poco tarde, ¿no? ¿No le dijiste que ya no hay “lo nuestro”?

EUGENIA: No me dejó hablar. Estaba como loco.

RENATO: ¿O sea que lo dejaste creer que “lo nuestro” continuaba? ¡Eres el colmo, Eugenia!

EUGENIA: Te digo que no me dejó hablar. Nunca me deja hablar; pero mucho menos esta vez. Los ojos se le salían de las órbitas. Estaba congestionado. Dijo que si era yo tan estúpida que no me daba cuenta del daño tan grande que le hacía a su carrera política con una cosa como ésta. Hablaba y hablaba y me maldecía y golpeaba la pared.

RENATO: ¿Te pegó a tí?

EUGENIA: Pensé que iba a hacerlo; pero no, no me pegó. Se fue de la casa y luego te hablé por teléfono.

RENATO: ¿Y entonces? ¿Se va a divorciar de tí?

EUGENIA: No.

RENATO: ¡¿No?!

EUGENIA: Te va a mandar matar.

RENATO: ¡¿Qué?!

EUGENIA: Eso dijo.

RENATO: (*Después de una pausa.*) No, mira, no.

EUGENIA: ¿Qué?

RENATO: Tú sola te estás inventando este drama, Eugenia. ¡Tú y yo ya terminamos! ¡Ya terminamos, ¿lo oyes?! ¡¿Qué es lo que quieres ahora, por el amor de Dios?!

EUGENIA: Te juro que esto no tiene nada que ver con lo que yo quiera o deje de querer. No me estoy inventando nada.

RENATO: No sería la primera vez.

EUGENIA: Sí..., aquello otro.

RENATO: ¿Aquello otro? ¡Un montón de veces, Eugenia!

EUGENIA: Pero ahora no, te lo juro. Estoy aterrada.

RENATO: ¿Y esa maleta qué?

EUGENIA: (*Da una última fumada al cigarrillo y lo apaga.*) Estoy huyendo.

RENATO: (*Ríe.*) ¿Huyendo? ¿Y a dónde piensas irte a meter, eh?

EUGENIA: A donde sea. Lejos de aquí. Había pensado irme a Estados Unidos; pero luego pensé que a lo mejor tú no tienes pasaporte vigente, o no tienes visa. ¿Tienes pasaporte, Renato?

RENATO: ¡¿Qué?! ¡Estás loca! ¡Yo no pienso ir a ningún lado!

EUGENIA: (*Casi tranquila.*) Entonces te van a matar.

RENATO: (*Después de una pausa.*) Si me fuera contigo, Cipriano nos manda a matar a los dos, no seas idiota.

EUGENIA: ¿Prefieres que te mate a ti solo?

RENATO: Prefiero que no me mate, muchas gracias.

EUGENIA: Pero si te quedas aquí te va a mandar matar. Te va a mandar matar.

RENATO: (*Hace acopio de paciencia.*) Mira, Eugenia, lo nuestro ya se acabó, enténdelo de una vez por todas. Se acabó. Ya. Hasta aquí. ¿Te cuesta tanto trabajo comprender que yo estoy felizmente casado y que ya no quiero tener nada más que ver contigo? (*Furioso.*) ¿Eh?

EUGENIA: Lo que me cuesta trabajo es entender que ahora estés felizmente casado y antes no.

RENATO: *Siempre* estuve felizmente casado.

EUGENIA: No; si hubieras estado felizmente casado, ¿por qué te metiste conmigo?, ¿a ver?

RENATO: Por idiota, seguramente.

EUGENIA: Eso dices ahora; pero antes no decías eso. Antes decías que estabas enamorado de mí. Me lo jurabas una y otra vez. ¡Me lo jurabas, Renato!

RENATO: Eso hacemos los hombres cuando queremos tener una mujer que se nos antoja. Se-nos-an-to-ja. Porque quién sabe por qué los hombres nunca podemos resistirnos a una aventura sexual, por muy felizmente casados que estemos. ¡Somos unos retrasados mentales, unos tarados, no sé qué somos! Y entonces mentimos, ¿te das cuenta de la realidad masculina?

EUGENIA: Tú no tenías *sólo* una aventura conmigo, no me vengas a decir ahora. Tú me amabas. Y a pesar de lo que digas, me sigues amando. ¿Crees que no me doy cuenta? ¿Crees que las mujeres no nos damos cuenta de esas cosas? ¿Crees que somos imbéciles, o qué? Nos damos muy bien cuenta.

RENATO: Pues no; tú hasta la fecha sigues sin darte cuenta. *Nunca* estuve enamorado de ti; me gustabas nada más.

EUGENIA: Eso quisieras creer...

RENATO: No; eso sé. No debí haber venido a verte.

EUGENIA: Y es que como tu mujer ya te dio un hijo, te entraron los remordimientos de estarla traicionando conmigo. Nada más. Porque luego, cuando se te pasara el entusiasmo de ser papá por primera vez, ibas a venir a buscarme segurito. Pero para entonces ya vas a estar muerto, Renato. Muerto, muerto.

RENATO: Ilusiones tuyas.

EUGENIA: ¡Es increíble cómo un hijo puede hacer cambiar de ideas a un hombre de la noche a la mañana! Pero de ideas nada más, Renato, porque en el corazón no se manda.

RENATO: No digas vulgaridades.

EUGENIA: ¿Qué vulgaridad dije? ¿Decir verdades es decir vulgaridades?

RENATO: Eso de que “en el corazón no se manda”..., ¡por Dios!

EUGENIA: Pues no se manda.

RENATO: Por principio de cuentas, el corazón no tiene nada que ver en estas tonterías, nada más late y late y late; es lo único que sabe hacer. Y en el cerebro, que es el que sí tiene que ver con estos menesteres y es más vivillo, en ése sí se manda.

EUGENIA: No se manda.

RENATO: Sí se manda y prueba de ello es que terminé contigo. Prueba contundente. Ahí tienes. Cerebro manda.

EUGENIA: (*Después de una pequeña pausa.*) ¿Eres dos?

RENATO: ¿Qué dices?

EUGENIA: Que si eres dos personas al mismo tiempo.

RENATO: ¿Por qué?

EUGENIA: Porque una de las dos me ama y la otra cree que no.

RENATO: La otra no cree que no, simplemente no. Ya no.

EUGENIA: Una sabe que me ama y la otra está confundida porque se le atravesó la paternidad. Eso.

RENATO: La otra no está... ¿Pero qué tonterías me estás haciendo decir?! Yo no soy dos personas. ¡Qué absurdo!

EUGENIA: (*Se le acerca.*) Ven acá conmigo. Tienes ganas de estar conmigo, lo sé. No te resistas.

RENATO: No tengo ganas de estar contigo; ni te me acerques.

EUGENIA: (*Se detiene.*) No te me voy a acercar; pero tú, en cambio, sí puedes venir a mí cuando quieras. Y ahorita quieres. Ven. Sí tienes ganas de estar conmigo. La paternidad no le quita a nadie las ganas de estar con quien tiene ganas de estar. Ven.

RENATO: No, Eugenia; no. Ya me voy.

EUGENIA: ¿A que te maten?

RENATO: Nadie me va a matar. Adiós.

EUGENIA: Cuidado con el hombre que está en el coche gris.

RENATO: ¿Qué?

EUGENIA: Que tengas mucho cuidado allá afuera, corazón.

RENATO: ¿Estás hablando en serio?

EUGENIA: Vaya, ¡por fin!

RENATO: ¿Quieres decir que hay alguien allá afuera esperando que yo salga para matarme?

EUGENIA: Exactamente. Ha de ser uno de los pistoleros a sueldo de mi marido. Por eso me veía y me veía; me estaba identificando.

RENATO: No. Si a mí me hubiera querido matar, me habría matado cuando entré. Estás muy equivocada.

EUGENIA: Es que tampoco ha de haber estado seguro que tú fueras tú. Ahora ya lo sabe porque te acaba de ver entrar por la misma puerta por la que yo me metí. Ahora está seguro. En cuanto asomes la cabeza por esa puerta te va a disparar. Y ahí terminó todo para ti, Renato. Todo, todo.

RENATO: ¿Y entonces qué?

EUGENIA: Y entonces no salgas, no seas estúpido.

RENATO: (*Un tanto angustiado.*) ¡¿Cómo no voy a salir, Eugenia?! ¡¿Estás loca?! ¡Ni modo que me quede aquí adentro para siempre!

EUGENIA: Para siempre no, no exageres. Un rato. Cuando le dé hambre se irá a buscar de comer y entonces nosotros nos escapamos fuera del país. A donde tú quieras. Tenemos mucho dinero. A donde tú quieras, Renato. A donde se te dé la gana.

RENATO: ¿Cómo que *tenemos* mucho dinero? Yo debo tener aproximadamente cuarenta pesos en la bolsa. ¿De qué hablas?

EUGENIA: Échale un vistazo al maletín.

RENATO: ¿Qué?

EUGENIA: Échale un vistazo.

RENATO: ¿Es una broma?

EUGENIA: Échale un vistazo.

RENATO: (*Se acerca con alguna precaución al maletín.*) ¿Qué llevas aquí?

EUGENIA: Velo tú mismo.

Renato abre el maletín. Se queda estupefacto.

RENATO: ¡Por Dios. ¿qué es esto?!

EUGENIA: Es mucho, mucho dinero. ¿No te parece maravilloso?

RENATO: Me parece aterrador. ¿De dónde lo sacaste?

EUGENIA: Abrí la caja fuerte que Cipriano tiene en la casa y le saqué todo lo que tenía. Cuando se entere también a mí me va a querer matar. Así es que... vámonos y se acabaron todos los problemas. Es decir, cuando el hombre del coche gris se descuide, nos vamos y ya. ¿Tienes pasaporte?

RENATO: ¿Cómo pudiste abrir esa caja fuerte?

EUGENIA: Encontré el papelito donde Cipriano tiene anotada la combinación. Fue de lo más fácil.

RENATO: Eres una ladrona, Eugenia.

EUGENIA: Somos ladrones, mi amor, huyamos de aquí.

RENATO: ¡No, yo no soy ningún ladrón, no trates de implicarme en tus fechorías!

EUGENIA: Yo tampoco soy ladrona. Estoy casada en sociedad conyugal con Cipriano, por lo tanto, lo que es suyo también es mío. ¿No?

RENATO: (*Lo piensa un momento.*) No, no, no, no; así no funcionan las cosas. Así no funcionan.

EUGENIA: ¿No? ¿Entonces cómo funcionan?

RENATO: Así no.

EUGENIA: La ley es la ley. Consúltalo con un abogado. Lo de mi marido también es mío. Sociedad conyugal.

RENATO: (*Muy molesto.*) ¡Sí, cómo no!; lo voy a consultar con un abogado, ¡cómo no! Esas cosas simplemente no se hacen, Eugenia.

EUGENIA: (*Compungida.*) Lo hice por nosotros. El amor lo puede todo.

RENATO: ¡Deja de decir vulgaridades, ¿quieres?! ¡Me están dando unas terribles ganas de volver el estómago!

EUGENIA: Bueno, pues ya está hecho, ya qué. ¿Tienes pasaporte? Si no tienes visa americana, podríamos irnos a Canadá. ¿Te gustaría que nos fuéramos a Canadá?

RENATO: (*Enfurrñado.*) En Canadá hace un frío espantoso.

EUGENIA: A Europa, entonces. Hay muchos países en Europa donde no se necesita visa...

RENATO: ¡Yo no voy a ir a ningún lado contigo! ¡Primero muerto!

EUGENIA: ¿De veras?

RENATO: Fue un decir.

EUGENIA: Entonces vámonos.

RENATO: (*Acalorado.*) Me estoy excitando.

EUGENIA: (*Contenta.*) ¿Qué?

RENATO: (*Enojado.*) ¡Esta es una muy vil estrategia tuya, Eugenia! Sabías muy bien, porque yo ya te lo había dicho, que a mí las situaciones difíciles me excitan sexualmente. Me excitan mucho. Excesivamente... ¡Eres una maldita tramposa! ¡No quiero, no quiero!

EUGENIA: Yo no... sabía, de veras; pero... me encanta la idea. Ven.

RENATO: ¡No! Soy un hombre con fuerza de voluntad. ¡No, no y no! ¡Y mucho menos ahora que sé que eres una ladrona! ¡No voy a hacerme tu cómplice por pura calentura, ni creas! ¡No! (*Se seca con una mano el sudor de la frente.*) ¡No!

EUGENIA: ¿Para qué sufres?, ¿qué caso tiene? Ven acá. (*Ríe.*) ¡Ay, como si nunca me hubieras hecho el amor! (*Se sienta en la cama.*) Ven, mírame donde estoy. ¿Lo ves?; estoy dispuesta. Ven.

RENATO: (*Momentáneamente se siente flaquear.*) ¡Ay, Dios mío! (*Se da de golpes con un puño.*) ¡No, no y no! ¡Se lo debo a mi mujer! ¡Se lo debo a mi hijo! ¡No!

EUGENIA: ¿Y si tuviéramos un hijo tú y yo, Renato? Da lo mismo un hijo que otro, ¿no? Y así nos iríamos al extranjero a tenerlo y nadie te mataría y tú serías un padre vivo y todo. Y allá a mí nadie me llamaría ladrona y todo mundo contento. ¿No te parece una solución perfecta?

RENATO: Estás totalmente desquiciada. (*Sufre.*) ¡Desquiciada y terriblemente exquisita! ¡Ay!, ¿qué estoy diciendo? ¡Socorro!

EUGENIA: Ahorita vengo. (*Se mete al baño.*)

RENATO: (*En un impulso desesperado va a la puerta de salida. Está por abrir; pero se detiene. Murmura.*) No. ¿Será cierto? ¡Ay! (*Trata de serenarse. Respira con profundidad una, dos, tres veces. Y en esto sale Eugenia del baño en una ropa interior sumamente sexy. Renato se tapa los ojos.*) ¡No quiero! ¡No quiero! ¡No quiero! ¡Ay!
En esto tocan a la puerta con fuerza, con autoridad. Renato mira aterrado a Eugenia. Ella le hace signo que se calle. Vuelven a tocar. Eugenia se echa en la cama y le extiende los brazos.

RENATO: (*Murmura, medio llorando.*) ¡Hijo, perdona las debilidades de tu estúpido padre!

Renato, sin poder más, se abalanza sobre ella. Tocan a la puerta una y otra vez al tiempo que se hace finalmente el OSCURO.

Dos mafufadas bíblicas...
(autos medievales posmodernos)

Alejandro ORTIZ BULLÉ-GOYRI

El arca y el diluvio (auto bíblico extraído directamente del más original Génesis, con animales y gran aparato escénico)

Personajes: Noé, ofidios, bovinos, caprinos, gatos, perros, una jirafa, primates, un tlacuache, un elefante, y toda la demás fauna que pueda caber en el arca.

Acción: En algún lugar donde quepa el arca antes del diluvio.

Noé y su arca. Casi termina de construirla; los animales a su alrededor observan con impaciencia que el justo Noé dé los últimos martillazos. Todos están eufóricos, con prendas y artículos adecuados para unas largas vacaciones. Cantan todos.

TODOS A CORO:

Remen remadores
vamos a remar;
a buscar conchitas
allá por el mar.

El agua se viene
nos vamos ahogar.
Si alguno se salva
que vaya a avisar.

Remen remadores
vamos a remar;
a buscar conchitas
allá por el mar.

NOÉ: ¡Oh, voluptuosidad!... ¡Ah, lujuria!... Entren... entren... bestezuelas del señor. Todos a mi arca. Cada oveja con su pareja. Serpientes, jirafas, gallos, gallinas —¡oh, gallinas!—, caballos, cebras, cabras —¡oh, cabras montesas!—, perros, gatos, aves

canoras. ¡Entrad al templo flotante donde la creación entera será preservada...! ¡Oh, voluptuosidad!... ¡Ah, lujuria!

CORO DE BOVINOS, CAPRINOS Y DEMÁS:

Quisiéramos comer
un poco de pastura;
y un poco de cereal
que sea una sabrosura.

CORO DE CANINOS, FELINOS Y DEMÁS:

Aullar, aullar, aullar
au au au auuuuuuu.
Maullar, maullar, maullar
miau, miau, miauuuu.
Y nunca más callar,
que siempre hay que pelear.

UN GATO: ¡Perro imbécil!

UN PERRO: ¡Gato idiota!

UNA JIRAFÁ: (*Viene llegando arrastrando baúles y valijas.*) ¡Señor Noé! Aquí están mis papeles... ¿Dónde debo dejar mi equipaje?

NOÉ: Subid a mi arca, estimada jirafa. Yo me encargo del resto. jejeje... (*Entra en el arca el estupendo animalazo.*) ¡Qué deleite de curvas! ¡Qué talla, qué caderas, qué cintura, qué cuuuueeeelloooo! Ya me la imagino pidiéndome que le bese las pompis después de besarle en el cuello! ¡Qué bestezenia más demandante! (*Los simios han abierto el equipaje de la jirafa y organizan una zarabanda...*) ¿Pero qué hacen? Guarden respeto a las instituciones, a las jerarquías, a los principios revolucionarios. Al menos hubieran esperado a que las aguas se dieran cita en estas colinas. ¡Dadme pues aquellas bragas y aquella estola! (*Noé se enfunda las ropas de la jirafa.*) Sí, sí, sí... A esto yo le llamo verdadero placer. Golpeadme, humilladme. (*Los simios obedecen.*) ¡Ah, qué convulsiones orgásmicas, Dios mío!... (*Relámpagos, la tempestad anunciada se avecina.*)

UN TLACUACHE: ¿Perdone, es aquí donde la revista *Mundo Animal* prometió un paseo marítimo sobre el altiplano?

NOÉ: Esquiusmi sir; Du yu hav yur tikets? Jad yu reser firs clas, cliper clas, golden clas or turist clas?

UN TLACUACHE: Amo Telpochtli Tlacuache Ácatl. ¿Ac nech cuiliz?¿Ac nehuan on-yaz?

NOÉ: Coffe, Tea or milk? ¡ol our drinks ar fri! ¿Du yu prefer shake milk, or wisky and duty fri chop?

UN TLACUACHE: (*Desesperado.*) Tlástlahui nican! ¡Hasta mochtla!.. ¡Tehuari! (*Intenta irse.*)

NOÉ: ¡Weit, weit! ¡No se ponga así, mi amigo!

UN TLACUACHE: In tépetl huitomica ni ya choca. Aya. Axaliqueuhca nicnotlamatia.

NOÉ: Bueno, sí, pero no es para tanto, verás que nos vamos a divertir. ¡Pásale!... *(Aparte.)*

¡Qué temperamento y qué olor! ¿Vienes solo o acompañado?

UN TLACUACHE: Traigo a los escuincles aquí dentro. *(Muestra su bolsa marsupial.)*

NOÉ: ¡Qué historias, Dios mío! ¡Cuántas noches de pasión me esperan!... ¿Cómo dice que se llama? ¿De dónde viene?

UN TLACUACHE: Tlacuache... Vengo de la meseta central de Mesoamérica. There you are my papers. Voici mes papiers, mister.

NOÉ: *(Mira en su lista.)* ¡No! Cuánto lo siento... No está entre los pasajeros de este crucero; ésta es la lista oficial. Pero si lo desea, entre usted y yo podemos arreglarnos.

UN TLACUACHE: ¡Éxcale! Tetlalpan, tlayequitole. *(Entra en el arca y comienzan a caer las primeras gotas del gran diluvio universal. En eso llega un gran elefante con su televisión.)*

NOÉ: Lo siento, no tengo cable, ni antena parabólica, ni electricidad. Además si entra con todo y ese aparato, seguro nos hundiremos.

UN ELEFANTE: ¡Lástima! Tanto tiempo que tardé en fabricar esta fábrica de dioses para que haya que tirarlo. Faltarán milenios para que lo vuelvan a inventar. *(Entra en el arca y arroja lejos el televisor.)*

NOÉ: *(Recibiendo las primeras gotas diluvianas, canta con alegría.)*

El agua viene ya,
el sol no brillará.
Si yo no me apuro
todos se van a ahogar.
¡Ay, qué rica es la brisa marina!
ya me quiero comer un pescado;
camarones con su mantequilla
o un sabroso jurel marinado.

(Noé hace la última revisión a su navío y anuncia la partida.) ¡Toooodos a boordo!
¡Ah... libidinosidad. Concupiscencia... lascivia... sensualidad... incontinencia...
excitación dilúvica universal! *(Se arrodilla y reza sus últimas plegarias antes de la
partida.)* ¡Gracias, señor por estos días que me ofreces de conversación carnal con
tu creación, Amén!... ¡Zaaaaarpa la barca!

*(Los animales se asoman haciendo muecas y pantomimas en son de burla. Lluve en
soberana abundancia y el agua comienza a cubrir las pantorrillas de Noé; quien
encuentra el portal del arca cerrado.)* ¡Esperen, yo debo ir adentro con ustedes.
Ábranme!, ¡coño, con un carajo y medio! *(El agua se precipita a cubrir todo cuanto
sea posible.)* ¡Que me ahogo... ¡que me ahogo!...

*(El arca flota y comienza a avanzar. Sólo se advierte a punto de hundirse la cabeza
de Noé, mientras en la cubierta de la nave los animales beben, cantan y bailan
eufóricos.)*

NOÉ: ¡Glu... glu... glugluglugluuuuu...! (*Se hunde definitivamente Noé y el arca preñada de gozos y placeres incógnitos desaparece en el horizonte.*)

TELÓN

La Zarza Ardiente, grill bar
(auto bíblico con ambiente de *night club*)

Dramatis personæ:

Jehovita

Gabriel

Servidor

Moisés

Querubín

Séquito de Moisés

Habacuc

“Horeb, la Zarza Ardiente” donde el Señor invierte sus dineros. Bar, discoteca, baño sauna, vapor, masajes, máquinas tragamonedas, mesas de juego y otras lindezas. Se notan los estragos de una francachela en la noche anterior.)

JEHOVITA: ¡¿Quién estuvo aquí anoche?! ¡Gabriel, ven aquí...!

GABRIEL: Sí, señor...

JEHOVITA: Sí, señor... sí, señor... ¿Por qué no me avisaron que vendrían los egipcios de convención?

GABRIEL: Señor... Nunca nos habéis pedido que le avisáramos qué clientes llegan.

JEHOVITA: Pero estamos en guerra.

GABRIEL: Señor...

JEHOVITA: Y esos árabes armaron un desastre en este lugar...

GABRIEL: Señor...

JEHOVITA: El pueblo judío pensará que estoy con el enemigo...

GABRIEL: Señor...

JEHOVITA: Debo mostrar ante las naciones una actitud imparcial, es cierto; pero debieron avisarme de esta burla de estos hijos de Mahoma...

GABRIEL: Pero señor...

JEHOVITA: Señor... señor... ¡¿qué quieres?!

GABRIEL: No hay ninguna guerra con Egipto. Hace años que se firmó la paz. Tampoco fueron árabes los que estuvieron anoche. Fueron los hombres de Moisés.

JEHOVITA: ¿Que qué?

GABRIEL: Además fuisteis vos quien hizo venir a esos salvajes al lugar.

JEHOVITA: ¿Yoooo? ¡Cómo te atreves a decirme en mi propia cara esas cosas?

GABRIEL: ¿Me permite una palabra, Señor...?

JEHOVITA: Así me gusta. Cada vez que quieras decirme algo, pide permiso. Habla...

GABRIEL: Cuando yo diga: “¿Me permite una palabra, Señor?”... Vos debéis decir: “¡Ni media palabra! Haced venir al tal Moisés a *La Zarza Ardiente*”.

JEHOVITA: ¿Y no dije eso?

GABRIEL: Me parece que no, mi señor Jehovita.

JEHOVITA: Me tiembla el pulso. Dénme un trago.

GABRIEL: ¿Whisky, ron, ginebra, tequila...?

JEHOVITA: Todo junto. Nunca me había sucedido algo así.

GABRIEL: (*Le ofrece el trago prometido.*) Beba, beba a su gusto, señor.

JEHOVITA: Sí, sí, gracias. ¿Qué debo hacer? Dímelo...

GABRIEL: No se salga de lo que está escrito...

JEHOVITA: Si al menos tuviera vacaciones, pero con tanto contrato, es imposible, verdaderamente imposible...

GABRIEL: ¿Puedo sugerir algo?

JEHOVITA: Sírveme primero otro trago...

GABRIEL: (*Le sirve.*) Beba, beba a sus anchas, Señor de los Ejércitos y de todo lo que se pierde en el horizonte.

JEHOVITA: Dime, qué propones...

GABRIEL: La ceremonia no puede suspenderse...

JEHOVITA: Ya lo sé, no soy imbécil. ¿Cuál ceremonia?

GABRIEL: De entrega de la ley mosaica...

JEHOVITA: ¿Y?

GABRIEL: No tardará en llegar Moisés con su Consejo de Asesores y ministros.

JEHOVITA: ¿En cuanto tiempo?

GABRIEL: El tiempo corre. En dos minutos con cuarenta y cinco segundos...

JEHOVITA: Mira cómo me tiembla el pulso. Soy un Dios decrepito.

GABRIEL: Ya vi.

JEHOVITA: ¡Dame más alcohol! Soy un Dios decrepito...

GABRIEL: Sí, ya lo sabemos.

JEHOVITA: Pero yo no lo sabía...

GABRIEL: Beba mejor lo que le venga en gana... Déjeme sugerirle una cosa: ¡Un apuntador! Hay que traer a un Querubín que os dicte todos vuestros parlamentos... (*Un servidor anuncia la llegada de Moisés.*)

SERVIDOR: Un tal Moisés lo busca, Señor Jehovita.

JEHOVITA: ¡Vodka! ¿Quién me da vodka?

SERVIDOR: ¿Qué ordena, señor? ¿Lo dejo entrar con su séquito?

JEHOVITA: ¡Acémila! Sírveme más vodka...

SERVIDOR: Sí señor... (*Gabriel le hace señas de que ya no hay.*) Mi señor, el vodka se ha agotado. ¿Hago entrar a Moisés?

JEHOVITA: ¡A mí qué me importa el narizotas ese! ¡Quiero vodka!

GABRIEL: (*Al Servidor.*) Hazlo entrar. Enciende la zarza-antorcha de neón y pídele que antes de besar los pies debe entregar los obsequios y mostrarlos. También

advértele que debe seguir el protocolo y no hablar si no se le pide hacerlo. ¡Date prisa, imbécil!

JEHOVITA: ¿Qué hago aquí? ¿Qué es lo que debería hacer? Estoy perdido. ¿Quién dijiste que vendría?

GABRIEL: Moisés, Señor.

JEHOVITA: ¿A qué horas está marcada la cita en mi agenda?

GABRIEL: Según el *script*, vos lo habéis mandado llamar para entregarle las tablas de la ley mosaica que él y su pueblo deberán cumplir...

JEHOVITA: ¡Ah!

GABRIEL: No os inquietéis. Sólo repetiréis las frases que este lindo querubín os dirá a vuestras divinas espaldas. ¿Listo? (*Trae a un Querubín que se coloca como apuntador detrás de Jehovita.*)

SERVIDOR: El señor Moisés se acerca... En este momento traspasa el umbral de la *Zarza Ardiente*... ahora camina por el pasillo y ahora, señoras y señores, el señor Moisés se presenta ante ustedes. (*Aparece Moisés con sus judíos desarrapados. Trae como obsequios botellas de alcohol, cervezas y un balón de fútbol.*)

GABRIEL: Me permite una palabra, Señor...

JEHOVITA: ¡Ni una palabra!. Haced venir a mi amado Moisés a la *Zarza Ardiente*.

GABRIEL: (*Al apuntador.*) ¡Muy bien, muy bien! Sigue apuntando, sigue...

QUERUBÍN: “Me tenía inquieto tu tardanza, Moisés, hijo mío. El más recto y el más justo de los israelitas...”

JEHOVITA: Me tenía inquieto tu tardanza, Moisés, hijo mío. El más recto y el más justo de los israelitas...

QUERUBÍN: “Ven a mis brazos”

JEHOVITA: Ven a mis brazos. (*Moisés dudando sobre quién es Jehovita se lanza a los brazos del Querubín.*)

MOISÉS: Al fin os conozco, mi señor. He aquí mis presentes: ron añejo cubano, tequila de Arandas, mezcal de Oaxaca y caipirinha brasileira...

JEHOVITA: ¿Y el vodka finlandés? ¿No has traído vodka, hijo mío? (*Quiere abrir una botella.*)

MOISÉS: ¡Deje ahí, viejo metiche! Esos presentes son para Jehovita. (*Señala al Querubín.*)

QUERUBÍN: “Yo no soy Jehovita, ¡es él!”

JEHOVITA: Yo no soy Jehovita, ¡es él!

MOISÉS: Sí, ya lo sé. Y le he traído un arcón con botellas de vinos y licores, con una dotación de galletas saladas marca Premium, una bolsa de detergente marca Acción, una lata de sardinas marca Dolores, una lata de camarones Excélsior, una bolsa de colación La Corona y un kilogramo de arroz marca Supremo.

JEHOVITA: ¿Y todo para mí? Eres tan buen hijo, Moisés. Deja que te abrace... (*Moisés esquiva el abrazo.*)

MOISÉS: Con usted no es el asunto. No se meta. Todos nuestros obsequios son para él. Nuestro guía y salvador.

QUERUBÍN: Yo no soy el Salvador...

JEHOVITA: Yo no soy el Salvador.

MOISÉS: ¡Chicos! (*Dirigiéndose a sus desarraigados israelitas.*) ¿Quién creen ustedes que es el gran Jehovita? (*Acercándose a un desarraigado israelita tartamudo.*) A ver dime: ¿es él? o ¿él?

HABACUC: Fa... fa... fa...

JEHOVITA: Fa... Fa... Faaa...

GABRIEL: Señor, no repita lo que dice ese imbécil...

HABACUC: Faa fa falta mucho...

MOISÉS: Falta mucho...

HABACUC: Papa...

MOISÉS: ¿Falta mucha papa?

HABACUC: Fa fa falta mumucho papara que ve ven venga.

MOISÉS: ¿Que venga quién?

HABACUC: El sasa...

MOISÉS: ¡Ah!, el Salvador... Pero entonces ¿qué venimos a hacer aquí?

GABRIEL: ¡Corten, corten!

MOISÉS: ¿Qué pasa?

GABRIEL: Nadie le dijo que vendrían a adorar al Mesías. Ésa es otra historia. (*Al Séquito de israelitas desarraigados.*) Y ustedes dejen de curiosear donde no les llaman. Está prohibido tocar.

JEHOVITA: ¡Un trago! ¡Quiero un trago!

GABRIEL: Pórtese bien, siga el *script* y después beberá todo lo que le dé su divina gana. (*Al Querubín.*) ¡Y tú apúntale al Señor Dios de los Ejércitos los parlamentos. Pero ya...

MOISÉS: ¡Vámonos, muchachos! Parece que nos equivocamos de antro.

HABACUC: De de debemo... mo... mos es pe... pe... esperar...

MOISÉS: ¿A qué?

GABRIEL: Porque así está escrito. La Ley Mosaica os será entregada... ¡Seguimos!... ¡Acción!

QUERUBÍN: ¡Ven a mí, hijo Moisés! Acércate.

MOISÉS: A vuestras plantas me postro mi Señor y Dios mío... (*Se postra ante el Querubín.*)

GABRIEL: ¡Corte!... Debes de postrarte ante él, no ante el Querubín...

MOISÉS: ¿Por qué debo inclinarme ante este vejete?

GABRIEL: Porque es con él el asunto...

HABACUC: Es cici cierto to...

JEHOVITA: Moisés, si me das un trago te doy el mando de todas las tropas en el Sinaí...

MOISÉS: ¿Todos los ejércitos, incluidos los misiles?

JEHOVITA: Todos, todos. Pero dame un trago en el acto.

MOISÉS: (*Saca de su bolsillo una anforita.*) Aquí tenéis, mi Señor... Auténtico rascabuches de mi tierra. (*El señor bebe.*)

GABRIEL: Apunta, Querubín, apunta. O la ceremonia se nos va de las manos... ¡Luces... más luces!

QUERUBÍN: “¡Moisés, hijo mío! Te doy en custodia estas Tablas”.

MOISÉS: Tú cállate, ya quedamos que el viejecito es el importante...

GABRIEL: Mi señor Jehovita... Repita las frases... vamos, otra vez.

QUERUBÍN: “¡Moisés, hijo mío! Te doy en custodia estas Tablas”.

JEHOVITA: ¡Moisés, hijo mío! Te doy en custodia estas Tablas.

QUERUBÍN: “Recibe los mandamientos de la Ley Mosaica. Tú serás responsable ante mí y ante tu pueblo de su buen uso”.

JEHOVITA: Recibe los mandamientos de la Ley Mosaica. Tú serás responsable ante mí y ante tu pueblo de su buen uso.

GABRIEL: Vamos, israelita, guarda tu timidez y acércate a recibir lo que el señor Jehovita ofrece para el bien de tu pueblo y de la humanidad entera. (*Moisés asombrado y tímido recibe las tablas.*)

MOISÉS: Pesan... (*A Habacuc.*) No sé leer. ¿Qué dicen?

HABACUC: Leyes, leyes y más leyes...

QUERUBÍN: “Con estas Tablas de la Ley, os civilizaréis y podréis ingresar al primer mundo”.

JEHOVITA: Con estas Tablas de la Ley, os civilizaréis y podréis ingresar a mi Centro Nocturno la *Zarza Ardiente*. Siempre y cuando llevéis corbata.

GABRIEL: ¡No, así no dice, mi Señor!...

MOISÉS: Creo que esto debo consultarlo con mis bases. (*A su séquito.*) ¿Qué les parece muchachos? Estas piedras son un *carnet* de membresía de este *night club*.

SÉQUITO: Tenemos hambre y sed. Hemos andado mucho para acompañarte a recoger un par de piedras con órdenes y más órdenes. ¡Estamos hartos! No queremos nada de eso... Queremos fiestas, mujeres, becerros de oro, tragar, beber...

HABACUC: No os sub sub sub...sublevéis. El Señor ayudó a Moisés a li li libramos de los egi egipcios.

SÉQUITO: Estábamos muy a gusto ahí. Nos sacaron a la fuerza... ¡No queremos leyes, queremos perdición!... ¡No queremos leyes, queremos perdición! (*Apedrean a Moisés.*)

MOISÉS: Ved señor, cómo se querellan contra mí... Haced algo.

JEHOVITA: Yo ya estoy muy viejo... ¡Denme un trago, tengo sed!, ¡quiero un trago!

SÉQUITO: ¡No queremos leyes, queremos más fútbol!

JEHOVITA: Dadme alcohol y os prometo el próximo mundial...

MOISÉS: ¡Viejo carcamán! Os habéis acabado mi rascabuches y todavía queréis más. ¿Pues que no os basta el que tenéis en este tugurio...

GABRIEL: ¡Detente ingrato. No oséis levantar la voz ante tu Señor!

QUERUBÍN: “¡Cuánto aprecio tu sumisión, tu nobleza y tu recto sentido del respeto a tus superiores! Mereces un lugar siempre junto a mí”.

JEHOVITA: ¡Cuánto aprecio tu sumisión, tu nobleza y tu recto sentido del respeto a tus superiores! Mereces un lugar siempre junto a mí.

GABRIEL: ¡Guardias, guardias! Sacad a esta gente de inmediato...!

QUERUBÍN: Eso no viene en el libreto...

HABACUC: Toto...

MOISÉS: Toto ¿qué?

HABACUC: Todo está escrito.

GABRIEL: ¡Largo, fuera, todos váyanse al carajo!

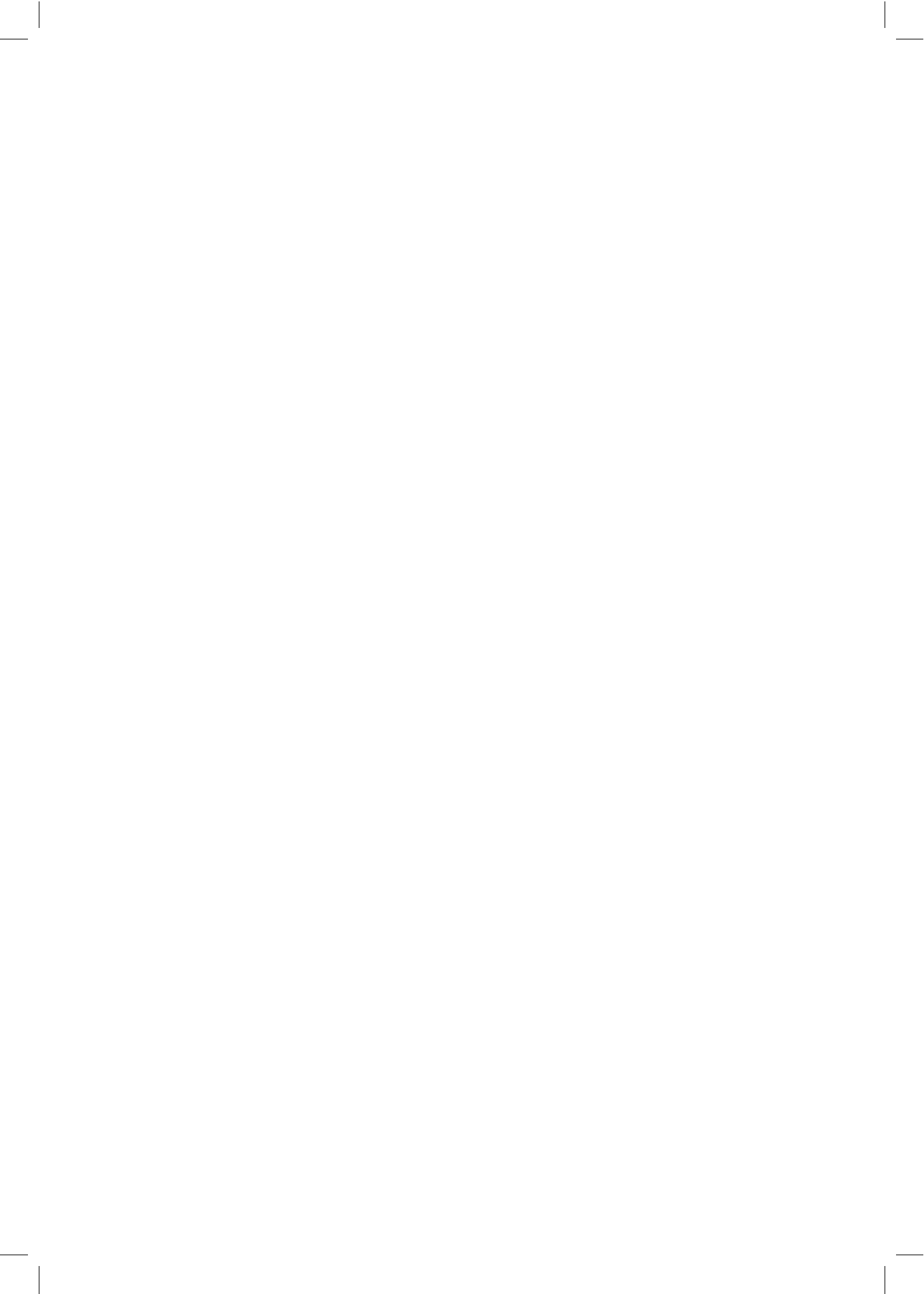
MOISÉS: (*Recogiendo los presentes y obsequios.*) Nos vamos, pero nos llevamos lo que trajimos.

QUERUBÍN: Eso tampoco viene en el libreto...

GABRIEL: Nadie, nadie puede seguir aquí una línea. Es imposible trabajar así. Esto es un desastre, un verdadero caos...

JEHOVITA: Es curioso, en el principio también era el caos, era lo que yo decía hace un rato, pero nadie me hace caso. Este bar ya no es el mismo de antes. ¡Sírvanme otra copa, por favor!

TELÓN



Maldición gitana

Norma ROMÁN CALVO

Personajes:

Fernando Alcocer
Una gitana
María

Departamento del escritor Fernando Alcocer. Sala estudio. Las paredes están cubiertas de librerías. Al fondo la puerta de entrada. A la derecha una ventana que está cerrada. A la izquierda otra puerta que da a las habitaciones interiores. Al centro y un poco al frente, un diván. Distribuidos en la sala, una mesa con una antigua máquina de escribir, varias mesillas, sillones y una pequeña mesa con licores que hace las veces de bar. Fernando, en bata y despeinado, teclea apresuradamente sobre la máquina. En una mesilla junto a él, un vaso con refresco y un cenicero lleno de colillas. Luego se detiene, enciende un cigarro, se pone de pie y se pasea inquieto mientras habla.

Nota: los aparte señalados deben resultar algo cómicos. Son una reminiscencia de los apartes del teatro renacentista español, por lo que deben ser marcados siguiendo, a propósito, esa antigua forma.

FERNANDO: (*En aparte, al público.*) No sé cómo me comprometí a entregar esta novela para la semana próxima. ¡Todavía me falta mucho! Ni escribiendo de día y de noche voy a acabar a tiempo. Además, no se me ocurre ninguna situación original. ¡Ah! ¡Ya sé! (*Va a la máquina y escribe mientras dice en voz alta.*) Ricardo tomó en sus brazos a Elisa y preso de lujuria, la recostó violentamente sobre el diván. Elisa, cosa inusitada, respondió a sus caricias. Ricardo se excitó aún más... De pronto, tocan a la puerta. (*Alguien, realmente, toca a la puerta.*) ¿Quién, dijo Ricardo? (*Vuelven a tocar a la puerta con más existencia. Fernando en voz alta y posesionándose del personaje.*) ¿Quiééén...? (*Una voz tras la puerta responde.*)

VOZ EN OFF: Yooo...

FERNANDO: (*Molesto.*) ¡Pinche María! Otra vez se le olvidaron las llaves. (*Va hacia la puerta. La abre. Frente a él está una bella gitana.*)

FERNANDO: ¿Siii?

GITANA: Buen día, guapo. Dame la mano para que te adivine el porvenir, dulzura.

FERNANDO: *(Seco. Intentando cerrar la puerta.)* No, gracias. *(Pero la gitana, tranquilamente y sonriendo se introduce en la habitación.)*

GITANA: ¡José, cuánto libro! Pues a qué te dedicas, salao.

FERNANDO: *(Sarcástico.)* ¿Pues no que adivinas?

GITANA: ¡Claro que he adivinado, si lo decía por joder, hijo! Tú eres escritor ¡y de los buenos! *(Ante el halago, Fernando cede un poco.)*

FERNANDO: *(Complacido.)* Bueno...

GITANA: Jamás lo hubiera creído de María. ¡Vivir con un escritor! ¿Y qué escribes?

FERNANDO: Pues novelas, cuentos, guiones... *(Se detiene de pronto, disgustado al notar que le está contestando a la intrusa.)* Mira, mujer, estoy ocupado y...

Abre más la puerta señalando que salga, pero la gitana, sin notarlo, despreocupadamente entra y toma asiento.

GITANA: ¡Ah!, pues entonces, no te molesto. Por mí, puedes seguir trabajando.

Fernando la mira desconcertado sin atreverse a echarla. No sabe si quedarse de pie o sentarse a escribir.

GITANA: ¿Y María?

FERNANDO: ¡Ah, María! Pues fue a hacerme un mandado.

GITANA: *(Extrañada.)* Oye, lo dices como si fuera tu criada.

FERNANDO: Para mí es eso, justamente.

GITANA: Vaya, me había dicho María que eras guasón, pero no creí que tanto.

Fernando, algo nervioso, toma el vaso y bebe.

GITANA: ¿No piensas ofrecerme una copa? Yo también tengo sed.

Fernando, indignado, está a punto de echarla fuera, pero la desfachatez de la mujer lo detiene.

FERNANDO: ¿Quieres un refresco?

GITANA: ¿Refresco? No, por lo menos un buen brandy. *(Dirigiéndose al bar.)* Pero mira, tú sigue trabajando, que yo misma me lo sirvo. Beberé, mientras llega María. *(Se sirve. Levanta el vaso y brinda.)* ¡Salud! Por el gusto de conocerte. Por cierto, ¿cuál es tu nombre?

FERNANDO: Fernando.

GITANA: Pues otra vez salud, Fernando, porque seas eternamente feliz con tu María. *(Luego lentamente rodea a Fernando observándolo descaradamente mientras él está a punto de explotar.)* ¡Hummm! No tiene mal gusto mi amiga. Hay algo en ti que atrae...

FERNANDO: *(Explotando al fin.)* ¡Con mil demonios! ¿Quiere usted dejarme trabajar?

GITANA: ¡Ay, sí, sí! Perdón. Tú sigue, que yo aquí, calladita, esperaré a María.

FERNANDO: *(Conteniendo apenas su irritación.)* ¿No prefiere esperarla en la cocina?

GITANA: *(Sorprendida.)* Pues francamente, no.

FERNANDO: Pues entonces, ni remedio. Con permiso. *(Se sienta a la máquina y teclea furioso. La gitana, de reojo, lo mira trabajar.)*

FERNANDO: (*En aparte, al público.*) ¡Qué mujer tan impertinente! (*Teclea.*) ¡Igualada! (*Teclea, la ve de reajo.*) ¡Lástima de figura! (*Teclea.*) Porque está algo guapa.

GITANA: (*También al público.*) Tenía razón María. (*Bebe.*) Está bien guapo. (*Bebe.*) Tiene buen gusto María. ¡Lástima que sea tan enojón!

FERNANDO: (*Al público.*) En cuanto llegue María, se me va a la cocina. ¡No faltaba más!

GITANA: (*Al público.*) Espero que en cuanto llegue María, se amanse.

FERNANDO: (*Poniéndose de pie, todavía en aparte.*) ¡A la cocina, claro que a la cocina.

GITANA: ¿Ya terminaste?

FERNANDO: Todavía no, pero me es imposible trabajar con la mirada de usted encima.

GITANA: Bueno, pues a mí me parece que éstas no son horas para trabajar. ¿Qué no piensas arreglarte? ¿Peinarte?

FERNANDO: (*Indignado.*) Mire señorita... señorita... como se llame...

GITANA: (*Tranquila.*) Amalia, para servirte.

FERNANDO: (*A quien la tranquilidad de la gitana lo hace erguirse iracundo.*) ¡Amalia! Pues sépase usted que yo trabajo ¡cuando quiero y puedo! ¡Y me arreglo y me peino cuando se me pega la gana!

GITANA: (*Tranquila.*) ¡Vaya qué modales! No sé cómo te aguanta María.

FERNANDO: Pues ella no es muy refinada que digamos. Está aquí porque le conviene.

Y el día que no le guste... Mire... (*Señala la puerta y truena los dedos.*) ¡Que se largue...! (*La gitana se levanta indignada y se le enfrenta.*)

GITANA: ¡Pe... pero... qué machista! ¡Pobre María!

FERNANDO: ¿Bueno, ya basta! ¡Váyase a la cocina! ¡Allí es donde ella siempre está! ¡Y es donde la recibirá!

GITANA: ¡Ah, majadero! ¡Eso lo hará usted con ella, pero conmigo no! (*Se sienta violentamente en un sillón.*) ¡A mí me reciben en la sala! ¡No faltaba más!

FERNANDO: ¡Dios mío, dame paciencia!

GITANA: Lo que usted hace está muy mal.

FERNANDO: Y lo que usted hace, es una impertinencia. (*Toma la máquina y trata de llevársela a la recámara.*)

GITANA: ¿Qué concepto tiene usted de la mujer, dígame?

FERNANDO: Que mientras más lejos de ellas, mejor.

GITANA: ¿A dónde va usted con ese mamotreto?

FERNANDO: ¡Voy a trabajar a mi recámara!

GITANA: ¿Y por qué escribe usted en una máquina del siglo pasado? ¿No ha oído hablar de las computadoras?

FERNANDO: (*Abrazando amorosamente la máquina.*) Esta máquina era de mi abuelo y me da suerte. (*Reaccionando.*) Ultimadamente, a usted ¿qué le importa?

GITANA: (*Interponiéndose.*) ¿No siente usted ningún cariño por ellas?

FERNANDO: Ninguno. Odio las computadoras.

GITANA: Me refiero a las mujeres. ¿No siente usted ningún cariño por ellas?

FERNANDO: Lo tuve por mi madre, pero afortunadamente ya se murió (*Amenazante.*)

La mujer, para mí, ¡es un total estorbo!

GITANA: ¿Será posible? (*Acercándose más a él.*) ¿Y sus besos...? ¿Y sus caricias...? ¿No cuentan?

FERNANDO: (*Con cierta astucia maliciosa.*) En eso tiene usted razón. Eso sí me gusta de ellas.

GITANA: (*Triunfante.*) ¡Ah, vaya!

Fernando regresa la máquina a la mesa y se dirige a la gitana en actitud lujuriosa.

FERNANDO: ¡Todas! ¡Para gozarlas un rato!

GITANA: (*Retrocediendo alarmada.*) ¿Qué dices...?

FERNANDO: (*Avanzando.*) Y tú te me estás antojando... para gozarte un rato...

GITANA: (*Retrocediendo asustada.*) ¡No se me acerque...!

FERNANDO: (*Al público.*) A ésta le doy su susto y se va corriendo... ¡Qué buena idea he tenido! (*A ella.*) La verdad, es que estás muy buena, mamacita... (*Intenta arrojarla al diván.*)

GITANA: ¿Qué dice...? ¡No se me acerque! (*Al público.*) Dios mío! ¡Éste es un don Juan violador!

Fernando logra arrojarla al diván y se echa encima de ella.

FERNANDO: (*Al público.*) ¡Buen susto que va a llevarse la condenada! (*A ella.*) ¡Se me antoja tu cuerpo! ¡Y tus sensuales labios! ¡Déjame besarte, gitana! (*La besa con un beso largo y semisalvaje.*)

La gitana, por un momento queda inmóvil, azorada.

FERNANDO: ¿No era eso lo que querías?

GITANA: (*Empujándolo y arrojándolo al suelo.*) Suélteme, animal! ¡Está loco! (*Al público.*) ¡Qué va a decir la pobre María! (*A él.*) ¡Piense en María!

FERNANDO: (*Persiguiéndola alrededor del diván.*) ¡Me importa un bledo María! Es a ti a la que quiero. (*La abraza.*)

GITANA: (*Dándole una sonora bofetada.*) ¡Sinvergüenza! No se lo diré a María nada más porque ...

FERNANDO: (*Riendo.*) Por mí, puedes decírselo.

GITANA: Sí, ya veo que no la quieres, infame. Y ella tan enamorada de ti.

FERNANDO: ¿Enamorada de mí ese esperpento? (*Ríe divertido.*)

GITANA: Eres un engreído. Y crees saber mucho, ¿verdad? (*Va hacia la puerta.*) Pero hay algo que no conoces...

FERNANDO: ¿Sí? ¿Qué?

GITANA: El verdadero amor.

FERNANDO: (*Retador.*) ¡Ni ganas de conocerlo!

GITANA: (*A punto de salir.*) Y óyelo bien. En este mundo todo se paga. ¡Ojalá que te enamores de una mujer, tan perdidamente, que en tu pensamiento sólo tengas su imagen; en tus oídos su voz y en tus labios el ansia de sus besos!

La gitana, después de lanzar esa especie de maldición sale. Fernando queda asombrado de su rápida desaparición, pero luego, riendo, va hacia su mesa de trabajo.

FERNANDO: *(Al público.)* Al fin me libré de ella. ¡Vaya susto que le di! *(Se sienta e intenta escribir.)* ¿En qué estábamos? ¡Ah, sí! *(Lee.)* “Ricardo tomó en sus brazos a Elisa y preso de lujuria, la recostó violentamente sobre el diván. Elisa, cosa inusitada, respondió a sus caricias”. *(Al público.)* ¡Qué extraña mujer! ¡Y guapa! *(Se queda como en ensoñación (pausa) (reacciona.)* ¡Pero totalmente zafada! *(Vuelve a su lectura.)* “Ricardo se excitó aún más... De pronto, tocan a la puerta”. *(Alguien, realmente, toca a la puerta.)* “¿Quién?, dijo Ricardo “*(Vuelven a tocar a la puerta con más existencia. Fernando molesto.)* ¿Otra vez? *(Gritando.)* ¿Quieeén...?

VOZ EN OFF: Yoooo....

FERNANDO: ¡Pinche gitana!

Va hacia la puerta, furioso, y la abre. Ante él aparece María, su criada. Una mujer mayor como de sesenta años.

FERNANDO: *(Azorado.)* ¡María! ¡Es usted!

MARÍA: Perdóneme, señor, olvidé la llave.

FERNANDO: *(Algo disgustado.)* Pase, pase.

MARÍA: *(Entregándole un paquete.)* Aquí está su papel.

FERNANDO: ¡Ah!, sí, gracias. Por cierto, vino su amiga...

MARÍA: ¿Mi amiga? ¿Cuál amiga?

FERNANDO: Su amiga la gitana.

MARÍA: Yo no tengo ninguna amiga gitana, señor.

FERNANDO: ¿Cómo que no? Una de falda ancha y pañuelo en la cabeza.

MARÍA: Yo no me llevo con ninguna gitana. Las gitanas traen mala suerte, señor. *(María sale a la cocina. Fernando se queda asombrado y pensativo.)*

FERNANDO: *(Al público.)* Yo la vi, traía una falda ancha y un pañuelo... y era así de alta... y se movía con desparpajo... y me habló... *(Para sí mismo.)* Una bella gitana de cimbreade cadera y voz armoniosa... Yo la vi... ahí... *(Señala el bar. Se dirige a él como para asirla. Luego reacciona contra la ensoñación.)* ¿Qué estoy diciendo? ¡Fernando, ponte a trabajar y olvida esa tontería! ¡Era una gitana loca! *(Vuelve a tomar su trabajo y relee.)* “Ricardo tomó en sus brazos a Elisa y preso de lujuria, la recostó violentamente sobre el diván. Elisa, cosa inusitada, respondió a sus caricias”. *(Al público.)* Yo sentí que respondió a mis caricias. Yo sentí que respondió a mi beso. Por un momento, claro, pero lo sentí... ¡Era una gitana loca...! *(Otra vez en la ensoñación.)* Una gitana deliciosamente loca... que bebía brandy... Una gitana feminista... que creía en el amor... y que olía a perfume francés... *(Curioso.)* ¡Qué extraño... una gitana feminista que huele a perfume francés... *(Reaccionando, se pone en pie y se pasea por la habitación.)* ¡Fernando, eres un tonto! ¡Olvida cómo olía la gitana y ponte a trabajar. *(Al público.)* No sé cómo me comprometí a entregar esta novela para la semana próxima. ¡Todavía me falta mucho! Ni escribiendo de día y de noche voy a acabar a tiempo. A ver, escribamos: “Ricardo besó a Elisa y sintió sobre sus labios el sabor a fresas recién cortadas...” *(Fernando se pasa los dedos sobre sus labios y murmura.)* Así me supo el beso, a fresas recién cortadas... *(Se levanta presuroso.)* ¡Ah, maldita gitana! ¡Me ha embrujado! *(Al público.)* Pero qué tonto soy. Yo, todo

un escritor de experiencia, ¿voy a dejarme influir por una loca? ¿Cómo fueron sus palabras...? Es decir, su maldición... (*Se oscurece un poco la habitación y entre las sombras aparece la gitana quien dice con voz de ultratumba.*)

GITANA: ¡Ojalá que te enamores de una mujer, tan perdidamente, que en tu pensamiento sólo tengas su imagen, en tus oídos su voz y en tus labios el ansia de sus besos.

FERNANDO: ¡Diablos! ¡Diablos! ¡Diablos! ¡Maldita mujer! ¡Pero esto es obra de María! (*Gritando.*) ¡Maríaaa! ¡Maríaaa!

Aparece María asustada.

MARÍA: Dígame señor. ¿Le pasa algo?

FERNANDO: ¡Usted, usted se atrevió a hacerme una broma con su amiga!

MARÍA: ¿Se siente bien, señor? ¿Quiere un te de tila?

FERNANDO: Esa gitana... ¿dónde está? Dígame quién es... ¡Quiero verla de nuevo...!

MARÍA: Ya le dije que yo no conozco a ninguna gitana, señor. ¡A ninguna! (*Va hacia la ventan y la abre.*) Deje que entre el aire. Siempre trabaja tan encerrado. (*Al público.*) Y luego... siempre imaginando sus historias, esas que luego escribe... Para mí que se está volviendo loco.

FERNANDO: (*Algo avergonzado.*) Está bien, María, disculpe. Vaya a sus quehaceres. (*María sale. Fernando queda desconsolado y preocupado mirando a todos los lugares donde estuvo la gitana.*) (*Al público.*) ¿Qué voy a hacer? En mi pensamiento sólo tengo su imagen, en mis oídos su voz y en mis labios el ansia de sus besos. ¡Me lanzó una maldición! ¡Una maldición gitana! ¡Ah, si pudiera verla de nuevo! Pero no sé a dónde buscarla... O ¿la habré imaginado? María dice que no es amiga de ninguna gitana... (*Tocan a la puerta. Fernando, desalentado, ni se da cuenta. María sale de la cocina y va a abrir. No hay nadie.*)

MARÍA: (*Al público.*) Esos muchachos traviosos, siempre tocan y se esconden. (*Yendo más allá de la puerta.*) ¡Muchachos traviosos! ¡Los voy a acusar con su mamá! ¡Ya verán! (*María regresa un poco extrañada.*)

MARÍA: Señor, ahí lo buscan.

FERNANDO: ¿Quién es, María? No estoy para nadie.

MARÍA: Es una señorita.

En el hueco de la puerta aparece la gitana mostrando gran timidez. Lleva el pañuelo en la mano y la cabellera suelta.

FERNANDO: ¡Usted!

La gitana avanza tímida y apesadumbrada.

GITANA: Sí, soy yo, señor. Le suplico que me perdone el que venga otra vez a interrumpirlo. Yo...

FERNANDO: (*Embobado.*) ¡Usted...! ¡De veras es usted...! ¡Existe...!

GITANA: Ha sido un lamentable error. Verá usted. María, pero no esta María, esta María de usted, sino otra María, mi amiga del colegio...

FERNANDO: (*La toma de la mano y la lleva al diván.*) Pero pase... pase...

GITANA: Me había invitado al baile de la generación... ¿Me entiende usted algo?

FERNANDO: (*Arrobado.*) Nada, pero me gustó verla, por favor siga hablando...

GITANA: Nos citamos en su casa... Ella está recién casada... y... y... yo no conocía al esposo... así que...

FERNANDO: Me hizo mucho daño su maldición gitana, ¿sabe?

GITANA: Pero yo no soy gitana. Íbamos a un baile de disfraces.... Entré bromeando...

¡Ay, siento mucho el error! Mi amiga vive en el departamento cinco.

MARÍA: Éste es el cinco.

GITANA: Sí, pero en el edificio de junto. Son tan parecidos... Pensé que usted era su esposo. Fue una terrible confusión.

MARÍA: ¡Y bien grande!

GITANA: Dispéñeme.

MARÍA: Desde luego que la dispensamos... Yo una vez me equivoqué y me metí en... otro departamento...

FERNANDO: María, vaya usted a la cocina, que se le queman los frijoles.

MARÍA: Pero señor, cómo se me van a quemar, si ni siquiera los he puesto...

FERNANDO: (*Con una mirada fulminante.*) ¡Se le queman, María...!

MARÍA: ¡Ah, sí, sí. Ya entendí. Con permiso... (*Sale.*)

GITANA: Fue una terrible confusión, dispéñeme.

FERNANDO: Dispéñeme usted a mí. Después de lo que hice, debe creerme un sátiro. En realidad sólo lo hice para ahuyentarla.

GITANA: ¡Claro! Estaba usted tan ocupado, y yo... de imprudente... (*Levantándose.*) Pues entonces... una vez aclarado todo... me voy...

FERNANDO: ¡Ah, no! ¡Usted no puede irse así! (*La gitana lo mira asustada.*) ¿Usted cree que se puede lanzar, así como así, una maldición a un hombre y luego dejarlo sufriendo para siempre?

GITANA: ¿Maldición? Pero yo no le he lanzado nada...

FERNANDO: ¿Le parece poco? Me he enamorado perdidamente de una mujer y no podré ya apartar su imagen de mi mente; su voz de mis oídos y el sabor de sus besos de mis labios. Bueno, el sabor de su beso, porque fue uno, pero fenomenal. ¡Una maldición es una cosa seria, señorita!

GITANA: (*Riendo juguetona.*) Pues... sí.

FERNANDO: Y ya que no soy casado, ni soy el esposo de su amiga me parece que no es justo que esa maldición siga pesando sobre mí.

GITANA: No. No es justo.

FERNANDO: Usted dirá, cómo podemos arreglarlo.

La gitana mira a Fernando larga e intensamente.

GITANA: (*Juguetona.*) Déjeme pensar cómo podría ser...

FERNANDO: ¿Cómo puede quitarme esta terrible ansia de besos que tengo en la boca? ¿Cómo puede quitarme el encantamiento?

GITANA: Lo malo es que el encantamiento me alcanzó también a mí. También tengo ansia de besos.

FERNANDO: ¿Y si nos besáramos para ver si se nos quita el encantamiento?

GITANA: Podríamos probar...

Se abrazan y se besan mientras María los observa desde la cocina.

MARÍA: *(Al público.)* Siempre he pensado que las gitanas traen mala suerte. ¡Ésta ya volvió loco a mi patrón!

Fin de la obra.

RESEÑAS



Samuel BECKETT, *In oc ticchtah in Godot (Esperando a Godot)*. Trad. de Patrick Johansson K. México, Libros de Godot, 2008.

El libro consta de tres partes: la primera es una presentación de Víctor Hugo Rascón Banda, en la cual llama “un hecho insólito” la traducción al náhuatl de *Esperando a Godot*; la segunda es una introducción de Patrick Johansson sobre el mundo beckettiano en general y en particular sobre las características de *Esperando a Godot* y algunas consideraciones para su traducción; la tercera, y última parte, contiene el texto en náhuatl y su versión en español.

En la presentación, Rascón Banda llama a preservar la diversidad cultural y las diferentes lenguas porque así conservamos la riqueza de nuestra condición humana. México tiene sesenta y dos lenguas y ocupa el segundo lugar de lenguas vivas, debajo de India que tiene sesenta y cinco y arriba de China que tiene cincuenta y cuatro. De acuerdo con la Secretaría de Educación Pública y el Centro Nacional de las Artes, el náhuatl es la lengua indígena más hablada (dos millones de habitantes), seguida por el maya, el zapoteco, el mixteco y el otomí. Rascón Banda termina marcando la importancia de traducir textos al náhuatl y, con mayor razón, textos dramáticos, porque ayudan a la supervivencia y transmisión de la cultura.

Patrick Johansson, por su parte, destaca en su muy completa introducción, la importancia de construir un náhuatl suprarregional; esto es: una nueva forma, derivado del náhuatl supuestamente clásico (*pillahtolli* o lenguaje noble utilizado por los sabios informantes nahuas de los frailes colectores de textos del siglo XVI), que surge para que los diversos modos de hablar regionales del náhuatl, formen un náhuatl suprarregional y con él se puedan comunicar entre sí todos los actuales hablantes de la lengua.

Johansson nos comenta que los criterios generales sobre la traducción al náhuatl partieron de la libertad que tuvo Beckett al traducir del original francés *En attendant Godot* (1948) al idioma inglés, bajo el título de *Waiting for Godot* (1952).

Algunas expresiones mantienen lo culturalmente ajeno, y otras ideas sí pudieron ser dichas en formas tradicionales, como por ejemplo, los topónimos o nombres de lugares que nombra la obra son lugares de Francia, autobiográficos de Beckett. Johansson transpuso los nombres, y por ejemplo: Roussillon lo tradujo como *Tlapallan*, “lugar

rojo o rojizo”. Vauclause y Merdecluse (mierdacluse), es traducido como *Atlaacomulco* y *Cuilaacomulco*. La torre Eiffel se quedó tal cual, y mantiene su “extrañeza” en el texto dramático. También se quedaron varios nombres dichos en el monólogo de Lucky: Poinson, Wattman, Conard, Berne de Bresse, Steinweg, Petermann, entre otros.

Los nombres de los personajes quedaron tal como están en las traducciones al español: Vladimir, Estragón, Pozzo, Lucky, en tanto que el muchacho se llama *Telpochtli*.

Por otra parte, se compusieron neologismos en náhuatl claramente identificables para los hablantes. Un ejemplo es “silla plegable” *necuelpahotepuzicpalli*, es decir “asiento de fierro que se dobla”. Para bombín, no se utilizó sombrero, sino se utilizó la palabra clásica *tzoncalli*, como la “casa de cabellos”. Recordemos que el sombrero también puede significar para Beckett “ser alguien en el mundo”, alguien que trabaja, se casa y tiene hijos, aquello que su familia deseaba para él.

Algunas palabras se mantuvieron en español, como Biblia, infierno, viernes, sábado, domingo, inglés, circo, deportes, tenis, entre otras. Es interesante notar que otras palabras se actualizaron al contexto mexicano contemporáneo. La Roquette, se traduce como “la prisión de Almoloya”, la palabra trabajo como “chamba”, o zanahoria por *castilan camohtli*, rábano por jícama que es *cáhzotl* en náhuatl, la cual se reconoce más que el rábano en el medio campesino náhuatl.

La grafía utilizada en la traducción al náhuatl es la más utilizada por los nahuatlatoles, como Librado Silva. La traducción en náhuatl de la obra se colocó del lado izquierdo del libro y del lado derecho se colocó la traducción al español. Esta última, por lo general refleja la manera de decir las cosas en náhuatl.

La versión de Johansson no presenta grandes diferencias con la versión española realizada por Ana María Moix, realizada del francés en 1970 para Barral Editores de Barcelona. Sin embargo, nos acerca más a la realidad mexicana contemporánea.

El libro tiene un disco compacto, con siete textos grabados en náhuatl, para escuchar la sonoridad de los diálogos de la obra leída en voz alta por varios lectores.

Por último, me uno a la pregunta de Víctor Hugo Rascón Banda, ¿cómo será recibida esta obra por los hablantes de náhuatl? Y ¿cómo será su puesta en escena? Estaremos muy pendientes de estos acontecimientos.

Ricardo GARCÍA ARTEAGA

Alejandro ORTIZ BULLÉ-GOYRI, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. 298 pp.

El fenómeno teatral puede observarse a través de tres grandes horizontes: la producción, la formación (o profesionalización) y su estudio. En su devenir, el teatro ha sido un evento *de facto*. Hasta hace poco tiempo, el teatro se ha comenzado a enseñar en escuelas, academias o universidades. De manera aún más reciente, el teatro no sólo se hace o se estudia, también se hace teoría sobre él. El libro de Alejandro Ortiz es

precisamente producto de ese tercer horizonte: el análisis de un periodo crucial para las artes escénicas de nuestro país.

Antes de revelar algunas de las partes más significativas de esta obra, me permito hacer una serie de consideraciones sobre la metodología propuesta en este trabajo, ejemplar para muchos colegas y alumnos que nos dedicamos a estos oficios.

Desde las primeras páginas de este libro se nos evidencia la manera en que el autor lanza sus primeras hipótesis o preguntas, para el periodo seleccionado, sobre el complejo panorama político y cultural que México vivía en esas décadas. Posteriormente, resulta fascinante la manera en que Ortiz se revela como un cuidadoso constructor de acontecimientos que pudieron haberse perdido sin remedio en la constelación de lo efímero, prodigioso sustento del fenómeno teatral. Ortiz nos ofrece una cátedra impecable de investigación al observar cómo la valiosa documentación agrupada para este trabajo (artículos periodísticos, entrevistas, reseñas, panfletos, iconografía, etcétera), se convierte poco a poco en argumento propicio para la recuperación de los acontecimientos que le dieron forma al teatro del México de la posrevolución.

El estudio de Ortiz es un buen ejemplo de ese matiz que deseamos en trabajos de historiografía teatral; los materiales estudiados configuran un panorama de hechos, cuyos sujetos se convierten en voces que participan en un foro sin tendencias ni juegos maniqueos, simplemente son mostrados, de manera crítica, para ser observados por el lector.

El estudio está conformado por tres partes: Renovación nacional y búsqueda de expresiones escénicas, Grupos y movimientos del teatro político mexicano posrevolucionario y Movimientos teatrales posrevolucionarios: práctica artística y práctica discursiva.

Durante la lectura surge una pregunta (planteada también por Ortiz y por Fabianne Bradu): ¿cuál fue la participación del público teatral mexicano en estas aventuras que generaron estos grupos y que apostaron por una vanguardia escénica? Me atrevo a plantear que, por una parte, el teatro mexicano había trabajado sus propios códigos en el teatro de revista y teatro regional desde los últimos años de la década de 1910-1919. En estos foros, los artistas de la escena habían resuelto holgadamente la estética que el público descubría y solicitaba a la vez. ¿Sería entonces necesario plantear que esto no se manifestó dentro de los márgenes estéticos de la vanguardia europea?

Con respecto a los grupos y a los artistas habría también que considerar la preparación teórico-escénica de sus integrantes. La presencia de una corriente o un estilo no se da por simple exportación, sino por un profundo estudio del fenómeno. ¿Estaban dispuestos (o preparados) nuestros artistas a participar en esta aventura? Hasta esas décadas, ¿cuál había sido el impacto de una educación básica para que el público adoptara las propuestas estéticas de un montaje vanguardista? Es evidente que los mejores resultados fueron aquellos experimentos que se involucraron activamente en el diseño de una escolaridad básica diferente, novedosa para su tiempo.

Y es que el texto de Ortiz nos permite hacer preguntas que seguramente serán tópico para futuros trabajos que deriven de esta fascinante y compleja empresa de revisión histórica de nuestro teatro.

Resulta afortunado el hecho de que la UAM apoye, dentro de sus proyectos editoriales, la publicación de trabajos que hablen de nuestra historia teatral. El estudio de Ortiz es una aportación que dignifica y legitima, sin duda, nuestros estudios y nuestro teatro.

Óscar Armando GARCÍA GUTIÉRREZ

Rodolfo OBREGÓN, *Utopías aplazadas, últimas teatralidades del siglo XX*. México, Conaculta, Centro Nacional de las Artes, 2003. 202 pp.

En México, a pesar de lo que dijeron en su tiempo Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Clementina Otero, las ideas teatrales y el modelo actoral de Constantin Stanislavski no aparecieron con el surgimiento de los llamados grupos renovadores del siglo XX, en las décadas de los veinte y treinta, sino hasta los años cuarenta, con la llegada de Seki Sano, a finales de 1939. Y eso porque llegó al país exiliado, pues, poco tiempo antes, los funcionarios culturales de entonces se mantuvieron reticentes a invitarle a impartir sus conocimientos. Todavía Novo, en los años cincuenta, declaraba a la prensa que había que expulsarlo del país por hablar mal del modelo actoral de ¡María Tereza Montoya!, lo que Sano llamaba el “montoyismo”.¹

Stanislavski llegó con unos treinta y cinco años de retraso a México. Claro, en otros países latinoamericanos ese retraso se hizo más largo. Gran consuelo.

Pero hay que reconocer que en el México de aquellos años había intelectuales, artistas un poco más enterados; estudiosos de la realidad artística de su tiempo que tuvieron el vislumbre de que la escena teatral podía ser de otra manera, por las presencias de Reindhart, Appia, Craig. Tal fue el caso del director Julio Bracho, del actor Alfredo Gómez de la Vega o del poeta, dramaturgo y príncipe del estridentismo Germán List Arzubide, quien descubrió, en su viaje a Rusia, al teatro soviético, con sus nuevas rutas en la estética teatral, hecho que, retornando a su país, tomaría como ejemplo tanto en su teatro de muñecos como en su dramaturgia y en algunos montajes que realizaría con otros integrantes de la vanguardia artística nacional de los años treinta.

Resulta encomiable la idea de Rodolfo Obregón por compartir en este libro sus pasiones por los grandes creadores del siglo XX, el cual intitula *Utopías aplazadas* —muy dentro de la tradición mexicana de llegar tarde. Tal vez su mayor virtud sea, precisamente, la de acostumbrarnos a llegar a tiempo a las transformaciones artísticas de nuestra época; este libro nos ayuda a entender en algo las transformaciones de la estética teatral de las últimas décadas y, sobre todo, a darnos cuenta que, más allá del pensamiento utópico, el teatro cambiará a la humanidad.

¹ María Tereza Montoya fue una de las más célebres actrices mexicanas de la primera mitad del siglo XX, cuyo arte teatral seguía respondiendo a los paradigmas actorales decimonónicos, bastante alejados del rumbo hacia donde iban los cánones modernos.

Para varios creadores artísticos, el arte escénico significó un camino de comprensión sobre las contradicciones de nuestros tiempos, como lo son las experiencias que refiere Obregón en torno al teatro de Peter Brook, de Peter Stein, Tadeusz Kantor, o de esa deslumbrante estética escénica de Pina Bausch, que transmina los límites del lenguaje teatral y del lenguaje coreográfico.

Rodolfo Obregón inicia su disertación reflexionando sobre algunos aspectos y características de la escena de los años setentas. Y, curiosamente, inicia con una cita de Adolph Appia —unos de los santos padres de la dirección escénica—, quien dice: “Todo esfuerzo serio para reformar a nuestro teatro se dirige instintivamente hacia la puesta en escena y nos sorprende comprobar que nos encontramos entonces frente al problema dramático en su totalidad” (p. 15).

Y en cierta forma resulta muy atinado que Obregón inicie su texto con esta cita, porque no sólo es el punto de partida de la transformación de la escena europea de principios del siglo XX, sino del resto. Se inicia y se termina con una preocupación constante en torno a la resolución de un problema artístico: las relaciones espaciales entre cuerpos humanos en ámbitos no cotidianos. Es decir, el teatro parece situarse en un problema de directores de escena. Pero también ese director de escena, que se convierte en un demiurgo, crea, en un espacio determinado, una realidad o universos que le son propios, sean inventados por él o reconfigurados; el director requiere de la presencia del actor o del ejecutante que haga suyas esas ideas y que las materialice. De manera que lo más curioso de todo este paseo que nos hace dar en este libro Rodolfo Obregón, por el arte de los grandes maestros de la dirección de escena del último tercio del siglo XX, nos sirve para constatar que la gran utopía aplazada de Gordon Craig en torno a su mal interpretada idea del actor-marioneta, se convirtió en una realidad tangible en el teatro de nuestros días. Y para muestra están sendas propuestas de expresión actoral —que no necesariamente técnicas de entrenamiento o de formación actoral—, que se manifiestan con el discurso estético de cada uno de los directores que se consignan en el libro.

Es cierto que, como espectadores, en muchas ocasiones quedamos arrobados ante los extraordinarios efectos escenográficos que una gran puesta en escena puede ofrecer; como ocurre con los montajes operísticos de Robert Wilson. Pero lo que ocurre en el escenario sería intrascendente de no ser por lo que el ejecutante proyecte con su cuerpo en función de lo que el director se haya propuesto expresar. No en vano, Obregón cita a Kantor en sus reflexiones sobre el arte del actor y, junto con el texto kantoriano que reseña, aparecen un par de definiciones del trabajo del actor que refiere Tadeusz Kantor óptimas para abrir espacios de reflexión sobre el hecho de estar en un escenario teatral.

Aquí va la primera: “El actor obra por su biografía, por su aspecto; obra por sí mismo el elemento, el organismo humano. Que nadie actúe sino que sea” (p. 48).

Y aquí va la segunda: “El modelo del actor es el muerto. El cadáver que atrae tanto como repele” (p. 51).

Y así la utopía siempre aplazada de “El teatro y su doble” de Antonin Artaud parece haber cobrado sentido en la escena.

¿Y qué decir del concepto de *Training* que se desarrolla en el Odin Theatre, bajo la idea central de Eugenio Barba por llevar las posibilidades de entrenamiento actoral hasta los límites de los ejecutantes, para poder ir siempre más allá, como lo va consignando Obregón en el capítulo dedicado al propio Eugenio Barba?

El actor y su cuerpo se han ido convirtiendo en el eje de la expresión escénica de nueva cuenta, en el teatro de los nuevos tiempos que corren.

Quizá en el libro habría valido la pena insistir en que todos los creadores escénicos expuestos y comentados tienen un origen común que no es propiamente Stanislavski sino Meyerhold, al que Obregón ocasionalmente menciona inevitablemente. Meyerhold le dio al espacio escénico el principio fundamental de todo arte del siglo XX: la escritura escénica, el arte teatral como lenguaje escénico y no sólo como simulación de una realidad determinada.

Pero volviendo a las *Utopías aplazadas* de Rodolfo Obregón hay que felicitarlos por tener en México un libro que ofrece un panorama serio y reflexivo de los grandes señores del escenario teatral de fin de siglo y, por ello, también cabe hacerle una amonestación al autor, el cual no refiere experiencia alguna del universo teatral hispanoamericano. Y no es tan sólo una mera cuestión de nacionalismo, sino que en verdad debemos ir aprendiendo a que el mundo contemporáneo ya no necesariamente está construido por las relaciones entre metrópoli y periferia, sino por la constante interacción de todos los centros y polos. Creo que América Latina tiene algo más que ofrecer en el panorama teatral mundial de fines del siglo XX que no sea la poética teatral de Augusto Boal o el teatro indígena y campesino de María Alicia Martínez Medrano, para que no se diga que no tenemos todavía folclor para ofrecer al mundo. Dígalo si no el propio Rodolfo Obregón, quien colaboró al lado de Ludwik Margules y quien fue teatralmente muy cercano a su estética y a sus aportaciones.

Agradecemos, por cierto, la espléndida bibliografía que nos ofrece al final de su revisión, pues no hay que olvidar que este trabajo es ya un libro importante de consulta en los espacios universitarios de formación teatral.

Pero eso sí, debemos acotar, antes de finalizar esta reseña, que al final del libro no aparecen unas notas de epílogo del autor o conclusiones. De seguro a Obregón se le hizo tarde y no alcanzó a entregarlas a la editorial, y así puede nuestro autor continuar con la tradición y ser un oficiante más del arte de llegar tarde y aplazar esa utopía para otro libro que aún prepara.

Alejandro ORTIZ BULLÉ-GOYRI

Rocío GALICIA, comp., *Ánimas y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde. Antología dramática*. México, Libros de Godot/CITRU/INBA, 2008. (Teatro excéntrico)

La fortaleza del Teatro del Norte radica en su amplia gama temática que lo caracteriza como tal, de lo cual ha dado amplias muestras en las múltiples publicaciones de Teatro de Frontera y de las antologías Teatro del Norte; entre las que se presenta ahora el tema de los santones de esta región del país.

Como producto de la investigación a la que se ha dedicado desde hace años Rocío Galicia sobre esta dramaturgia excéntrica, nos presenta un título más: una antología, en la cual ha seleccionado a tres personajes provenientes del imaginario de esta región: el Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde, héroes protagonistas de tres historias, de tres escrituras dramáticas de tres dramaturgos del todo diferentes unos de otros.

Si bien la antología viene acompañada de una presentación de la antologadora; a ésta le antecede un breve, pero enjundioso estudio: “El ciclo inconcluso del mito”, debido a Heriberto Yépez de la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California. Enjundioso por plantear vertiginosamente lo que él mismo considera como un alegato arrebatado sobre las cuestiones que plantea: el narratema, la épica y el mito, el héroe, el teatro, el santo, la cura; teniendo como marco el desierto fronterizo. Planteamientos teóricos fundamentados, como el autor lo señala, a partir, principalmente, de las propuestas de Vladimir Propp y Joseph Campbell, entre otros; estableciendo así los fundamentos para un estudio más amplio sobre las cuestiones antes mencionadas puestas en crisis.

Galicia a su vez valoriza tanto el tema de los santones como el de las piezas seleccionadas por ella, sobre “Los benefactores sociales y sus obras”, en el orden establecido; además de una aproximación a cada una de las obras de estos tres disímbolos dramaturgos: Enrique Mijares, Antonio Zúñiga y Alejandro Román.

El primer héroe en orden de aparición es José Fidencio de Jesús Síntora Constantino: el Niño Fidencio; y sobre *El niño con la piedra de virtud*, de Mijares, Galicia nos advierte que éste texto es un tercera versión; ya que de la segunda (1998), se eliminó el último cuadro, “[e]n el cual el dramaturgo hace un paralelismo entre Fidencio y el candidato presidencial Luis Donaldo Colosio”. Personaje en el que “[s]e plasma el nacimiento del mito. La violencia con que es tratado hacia el final provoca la culpabilidad en sus adeptos y de esta manera se erige un lazo de unión que derivará en la canonización popular. La misma fórmula es reconocible en las ánimas de Malverde y del Tiradito”.

“En *El Tiradito. Crónica de un santo pecador* (2001), el imaginario norteño también tiene un benefactor para los indocumentados, se trata del Tiradito. En Tucson, Arizona, se encuentra la “Capilla de los Deseos”, sitio donde se supone están los restos de Juan Olivares, un emigrante que salió de México en busca de mejores condiciones de vida. En Tucson se enamoró de la esposa de un hacendado y cuando éste descubrió la relación, lo mató a hachazos”.

Y más adelante, sobre la obra de Antonio Zúñiga: “*El Tiradito...* redimensiona el drama que viven hoy miles de migrantes al sobreponerle la odisea homérica. La estructura está integrada por fractales, es decir, la experiencia del Ulises clásico se ha repetido siguiendo la misma forma, aunque en otra dimensión e incorporando las especificidades contextuales. El alcance metafórico del texto original trasciende geografías y épocas, ahí están contenidas todas las odiseas de quien tiene que migrar”.

Y, finalmente, sobre *Malverde. Día de la Santa Cruz* (2008): “[¿]cómo fue que Jesús Malverde se convirtió en protector de los narcotraficantes? El relato es sencillo: Don Julio descubre que su hijo iba a traicionarlo pasando un cargamento de droga, enfurecido manda tirar a su hijo herido al mar. El joven se encomienda a Malverde y sucede el milagro: es salvado por un pescador. Ésa es la versión de la cual parte Alejandro Román para escribir el texto incluido en esta antología”.

De los tres “héroes”, de los tres santones, sólo Mijares nos presenta al personaje en cuestión en su quehacer cotidiano, en un relato dramático sintético y elíptico, para mostrarnos en esas tres escenas lo que le valiera la fama y el relato legendario sobre la persona del niño del diamante en la cabeza. A su vez, los otros dos relatos dramáticos están en estrecha relación con historias de quienes veneran a ambos santones: migrantes y narcos, que les cumplen sus peticiones, con lo cual se han ganado la fama de milagrosos.

Armando PARTIDA TAYZAN

Norma ROMÁN CALVO, *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*. México, UNAM/PAX, 2007. 212 pp.

Un autor y una directora teatral en un café de la Zona Rosa. Año 1979.

Directora ¿Es tu primera obra?

Autor Sí.

Directora ¿Dónde la escribiste?

Autor En el taller de Leñero.

Directora Tienes que leerla en el taller de Hugo Argüelles.

Autor ¿Por qué?

Directora Sólo si él la aprueba te la dirijo.

Autor Ya la aprobó Leñero. Y ya ganó tres premios.

Directora ¿Cuál es el género de la obra?

Autor Teatro.

Directora ¿Cómo?

Autor Género dramático, pues.

Directora ¿Hablas en serio?

Autor Hay tres géneros literarios, ¿no? Lírico, épico y dramático, ¿no?

- Directora No juegues. ¿Qué estilo tiene la obra?
 Autor Pues... norteño. Sucede en Chihuahua.
 Directora ¿Me estás tomando el pelo?
 Autor No. ¿Por qué?
 Directora Yo estoy hablando en serio.
 Autor Yo también.
 Directora ¿Cómo pudiste escribir este texto, si no sabes nada de géneros y estilos? Tienes que entrar al taller de Hugo Argüelles. No puedes ir por la vida ostentándote como dramaturgo sin saber el abecé de la composición dramática.

Han adivinado: la obra es *Voces en el umbral*, la directora Martha Luna y el autor soy yo; quien desde entonces odia los géneros y los estilos, aunque entré al taller de Hugo Argüelles y los estudié por años. Cuando leí el texto en el taller del maestro Hugo Argüelles, él lo arrojó a un lado y dijo: Esto-no-es-una-obra-de-teatro-esto es-un-híbrido.

“Explíquese”, le pedí.

“Es-un-híbrido-mezclas-arbitrariamente-la-pieza-con-la-tragicomedia-y-con-el-melodrama. Es-un-hí-bri-do”.

Cuando le conté mi fracaso al maestro Carballido, él me dijo:

“No le hagas caso. Tú escribe como te dé la gana. Ya vendrán los críticos e investigadores a determinar a qué género pertenece tu obra. Ése no es tu problema. Tú cuenta la historia y ya olvídate de la premisa, la tesis, el género, el estilo, el tema, el tono y toda esa sarta de cosas”.

Le hice caso. Y he podido sobrevivir a mi ignorancia sobre los géneros. En esos años, los dramaturgos se dividían entre los que habían estudiado los géneros con Luisa Josefina Hernández y los que no.

Yo formaba parte de este grupo de dramaturgos satanizados por el pecado de no haber sido alumno de Luisa. Todas las obras que hice con la Universidad Veracruzana fueron pasadas por el examen de los géneros y sobrevivieron. Incluso *Armas blancas* que dirigió Julio Castillo con actores de esta Facultad, no fue aceptada por los alumnos hasta que Luisa Josefina la analizó en clase y declaró primero: que era teatro y segundo: que eran melodramas. Entonces sí, Julio pudo dirigir a estos actores en un suceso teatral que a todos nos marcó. Han pasado veinticinco años y ahora, yo que he sufrido tantos desprecios por culpa de los géneros, estoy aquí, en el seno de esta Facultad, presentando este libro sobre los géneros dramáticos que coordinó la incansable Norma Román Calvo.

Este libro es un magno esfuerzo de investigación de los autores. Me impresiona que hayan dedicado tanto tiempo a revisar el teatro de todos los tiempos; que hayan leído tantos tiempos históricos; que hayan tomado tantas notas para darnos luz sobre esta convención dramática cuyo único culpable es Aristóteles.

Me gusta el prólogo de Daniel Meyran, sobre todo cuando afirma que el género constituye una meditación entre el público y el teatro. Segundo, porque el género es

una forma y un código discursivo, son co-acciones y convenciones. El género, nos dice Meyran, es una convención pragmática.

Al final de la introducción, la doctora Román Calvo dice que este libro está dedicado a todo estudiante que quiere dilucidar y profundizar en el tema; y a todo estudioso del teatro que quiera ver con buenos ojos este trabajo. Qué bueno que no se lo dedicó a los dramaturgos, porque hubiéramos caído en la polémica de la creación dramática sujeta a reglas y fórmulas.

Víctor Hugo RASCÓN BANDA

Guillermina FUENTES IBARRA, *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México. Teatro Panamericano, de las Artes, de Medianoche y La Linterna Mágica (1939-1948)*. México, UNAM/INBA, 2007. 300 pp.

Basada en una investigación documental de varios años, sustentada principalmente en material hemerográfico, Guillermina Fuentes nos ofrece un recuento de la trayectoria de cuatro agrupaciones comandadas por sendas personalidades del teatro mexicano, en su papel de directores: Fernando Wagner, Seki Sano, Rodolfo Usigli e Ignacio Retes.

Estas cuatro figuras, multifacéticas en la labor teatral que desarrollaron a lo largo de su vida, son vistas bajo el lente de la autora en un aspecto particular de sus fructíferas carreras: a Wagner, como director del *Panamerican Theatre* (1939-1943); a Sano, del *Teatro de las Artes* (1939-1941); a Usigli, del *Teatro de Medianoche* (1940), y a Retes, de *La Linterna Mágica* (1946-1948).

A decir de la maestra Fuentes, la elección de sus temas de estudio se debió al interés común de estos hombres por renovar el teatro que se hacía en la ciudad de México. En medio de un panorama general en el que se representaban comedias y melodramas españoles y obras argentinas y francesas, estos artistas pretendían romper con viejas usanzas del quehacer teatral. Los datos recopilados le permiten a la autora registrar nuevos usos del espacio teatral, la apertura hacia obras de dramaturgos desconocidos en nuestro país, la visión crítica hacia el estilo de actuación prevaleciente y la introducción de nuevas técnicas actorales.

Con el propósito de destacar las aportaciones de estos creadores en el periodo demarcado, el libro inicia con un capítulo dedicado a exponer el contexto teatral en la ciudad de México, de 1939 a 1948. En él se hace un recorrido por poco más de una decena de locales, mostrándonos el tipo de espectáculos que ofrecían. Asimismo, se brinda una rápida mirada a la cotidianidad de algunos de los teatros que albergaban funciones de las compañías comerciales. Esto da pie para establecer el contraste con las propuestas de los personajes elegidos.

Cada uno de los capítulos siguientes se centra en uno de los proyectos emprendidos por estos hombres de teatro, presentando una semblanza biográfica, los motivos para

llevarlos a cabo, las obras que pusieron en escena, sus elencos y los elementos teatrales que pretendían transformar.

Del Teatro Panamericano de Fernando Wagner sobresale la manera de utilizar el espacio escénico y la escenografía. Acerca del Teatro de las Artes de Seki Sano, se señalan sus logros como formador de actores y directores, mismos que se convirtieron en difusores de la entonces novedosa técnica de actuación vivencial. El Teatro de Medianoche, impulsado por Rodolfo Usigli, descolló por el abandono de la concha del apuntador, si bien no constituía una acción innovadora —como apunta la autora—, y el empleo de decorados convertibles. Respecto de *La Linterna Mágica* de Ignacio Retes, se distingue la eficacia de su teatro, dirigido principalmente a trabajadores sindicalizados, donde ponía de manifiesto su posición política e ideológica, y en el que reproducía las enseñanzas de su maestro Seki Sano.

El texto de la maestra Fuentes, adscrita al Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, vale sobre todo por la exhaustiva investigación hemerográfica y la recopilación de datos provenientes de los programas de mano. Es de agradecer la inserción de imágenes que permiten observar documentos difícilmente asequibles para el público común, así como los anexos constituidos por una cronología de las obras montadas por las cuatro agrupaciones, las fichas técnicas de los programas de mano, el programa de estudios de la escuela del Teatro de las Artes y un glosario onomástico; todo ello en un agradable diseño editorial realizado en nuestra magna casa de estudios, la UNAM.

Martha TORIZ

Norma ROMÁN CALVO, *El modelo actancial y su aplicación*. México, UNAM/PAX, 2007. 222 pp.

“Y tú, ¿qué estudias?”, pregunta que con frecuencia dirigen a nuestros alumnos. “¡Teatro!”, responden gozosos. “Sí, pero en serio, ¿qué estudias?”

Porque para muchos, aún hoy en día el teatro no es objeto de estudio, basta con tener mucho entusiasmo, buena presencia y ganas de dedicarse a una vida relajada si no es que desordenada para consagrarse a un arte cuyo único objetivo es “proporcionar diversión”. Afortunadamente esta creencia se ha disipado poco a poco gracias a la profesionalización de los teatristas y a la presencia de libros dedicados al fenómeno teatral, no tantos como nosotros quisiéramos, pero sí los suficientes para proporcionarnos las herramientas necesarias para su análisis y comprensión.

El modelo actancial y su aplicación contiene un beneficio más: nos brinda la oportunidad de acercarnos al texto dramático desde un punto de vista riguroso y científico, es éste un texto del siglo XXI que, como lo señala su autora en la introducción, “[con] la aplicación del modelo actancial es posible llegar al nivel más profundo de una obra y encontrar ahí las fuerzas que mueven la acción dramática”.

Esta aseveración no debe asustarnos y hacernos pensar que nos enfrentaremos a un texto nebuloso y obtuso, difícil de discernir. Dada su experiencia y reconocida trayectoria docente, la doctora Román Calvo nos lleva poco a poco, pacientemente, al análisis actancial. En los dos primeros capítulos nos introduce al mundo del texto dramático, nos otorga los fundamentos indispensables para el inicio de un estudio eficaz del tema a tratar. Una vez conocidos o reconocidos los elementos de la comunicación así como sus funciones y la estructura superficial del texto dramático, la dramaturgia tectónica o aristotélica y la no aristotélica, abierta o atectónica, estamos capacitados para enfrentarnos al conocimiento de la acción dramática y de los personajes e introducimos en el ámbito de la semiótica.

Como podemos observar, la estructura del libro es, a mi modo de ver, totalmente cartesiana: de lo simple a lo complejo, dividiendo el todo en sus partes más reconocibles para adentrarnos, sin dificultad, en un universo complejo al que llegamos con la información suficiente para no perdernos o confundirnos; el lenguaje pulcro y directo y la presencia constante de gráficas nos permiten acceder a este mundo de forma fácil y, sobre todo, amena.

Siguiendo este tenor, altamente didáctico, nos adentra en la naturaleza de la teoría funcionalista para arribar a su objetivo: el modelo actancial.

Valiéndose de los trabajos realizados por Greimas y Ubersfeld y gracias a su constante estudio y trabajo dramaturgico, la autora lleva a cabo los cambios pertinentes, productos de su vasta experiencia, a los diagramas del modelo actancial. Por lo tanto, este trabajo no es, en forma alguna, una recopilación de lo que ya se ha escrito sino una propuesta fresca y actualizada de este tema, para muchos novedoso, de la exploración del texto teatral.

Ejemplificando cada propuesta con obras clásicas del teatro universal, los distintos acercamientos a través del modelo actancial van desentrañando las fuerzas motoras del texto, de los personajes, de aquellas ideas que el dramaturgo nos quiere comunicar.

A simple vista este trabajo parecería estar dirigido exclusivamente al dramaturgo y al investigador literario, ¡nada más lejano de esto! Ésta será una herramienta indispensable para el actor, el director y todos los creativos que convergen en la escenificación teatral porque, como acertadamente lo señala Patrice Pavis “A partir del momento en que hay puesta en escena, hay necesariamente trabajo dramaturgico. [...] toda representación de un texto presupone una concepción de las condiciones de *enunciación* de la situación y del trabajo de los actores”.¹ Esto no implica, en forma alguna, que este análisis nos lleve a una representación “mortal” en el sentido que le confiere Peter Brook, sino que le abre al director de escena posibilidades de representación, de nuevas “lecturas” escénicas, una vez desentrañadas las raíces, tronco y follaje que conforman el texto. Porque es necesario tener presente que el teatro no fue, es o será escrito para su lectura, el texto teatral está destinado a la escenificación, a una reinterpretación textual

¹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 1983, p. 160.

y dado que una de las características del enfoque funcionalista es la de “[...] abarcar tanto el texto como la representación” este beneficio redundará en un enriquecimiento de las propuestas escénicas, señala, acertadamente, la autora.

Las consabidas preguntas que un actor debe llevar a cabo en relación con su personaje: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? Dejan de ser percepción intuitiva o, en el mejor de los casos, respuestas superficiales.

A través del modelo actancial el actor encontrará las motivaciones profundas de su personaje, el por qué hace esto y no lo otro, qué se opone a sus logros o por qué él se opone al otro o a lo otro; las fuerzas internas que lo mueven, su posición dentro de la complejidad del drama surgirán claras y firmes. Citando nuevamente un párrafo del libro “El modelo actancial proporciona una nueva visión de “personaje”. Éste ya no es asimilado a un ser psicológico, sino a una entidad que pertenece a un sistema global de acción”. Una vez que el actor descubra, a través de este análisis, elaborando pequeñas gráficas para hallar los cambios que va sufriendo su personaje, el lugar que ocupa dentro de la obra, sus objetivos y motivaciones, la manera de abordarlos, las vicisitudes a las que se enfrenta, etcétera, le será menos difícil dar cuerpo, sangre y mente a su trabajo de creación.

En la segunda parte del libro, complemento sustancial de la primera, la doctora Román Calvo aplica el modelo presentado a cinco obras de autores mexicanos que, como señala, fueron escogidas al azar.

El estudio se divide en siete secciones: breve biografía del autor, sinopsis de la obra, aplicación del modelo actancial, elementos complementarios, conclusiones de la autora, así como la bibliografía particular para la exposición de cada obra; siendo, obviamente, la utilización del modelo propuesto la parte medular y la que nos proporciona una visión completa del análisis planteado. Asimismo, incluye en el apartado elementos complementarios, los denominados golpes de efecto, el ritmo, tiempo e intensidad, de tal suerte que contamos con una exploración exhaustiva de cada uno de los textos.

Por si esto no fuera suficiente el libro viene acompañado de un CD que ilustra, a todo color, esta segunda parte.

Por todo lo anteriormente expuesto me es grato recomendar la lectura de este libro a todos los involucrados en el hecho teatral y en el estudio profundo del mismo.

Aimeé WAGNER

Anuario de Literatura Dramática y Teatro, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el mes de agosto de 2009 en los talleres de Solar, Servicios Editoriales, S. A. de C. V., Calle 2, núm. 21, Col. San Pedro de los Pinos, 03800, Delegación Benito Juárez, México, D. F. Se tiraron doscientos ejemplares en papel cultural de 90 gramos. Se utilizaron en la composición, elaborada por Elizabeth Díaz Salaberría, tipos Times New Roman 14, 10:12.5, 9:11 y 8:10 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Miguel Barragán Vargas, y el diseño de la cubierta fue realizado por Gabriela Carrillo.