

La Vinya

literatura ~ arte

3

Mayo-Junio de
1996

puro Teatro

Cine y video,
una polémica
sin futuro

\$15.00

MUNDOS DE COLOR

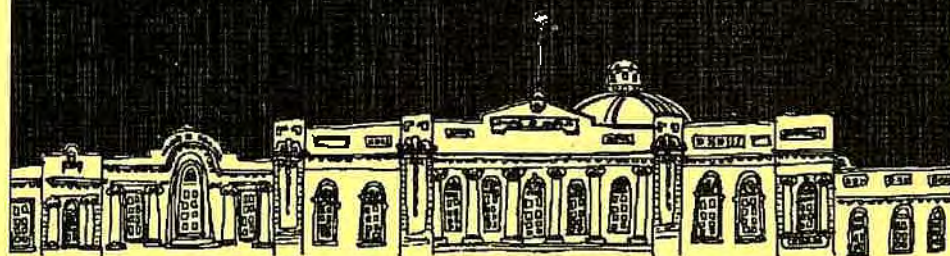
Miguel Echeverría
20 de marzo al 20 de mayo

FOTOGRAFÍA

Jorge Martínez
29 de marzo al 29 de mayo

PINTURA

COORDINACIÓN GENERAL DE EXTENSIÓN
COORDINACIÓN DE PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN CULTURAL




MUSEO DE LAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Av. Juárez 975 tels: 826 6114 y 826 1959 ext. 24

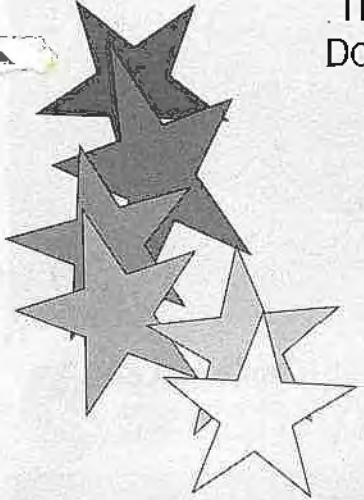
Abierto de martes a sábado de 10:00 a.m. a 8:00 p.m., domingos y días festivos de 12:00 a 8:00 p.m.

CERRADO LOS LUNES

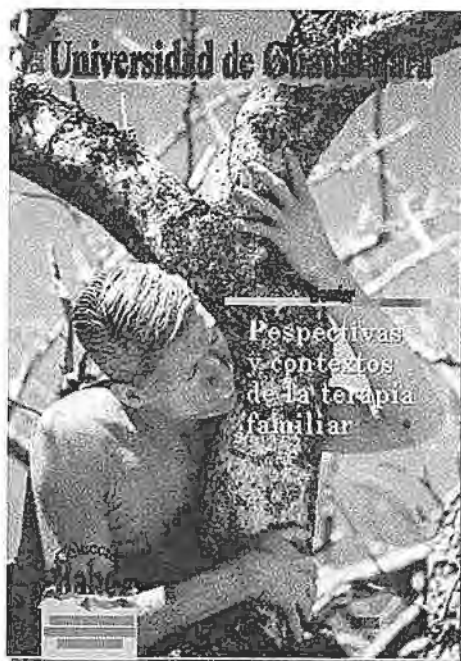
A cluster of stylized, overlapping stars in various shades of gray and white, arranged in a roughly circular pattern around the title.

BALLET FOLCLÓRICO

DIRECTOR CARLOS OCHOA
TEATRO DEGOLLADO
DOMINGOS 10:00 AM

A cluster of stylized, overlapping stars in various shades of gray and white, arranged in a roughly circular pattern at the bottom left of the page.

Universidad de Guadalajara
Coordinación General de Extensión
Coordinación de Promoción y Difusión Cultural



Dossier

Perspectivas y contextos de la terapia familiar: de la circularidad a lo narrativo

Familias multiproblemáticas, ¿servicios multiproblemáticos?
Maurizio Coletti

Abordaje sistémico de la pérdida y el duelo
Roberto Pereira

Evaluación crítica
Corriente narrativa y conceptos interrelacionados en terapia familiar
Ignacio Maldonado Martínez

Acerca del poder femenino y masculino: un estudio de género
Ana Elda Goldman

Aportación para la terapia familiar
Los códigos indígenas y la poesía náhuatl, creadores de la narrativa autóctona
José Romero Gallardo

Reflexiones en torno a la dialéctica y la dialógica en terapia familiar
Ricardo Romo Torres

Terapia familiar como construcción sociocultural
Hacia una terapia latinoamericana
Raúl Medina Centeno



Opinión

Mario Vargas Llosa y Claus Offe
Dos visiones sobre el Estado de bienestar
Francisco Hernández Lomelí

Productividad y riesgos de trabajo
Sergio A. Franco

Propuesta de planeación participativa
Plan Estatal de Desarrollo y educación superior en Jalisco
Fabiola Figueroa Neri

La psicología en la posmodernidad
Algunos aportes de la psicología, su problemática y sus campos
José Guadalupe Salazar Estrada
Manuel Pando Moreno
Cecilia Colunga Rodríguez



FOTOGRAFÍAS DE FLOR ACOSTA



Portada: *Perita y Margarita*, de Gabriela González de Santiago

EN TALLER

Lourdes Méndez

Baudelio Lara

6

PURO TEATRO

Teoría y práctica en la enseñanza del teatro

Francisco Beverido Duhalt 12

De teatro y otras razones

Raúl Dopico 16

Política cultural y política teatral jaliscienses

Efraín Franco Frías 18

Intérprete de alto nivel o teatrasta integral de excelencia

Felipe Galván 21

Teorema sobre la importancia cultural de una escuela de teatro

Rafael Garzanitti 23

Tres momentos en el teatro de Ibarguengoitia

David Izazaga 26

La dramaturgia escrita por mujeres en México

Olga Martha Peña Doria 27

Misoginia: reproducción ideológica

José Ruiz Mercado 29

Reflexiones de un dramaturgo sobreviviente

Guillermo Schmidhuber de la Mora 30

El taller de dramaturgia de Vicente Leñero

Oscar Trejo Zaragoza 33

La vivencia..., ¿qué demonios es?

Carlos Vázquez Lomelí 35

Utopía y desengaño en la formación teórica de un actor

Fernando-Carlos Vevia Romero 37

SALTATEXTO 39-43

EREBUS 44-48

ENTRECEJOS 49-55

PRÉCIS 57



Universidad de Guadalajara: Rector general, Víctor Manuel González Romero; Secretario general, José Trinidad Padilla López; Vicerrector ejecutivo, Misael Gradilla Dami; Coordinador general académico, Salvador Acosta Romero; Coordinador general administrativo, José Ramón Aldana González; Coordinador general de extensión, Roberto Castellán Rueda.

Luvina: Coordinador editorial, Francisco Arvizu Hugues; Consejo editorial: Raúl Aceves, Arturo Azuela, Martha Cerda, Jorge Orendáin, Víctor Manuel Pazarin, Arnulfo Eduardo Velasco, Gloria Velázquez; En taller, Baudelio Lara; *Saltatexto*, Gilberto Domínguez; *Erebus*, Blanca Brambila.

Publicaciones periódicas universitarias (PUBLIPER): Coordinador general, Armando Zacarías Castillo; Editor, Francisco Castellón Amaya; Asistente de edición, D. Marisa Martínez Moscoso; Cuidado de la edición, Brígida Botello Aceves. Oficinas: Vallarta 1668, Guadalajara, Jalisco. cp 44170. Tels. (913) 615 49 22, 615 49 30 y 615 49 80, fax 615 50 18. Diseño: TonoContinuo; Distribución, TonoContinuo: Juan Manuel Anaya Zamora.: Enrique Díaz de León sur 514-2. Tel/fax 827 21 05. Preprints, Color Digital, Justo Sierra 2387; Impresión, Doble Luna editores e impresores, s. a., Ing. Hugo Vázquez Reyes núm. 24, Los Belenes, Zapopan, Jal. Tels. 656 62 68 y 656 62 18.

El Fondo para la Modernización de la Educación Superior (951512) otorgó apoyo financiero para la edición de esta revista.

Líneas de **P A P E L** de alta calidad

Magno Star	Magno Print	Magno Malt	Magno Label
Couché dos caras brillante triple recubrimiento	Couché dos caras brillante	Couché dos caras mate	Couché una cara brillante
Lignotop Lignoplus Couchee de peso ligero	Strom card (Finlandia) Everest (USA) Ensocoat (Finlandia) Cartulinas sólidas blanqueadas al sulfato	Bond, Enso Print Finlandia	Bond Alta Blancura Brasil
Europrint Austria Euro matt Austria	Bond Nacional Printers Blanco y colores	Opalina Blanca y colores Cartulinas y papel	Papeles texturizados Cross Pointe, Passport y Normandie Cartulinas y papel



Representaciones y Asesorías Gráficas
de Occidente, S.A. de C.V.

Milano 1135, Col. Morelos
Tels. 812-51-26, 812-56-43, 812-50-34

PROMUEVA SUS PRODUCTOS Y SERVICIOS
TENEMOS EL ESPACIO PARA USTED

Revista
Universidad de Guadalajara

lavina
literatura ~ arte

DESCUBRA LOS BENEFICIOS DE
CONTRIBUIR EN LA DIFUSIÓN DE LA
CULTURA Y LA CIENCIA

Vallarta 1668, Guadalajara, Jalisco. cp 44170
Tel. (913)615-49-22, 615-49-30, 615-49-80 fax: 615-50-18



De venta en librerías y puestos de periódicos

Suscripciones

Nueva \$90.00
Renovación \$80.00
Extranjero \$25.00 us dolls.

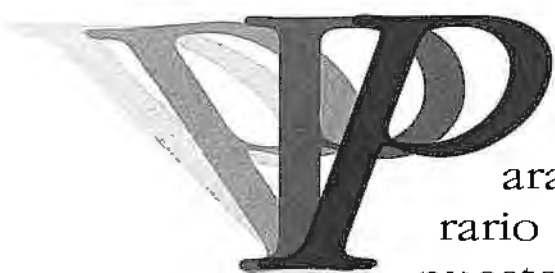
Teléfonos

656 94 94
94 80
96 64
96 22

Revista bimestral del Instituto de Estudios Económicos y
Regionales
Universidad de Guadalajara

Luvina

literatura ~ arte



Para la presente entrega de *Luvina* el texto literario deviene en inspiración dramática y propuesta teatral, en algunas de sus vertientes, no exento el rubro de la política cultural y la promoción del teatro como un centro vivo de interés social. Sección precedida —como ya es costumbre— por las voces narrativas de la plástica, en “En taller”, a cargo de Baudelio Lara.

La ciudad es el espacio vivencial y creativo que abordan los niños, y adolescentes, autores de “Saltatexto”, con sus propuestas en el terreno de ilustraciones. El cine de ficción científica, a través de algunos momentos históricos, es abordado en “Erebus”, espacio del proyecto Tierra media. Y en “Entrecejos”, preponderancia a la reseña de títulos publicados recientemente en Jalisco o por autores residentes en la entidad, digresiones sobre los filos polémicos que dividen el cine frente al video, una nueva columna dedicada al teatro, así como un breve espacio de vasos comunicantes (“Correspondencia”) con algunos partícipes a la distancia de las páginas lecturales de *Luvina*.

En taller

Entrecejos

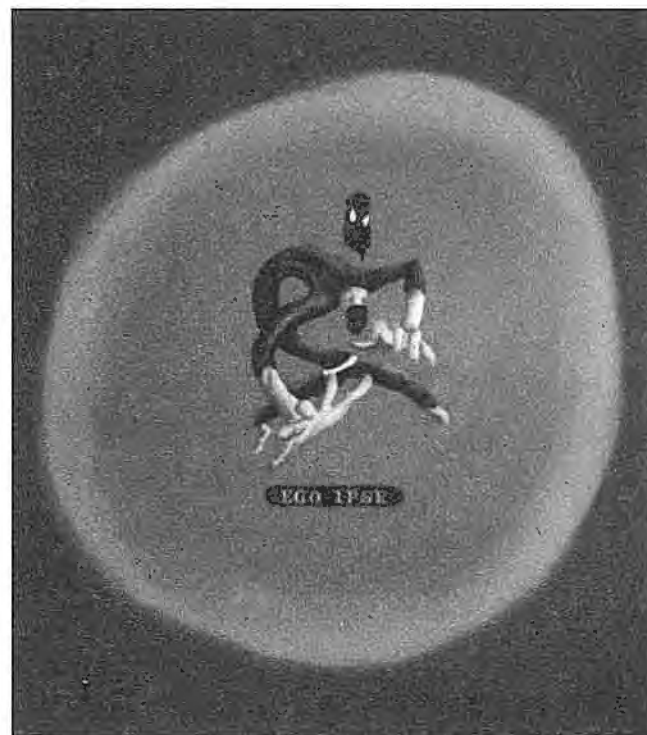
Saltatexto

EREBUS

LOURDES MÉNDEZ *misterio, incógnita,*

1. Aunque la tradición positivista se equivocó al predecir la muerte del arte moderno, contribuyó con gran éxito a reificar grandes espacios de la vida social, ya sea enfatizando la terca evolución de los objetos que se impone sobre la conciencia, ya sea negando el papel que tiene en la cultura el azar de la subjetividad individual o colectiva. Como sabemos, no murió el arte, sólo entraron en crisis ciertas nociones de arte que pronto se vieron en la necesidad de abrirse a nuevas lecturas y planteamientos bajo pena de ser desplazadas. Esta reconceptualización no fue, sin embargo, un proceso indoloro y tuvo que saldar algunas cuentas, trasladar algunos activos al renglón de las pérdidas.

Como un efecto secundario de esta ansia de objetivación, tuvo lugar un desplazamiento o un franco ocultamiento de nociones que tradicionalmente se suponían inherentes a la producción y la creatividad artística e incluso, a la persona misma del artista, como rasgos de su personalidad o de su rol social. Sobre todo, para el caso que nos interesa analizar aquí, desaparecieron o se volvieron *old fashion* imágenes otrora tan naturales y que se ligaban tradicionalmente al arte y los artistas, como las nociones de misterio, incógnita y



Autorretrato
Collage, 120x100cm
1995

hermetismo asociados a una práctica (la artística) que en no pocas ocasiones estaba envuelta en un halo de magia propio de seres iniciados o iluminados.

2. Un rasgo que llama de inmediato

la atención en la obra de Lourdes Méndez (Guadalajara, Jalisco, 1969) es precisamente su interés por abordar, a través de diferentes medios, cuestiones que evocan el misterio, la incógnita, el

enigma, esoterismo



enigma y el esoterismo propias de una especie de revisitación de algunos aspectos religiosos y ciertas obsesiones herméticas. Este abordaje no se presenta, en principio, de manera temática, es



Rape me
Frasco, figura de metal y canica, 7x7x7 cm
1996

decir, en términos de formas o argumentos relacionables de modo directo y superficial con una intención ocultista; por el contrario, estos elementos se incluyen como parte de una atmósfera a veces no reconocible a primera vista, ya que, sobre todo, el efecto se produce como resultado de que los planteamientos están comprendidos orgánicamente dentro de las mismas propuestas. Así, por ejemplo, en algunas de sus obras esta artista suele utilizar símbolos y representaciones que son caros a la tradición religiosa cristiana (católica): gotas de cera derretida que recuerdan las ofrendas religiosas; frases en latín sobre las que se centra en gran medida el sentido de los cuadros; cabellos, espigas, sangre; frascos contenidos variopintos; la incrustación en los cuadros de objetos disímbolos que evocan rituales sagrados.

Esta iconografía es a la vez convincente y ambigua. Convincente porque remite en directo a una intención crítica

que puede tocar por igual temas como la represión religiosa (la cual puede centrarse, ora en el espíritu, ora en cuerpo) y la crítica desencantada de la condición femenina-feminista. Es ambigua porque este juego se despliega con un dejo de ironía, que, tengo la impresión, puede resolverse a través del humor y la crítica sarcástica, sí, pero también como una necesidad de distanciamiento y una actitud de marginalidad que se dirige tanto a la obra de arte en relación con su entorno, como a la misma obra artística respecto de su productor.

3. Ahora bien, si esta atmósfera de misterio, enigma y hermetismo está ligada, por decirlo así, naturalmente, a un contexto religioso, esto no significa que se reduzca a él, ni que, por otra parte, en él se agote la carga irónica y heterodoxa de sus planteamientos. Esta especie de recuperación de elementos religiosos para fines profanos no es, con mucho,

exclusiva o excluyente de otros elementos importantes de su figuración. Por el contrario, su carácter irónico se manifiesta en la utilización de elementos diversos y dispersos, como los personajes de los cómics, la incrustación de objetos triviales (la figura de juguete de un luchador de plástico, una cuchara de albañil oxidada), el uso de imágenes de la estampería infantil y escolar (las estampas de los álbumes y las tareas) y la utilización de excrecencias corporales (sus propios cabellos, uñas, etcétera).

En el mismo tenor, pero dado que su importancia es mayor y distinta, merece mención aparte su inclinación por incorporar frases, máximas y palabras sueltas en sus cuadros, muchas veces como ejes o centros de la obra, que tienen la función de crear un juego doble entre la imagen y la palabra, a través de la coincidencia o contraposición de sus significados (como en el caso de la obra de Silvia Gruner).

Así, se establece un juego equívoco que abre diferentes sentidos mediante la inclusión del texto como parte medular de la obra (el uso de letras, palabras, frases o máximas, preferentemente incorporadas en latín o inglés). En este juego pareciera que el espectador se le pide resolver una situación que puede ser enigmática y misteriosa de varias maneras y que puede plantearse como una serie de preguntas: por qué se usó un lenguaje desconocido; qué significa ese texto en particular; por qué se eligió un lenguaje arcaico o críptico en un contexto en el que uno más bien esperaría encontrar códigos que se derivan de o se relacionan con la tecnología (lo que les confiere un cierto carácter regresivo); qué relación específica guarda el texto con la imagen.

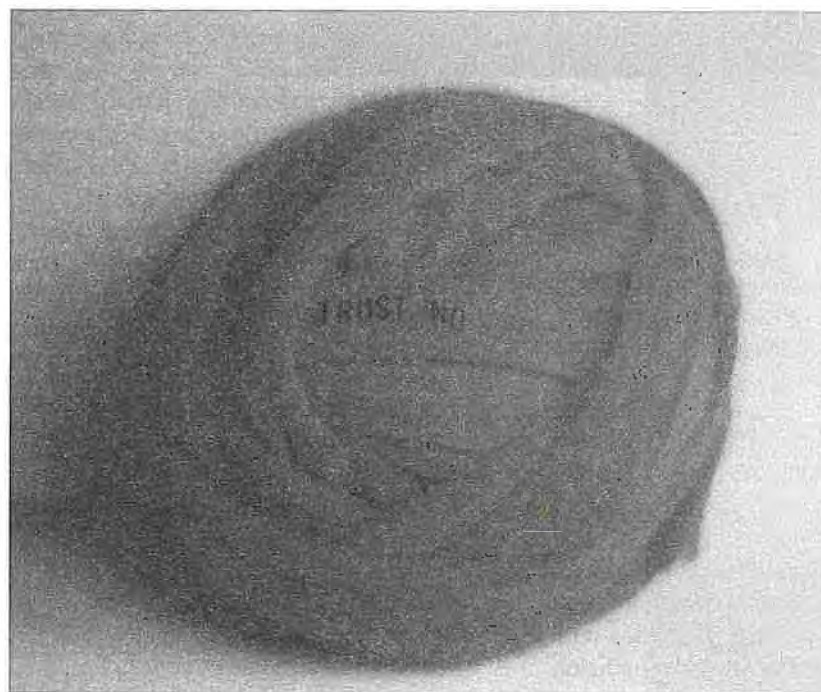
Este afán de cifrar las cosas, sumergirlas en un medio enigmático, no se reduce a la relación entre texto e imagen. Apoyada también en la tensión irónica que a veces logra crear y su afición por incrustar objetos como parte orgánica de los cuadros, la ambigüedad también se traslada a la naturaleza genérica de sus obras, vale decir, a esa sensación de que sus obras podrían ser a la vez cuadros, objetos o piezas independientes de una instalación.

4. Quizás un supuesto de la producción artística sea el reconocimiento de que la discusión, aunque parta de un lugar específico del campo (el enigma, la

ironía fundada en el hermetismo), esto es, de una obsesión personal, debe ser capaz de transitar hacia otros espacios, lo que implica de alguna manera ignorar el punto de partida, por medio de la operación de poner la referencia personal en el mismo plano que otros objetos de reflexión: el consumo, los usos, las actitudes y roles sociales, la tecnología, la vida urbana, el cuerpo. Puesto en otros términos, esto significa que parte de la responsabilidad del artista es ligar sus obsesiones personales a otros ámbitos de discusión. En el caso de Lourdes Méndez pareciera que esta inclinación por el misterio y la ironía implicaran un desafío, no sólo en el sentido intelectual de resolver un problema, sino, sobre todo, en lo que significa adoptar una actitud de reto que abarca diversos campos y que es tanto más rico en cuanto se permite no agotar sus lecturas en un solo espacio. Lograrlo en algunas obras, alcanzarlo en ciertos momentos, no es, por cierto, poca cosa.



Do you think that I scrub up well?
Cuña de metal y figura de plástico, 10x12 cm
1995



Trust no one
Cordón de tela, 15 cm
1996



Say something good or shut your mouth
Frasco, caracol, piedras y agua, 16x10x10 cm
1996

Lourdes Méndez (Guadalajara, Jal.)
1969

Exposiciones individuales:

1995. *Sangrar a uno*. Centro Cultural Roxy.

1995. *No tenemos problemas con las depresiones, a menos que se pongan de moda*. Galería Magritte. Centro Cultural Roxy.

Exposiciones colectivas:

1992. *4 por ciento*. Instituto Anglo-mexicano de Cultura.

1992. *De tripas corazón*. Galería Magritte, cine Roxy.

1992. *Plástica joven de Guadalajara*. Centro de Arte Moderno de Guadalajara, ac.

1993. *El cuerpo extenso*. Colectiva de arte contemporáneo. Galería Magritte, cine Roxy.

1993. *Me he de comer esa tuna, instalaciones, pinturas, objetos aunque me espine la mano*. Centro de Arte Moderno de Guadalajara, ac.

1994. *Colectiva de primavera '94*. Galería Magritte. Centro Cultural Roxy.

1995. *Apta para toda la familia*. Galería Jorge Álvarez, Arte Contemporáneo.

1995. *Dulces tabúes, malas pulgas*. Maestranza núm. 78, centro.

Fotos: Rubén Méndez

puro teatro

- Teoría y práctica en la enseñanza del teatro
- De teatro y otras razones
- Política cultural y política teatral jaliscienses
- Intérprete de alto nivel o teatrista integral de excelencia
- Teorema sobre la importancia cultural de una escuela de teatro
- Tres momentos en el teatro de Ibarguengoitia
- La dramaturgia escrita por mujeres en México
- Misoginia: reproducción ideológica
- Reflexiones de un dramaturgo sobreviviente
- La vivencia..., ¿qué demonios es?
- Utopía y desengaño en la formación teórica de un actor



Gil Simões nace en Portugal en 1959. Su formación dentro de las bellas artes y el diseño lo induce a participar a temprana edad en movimientos artísticos de Lisboa, donde se define su especial vocación por la escultura, sin dejar de lado su actividad como diseñador gráfico e industrial, profesión que lo llevó a dirigir varias publicaciones durante unos años. Una curiosidad natural lo motiva a viajar por Europa, África y Canadá, y

esas influencias multiétnicas conforman en breve su admiración por toda forma artística.

En sus retornos a Lisboa, bagaje a cuestas, se involucra en medios teatrales, gráficos y poéticos sin abandonar la ilusión de siempre encontrar nuevas formas culturales que enriquecieran su trabajo y su vida. Así llega a México en 1987. El contraste, siempre afortunado, entre antiguas manifestaciones europeas, africanas y americanas de la cultura estimulan, a partir de ese día, su creatividad. A la fecha, ha mostrado su escultura en más de diez exposiciones individuales y alrededor de 30 colectivas, manteniendo una investigación constante en materiales y procesos, en los conceptos abstractos, figurativos y lúdicos del arte, y sobre todo, una introspección permanente. Personalidades premiadas en los medios cinematográfico, periodístico y literario han recibido esculturas suyas creadas especialmente, y sus trabajos pueden encontrarse en colecciones privadas de España, Portugal, Italia, Suiza, Alemania, Canadá, Estados Unidos y México.

En fechas recientes, ha extendido su actividad a la enseñanza, donde cada tarde aprende algo nuevo de sus alumnos.

María Isabel Arreola

La literatura en cuerpo y movimiento: el teatro y la dramaturgia

Vigencia de autores nacionales, por medio de nombres y proyectos desembocadores en terreno vivo; discusiones sobre la pertinencia de escuelas de actuación y la formación teórica del actor; propuestas de escuelas de teatro y dramaturgia; un repaso por la producción de textos teatrales escritos por mujeres; visiones particulares del proceder del autor teatral; aportes en cuanto a la necesidad de escuelas de artes escénicas cimentadas en planes de estudio sólidos; divagaciones sobre un punto nodal del aparente diálogo de sordos en que se ha convertido el teatro en México, y particularmente en Jalisco, la misoginia, y un abundamiento sobre la producción escénica de Jorge Ibargüengoitia, configuran la sección principal de *Luvina*.

Respetadas las procedencias, formaciones, *status*, al igual que extensiones de escritos, los ensayos, artículos de fondo y ponencias reunidas en este tercer número de la revista pretenden aportar un elemento válido y salvable ante el conocimiento del teatro como instante de reflexión, ya sea como descubrimiento o en calidad de hilo para una o varias polémicas, siempre en el plano del surgimiento de propuestas; o para el único, solitario, placer de sopesar el nivel del teatro como reflexión teórica, desde la vivencia misma o a partir de la urgencia académica.

Francisco Arvizu Hugues

TEORÍA Y PRÁCTICA EN LA ENSEÑANZA DEL TEATRO

Me interesa iniciar con una premisa que considero de capital importancia: nuestra área de conocimiento y trabajo es específicamente la actividad teatral, pero en el momento en que la relacionamos con la idea de educación, esto es, en que la incluimos en el proceso educativo, estamos obligados a considerarla dentro del fenómeno global que dicho concepto implica. Podemos, es cierto, desde una perspectiva teórica (y un tanto idealista, me atrevo a añadir) discutir y analizar la conveniencia o no de abordar determinados temas en el desarrollo de nuestro trabajo, jerarquizar los aspectos que consideramos importantes e integrarlos en el cuerpo de nuestro programa y para cada una de las clases correspondientes, ya se trate de la actuación como materia o de cualesquiera de las demás que conforman los currículos escolares.

Los mismos currículos son igualmente motivo de este tipo de análisis y discusiones. Todos partimos siempre de una premisa indiscutida e indiscutible: la primera materia que debe aparecer en el plan de estudios es "actuación". La controversia va subiendo de tono, cambiando sus derroteros y los argumentos se multiplican y ramifican en cuanto

empezamos a considerar los otros aspectos que deberán integrar ese programa. Pero no se trata de hablar de esa "alquimia" de sala de juntas por las que todos hemos pasado más de una vez. Por desgracia, es cierto también que en esos debates asumimos de manera usual como punto de partida uno ideal, al implicar que el futuro alumno, con quien pondremos en práctica ese plan de estudios tan amplia y sesudamente discutido, posee de verdad la formación básica indispensable para la carrera que -otra suposición- ha decidido seguir. Sin embargo, en este país y en este momento, y por si fuera poco, cada vez más la realidad nos obliga a enfrentarnos con problemas que en la mayoría de esas discusiones no tomamos en cuenta, y que tienen que ver con el proceso educativo en su sentido más amplio, con la formación que adquieren los estudiantes, independientemente de que elijan o no el teatro como carrera. No nos estamos refiriendo sólo a los conocimientos adquiridos. Incluimos también una serie de conductas, cada vez más acentuadas, que son de igual modo aprendidas durante ese proceso formativo, y que en el mejor de los casos son permitidas

-cuando no apoyadas- tanto en el ámbito escolar como en el familiar.

Recordemos, en primer lugar, que a diferencia de lo que sucede en otras latitudes, en nuestro país el aprendizaje del arte como objeto de una enseñanza formal es muy reciente. Tanto es así, que un trabajo serio, formal en el sentido más amplio del término, consecuente, aún no se ha ejecutado con decisión y amplitud en los niveles inferiores del sistema educativo. La "tradición" (por llamarle de alguna manera) teatral en éstos, en la enseñanza media en particular, sigue consistiendo en trabajos hechos con prisa, "al vapor", para ciertas fechas y con períodos de preparación prácticamente nulos. Volvamos a la cuestión de las costumbres aprendidas -que no de conocimientos- y empezaremos con un punto muy sencillo.

Al hablar de "formación escolar", y en su paso de la licenciatura a la universidad, no podemos menos que incluir el hecho de que el alumno accede a la escuela con una conciencia plena y clara de lo que (para él) es una escuela; en

primer lugar: cuáles son sus derechos; en segundo plano, y si el tiempo lo permite, es posible que esté enterado muy superficialmente de cuáles son sus deberes. Es terrible que en la actualidad, en la escuela "normal", el nivel *mínimo* de requisitos que debe cubrir el alumno para egresar se vaya reduciendo cada vez más. En consecuencia, el término "mínimo" ha dejado de ser un eufemismo, una referencia que a partir del nivel óptimo se establece un par de puntos "hacia abajo" para convertirse en una que se plantea del nivel inferior "hacia arriba", y quiere decir *precisamente "lo mínimo"*. Esto se convierte en un patrón de conducta, una costumbre adquirida, en primer lugar, en la escuela, pero muy pocas veces refutada en el seno familiar.

En ocasión del más reciente examen de admisión realizado por la Universidad Veracruzana, con el que se integraron los grupos que han iniciado su carrera en el año lectivo que está corriendo, los resultados correspondientes fueron publicados en su totalidad por la prensa. Son, por lo menos, impresionantes. Las calificaciones obtenidas por 90% de los alumnos que lo presentaron apenas rebasaban 50% de la calificación. En muy pocos casos -las listas se presentaron por escuela o facultad- los alumnos con calificaciones de más de 80 puntos eran superior a diez (individuos, no diez por ciento de los inscriptos). La genera-

* Universidad Veracruzana. Texto presentado en las Segundas Jornadas de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT); Jalapa, Veracruz, 21-23 de marzo de 1996.

ción de más reciente ingreso estará integrada, entonces, mayoritariamente con jóvenes que obtuvieron calificaciones de entre 50 y 70% de la puntuación requerida por el examen. Hubo casos en que los admitidos tuvieron calificaciones menores.

Este examen, si bien se aplicó en la inmensa mayoría de las carreras que la Universidad ofrece, no se aplicó en el área de artes, concretamente en los exámenes de admisión para la Facultad de Teatro. Hablemos de esos mínimos. ¿Qué orientación nos da sobre la formación previa de los alumnos? Quiero ser optimista, voy a suponer que el alumno en realidad aprendió en la escuela preparatoria o su equivalente. En este caso, los resultados de ese examen pueden ser un indicativo del interés y el aprovechamiento que el estudiante ha tenido por temas relacionados con su carrera, como son el manejo de conceptos e ideas -para empezar-, la capacidad de análisis y síntesis, la investigación histórica, la comprensión de los procesos y los fenómenos sociales y económicos, y también, que en este caso es indispensable, un conocimiento más bien amplio y funcional de la lengua, del español, idioma con el que habrá de trabajar, de leer, pero que también habrá de manejar en voz alta para utilizarlo como un medio de comunicación con el público. En un sentido amplio, esos resultados hablan de los hábitos mentales del alumno que

respondió el examen, de su capacidad de razonamiento, su habilidad para manejar conceptos, de la posible amplitud -ya que no riqueza- de su vocabulario, su flexibilidad en el manejo del lenguaje, etcétera.

Los resultados de ese examen, tal como fueron publicados, son espeluznantes. El alumno no tiene una idea muy clara de en qué país vive, qué son y cuáles son los procesos económicos o sociales; su visión política (del signo que sea) es casi siempre maniquea, su nivel de información -cuando es alto- apenas rebasa lo elemental y, por último, nos confirma una vez más que el nuestro sigue siendo un país de lo que se llama "analfabetos funcionales": jóvenes que leen, deletrean en voz alta *El libro vaquero* (que tiene muchos dibujos -elementales, por otra parte- y pocas letras), pero que no saben qué es un "lustro" (que bien podría ser un producto de limpieza), un "dintel" (quizás algo que ver con los "odontólogos") y que al llegar a la librería preguntan, indistintamente, por el "libro de Pedro Páramo" o el "libro de Juan Rulfo", sin saber si el apelativo corresponde al autor, al personaje o al dueño de la librería.

A eso debe añadirse que, por razones muy diversas (división del trabajo, especialización u otras), en la mayoría de las etapas de ese proceso formativo se presenta ante los estudiantes un cúmulo

de conocimientos disociados entre sí, o mejor dicho, *varios* cúmulos independientes, y lo que es peor: separados de la realidad que los envuelve. En resumen, se trata de cosas que deben ser estudiadas "porque sí", pero de las cuales muy rara vez se indica su utilidad práctica, en primer lugar, o su relación temática, estructural u orgánica con otras áreas del conocimiento. Así, al encontrarse en la escuela de teatro, el alumno acepta también la necesidad de aprender o dominar un tema para una clase o materia específica, pero sin establecer (ya sea por sí mismo, ya porque no se le conduce en ese sentido) ninguna relación entre cada una de ellas: difícilmente el alumno se pregunta cómo podrá servirle lo que está aprendiendo en gimnasia para la clase de dicción, o para qué le sirve la rutina de la danza si lo que está trabajando es una escena de Chéjov, o qué tiene que ver el gótico con Ibsen.

Con estos antecedentes, consideramos que, en muchos casos, aunque llega a contemplarse dentro de los currículos el estudio de teorías y técnicas de investigación, por lo general se toma en cuenta para los últimos semestres, pues sólo se considera como un "apoyo", en su caso, para la elaboración de la tesis o el trabajo recepcional (cuando lo hacen,



que no sucede en todos los casos). En realidad, ésta debe ser una materia básica: la ubicación sociohistórica de una obra implica precisamente la revisión, estudio y conocimiento no sólo de los modos de representación en la época en que fue escrita o la posible rivalidad o amistad de dos autores contemporáneos. Tomemos un ejemplo: de qué manera podemos encontrar una influencia mutua entre la obra de Strindberg y los estudios de Freud. Existe ahí una relación con la estructura dramática y la construcción y el desarrollo del personaje, que es independiente de las dificultades que ofrece un vestuario determinado, o las características del sistema de iluminación o la distribución de la sala teatral.

Pero vamos más lejos. Se ha descuidado desde hace tiempo el trabajo sobre la lengua española (gramática, sintaxis, ortografía, retórica, etcétera). No siempre el trabajo que se hace en las clases de análisis o de literatura incide sobre estos aspectos (si bien es cierto que tampoco son los que competen a la materia). Puede ser que ocasionalmente se aborden en las clases de verso o versificación, cuando éstas se revisan con una cierta amplitud. Y cuando de acuerdo con el programa abordemos la literatura barroca o las literaturas clásicas en algunas excelentes traducciones, el asunto es como un zarzal del que únicamente se puede salir a golpes de machete. El resultado, en todo caso, es que nos encontramos con alumnos que *no saben leer*, a quienes se les dificulta entender una palabra o les cuesta trabajo comprender un enunciado de cierta complejidad: no logran distinguir o han olvidado por completo qué es un sustantivo o un núcleo nominal, o un núcleo verbal al que habrá de corresponder un sujeto, en qué consiste un circunstancial, o por qué a algunos términos se les llama “relativos”. Sin embargo, son elementos que forman parte sustancial de uno de sus instrumentos de trabajo: el texto, al que tienen obligación de dar vida, cosa imposible si se limitan simplemente a “recitarlos”, “declamarlos” o manifestarlos en voz alta.

Es claro que una escuela de teatro no puede ni debe subsanar o solucionar las carencias y lagunas, producto de estas instancias educativas previas, pero también ni puede ni debe ignorarlas. Tiene que encontrar la manera de inclinar

estos aspectos en los programas correspondientes para ofrecer soluciones integrales en beneficio de los mismos alumnos, pero sobre todo del teatro. Por supuesto, cabe hacer una pequeña llamada de atención: más que una integración *formal* en el documento que expone el programa, considero que debe ser una actitud. El solo hecho de apuntar estos aspectos en el programa de estudios no soluciona el problema. Podríamos –cosa que también sucede con frecuencia, por desgracia– estar forzando a un maestro a revisar un tema que no le interesa y solucionará, por su parte, enviando a sus alumnos a alguna de las sugerencias que indica la bibliografía del curso, pero sin guía, sin asesoramiento. Podría suceder también que se repitiera una vez más el aislamiento de una materia sin señalar ni establecer los vínculos que deben existir entre todos y cada uno de los aspectos del programa general.

Nuestro interés es la formación integral del alumno, ofrecerle un espectro lo bastante amplio de herramientas y recursos que pueda utilizar más adelante. Quizá se deba a la “novedad”, al reciente descubrimiento de la necesidad y la posibilidad de la educación formal para el área de teatro, pero hay escuelas y maestros que repiten, ya en este proceso específico, el “vicio” de la enseñanza media, o que repiten el esquema de los talleres: el subordinar el proceso de aprendizaje a la puesta en escena de una obra, al trabajo sobre un personaje específico, que habrá de desarrollarse a lo largo del semestre o el año escolar. Aun cuando esto se realice con el cuidado y la atención suficiente –y sin embargo no estoy seguro de que sea así al final de cuentas–, el resultado será que el alumno aprenderá a medias, según la “vieja escuela”: aprenderá y dominará su personaje, será un aspirante a bachiller en *Don Gil*, pero no será un pasante de licenciatura. En el mejor de los casos aprenderá los rudimentos de un estilo, pero dentro de los parámetros de la concepción que su director tiene del que corresponde a la obra en cuestión, y he dicho “director” y no “maestro”, pues eso establece una enorme diferencia: el objetivo en el primer caso, el acento, se

coloca en el resultado: lo más importante es la puesta en escena, el *impacto ante el público*; mientras que en el segundo debe ubicarse en el *proceso*: qué se hace, se ha hecho o debe hacerse para obtener un resultado. Después de todo, la escuela busca precisamente la capacitación, el aprendizaje y el dominio de los procesos creativos necesarios para la realización de un trabajo, de manera tal que al regresar el alumno, posea las herramientas requeridas para enfrentar otros trabajos.

El trabajo de puesta en escena no satisface los objetivos y las necesidades de un proceso escolarizado formalmente. A menos que se plantee en un largo plazo, con una cierta intensidad, vinculándolo con claridad a las demás materias, apoyándolas y apoyándose en ellas. Y aún así, es un punto que habría que discutir. No basta tomar en cuenta el posible talento del educando y echar la moneda al aire esperando que los resultados al final del proceso de estudios nos den la razón en cuanto a lo que esperábamos de un alumno en particular. No podemos hablar de casos específicos y particulares, tenemos que pensar, por el contrario, en alumno “en general”, en “abstracto”, pues si bien es verdad lo que nos dice Perogrullo, que cada alumno habrá de plantear problemas específicos, también es cierto que para un proceso formal no podemos establecer programas particulares para cada caso.

Decíamos en un principio que los alumnos llegan a la escuela con una conciencia muy clara de sus derechos, pero muy vaga de sus obligaciones. Mencionamos también algunos de los vacíos que presentan en conocimientos y, sobre todo, en conductas. No tiene esto que ver sólo con la escuela, sino con algo más importante y de mayor envergadura, con la disciplina del teatro en general, con los procesos de puesta en escena, de ensayos, con el compromiso que una obra o una *mise en scène* adquieren con el público desde el momento en que ésta se ofrece a su consideración. No podemos esperar que esta disciplina, este esquema de conducta, ya que no fue

aprendida en la escuela secundaria, debe ser una parte sustancial del proceso formativo escolar.

También debemos considerar que un director escénico o un productor tiene trabajos específicos y especializados para los cuales esperan poder contar con la colaboración de otros trabajadores igualmente especializados. Un director de escena no es un maestro, por tanto, espera que el actor a sus órdenes tenga las herramientas necesarias para el desarrollo cabal de su trabajo. Ese no es ya el momento de subsanar deficiencias, tanto el egresado como su director pueden volverse contra nosotros: estamos certificando que nuestro egresado ha recibido la capacidad necesaria, por lo que el director en turno no espera ni desea ser él quien proponga u ofrezca a éste los detalles de su trabajo. El actor, al integrarse a una puesta en escena formal, profesional, debe tener muy claro qué es lo que le corresponde hacer de una manera privada, personal. Yo acostumbro –por desgracia ya se ha vuelto costumbre– decir a mis alumnos, y a veces también a mis actores, que no pueden llegar al escenario, al ensayo, a “hacer la tarea”, que ésta debe hacerla cada uno, personalmente, en casa.

Un amigo comentaba hace un par de meses que había perdido un poco el interés por el teatro y se había dedicado más a su actividad cinematográfica por una razón muy sencilla: el cine exige al actor presentarse al sitio de trabajo, al set, por una parte, a la hora precisa y, por otra, con el guión memorizado, y esto, además de inculcarle el “vicio” de la puntualidad, le había obligado a incrementar su capacidad mnemotécnica. En cambio, enfrentarse a experiencias teatrales después de eso se ha encontrado con retrasos más o menos considerables por parte del elenco, y que el proceso de memorización era mucho más lento, con el argumento de que “aún falta mucho para el estreno”, lo que provoca en todos (aunque en la mayoría sea inconsciente) una enorme inseguridad en el trabajo en su conjunto. Yo añadiría que el problema es más grave, pues no se trata sólo de

memoria, sino de *comprensión*. No es sólo “no saber qué digo” en cuanto a palabras pronunciadas, sonidos emitidos, sino *no saber* lo que esas palabras significan.

Las reflexiones anteriores me llevan a varias conclusiones.

Volveré a un concepto anacrónico, por viejo y equivocado: *el instrumento del actor es su cuerpo*. Si esto es así, limitamos la labor del actor a un trabajo meramente físico, en el que habrán de intervenir músculos, huesos y articulaciones, también garganta, pulmones, diafragma, etcétera, pero sin rebasar una de las caras de la moneda. Repito, este concepto está equivocado: *el instrumento del actor es el actor mismo*, con todas sus características, complejidades y aspectos, tanto físicos como mentales. El actor no trabaja sólo con el cuerpo, sino también con la cabeza, podemos llamarle inteligencia, mente o alma, la etiqueta es lo de menos. En consecuencia, considero necesario acentuar e insistir en los aspectos teóricos en la formación escolar, ya no para llenar lagunas, pero sí para proporcionar al alumno o dotarlo de esa *formación* –que no información– básica indispensable que reconocíamos como requisito al pensar en él como aspirante, pero que en la práctica sabemos que carece de ella. Llamémosle *dosificación* entre materias teóricas y prácticas en la enseñanza del teatro.

Las técnicas y métodos de investigación, lo mismo que el estudio y conocimiento más profundo de la lengua española, que son lo más elemental e inmediato, deben ser materias para estudiarse en los primeros semestres. Podemos mencionar también la didáctica y la pedagogía, dado que sabemos que muchos de nuestros egresados habrán de ocuparse en algún momento de la docencia como medio de subsistencia, pero no debe ser así, no como simple chamba. El teatro mexicano contemporáneo no necesita de marionetas, de actores dóciles y capaces que “acaten” (así, entre comillas) las órdenes y las disposiciones de un director y tengan sólo la flexibili-

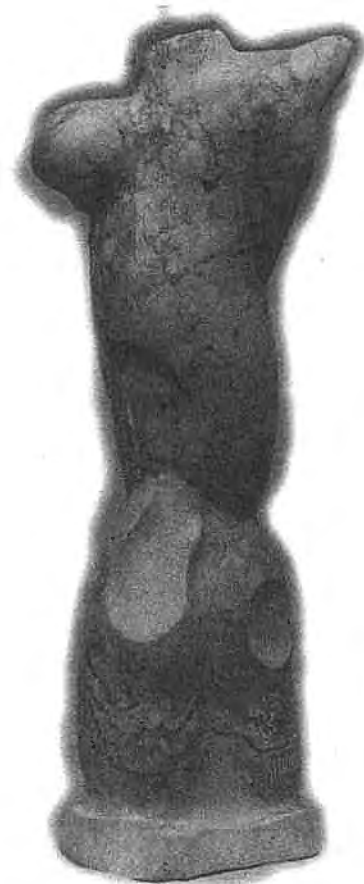
dad corporal o capacidad vocal para ejecutarlas. El teatro mexicano contemporáneo necesita de actores propositivos. Pero vale la pena precisar: no actores que propongan porque sí, “al loco”, repitiendo un esquema primario y erróneo de “democracia” o ejercicio de sus “derechos humanos”, o peor aún, impulsados y envalentonados por los esquemas que propone la televisión para “ser tú mismo”, proponer de acuerdo con lo que su imaginación les dicte desde una posición que llamaremos “egoísta”, a falta de un término mejor. Menos todavía de esos actores “talentosos” (también entre comillas) que esperan la “iluminación divina” al momento de pisar el escenario después de la tercera llamada.

Necesita de actores propositivos e inteligentes, capaces de comprender, para empezar, el concepto de puesta en escena planteado por el director y de integrarse a él con los aspectos prácticos e individuales de su acción escénica. Actores que posean las herramientas no sólo físicas, sino también mentales que su trabajo exige y su colaboración con un equipo más amplio de trabajo requiere. No actores que hagan descansar el peso de la creatividad y la imaginación en el director o en sus compañeros de equipo. Hace poco tiempo en una reunión en México, DF, a la que acudieron los maestros más importantes del teatro mexicano, el tema, si no me equivoco, fue una vez más la posibilidad de un “teatro nacional”, algo equivalente a la Comédie Française o el National Theatre. La conclusión a la que llegaron –según las notas de prensa– es que las escuelas no sirven; la recomendación final fue algo así como “cada quien se rasque con sus uñas”. Creo que había que poner atención a otros ejemplos. Después de todo, los ingleses siguen teniendo a los mejores actores del mundo, y los continúan formando en las mismas escuelas: la Royal Academy, la London

Academy, el Barbican Centre, entre muchas otras. Y no una gran cantidad, pero algunos actores mexicanos emigran a Londres para estudiar teatro. Cito Inglaterra, Londres, por mencionar sólo un caso. En Checoslovaquia y en Polonia hay excelentes escuelas que continúan funcionando. Yale University está produciendo no únicamente actores, también dramaturgos y directores responsables de áreas técnicas, como escenógrafos, iluminadores y sonidistas teatrales.

La conclusión final me lleva a la necesidad de revisar y reconsiderar a fondo, en primer lugar, los esquemas de formación teatral que se han manejado en México. Pero también a la necesidad que los teatristas mexicanos, actores, directores, docentes, tenemos de exigir ante las autoridades educativas del más alto nivel la reconsideración de las actividades artísticas en el esquema de educación total que se está manejando en este país. En Inglaterra y en Estados Unidos los estudiantes de High School, o su equivalente, han leído, visto y *representado* a William Shakespeare. En México, difícilmente se ha leído a Sor Juana o a Juan Ruiz, ya no hablemos de *asistir* a una representación de sus obras. La danza tiene un sitio aceptable en los niveles inferiores del sistema educativo, la música va encontrando su lugar, pero la plástica y el teatro siguen siendo actividades manuales, entretenimientos poco útiles y para los que no se requiere ningún tipo de preparación, conocimiento o entrenamiento previo, para los que no hace falta nada más que el deseo, ni siquiera la decisión razonada.

El teatro mexicano necesita y merece mucho más.



DE TEATRO Y OTRAS RAZONES

EL ROMANTICISMO

Estudiar actuación en nuestro medio es un acto romántico que requiere mucho de pasión y otro tanto de locura. Son las razones fundamentales: 1) la creencia de que no se necesita estudiar para ser actor y 2) la inexistencia de fuentes de trabajo.

A pesar de esto, siempre existe un buen número de jóvenes interesados en la actuación que buscan aprender algo. Muchos de ellos con la idea de hacer una obra lo más pronto posible. Es difícil, entonces, lograr que el estudiante quiera permanecer veinte horas semanales durante tres o cuatro años preparándose técnicamente antes de subirse a un escenario. Esta problemática se agrava cuando encontramos que toda la ciudad está inundada de talleres de actuación que prometen fabricar maravillosos actores en seis meses o un año. Talleres que imparten actores convertidos en directores, primero, y en pedagogos, después.

El taller de actuación no sólo es una opción económica, es la vía para “preparar” con prontitud a quienes se harán cargo de los personajes de la obra que el director quiere montar. Esta es casi siempre la historia por la que pasan muchos antes de iniciarse

“profesionalmente”. Porque después de todo sigue arraigada la creencia de que la única escuela válida es la de las tablas. De ahí la existencia de tan grande caos. Quizás algunos argumenten: “Algo mejor que nada”. Y es cierto, pero es una postura romántica y conformista. La educación del actor debe estar sostenida sobre las bases de un sistema científico, que nos permita la experimentación práctica en busca de un dominio de la técnica.

LA PEDAGOGÍA

La pedagogía es el arte de enseñar o educar, según la Academia de la Lengua, pero no todos los maestros que enseñan son pedagogos ni tampoco todos los padres los que educan. Verdad de Perogrullo que nos sirve para afirmar que si de teatro se trata, son muchos los que pueden enseñar historia del hecho teatral, técnicas de la voz, técnicas corporales, dramaturgia, antropología teatral y un largo etcétera, sin que necesariamente sean pedagogos, aunque si la enseñanza la están realizando sobre la base de una metodología, entonces están utilizando la pedagogía como ciencia de la educación.

¿Qué papel juega la pedagogía en la enseñanza de la actuación? La teoría teatral le debe mucho a Diderot, Coquelin y Delsarte, pero es con la llegada de Stanislavski, y a partir de la

observación empírica de los mejores actores de su tiempo, que empezaron a organizarse las ideas, los procedimientos, el análisis, la experimentación. Se comenzaron a estudiar las diferentes técnicas y a observar al actor en la respuesta viva sobre la escena. Comenzó a establecerse un método de carácter psicofísico que buscaba algo racional, científico y no un mito llamado talento, para resolver los problemas del actor en las condiciones de la escena.

Stanislavski, que no estudió maestrías ni doctorados, es sin duda el gran pedagogo teatral de este siglo. Hizo todas las preguntas, y nos dejó muchas de las respuestas. Lo que no respondió fue por falta de tiempo, porque el gran maestro ruso sabía que la praxis teatral era la única opción para comprobar sus teorías. Como todo buen maestro, tuvo alumnos ejemplares que lo cuestionaron e hicieron importantes aportes (Vajtanghov y Meyerhold), pero su obra quedó inconclusa, y sus escritos sobre el método de las acciones físicas es muy poco o casi nada lo que esclarecen. Es hasta la llegada de otro gran pedagogo, el argentino Raúl Serrano, quien publica en 1981 su ensayo teórico *Dialéctica del trabajo creador del actor*, que se sientan todas las bases para la sistematización del trabajo del actor en las condiciones de la escena. Desde entonces, y hasta la fecha, el trabajo de Serrano ha sido en la experimentación práctica con los actores, en la búsqueda de los mejores caminos,

no sólo en la enseñanza de la técnica pura, sino en armonizar el trabajo de la voz y el cuerpo con la metodología de las acciones. Es el hombre que le dio vida a la segunda parte del método stanislavskiano, lo desarrolló en la práctica, lo comprobó y se encarga de pregonarlo dondequiera que lo dejen, mediante un modelo pedagógico de escuela ideado por él y su equipo de colaboradores.

Me temo que en este sentido innovador en el que hemos valorado a los dos pedagogos teatrales más importantes de este siglo (por lo que han aportado a la técnica del actor), va a ser muy difícil encontrar a algún pedagogo en nuestra ciudad, aun cuando le hayan dado una maestría en Rusia o un doctorado en Camagüey, pero es el tiempo y la práctica lo que demuestran de qué lado está la verdad. Los actores de mañana, o mejor dicho, los buenos actores de mañana gritarán con orgullo el nombre de sus pedagogos. Si algo les ha fallado hasta ahora a las escuelas de Guadalajara (incluyendo la Escuela de Artes Plásticas y la licenciatura de la Universidad de Guadalajara) es un plan pedagógico

coherente, porque el teatro no es una carrera con un largo currículo, que al final sólo sirve para cumplir requisitos académicos, sino una cadena de estudios metodológicamente organizados, dependientes unos de otros, que logren diferenciar la técnica de la poética y ayuden a resolver los problemas en la práctica.

Dicho todo lo anterior, ¿se puede deducir que si dominamos teóricamente los libros de Stanislavski y Serrano, y vamos a alguna universidad donde estudiemos a algunos semiólogos, comunicólogos o pedagogos importantes, ya somos capaces de dominar la pedagogía teatral como ciencia para educar actores? No lo creo. Para lograr eso se necesitan los elementos teóricos y metodológicos, pero sobre todo experiencia y práctica. Nadie puede decir que sabe trabajar por el sistema de las acciones físicas en las condiciones de la escena si no ha recibido una formación en ese sentido, si no lo ha experimentado. Y guste o no, quien desee aplicar esta experiencia pedagógica tiene que acercarse a la Escuela de Teatro de Buenos Aires.

La pedagogía teatral es sólo una vía para organizarnos los conocimientos y facilitarnos métodos de enseñanza que esclarezcan los análisis y problemas objetivos de la formación del actor; pero formar un actor requiere que el estudiante haga, mediante la práctica diaria, su propio arsenal de recursos técnicos. Esto

no lo puede lograr escuchando hablar a un docente que le explica metódicamente qué debe hacer. El método de las acciones es un instrumento de análisis que supera modos racionales de análisis del objeto teatral. Es una compleja búsqueda de las contradicciones del actor y el teatro en el escenario, y que no pueden ser asimiladas de otra manera que no sea haciéndolas, como bien ha dicho el maestro Serrano. Y para llegar a este "análisis técnico a través del cuerpo", existe una metodología de trabajo profundamente científica y que ofrece resultados prácticos comprobables. Es decir, que en la enseñanza de la actuación, la pedagogía teatral necesita ofrecer soluciones prácticas para los problemas teóricos, que en este oficio son y seguirán siendo los mismos: ¿es necesario estudiar para ser actor?, ¿se puede aprender a crear?, ¿cuáles son los límites de un actor?



POLÍTICA CULTURAL Y POLÍTICA TEATRAL JALISCIENSES

La cultura es uno de los instrumentos más eficaces para definir y afianzar la identidad de un pueblo, así como para impulsar su independencia. Esto lo ha demostrado la historia. Los pueblos que no se han preocupado por alimentar y definir una política cultural acorde con su circunstancia, partiendo de su idiosincrasia, han sucumbido ante los embates de los imperios culturales; los que sí, cuentan con sistemas axiológicos bien definidos, objetivos claros e instrumentos adecuados para conservar, crear, recrear, enseñar, acrecentar, difundir y promover lo que consideran bueno para el desarrollo espiritual, intelectual, emocional y material de su pueblo. Todo esto, excepto en los regímenes totalitarios, se hace tomando en cuenta al pueblo, a sus artistas, a sus artesanos, a los productores, los que se apropian de aquellas decisiones porque no les son ajenas, porque parten desde adentro, desde su realidad, y no de arriba o afuera de manera inpositiva, verticalista y unilateral, como ocurre en los países azotados por dictaduras de cualquier tipo.

La cultura no es un adorno, crear los marcos jurídicos y sociales para su producción, consumo y protección implica la definición de una verdadera política cultural en la que deben intervenir todas las voces de la sociedad y el Estado, independientemente del tipo de gobierno que se tenga. La cultura, por tanto, es mucho más que una de sus

expresiones: el arte. Cuando los gobiernos fundamentan su política cultural en uno de los múltiples aspectos que comprende la cultura de un pueblo, ellos mismos se vuelven represores de las otras expresiones y, por lo regular, generan políticas parcialistas que favorecen a unos cuantos, dejando al margen las producciones y valores asimilados o creados por el pueblo, valores que, bien lo sabemos, son los que definen la identidad de una comunidad, una región, un país.

En México el derecho a la cultura está consagrado en el artículo tercero constitucional, que marca los lineamientos y principios rectores que debe sustentar la política cultural mexicana:

1. Libertad para la creación.
2. Estímulo a la creación cultural.
3. Igualdad en la distribución de los bienes y servicios culturales.
4. Preservación del patrimonio cultural, "las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de un pueblo".

De estos principios rectores para la conformación de la política cultural también se desprende la concepción que tuvo el constituyente sobre cultura; una concepción válida hasta los años setenta, pero que en nuestros tiempos de cambios y crisis resulta inadecuada e insuficiente, ya que responde en gran medida a una visión cultorológica que se fundamenta en criterios casi exclusivamente

esteticistas, dejando de lado costumbres, tradiciones, modos de vida, artesanía y, en gran medida, la cultura popular, expresión consustancial del pueblo. Esto nos hace pensar en la necesidad de redefiir y revalorar la cultura y la política cultural para que en la conceptualización, normatividad y ejecución tengan cabida –desde una perspectiva socioantropológica– la pluralidad de nuestros modos de vida, producción, valores, creación, mitos, tradiciones, visiones del mundo, circulación, uso y consumo de códigos comunes a grupos, comunidades, entidades, regiones y en todo el país.

En nuestros tiempos se requiere democratizar la cultura, redefinirla, reorientarla; en este proceso la educación formal y escolarizada juega un papel determinante, como también lo tiene la sociedad civil, la comunidad artística, intelectual y artesanal de Jalisco. Lo que nos concierne debe ser responsabilidad de todos. Los jaliscienses, junto con el gobierno y la sociedad civil, debemos redefinir prospectivamente, a partir de nuestra tradición, idiosincrasia, la cultura y la política cultural que necesitamos, para enfrentar con posibilidades de éxito nuestro futuro como nación y Estado casi independiente. Toda política cultural, por elemental que sea, se fundamenta en una concepción de la cultura, la cual norma los criterios (tácticas, estrategias, objetivos, acciones, etcétera) que se deben aplicar para lograr ciertos fines.

Éstos cambian de acuerdo con la concepción que orienta la práctica administrativa y creativa cultural. En Jalisco las concepciones oficiales de cultura varían sutilmente en cada administración; estas variaciones son de matiz, pues en lo esencial parten del concepto de que la cultura es la adquisición de saberes y haceres y la reproducción de esos saberes y haceres. Este concepto se vincula al refinamiento intelectual o artístico, con el conjunto de conocimientos eruditos acerca de ciertas “cosas superiores”, como la filosofía, la literatura, la música clásica, la pintura, el teatro, la mitología o el dominio particular de una ciencia o arte.

La importancia de una definición de cultura por parte de una entidad no sólo radica en su concepción, sino en su asimilación práctica. Para hablar de políticas culturales hay que distinguir por lo menos dos planos de constitución de la cultura. Uno microscópico, cotidiano, propio de la esfera privada, donde los individuos interactúan elaborando directamente un mundo de sentidos compartidos. Otro de dimensiones macrosociales y públicas, y de procesos institucionales, mediante los cuales la cultura es elaborada, transmitida y consumida de maneras relativamente especializadas.

Así, mientras el primer plano constitutivo de la cultura –el microscópico, privado– da lugar a la noción antropológica de cultura como formas de

vida, esto es, la sociedad vista como totalidad cultural, el segundo remite a la noción sociológica de cultura, donde ésta aparece como una organización de la cultura. Es decir, el conjunto de agentes, instituciones (o aparatos), procesos y medios que se hallan involucrados en una producción simbólica socialmente organizada para llegar a públicos determinados a través de específicos canales de comunicación. Las políticas culturales tienen como objeto la cultura en este segundo plano de constitución y pueden encaminarse a mantener, modificar de manera parcial o alterar por completo los arreglos fundamentales que definen el modo de producción y transmisión de la cultura en una sociedad determinada. Este segundo plano coincide con la postura que asume al respecto la UNESCO, que define la política cultural como el

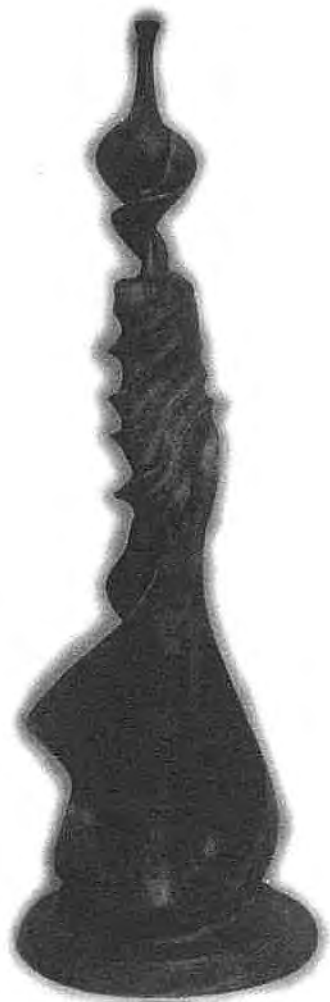
conjunto de operaciones, principios, prácticas y procedimientos de gestión administrativa o presupuestaria que sirven de base a la acción cultural del Estado, el cual puede determinar esa política en función de los valores culturales, los objetivos y las opciones que por sí mismo se fije.

La política cultural de cualquier institución puede ser evaluada en términos de acción, es decir, las actividades conscientes, organizadas y dirigidas, individual o colectivamente, que, de modo expreso, tienen por finalidad concretarse bajo la forma de difusión,

creación o animación cultural. En el caso de este texto, no es posible abordar ni caracterizar toda la política cultural del estado de Jalisco, sino, específicamente, lo que se refiere al aspecto teatral, para lo cual se proponen como guía metodológica instrumental las siguientes variables:

1. Referencia a la situación global en la que se enmarcan las actividades culturales.
2. Caracterización de la situación cultural.
3. Estudio de las necesidades culturales teatrales.
4. Estudio de la demanda teatral (público).
5. Inventario de los recursos disponibles (materiales y humanos).
6. Jerarquización de las necesidades y problemas.
7. Modelos y patrones teatrales dominantes.
8. Valores teatrales dominantes.
9. Modo de concebir y desarrollar las prácticas teatrales.
10. Efectos y consecuencias más significativos de la situación teatral.
11. Disposiciones jurídicas que enmarcan las actividades y políticas teatrales y culturales.
12. Aspectos institucionales y financieros de las organizaciones que promueven acciones teatrales.
13. Disponibilidades financieras.
14. Sistema de relaciones existentes entre las instituciones que desarrollan





culturales. Las estructuras político-administrativas actuales son inoperantes, pues no corresponden a esta sociedad cambiante. Hoy se requieren estructuras dinámicas y eficientes, capaces de responder a las necesidades sustantivas y emergentes en lo que a cultura y teatro se refiere. Jalisco necesita y merece una actividad teatral y cultural digna, de ahí las siguientes propuestas que ayudarían en su redefinición y coadyuvarían a superar muchos de los inhibidores que hoy frenan su desarrollo.

1. Crear una nueva política teatral para todo el estado de Jalisco que englobe sistémicamente los tres niveles de gobierno (federal, estatal y municipal), que parta de un estudio o levantamiento o mapa analítico que comprenda los quince indicadores antes mencionados.

2. Que la política teatral sea dirigida y ejecutada por los teatristas capaces de la entidad, propuestos a las autoridades por la propia comunidad teatral y artística del estado.

3. Jerarquizar estatalmente y por regiones la problemática teatral (infraestructura, creación, transmisión o recepción de bienes teatrales).

4. Desburocratizar la administración cultural y teatral.

5. Pugnar por un presupuesto adecuado para la actividad teatral, el cual debe ser sustantivamente para las actividades teatrales (enseñanza, creación, difusión, etcétera) y no

mayoritariamente para gastos de operación.

6. Propugnar por la creación y aplicación de un reglamento para el uso y clasificación de los espacios escénicos.

7. Construir y acondicionar espacios para las actividades escénicas y culturales en lugares estratégicos.

8. Formar formadores y agentes culturales.

9. Impulsar la creación de un centro profesional de enseñanza teatral en el que coparticipen instancias federales, estatales, municipales, universidades, patronatos, asociaciones, iniciativa privada y todos los que estén interesados en el fomento del teatro y la cultura.

10. Establecer cada año cursos de capacitación y actualización para todos los ramos y niveles del arte teatral.

11. Conformar un jurado calificador con teatristas de la entidad, para que evalúe con parámetros objetivos, y públicamente dados a conocer, los trabajos a escenificarse en los lugares adecuados, en el momento apropiado y con los recursos precisos.

12. Pugnar por la creación oficial y permanente de la compañía jalisciense de teatro.

13. Impulsar el desarrollo y escenificación de la dramaturgia estatal y estimular la investigación escénica en todas sus vertientes.

14. Restablecer el Festival Nacional de Teatro e impulsar ciclos de teatro

local, nacional, universal, los clásicos, comedia, farsa, teatro breve, infantil, guiñol, etcétera, con alcances estatales.

15. Generar convenios de producción, enseñanza y difusión con la iniciativa privada y las universidades públicas y privadas.

16. Establecer el vínculo con la Secretaría de Educación Pública, federal y estatal, así como con las escuelas particulares para que se impulse la enseñanza, producción y difusión del teatro dirigido por agentes culturales capacitados.

17. Nombrar un jurado que dé seguimiento y califique los trabajos que se presenten para determinar quiénes y qué nos debe representar en muestras y festivales selectivos en el plano regional, nacional e internacional.

18. Nombrar una comisión de especialistas o teatristas capaces que genere o reestructure la política teatral a corto, mediano y largo plazos (proyectos, programas, planes, tácticas y estrategias).

19. Nombrar una comisión de especialistas que dé seguimiento y evalúe permanentemente la política cultural teatral.

actividades culturales y teatrales.

15. Infraestructura cultural-teatral en el estado.

Para concretar lo anterior es necesario hacer el levantamiento del mapa analítico con base en la distinción de dos categorías de elementos: 1) quiénes son los agentes habituales de la acción cultural respecto de los cuales se espera que las políticas tengan incidencia, y 2) cuáles son las principales instituciones o instancias organizativas de los procesos culturales y educativos, esto es, de los circuitos que regulan (controlan) la producción, transmisión y consumo (o reconocimiento) de la cultura en la sociedad jalisciense y, por tanto, constituyen el terreno estratégico para incidir mediante políticas en la cultura (teatral).

Hacer viable y eficiente la actividad teatral y cultural de una sociedad como la nuestra implica modificar las prácticas de políticas, educativas y teatrales, y redefinir las concepciones y acciones

INTÉRPRETE DE ALTO NIVEL O TEATRISTA INTEGRAL DE EXCELENCIA

Desde la época de Yale, en 1936, el planteamiento implícito en el viaje académico de Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli era la preparación profesional para el movimiento teatral mexicano. La fundación Rockefeller becaaba a dos teatristas mexicanos que no iban a la aventura formativa o de acumulamiento curricular, sino a dos claros personajes de un movimiento sano, fuerte y propositivo que se encontraba alejado de una sistematización formativa. Por entonces Villaurrutia ya había escrito su participación dentro de nuestro antecedente teatral mayor, en cuanto a apertura universal de la cultura teatral mexicana: el *Ulises*, y los primeros textos dramaturgicos de don Rodolfo se hallaban acabados.

En esa orientación nace la necesidad académica en la formación teatral de nuestra nación. Años después, ambos autores tendrían una importante participación en la fundación de las dos instituciones educativas primigenias en la docencia sistematizada: la Escuela de Arte Teatral, en el INBA, y el Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y

Letras de la UNAM. Xavier Villaurrutia, junto con otro contemporáneo, Salvador Novo, como dirigente, fueron la base de la Escuela de Arte Teatral. Rodolfo Usigli, con Enrique Ruelas y Fernando Wagner, se encargaron de desarrollar los fundamentos teatrales en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

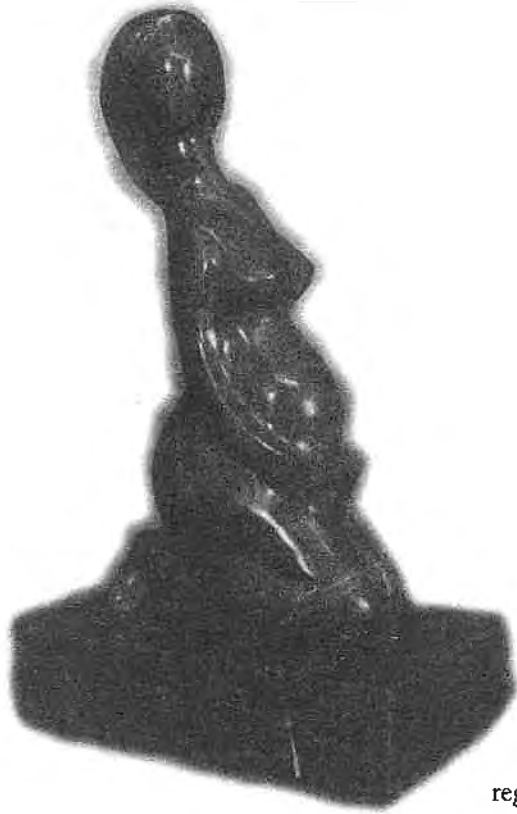
A finales de la década de los treinta llega a México Seki Sano, ex asistente de Meyerhold y estudioso profundo de Stanislavsky, quien trabaja -primero en el Teatro de las Artes y, sobre todo, después en el Teatro Reforma- con miles de actores nacionales a partir de una metodología de preparación práctica, como un taller experimental, que desembocaba generalmente en montajes, utilizando desde Shakespeare hasta Usigli y Tennessee Williams. Su trabajo de formación no escolarizada de intérpretes escénicos mexicanos es el de mayor importancia. Mientras en las escuelas, sobre todo en la UNAM, se intentaba una formación de teatrista integral, en el Teatro de las Artes y en el Reforma se trataba de una preparación para intérpretes de alto grado de sensibilidad, de llevar a los actores al virtuosismo.

Detengámonos un instante para abundar en los conceptos *teatrista*

integral, formación para serlo: la orientación parte de una formación-información-práctica que lleve al dicente a la posesión de una sólida preparación básica que, después, le permita la especialización como intérprete o creador. En ese sentido se ha orientado en la Facultad de Filosofía y Letras el ahora Colegio de Literatura Dramática y Teatro. *Intérpretes de alto nivel, formación para serlo*: la orientación es claramente señalada para formar especialistas de la escena que conducen al dicente al manejo óptimo de sus elementos actorales, como un instrumento de elevada sensibilidad. En esa dirección se apuntó tanto en el Teatro de las Artes como en el Reforma. La Escuela de Arte Teatral en diferentes momentos ha tenido distintas orientaciones.

En sus inicios, la escuela teatral mexicana se ha debatido entre esas dos orientaciones: formar teatristas integrales, híbridos de amplio espectro teatral, que después puedan acceder a la especialización, o especialistas de alto nivel interpretativo carentes de formación integral sólida. Es importante señalar que esos primeros actores que se instruyeron con Seki Sano tenían experiencia, por lo menos los más representativos. Los había con práctica actoral comercial, experimental e, incluso, egresados de institu-

* Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Puebla. Texto presentado en las Segundas Jornadas de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT); Jalapa, Veracruz, 21-23 de marzo de 1996.



ciones teatrales; tomaban, pues, el curso de Seki Sano como una especialización, tal vez, podríamos decir, como un posgrado.

Al cabo de cincuenta años de práctica formativa escolarizada, las dos orientaciones permanecen sin que nos preocupe poner a discusión cuál debe ser la que se practique exclusivamente o cuál debe ser eliminada. Esto se comprueba cuando analizamos los programas de la UNAM, donde coexisten la formación del licenciado en Literatura dramática y teatro, y la de actores y escenógrafos de alto nivel; unos en la Facultad de Filosofía y Letras, otros en el Centro Universitario de Teatro (CUR). ¿Se trata de una contradicción? No, estamos ante una respuesta a las necesidades de actividad académica y de mercado. Nuestros profesionales del teatro deben ser capaces de crear los óptimos niveles de calidad artística, pero también propiciar que ese trabajo creativo pueda desarrollarse en excelentes condiciones para su recepción. En ello el intérprete de alto nivel y el hombre de teatro integral se complementan. Por eso en una institución rectora federal y con el mayor presupuesto del país, aunque parece contradictorio que existan dos modelos teatrales formativos, se antoja necesario.

Por falta de recursos y por lógica regional lo anterior no puede ser aplicado en todo el país, en donde la creciente actividad teatral ya demanda la formación profesional; en universidades como la Veracruzana, la Autónoma del Estado de México, la Autónoma de San Luis Potosí y la de las Américas dicha demanda ya ha sido atendida. En ellas se plantea la formación de licenciados, y si entendemos como tales a aquellos profesionales que a través de su conocimiento van a influir en la sociedad practicando su atención y provocando su desarrollo y autotransformación, podemos concluir que en las mencionadas instituciones se están formando teatristas integrales, y haciendo hincapié en los parámetros educativos actuales en el marco neoliberal, habrá que agregar el calificativo de excelencia.

Esta reflexión no tiene por objeto acercarse a una cualificación de los proyectos de colegas de otras instituciones, sino hacer público un soliloquio, producto del momento coyuntural de la práctica formativa teatral en la Universidad Autónoma de Puebla (UAP), en donde se va a abrir la licenciatura en arte dramático, en teatro, literatura dramática y teatro, o con algún otro nombre; pero eso no es lo importante, lo trascendente será la orientación que dicha licenciatura tenga. ¿Deberá formar intérpretes de alto nivel o teatristas integrales de excelencia? Esta es la pregunta clave.

Los intérpretes de alto nivel, como

afinados instrumentos, son capaces de acceder al virtuosismo cuando alguien los maneja. No quiero decir con esto que no sean necesarios, es obvio que sólo se pueden construir las grandes sinfonías del teatro mexicano con intérpretes que sean capaces de sostener las notas más altas y las más bajas con un profundo sentimiento armónico. Que sigan formándose en el CUR o en extensiones como el NET, la Ribera o La Casa del Teatro. Pero, ¿es eso lo que requiere la región en la que se ubica la UAP? Definitivamente no. Mi región, como muchas otras del país, posee un movimiento teatral de enormes potencialidades y trascendentes realidades en distintos momentos de su historia, pero si únicamente atendemos la formación de teatristas intérpretes, aunque sean virtuosos, no originarán por sí solos un movimiento teatral que influya en la mecánica social o inserte el teatro en una región donde por tradición los grandes virtuosos han tenido que emigrar o son reconocidos después de su fallecimiento. Una formación profesional valdrá la pena si genera teatristas capaces de conformar a mediano plazo un movimiento que coadyuve al desarrollo cultural de la región y propicie un aumento en la sensibilidad social a través de su arte. Se dice fácil pero resulta bastante complicado para concretarse. Será menos complejo si el profesional del teatro es dotado de un mayor número de herramientas, ampliando así su abanico de posibles

acciones.

Es necesario que el intérprete de alto nivel continúe formándose en nuestro país, pero no en la capital de la república, porque estaría condenado a sufrir la crónica falta de condiciones para el desarrollo de su trabajo, obligándolo con ello a buscar otras opciones; no me gustaría compartir la tarea de crear profesionales para que en su gran mayoría emigren a la capital –aunque sean unos virtuosos que den brillo a su institución–, mientras en su región el movimiento teatral siga sumido en la tristeza.

Por otro lado, en la formación de intérpretes se corre el riesgo –como ya sucedió en ciertas instituciones– de que, aunque se llame licenciatura, se responda a una técnica de interpretación, volviéndolos monocromáticos y limitados respecto de necesidades polisémicas en procesos creativos que así lo exijan. El perfil del profesional de teatro, llámese licenciado o como sea, a nivel regional, debe ser un profesional de la interpretación, de la creación y la investigación teatral. Sólo así propiciará el avance en el desarrollo nacional del teatro y solidificará el movimiento regional. Necesidad total en la definición del mosaico cultural que la historia nos ha mostrado que es nuestra amplia y rica identidad.

TEOREMA SOBRE LA IMPORTANCIA CULTURAL DE UNA ESCUELA DE TEATRO

ALGUNOS FUNDAMENTOS

I. Introducción o ¿enunciado?

Lo llamativo es que francamente me resultó muy complicado articular los diferentes elementos de fundamentación, pues si bien en América Latina las generalidades se asemejan, obviamente las realidades regionales observan particularidades bien definidas y variables. No podemos perder de vista el manoseo que se ha hecho de este arte de la fiesta y la ceremonia. Debíamos quitarle al teatro la apuesta en escena y, a la actuación en particular, los excesos paradigmáticos que conllevan en la praxis a una subvaloración estética.

Deformación de la forma de la educación estética en la población y el aprendizaje metodológico de la actuación son consecuencias de rígidos apriorismos morfológicos que descompensan lo semántico o ni se lo tiene en cuenta a la hora de la producción artística de un montaje teatral, donde pareciera que todo está hecho antes, o que todo es “de aquella manera ya probada”, perdiéndose el factor vivo que sólo es dado por el actor. Máxime, teniendo en cuenta la poderosa y sofisticada maquinaria informativa-comunicativa que regulará hasta el gusto de los alimentos, si nos descuidamos.

Ya que el vulgo es quien las paga, es justo

hablarle necio para darle gusto.

Este pareado del Siglo de Oro español da resultados de taquilla, pero el

problema que nos ocupa, si bien se vincula, es otro y aún más complejo (no podré abarcarlo en esta presentación). Desde hace seis o siete años estoy trabajando sobre algunas de estas disquisiciones en un material que se denomina “Ensayo en el teatro crudo de Latinoamérica”, y toca aspectos como la importancia del teatro dentro de un sistema cultural y del subsistema informativo comunicativo (ideológico/dirección política/educativa), ¿podría convertirse el hecho teatral en un subarte si le despojamos especificidad?

Ya en México, en Guadalajara, se me presentó una inquietud: esta cultura profunda y milenaria que aún mantiene el sincretismo de fiestas populares y cruzadas por la conquista y la modernidad y sus seudoseguidores, que resiste en el arraigo del pueblo; con una literatura maravillosa, que produjo grandes, y todavía hoy continúa, incluso en el plano de la dramaturgia; con artes plásticas explosivas, más claramente desde aquellos movimientos pictóricos de muralistas, escultores riesgosos, diría que hasta en la artesanía existen la calidad de hondura y riqueza estilísticas; con una intelectualidad que el pueblo permitió elevarse, preocupada por la historicidad, renovándose a partir de enfoques que van desde la filosofía de la ciencia, la epistemología, y ya adentrándome a donde quiero llegar, con el buen nivel de compilación sobre la factura del fenómeno teatral, me pregunto ¿cómo es posible

que se descuide la formación actoral y su espacio, la *mise en scène*? ¿Cómo y por qué no se continúa, aunque sea en forma quebrada, ese espacio de festividad en la prolongación, como revaloración real, en el teatro, el actor como expresión *a posteriori* de lo que debiera ser una tradición de este arte? ¿Qué ruptura sociohistórica permite exageradamente el montaje suntuoso que nada en sentido a arbitrarios de una acuosidad sin consistencia estética, sin elaboración y mucho menos investigación? ¿Cómo abandonar la enseñanza actoral a un jugueteo sin juego ritual, sin preparación ni educación formativa?

Las instituciones (Secretaría de Cultura, universidades) tienen la posibilidad y la responsabilidad de recuperar o estructurar estas carencias, y otras falencias culturales, que hostigan a nuestros países desde el sur del Río Bravo hasta Tierra de Fuego. Dolor histórico en unos casos, olvido en otros, negligencia las más de las veces. Regresándonos, un aspecto tiene su evidencia en el abandono del arte del teatro. Arte que articula la representación consciente y las inconscientes o subconscientes zonas de los sueños, miedos, fantasías, anhelos de una sociedad que el hombre creó en su desarrollo. Y todo arte del teatro tiene un principio de necesidad de educación artística previa o simultánea al acto.

II. Inquietudes que se responderán en la práctica educativa y artística, o hipótesis

1. ¿Existe una metodología de la enseñanza aplicada, o más bien del aprendizaje en la actuación?

2. ¿Cuáles son los materiales para una fundamentación desde teorías filosóficas o epistemológicas hacia la determinación del objeto de estudio: la actuación, el fenómeno teatral, dirección y puesta en escena, dramaturgia, estilos, estética?

3. Y aun partiendo de la posibilidad de su no existencia (método), ¿no sería imprescindible la dilucidación investigativa hacia el germen, al menos de los cuestionarios primero y segundo? Esto en cualquier contexto étnico, geográfico, informativo-comunicativo, educativo, ideológico, cultural, atendiendo en forma diacrónica y sincrónica el acervo y el devenir de los hombres y mujeres que activaron en los siguientes marcos: a) en el más amplio que refiere los signos de los pueblos; b) uno más restringido, sobre la interinfluencia de otras artes; c) otro más preciso de la especificidad, vale decir entre los hacedores del teatro; d) en un microplano de aportaciones empíricas, sobre la preocupación de la formación de generaciones subsiguientes de teatristas, aun en un recorrido muy subjetivo y seudocientífico, aunque con espíritu de análisis para estructuraciones metodológicas.

III. Reseñas para recordar y argüir la necesidad de nuevos métodos educativos para la actuación y operar con modelos que combinen la ecuación de las preguntas hacia las respuestas didácticas, o tesis

Poética, de Aristóteles.

Poética, de Horacio.

Ars poetique, de Boileau.

Del arte nuevo de hacer comedias, de Lope de Vega y Carpio.

La paradoja del comediante, de Diderot.

Pasando por alto quién sabe cuántas explicaciones ya no didascálicas, sino directivas de cómo realizar alguno que otro auto de fe durante el largo período, y así como rico en expresiones artísticas y manifestaciones teatrales, que fue la Edad Media, menciono lo conocido hasta en los estudios escolares acerca de los tratados sobre técnica: *ars, poiesis, creatio*; en fin, creación, arte, poética.

En realidad, en su mayoría se refieren a elementos confundidos y mezclados que llegaban a ser más bien preceptivas que postulados epistémicos, excepto algunas breves razones en Aristóteles y Diderot, pero que no obstante abarcan el fenómeno teatral y no la metodología del aprendizaje para el actor, sin olvidar las directivas de Hamlet a los cómicos, demostrando Shakespeare una elevada atención al arte de la actuación. A conciencia “olvidamos” otros nombres que manifestaron preocu-

pación para continuar con el centro del problema “teorematizado” que nos llevará a la demostración, luego de la hipótesis planteada y de esta tesis que habrá de instalarse, aun con metáforas, hacia la construcción de una escuela actoral en Guadalajara, Jalisco, para, a su vez: a) continuación; b) recuperación, c) salvación del arte de los “cánicos”.

El apresuramiento por dejar de lado cierto datos es en función de acelerar lo esencial en el proceso cognitivo y no marearnos por la apariencia. Así llevaremos la polémica sobre los ejes dominantes del problema.

IV. Obscurius per obscurum, ignotius per ignotium, o demostración.

De este antiguo adagio alquímico tomaremos algunos principios para elucidar el objeto.

1. Escuela de teatro denota la capacidad de impartir, en forma organizada y sistémica, una metodología del aprendizaje, y no el espacio total casi político, sociológico, que deberá tenerse presente en un futuro por parte de las superestructuras del Estado y las universidades.

2. Como hemos mencionado, de las preceptivas, y en el mejor de los casos, de las poéticas, fue K. S. Stanislavski quien sacudió, sin advertirlo (con audacia intelectual y práctica espartana), el montículo y separó la paja del trigo. Comenzó a elaborar, desde la observa-

ción empírica, un método, que a un siglo del primer planteamiento tuvo por lo menos tres fases o etapas: a) el descubrimiento, junto con N. Danchenko; b) todavía en vida, desde 1936 a 1938, los adelantos críticos de sus propios principios hacia el método de las acciones físicas que E. V. Vajtanghov, sobre todo, aportaría desde una práctica y elementos teóricos, con nuevas formulaciones, para, finalmente, c) Raúl Serrano, con su ensayo crítico *Dialéctica del trabajo creador del actor*, sistematizara y le diera sistema al objeto de estudio.

Pasaron entre diez y quince años de estudio y análisis desde la práctica de la enseñanza para cristalizar esa teoría, que hoy, a quince años de este primer ensayo y casi veinticinco de experiencia en la aplicación, lentamente se va instalando en los congresos pedagógicos, seminarios de actuación en centros artísticos teatrales de Latinoamérica y Europa. Y en tanto, y en cuanto, éstos y otros centros e instituciones estén abiertos a ir de lo desconocido a lo más desconocido, de lo oscuro a lo más oscuro se profundizará nuestro método, no sólo desde la Escuela de Teatro de Buenos Aires, sino desde las aportaciones de la praxis artística y educativa, valorando la técnica como ciencia para el ser humano, sin detrimento de la poética individual (colectiva, generacional, que a cada región y su acervo correspondan) que se manifiesta en el arte teatral, la actuación como centro de cada complejidad que es

el teatro, pues es el actor y su comportamiento en las condiciones de la escena quien nos preocupa y nos ocupa.

3. Si partiéramos de la no existencia de una metodología que facilitara la formación y preparación con una técnica de actuación, debiéramos iniciar con una premisa, a mi entender: para el crecimiento del teatro deberemos ahondar en la historia estética específica de los actores en el tiempo y el espacio, para desentrañar cuál(es) será(n) esa(s) metodología(s). Vale decir, deberíamos hallarla, construirla, darle hábitat para edificar todo aquello que le confiera libertad al hombre en su quehacer (ética) estético, y esto lo confiere la transmisibilidad no azarosa, la previsibilidad no dogmática: la previsión transmisible en crecimiento, no sólo cuantificable, sino también calificable transmisión científica.

4. Para responder a todas estas cuestiones tenemos la caprichosa y capciosa “modalidad” de escoger de la repetición empírica de lo que se dio en el pasado inmediato y, si consideramos las casuales y causales rupturas históricas de los componentes artístico-culturales (por retroalimentación viciada, invasión cultural, excesos de falsos vanguardismos, atavismos, por todo eso), notaremos que la expresión artística está en un vertiginoso movimiento impredecible, que sólo se produce con la mano del hombre en las nuevas, siempre nuevas, circunstancias. Me refiero a que, no

obstante los errores, la salida de la creación es hacia la libertad. Pero volviendo a la especificidad de la actuación, debemos tender a aclarar los aspectos diferentes del hecho teatral, sin mezclarlos: a) el plano formativo técnico; b) el plano representacional poético.

Se amalgama la poética particular con la pedagogía formativa universal. A esto habría que unir aquel movimiento dialógico, inabordable, de la propia naturaleza actoral y teatral: la preparación imprescindible para la expresión estilizada única e irrepetible (como ya lo dijera Aristóteles, unidad de la *techné* con la *poiesis*).

5. Así tenemos que existe un nexo, un vínculo inseparable que toda sociedad, en cualquier micromundo de pertenencias, toda persona, en fin, necesita manifestarse a través de los canales de conocimiento en cualesquiera de sus etapas. En el caso del teatro, con su teatro. Mas, ¿cuál será su teatro si todavía no se hace carne en los sectores sociales intervinientes en el complejo sistema cultural y sus subsistemas? ¿Acaso creemos que la mera cantidad de activistas que deciden de la noche a la mañana ser actores o actrices definen continuidad y calidad? ¿O estarán aportando al diletantismo, al subarte? Quienes oficiamos de artistas no debiéramos facilitar la pérdida del espacio de sacrificio, de la fiesta, del carnaval que ofrece el teatro.

6. “Todo en su medida y armoniosamente” (Platón). El verdadero respeto genera crecimiento. La verdad colabora a transformar hacia el bien. Sólo un enfoque filosófico que atienda al ser humano, que arroje las herramientas epistemológicas para determinar el objeto de estudio que los teatristas necesitamos: técnica de actuación, rudimentos de dirección y puesta en escena que se articulan metodológicamente para poder transmitirlos en forma dinámica y organizada, dará un gran arte, un teatro que eleve al hombre.

Va de suyo que partimos de la premisa de lo más concreto a lo más abstracto, que no planteo axiomas ni determinismos, sino puntos de partida para un aprendizaje que se verifica en la práctica no exacta, sino didáctica, estructural y genética. Praxis generadora del análisis del hecho escénico, del sistema de comportamiento en las condiciones de la escena aquí y ahora. Este es el método de las acciones físicas elementales, que fue evolucionando en el proceso de investigación pedagógica y en el plano de la creación escénica: la puesta en escena, la representación. La acción como movilizadora de los conflictos del personaje puestos en el cuerpo por el actor hacia una actuación orgánica en la obra dramática.



TRES MOMENTOS EN EL TEATRO DE IBARGÜENGOITIA

1. EN EL PRINCIPIO FUERON LOS CACAHUATES Como dramaturgo, Jorge Ibargüengoitia tuvo más éxito después de muerto. Es curioso, pero el teatro de *Ibar* (como cariñosamente lo llamaba Rodolfo Usigli), con tintes muy marcados de naturalismo -haciéndonos recordar bastante a Anton Chéjov-, con un dominio natural para el diálogo y, quizá lo mejor, una aparente simpleza de conflicto y un soterrado cinismo, no le era muy agradable al mundillo teatral capitalino de principios de los cincuenta.

La primera etapa del Ibargüengoitia dramaturgo comienza en la escuela de Mascarones, en el Distrito Federal, donde recibía clases de “Teoría y composición dramática” de parte de Rodolfo Usigli (quien para entonces era ya considerado como un “santón” del teatro). Fue ahí donde nació su primera obra, que todo hace suponer se trató de *Cacahuates japoneses*, a la que después intituló *Llegó Margó*. Aunque en realidad ese no fue su primer estreno, ya en el terreno endeble de las suposiciones, (y esto lo deduje después de una plática con Luisa Josefina Hernández) *Cacahuates japoneses* debió haber esperado algún tiempo en el archivero de *Ibar*, dando paso a *Susana y los jóvenes*, obra que se estrenó en 1954, con todo el apoyo posible por parte de Usigli. La pieza viene a mostrar los primeros tintes de lo que en conjunto es una pintura magistral: la dramaturgia de Ibargüengoitia se mueve en un terreno no de banalidad, como muchos mal juzgan, sino de sencillez. La frustración de los personajes convertida en amargura, todo por problemas sentimentales, económicos, la

vida diaria con los márgenes de la cotidianidad. Nada del otro mundo, cierto, pero con el dominio del diálogo poco visto hasta entonces y el manejo de la ironía y la insolencia en los extremos en que se tocan con la estupidez y la transigencia. Ibargüengoitia se convertía, sin proponérselo, junto con Héctor Mendoza, en la punta de ese apenas perceptible, entonces, y hoy totalmente consolidado teatro naturalista.

Otro aspecto que es necesario resaltar del teatro de *Ibar* (y que no se limitara sólo al teatro, sino a la obra en general del autor) es el renglón autobiográfico. En una entrevista realizada en 1979, Margarita García le preguntaba por qué no se sabía mucho de su vida privada. Él respondió: “Más de lo que he contado en el periódico donde escribo y en *La ley de Herodes* no puedo contar”.

El primer momento de Ibargüengoitia en el teatro terminaría una vez que, en 1963, obtiene el Premio Casa de las Américas con la farsa histórica *El Atentado*, una obra en que chotea a los hombres del gobierno en la época de Álvaro Obregón y se mete con los católicos, en un tono que molestó en su momento a muchos, y que hoy es referencia obligada dentro de la dramaturgia nacional.

2. LA DRAMATURGIA SUBVENCIONADA El segundo momento, aunque sin atender órdenes cronológicos, viene con la etapa de la subvención. Ibargüengoitia, pasando una etapa económica difícil -según él mismo relata-, acude con Salvador Novo al Departamento de

Teatro de Bellas Artes. Le solicita un préstamo por derechos futuros, pero Novo le propone escribir una obra que tenga relación con la guerra de independencia o con la revolución. Se iba a conmemorar el sesquicentenario de la primera y el cincuentenario de la segunda. Por ello, Ibargüengoitia escribiría, en menos de cuarenta días, *La conspiración vendida*, obra que, según el mismo autor, “me dejó asombrado de la sobriedad con que la escribí. Hay muchos cambios de escena, salen calles de Querétaro, el lecho de muerte del canónigo Iturriaga, la casa del Corregidor, la del alcalde Ochoa, etcétera”.¹

Esa misma pieza, hecha por circunstancias azarosas, ganaría poco después el premio Ciudad de México, convirtiéndose en una venganza sensacional, pues no le fue pagada en total, como habría asegurado Novo (sólo recibió un modesto anticipo) y nunca se montó. Años después, Jorge Ibargüengoitia escribiría que *El atentado* “no me parece tan mala. Creo que, dándole una peñadita y montándola con intención irónica, podría tener no sólo éxito sino resonancia”.² El segundo momento termina aquí, cuando Ibargüengoitia hace la siguiente reflexión: “[el autor] descubrió que, aunque puede escribir obras de teatro con relativa facilidad, su carácter no se presta para trabajar con gente de teatro: ni entiende lo que ellos dicen ni ellos entienden lo que él les quiere decir”.³

3. LA DEFENSA DE LA CRÍTICA CONSTRUCTIVA El último momento es el que, por razones personales, a mí más me llega. Jorge Ibargüengoitia se abre paso a la

novela: “*El atentado* me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela”.⁴ El paso a dejar el teatro es relativo, y en 1961 inicia su labor como crítico teatral dentro de la *Revista Universidad de México*, que dirigía Jaime García Terrés, y los suplementos de Fernando Benítez, *México en la cultura* y *La cultura en México*, del periódico *Novedades* y de la revista *Siempre!*, respectivamente. El Ibargüengoitia de entonces es el crítico certero, el observador mordaz, el implacable escritor que, desde su trinchera, a columna de crítica teatral, incursiona en el mundillo teatral no como protagonista, sino como ácido comentarista, certero en los terrenos de la objetividad y gozable en la barrera de la subjetividad. Este Ibargüengoitia no se puede, no se debe, explicar más allá. Pero está ahí, en otro momento.

La conclusión, de haberla, sería: Ibargüengoitia en sus tres momentos es uno solo: gozo.

NOTAS

¹ Jorge Ibargüengoitia, “Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada”, en *Autopsias rápidas*, México, Vuelta.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ “Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo”, *Vuelta*, marzo de 1985.

LA DRAMATURGIA ESCRITA POR MUJERES EN MÉXICO

La dramaturgia escrita por mujeres en México se remonta hasta el siglo xvii, con Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), quien escribió más de cincuenta piezas dramáticas en géneros tan diversos como comedias, sainetes, autos, villancicos dramáticos y loas. Tuvieron que pasar casi dos siglos para que apareciera otra dramaturga en México, Ángela Isabel Prieto de Landáurri (1833-1876), quien escribió quince obras dramáticas, que pertenecen al final del período romántico. Aunque española de nacimiento, pasó la mayor parte de su vida en Guadalajara, en donde estrenó piezas que nunca llegó a publicar. Existen algunos de sus manuscritos que han sido editados en época moderna. Junto con estas dos dramaturgas debió de haber un grupo anónimo de escritoras que nunca se atrevieron a mostrar su incipiente teatro, como sucedió con religiosas que escribieron para conventos y colegios, así como autoras de sainetes que se conocieron con seudónimos masculinos.

En el siglo xx hemos tenido tres generaciones de dramaturgas, cuyas fechas de nacimiento coinciden con los estudios generacionales de José Juan Arrom y Frank Dauster. La primera generación se inició en 1924, y la formaron cuatro mujeres que lucharon por obtener un lugar en el mundo teatral: Catalina D'Erzell, Concepción Sada, Amalia González Caballero de Castillo Ledón y María Luisa Ocampo, todas

nacidas en la provincia a finales del siglo xix y principios del xx. A ellas les debemos la iniciación de la lucha por lograr el voto femenino que se les había negado en México.

Durante las tres primeras décadas del siglo, México fluctuaba entre tres líneas literarias: el teatro mexicanista, la vanguardia europea y el teatro español. A esta última perteneció el grupo de mujeres dramaturgas, fue el de más éxito y con mayor número de seguidores. Los críticos de esas épocas las tildaron de españolizantes, sin tomar en cuenta las aportaciones que hicieron al teatro mexicano. Fueron promotoras y organizadoras de teatro y rompieron con cánones establecidos.

Catalina D'Erzell escribió obras en que trata problemas morales y sociales de la mujer, pero siempre con protagonistas fuertes y valientes. Es la primera mujer que lleva a la escena un divorcio, en su obra *Esos hombres* (1923), además de poner a una protagonista divorciada y viviendo en unión libre con otro hombre. Concepción Sada nos deja un teatro de intriga sentimental reivindicador de la mujer, ya que le preocupaba mucho la posición femenina en la sociedad. Desafortunadamente, nos deja una obra poco abundante, pues se dedicó a la promoción y creación de la Escuela de Arte Dramático del inba. Su mejor pieza, *El tercer personaje*, es una buena aportación al teatro, al introducir un personaje-sombra que sólo lo escuchamos y que ayuda a solucionar el conflicto amoroso que viven los protagonistas.

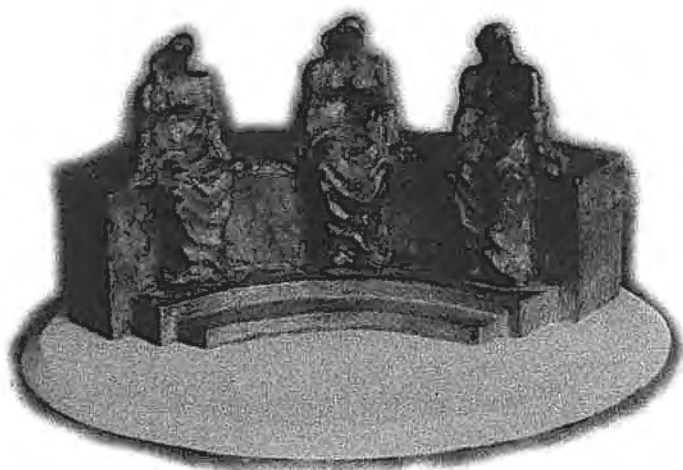
Otra gran figura en el mundo intelectual fue Amalia González Caballe-

ro, la primera mujer mexicana que tuvo un puesto en un gabinete presidencial, como subsecretaria de Asuntos Culturales de la SEP, en 1954, y patrocinadora de la Comedia Mexicana, primer grupo estable de teatro. Por desgracia, su obra dramática es parca en número, pero nos deja una pieza de importancia, *Cuando las hojas caen* (1929), en donde presenta una protagonista capaz de tomar la determinación y divorciarse, a pesar de estar enamorada. Hay que aclarar que esta decisión es propiciada por la madre, siendo este conflicto un hecho sin precedente en la historia del teatro mexicano.

La última de este grupo, María Luisa Ocampo, fue la más prolífica del grupo. Su teatro nos presenta conflictos de la mujer frente a la sociedad. Como en *Cosas de la vida* (1923), título en el que la protagonista, médica de profesión, decide recurrir a la eutanasia de su paciente con el fin de evitarle el sufrimiento.

Desafortunadamente, ninguna de estas mujeres persistió en las labores teatrales, pues la llegada de la vanguardia, con el constante acecho por parte de los grupos masculinos, las obligó a dejar la pluma. Sin embargo, hay que reconocer que su labor fue de suma importancia para el teatro, pero hasta la fecha no ha sido valorada su aportación.

Mención aparte merece Antonieta Rivas Mercado, la dramaturga que más destacó en el mundo intelectual por haber sido la mecenas del teatro de Ulises, el primer grupo vanguardista mexicano. Su producción dramática es parca y nunca ha sido llevada a la escena.



A ella le debemos el teatro testimonio con *Un drama*, en donde los personajes son tomados de la historia a un año de haber acontecido el asesinato de Álvaro Obregón. Este género fue seguido posteriormente por Jorge Ibarra, Vicente Leñero y otros. Hay que aclarar que Antonieta no fue sólo dramaturga, se distinguió también como narradora y crítica. Su muerte causó estupor en el mundo intelectual, ya que decidió acabar con su vida a los 31 años, al suicidarse con la pistola de su amante, José Vasconcelos, dentro de la catedral de Notre-Dame, en París.

Tuvieron que pasar casi veinte años para que surgiera la segunda generación de dramaturgas, en 1954. En este grupo hallamos por primera vez mujeres con preparación técnica para escribir teatro. México se enriquece con este grupo, que logra un lugar preponderante en el movimiento teatral por su obra numerosa, sus abundantes puestas y múltiples ediciones. Luisa Josefina Hernández es la pionera, con más de medio centenar de piezas en su haber, aportando un estilo realista que fue el que imperó durante esta generación. A lo largo de este período las dramaturgas no se preocupan por presentar a una protagonista rompedora de cánones, sino que matizan su posición femenina.

En este grupo habría que resaltar la presencia de Elena Garro, cuya obra dramática se ha convertido en clásica. Tanto Luisa Josefina como Elena han dado al teatro una obra sólida, a pesar de

que pertenecen a la generación más abundante en número, dado que al hacer un recuento de escritoras, éstas pasan de treinta. Lo más importante de este grupo es la aportación que hacen al teatro al utilizar técnicas vanguardistas –pero sin caer en lo panfletario– como Maruxa Villalta, quien fue la iniciadora de una corriente paralela al teatro del absurdo hispanoamericano, que utiliza la farsa como género dramático con connotaciones feministas.

Un caso que no deja de extrañar a la crítica es la tercera generación, ubicada en 1984. En ella sólo se puede enlistar a una dramaturga de relevancia, Sabina Berman. Después de haber tenido la de 1954, tan abundante en número y en capacidad dramática, extraña mucho la ausencia de mujeres en la tercera generación. No hay explicación posible, sólo conjeturas. ¿Por qué si comenzaron tantas mujeres sólo quedó Sabina? ¿Acaso las narradoras opacaron a las dramaturgas? Esta última pregunta puede ser contestada al revisar los enlistados antológicos y de casas editoriales. En teatro el número de dramaturgas es infinitamente menor al de los dramaturgos: va de diez contra cien. En cambio, en la narrativa y la poesía es más equilibrado el número. Tal vez porque en la narrativa existen escritoras que ya trascendieron las fronteras, como Laura Esquivel y Ángeles Mastretta, mientras que en el teatro no han logrado la misma posición.

En los últimos cinco años han comenzado a surgir numerosas voces dramáticas, tanto en la capital como en provincia. En Guadalajara, por ejemplo, han surgido dos dramaturgas dignas de mención. Me refiero a Hilda Morán del Castillo, cuya mejor pieza, *Esplendor desde las cenizas*, fue presentada con gran éxito de público y de la crítica. En su obra nos muestra el final de la conquista según los decires de las mujeres sobrevivientes, cuando la mayoría de los indígenas habían fenecido y ellas se sentían protectoras de sus tradiciones. Otra narradora que apenas inició sus primeros pasos en el mundo teatral es Martha Cerda, con *Todos los pardos son gatos* nos remite al mundo mágico de Elena Garro y su hija Elena Paz.

Así como al siglo xx le correspondió iniciar la dramaturgia femenina en México y consolidar tres generaciones de gran valía, al siglo xxi también le tocará alcanzar el período de madurez dramática entre aquellas autoras que escriban para la escena del mañana. Generación que poco a poco ha comenzado a surgir y a dar ya los primeros resultados que guiarán la dramaturgia femenina hasta un lugar preponderante en el mundo teatral mexicano.

MISOGINIA: REPRODUCCIÓN IDEOLÓGICA

Juan Antonio Hornigón publicó en su país natal, hace más de veinte años, un libro cuyas características sociológicas no han sido rebasadas. Un análisis sobre la producción y su infraestructura bajo toda una metodología más allá de las proclamas deseables. Una propuesta abierta –comentó el autor en su momento–, una base de discusión para el futuro.

En el teatro, por sus características propias, se cuenta con una organización particular y colectiva; un público, unos trabajadores estrechamente vinculados a la comunidad. De no ser así, el hecho escénico tiende a desaparecer. No responde a un acto de comunicación, sino a un divorcio total.

Los procesos productivos teatrales se inscriben indefectiblemente en un marco social –señala Hornigón–. Entre éstos y la sociedad existe una relación de dependencia e influencias mutuas que son siempre expresión ideológica del papel de la cultura, de un aspecto de la realidad y de la misión y funcionalidad de la cultura en su dinámica.

A partir de ahí, retomo esa misión de la cultura.

Las necesidades del clan son resueltas por quienes las viven, pero si la forma es existencia se convierte en ideas en el cerebro humano, como alguna vez lo sostuvo Wilhelm Reich, en el estudio de la neurosis (“el paciente debe alcanzar la capacidad de tomar decisiones a través del conocimiento que adquiere de lo que

reprime, a través del proceso de adquirir conciencia de lo inconsciente”),² entonces el problema va más a fondo. Por una parte, las relaciones de producción imperantes y, por otra, los problemas de distribución, es decir, el mercado al que está sujeta la educación.

Con la promesa de profundizar en este punto con posterioridad, sólo dejo abierta la interrogante: ¿a qué responde la propuesta de educación para la productividad? Y más específico: ¿qué busca la excelencia académica? Por tanto, ¿hacia dónde se dirige el mercado de la educación? Juan Acha hace una reflexión sobre el proceso productor de la distribución cuando nos dice:

Éste utiliza para su labor ideológica algunos motivadores y justificadores ético-políticos, como el elitismo y el populismo, el nacionalismo y el universalismo. Y es en este circuito que se renuevan las ideologías artísticas y son articuladas en la red general de las ideologías dominantes que envuelve a la sociedad.³

Entre la producción y la distribución existe una comunión. Uno de los requisitos mínimos para llevarse a efecto el acto escénico radica en la credibilidad del hecho, y éste no puede llegar sin la tensión de las partes involucradas, el autor del mensaje y el destinatario. Una amalgama ideológica, una necesidad educativa.

MISOGINIA: UNA IDEOLOGÍA

Resulta interesante irnos a la etimología (sus consecuencias en la práctica, además) del término *misoginia*. Francisco García Sancho editó en octubre de 1995 un pequeño volumen sobre este concepto; del sustantivo griego *misos*, odio, aversión, así como *genna*, origen, nacimiento, motivo, causa. Lo que aparenta ser una simple definición y un gusto por los acercamientos, tiene un peso mucho mayor del imaginado. Decimos al origen. Decimos a la etnia. Hablamos entonces de la pertenencia. Hablamos entonces de la identidad. ¿Qué sucede con una cultura eminentemente agrícola? ¿Qué sucede con una cultura cuya base es matriarcal? Aversión al nacimiento es también una negación a quien directamente da origen.

Esta es una visión reproducida en la educación. El docente como reproductor ideológico, y no como investigador propositivo. Una falta de poder tomar decisiones, en un momento dado, un problema de neurosis provocado por una sociedad y su historia de angustias dependientes. Por sus propias características, el teatro exige un trabajo de conjunto. Volvemos a lo observado por Hornigón, y retomamos ese precepto aristotélico del *ethos* y el *apathé*. El primero del actor, y el segundo del público: la hermandad indisoluble. Se pide la profesionalización del primero y se descuida lo mismo del segundo.

Una sociedad misógina tiene problemas de identidad, pero no sólo esto. La reproducción de modelos la lleva a convertirse en una maquiladora de la cultura. ¿Será verdad, como lo afirmó Alfonso Reyes, que llegamos tarde al banquete de la cultura? ¿Será, en caso contrario, la búsqueda de un paradigma educativo en donde ya no sean los mismos quienes promulgan los inicios de Occidente?

¹ Juan Antonio Hornigón, *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974.

² Wilhelm Reich, *Materialismo dialéctico y psicoanálisis*, México, Siglo XXI, 1982.

³ Juan Acha, *El arte y su distribución*, México, UNAM, 1984.

REFLEXIONES DE UN DRAMATURGO SOBREVIVIENTE

Para escribir teatro hay que desarrollar una serie de habilidades que permiten al/la dramaturgo/a ser un observador perenne de la humanidad, de sus comportamientos y sus esperanzas, con una visión de la vida regida por los principios estéticos del teatro. La teatralización es un camino lúdico para conocer la otredad, descubrir los misterios del tú. No significa sólo ponernos empáticamente en los zapatos de los demás para compartir su felicidad o dolor, sino en transustanciarnos en otros y vivir sus circunstancias.

El/la dramaturgo/a escribe sobre sus propias preguntas sin respuesta, mientras investiga acerca de su propia aventura humana enmarcada entre el nacer y el morir. En las obras teatrales que llamamos clásicas hay una atmósfera de ambigüedad promisoria, como si un misterio estuviera a punto de ser aclarado. Por eso el dramaturgo español contemporáneo Antonio Buero Vallejo ha dicho que escribe para aumentar las preguntas del público, no para buscar su respuesta. Según el autor dramático, la dramaturgia debe ser un proyecto de vida y medio para que deje constancia de su paso por este mundo.

Debemos preguntarnos la razón del porqué somos dramaturgos. Si se tiene una respuesta en los labios, no se ha descubierto lo que significa ser dramaturgo, pero si entre más recorremos los caminos del teatro, menos encontramos una respuesta, entonces podemos estar

seguros de que estamos en el camino correcto que conduce a la dramaturgia. Atrás de todo artista, bueno o malo, debe habitar el misterio. Hablar de amor, arrobamiento, asombro, delirio, deseo, dolor, ensoñación, error, esperanza, estulticia, hechizo, ilusión, muerte, ocio griego, pasión y sueño, es descubrir la materia prima con que están elaboradas las obras de teatro. Sobre estos conceptos aún se cierne el misterio, ya que afortunadamente la humanidad no ha terminado de conocerlos del todo.

¿CÓMO SE GESTA UNA OBRA DE TEATRO?

Las labores dramaturgicas exigen construir un puente simultáneo y continuado entre la razón, la emoción y la memoria del autor, con los recursos de la imaginación y la fantasía. El resultado es la creación y la *escenificación imaginaria* de una obra dramática en el *teatro mental* del dramaturgo, quien imagina una presentación en la que únicamente hay personajes, no existen los actores, y el espacio imaginado pertenece a un escenario perfecto, superior a todo lo que Adolphe Appia o Gordon Craig pudieran haber soñado. Ante este espacio escénico se encuentran algunos seres, a veces con nombres y caras, y otras son sólo sombras inteligentes y emotivas; es el público que asiste a

esta representación mental. Entre estas sombras se halla el dramaturgo que observa asombrado el devenir de los entes creados por su imaginación y fantasía. Durante las horas de creación de una pieza el tiempo real se suspende y hay un distanciamiento del mundo que circunda al autor.

Los entes toman la conciencia del dramaturgo y su sentir, mientras todo el mundo de los seres reales se difumina hasta desaparecer. En la escena se inicia un nuevo rito y los entes hacen su aparición puntualmente a la cita. Nunca se sabe cuál va a ser la primera palabra, a veces tarda en aparecer, pero al escucharla parecería que se convierte en un sortilegio que abre la caja mágica del teatro. Los entes empiezan comportándose como títeres que responden a las demandas del dramaturgo, pero poco a poco van tomando conciencia de su entidad, hasta que alcanzan un grado teatral de libertad. Se diferencian unos de otros, se reproducen, envejecen y embellecen, hasta que a las cuantas escenas han dormido la conciencia del dramaturgo y tomado control total de su mente, lo que les deja deambular con gran libertad por la circunstancia que había delimitado el autor dramático. La creatividad del dramaturgo estriba en su poder de conservar la intensidad del puente psicocreativo que le permite que su mente, lúdicamente, conciba un mundo no muy lejano del que imaginaba cuando niño jugaba a hacer la guerra con

el ejército de soldaditos de plomo y con barcos de papel, o a educar en forma maternal una muñeca de trapo. De la *escenificación imaginaria* de una obra dramática en el *teatro mental* del dramaturgo queda un escrito que se llama *texto primario*.

DRAMATURGIA Y TEATRALIZACIÓN

Dramaturgia es el proceso de teatralizar la vida humana mediante la abstracción de sus elementos; es un proceso cognoscitivo que conlleva el hincapié de algunos de sus elementos y la supresión de otros. Consiste en observar la vida enmarcada por circunstancias límites, dentro de un espacio rarificado y bajo un péndulo descompensado que puede acelerar las horas o detener los segundos. El teatro convierte la existencia humana en un vivir artificial, o que permite modificar las limitaciones humanas. Con la supresión de algunos de los linderos humanos aparece el héroe o la heroína, y con el aumento de estas limitaciones hace su aparición el homúnculo fársico cargado de ironía.

El concepto moderno de sistema, como conjunto de elementos interdependientes con un fin común, puede esclarecer la noción del teatro, dado que éste es un conjunto de elementos interdependientes (personajes, condiciones espacio-temporales, tema, trama, actores, escenografía, etcétera) que tienen por objetivo el enfrentamiento de la humanidad por su otredad. La

diferencia con la vida, que también puede ser considerada como sistema, es que el sistema teatral es imaginario y repetible, mientras que la vida es un sistema real que posee, para nuestra desgracia, unicidad y no repetibilidad. Así como el arte pictórico requiere pigmentos, lienzo, papel, pinceles, etcétera, para objetivar el cuadro que se está pintando paralelamente en la mente de artista, el teatro necesita una larga lista de elementos que pertenecen a la realidad (el más significativo es el del actor/actriz) para dar vida al cosmos que antes había sido creado en la imaginación del dramaturgo. La complejidad del sistema vital es infinita, y en muchos casos caótica, como resulta en la sociedad moderna; mientras el sistema imaginario del teatro es controlable porque el proceso de abstracción de sus elementos es determinado por dos principios: el de *simplificación* y el de *gradación*. Ambos alteran la circunstancia vital; el primero elimina elementos externos hasta alcanzar la esencial y delimita la dinámica caótica para que únicamente ejerzan poder las fuerzas consideradas primordiales; el segundo intensifica o atenúa la importancia de los elementos esenciales y las fuerzas que permanecieron actuantes en la circunstancia teatral.

LA RUEDA DE DIONISIOS

¿Qué puede esperar el teatro mundial con tres mil quinientos años de historia o, según otros conteos, que parten del inicio del rito comunitario prehelénico, con cinco mil años? La historia del teatro ha recorrido un ciclo que califico de *La rueda de Dionisios*. Primero se inició con un proceso gestador que partió de la experiencia activa del rito, luego pasó por la experiencia concreta del afecto, posteriormente alcanzó la observación de lo escénico, para al final llegar a una conceptualización abstracta con el teatro del absurdo y los llamados metadramas, que crean un mundo teatral valedero por sí mismo. Estos cuatro pasos que ha recorrido el teatro a través de los siglos presentan cuatro fases del proceso cognoscitivo: *hacer, sentir, observar y pensar*.

En los orígenes teatrales del ditirambo dionisiaco, el público actuaba un rito en el que Dionisios se convertía en el único receptor y los actores eran los cuasisacerdotes. Después, cuando el público dejó de actuar, preponderó el *sentir* con un proceso afectivo que culminaba en la catarsis, en unas ocasiones, y en otras, en sólo la empatía. Más adelante, el público se convirtió en simple *observador* del espectáculo, para llegar al final de esta rueda de Dionisios al *pensar*, distanciado del afecto.

El teatro hispanoamericano se inició con el teatro ritual protoamericano, por desgracia hoy perdido; luego se adentró





en un teatro visual y afectivo durante los tres siglos de la colonia. El teatro hispanoamericano como hoy lo entendemos nació en la primera mitad del siglo xx, pretendiendo un balance entre lo emocional y lo intelectual, con dramaturgos pioneros, como Rodolfo Usigli y el argentino Roberto Arlt, para más tarde intensificar los intereses visuales con un teatro realista que aún predominó por varias décadas. A partir de las puestas de los últimos años se ha intentado recuperar el rito, como en las puestas del grupo peruano Yuyachkani y en la dramaturgia de Enrique Buenaventura.

Algunos estudiosos de las ciencias del conocimiento, como David A. Kolb, han diferenciado cuatro clases de capacidades de aprendizaje: de experiencia activa, que identifico con el rito, de experimentación concreta, que apunto como la utilización del sentimiento en el teatro; de observación reflexiva, que identifico con el teatro visual; y de conceptualización abstracta, similar al teatro de ideas. Hasta el siglo xx, el teatro ha dado una primera vuelta a la rueda de Dionisios, lo que es un privilegio del público, pues le permite experimentar las cuatro capacidades del aprendizaje y gozo teatral: *hacer, sentir, observar y pensar*. Por eso, algo que identifica al teatro hispanoamericano, en las décadas que cierran este siglo, es su deseo de ser rito, afecto, sensación y pensamiento.

Con el teatro de la crueldad, Antonin Artaud apuntó la necesidad de que se regresara al rito. La crítica ha entendido estas consideraciones como un volver a los orígenes del teatro, pero quiero proponer otra interpretación, es una invitación para iniciar un segundo círculo en la rueda (o espiral) de Dionisios. Artaud no estaba equivocado, nosotros sí al entenderlo como un regreso a los orígenes dionisiacos del teatro, la suya es una invitación a proseguir por los caminos de la posmodernidad, con la mente abierta, para desmembrar el teatro e integrarlo de nuevo, ahora que la rueda de Dionisios inicia su segunda vuelta.

USIGLI Y EL RIESGO DE SER DRAMATURGO

No quiero cerrar estas consideraciones sin recordar la entrevista personal que tuve con Rodolfo Usigli, en 1979, pocos meses antes de su muerte. Viajé a la ciudad de México únicamente para preguntar al dramaturgo consagrado -sin duda, el mejor que ha tenido México en el siglo xx- algunos consejos para el que inicia. El dramaturgo viejo me abrió los secretos del fatigoso camino de la dramaturgia:

Que le monten sus obras o que no le monten, no debe importarle; que le publiquen o no le publiquen, que lo alaben o que lo critiquen, nada importa. Lo único importante es correr el riesgo del teatro toda una vida, y cuando llegue al final sabrá si valió la pena y fue usted un gran dramaturgo, pero ese es el gran riesgo que tiene que correr. Si lo corre, lo sabrá, si no, nunca llegará a saberlo.

Conservo el segundo tomo de su *Teatro completo*, dedicado en esa ocasión "A Guillermo Schmidhuber, autor de *La catedral humana*, porque corrió el riesgo del teatro". Escribió el verbo en pretérito, como si él profetizara que yo lo iba a correr. Este instante lo considero como un bautizo o una iniciación. Aún hoy agradezco su generosidad y esfuerzo en recorrer conmigo el primer paso de mi itinerario dramático, a pesar de que sus ojos eran casi ciegos. El conocer los itinerarios vitales de los dramaturgos hispanoamericanos puede ayudarnos a aceptar todo lo bueno y lo mucho de malo que tiene la carrera del autor dramático. Muchas veces he dedicado libros míos a colegas con la siguiente frase: "Compañero en el gozar y en el sufrir de la dramaturgia".

EL TALLER DE DRAMATURGIA DE VICENTE LEÑERO

Es indudable que a partir de los albores de la década de los setenta la dramaturgia mexicana empieza a adquirir otro rostro, sus horizontes se amplían, se inicia una era de profesionalización del dramaturgo nacional, en aras de sobrevivir en un ambiente repleto de malinchismo y, en ocasiones, hasta de desprecio al trabajo dramático mexicano. Ante ese panorama nada gratificante, los talleres de composición dramática de Emilio Carballido, Hugo Argüelles y Vicente Leñero se convirtieron en una opción viable para enfrentar la incredulidad de unos, las dudas de otros y la indiferencia de los más.

En 1975, mientras me integraba a los vericuetos teatrales y me iniciaba como trabajador de la cultura en el Polyforum Cultural Siqueiros de la ciudad de México, por los rumbos de Coyoacán se abrió el Centro de Arte de México, AC (CADAC), fundado y dirigido por Héctor Azar. En el tiempo que fungía como coordinador de actividades del Polyforum y asistía en la dirección de la obra *La marquesa de Sade*, de Yukio Mishima, al maestro Rafael López

Miarnau, en el CADAC, Vicente Leñero abrió su taller de dramaturgia, integrado en un principio por Leonor Azcárate, el tapatío Juan Ignacio Orozco, Federico Roda, Edgar Ceballos, Roberto Oropeza, Rafael Ramírez Heredia, Carmen Toscano, Margarita Gatell y Sergio Jiménez. De este grupo unos abandonaron la dramaturgia y se fueron a la televisión; otros prosiguieron sus carreras literarias o académicas; unos más lo tomaron como una simple experiencia por falta de talento; uno se dedicó a la investigación, y Federico Roda, Carmen Toscano y Juan Ignacio Orozco fallecieron.

A mediados de 1977, la entonces Secretaría Ejecutiva de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro me invita a participar en una serie de lecturas exclusivamente de autores nacionales, que se celebrarían en la sede de la compañía del Ballet Teatro del Espacio, dirigida por Gladiola Orozco y Michel Descombey. Un agradable lugar situado en las calles de Londres, muy cerca de la zona rosa. Nos convocaron a una primera junta con el fin de que nos conociéramos, definiéramos el calendario y el objetivo de las lecturas, que era muy simple y a su vez complejo: invitar a actores y productores a escuchar nuestros trabajos y despertarles el interés por llevarlos a escena. En esa reunión recuerdo que íbamos llegando y, despistadamente, nos ubicamos en las bancas del salón de danza. Fui de los primeros, minutos

después llegó, saludó tímidamente y se sentó a mi lado el más grande farsista que ha dado este país, el entrañable y nunca bien llorado Óscar Liera. Al filo de las nueve de la noche, las bancas estaban repletas de soñadores e ilusos: Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González-Dávila, Sabina Berman, Miguel Ángel Tenorio, Alejandro Licona, Leonor Azcárate, Pilar Campesino, José Ramón Enríquez y algunos más que escapan a mi memoria. En ese salón y con esas lecturas se empezaba a consolidar lo que meses después sería denominada como "nueva dramaturgia mexicana", y esto gracias al esfuerzo titánico de una mujer que sobre todas las cosas amó con profundidad el teatro mexicano y que hoy, tristemente, a escasos meses de su fallecimiento, pocas voces, muy pocas, se han dejado escuchar reconociendo su callada, fiel, pero efectiva labor: Ana Ofelia Bello, secretaria ejecutiva y después presidenta de la Unión de Críticos y Cronistas.

Así, las lecturas se extendieron a la Universidad Autónoma Metropolitana, bajo la decidida promoción de Emilio Carballido y Guillermo Serret, ambos, junto con Ana Ofelia Bello, impulsaron ese movimiento teatral, sin duda el más importante en la historia del teatro mexicano. En ese año, 1977, el taller de Vicente Leñero reinicia actividades en el mismo espacio del CADAC, contando entre sus integrantes a Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González-Dávila y Leonor

Azcárate, salvo ésta, los demás ingresaron al grupo. Este taller sobrevivió escasos meses. Ya para 1982, Jesús y Víctor Hugo buscaron a Vicente Leñero y le propusieron continuar con el taller. Sentados en la mesa de un Vip's, esa noche Vicente Leñero les dijo: "Ustedes no necesitan ningún taller, escriban y ya". Víctor Hugo y Jesús argumentaron que querían publicar sus textos y Vicente Leñero les contestó que no es lo mismo tocar las puertas con una obra que con tres, cuatro o cinco. El maestro Leñero no les resolvió nada en ese momento y ellos, más Leonor Azcárate, José Ramón Enríquez, Sabina Berman y Tomás Urtusástegui, decidieron reunirse una vez a la semana en la casa de cada uno. Pasaron algunos meses. Un buen día, Leonor Azcárate llama a González-Dávila y a Rascón Banda y les avisa que el 6 de octubre de 1982, a las cinco de la tarde, tienen una cita en la casa de Vicente Leñero para tratar la reanudación del taller dirigido por él.

En esa ocasión, Vicente acepta que se reúnan una vez por semana y mientras hubiera textos que leer. Así, el taller crece, integrándose Pilar Campesino, Juan José Barreiro, Cristina Cepeda y Estela, la hija de Vicente. Generosamente, Leñero se opone a que haya retribución económica para él. En el verano de 1984 las reuniones se iban espaciando cada vez más por diversos motivos; el maestro decidió suspender el taller. Les dijo: "Esto ya dio lo que tenía que dar, que cada quien se dedique a sus ocupaciones y seguimos siendo amigos". De este modo, tranquilo como es él, mandó al diablo a los que asistían a su taller. Durante esa etapa, que fue productiva, sin duda se leyeron, criticaron y corrigieron obras como *La fiera del Ajusco*, *Manos arriba* y *Máscara contra cabellera*, de Víctor Hugo Rascón Banda; *Pastel de zarzamoras*, *Muchacha del alma*, *De la calle*, *El jardín de las delicias* y *Desventurados*, de Jesús González-Dávila; *Un día de dos*, de Leonor Azcárate; *Antonio desierto* y *Ante un cadáver*, de Juan José Barreiro; *El sapito cro cro* y *Profanación*, de Tomás Urtusástegui, y *¡Pelearán diez rounds!*, de Vicente Leñero.

El taller ya era un verdadero grupo, se reunía cada quince días para cargar pilas, y cuando dejó de hacerlo no sólo fue suspendido por el guía y maestro,

sino que sus integrantes dejaron de escribir. En el verano de 1985, Vicente Leñero vuelve a abrir las puertas de su casa, su biblioteca, el taller. Se sumaron Bruce Swansey, María Muro, Sabina Berman (que finalmente se decidió a formar parte del grupo) y quien esto escribe. Sin duda que para estas alturas el taller de dramaturgia, que había emitido sus primeros balbuceos diez años atrás, era el más importante de los que funcionaban, con todo el respeto que merecen los maestros Emilio Carballido y Hugo Argüelles. Y para muestra, dos enormes botones: Víctor Hugo Rascón Banda, uno de los dramaturgos más sólidos de la actualidad, y, por supuesto, quien para mí va a convertirse en uno de los autores imprescindibles de la segunda mitad del presente siglo, Jesús González-Dávila.

El período de este taller abarcó de 1985 a 1987, y se leyeron y destrozaron las siguientes obras: *Playa azul*, *Te saluda Kiela*, *Alucinada* y *Cierren las puertas*, de Víctor Hugo Rascón Banda; *Regina 52*, *Fauna rock*, *Margarita resucitó* y *Tierra caliente*, de Leonor Azcárate; *Historia de un museo e Indalecio*, de María Muro; *Judith y Holofernes* y *Todo sucedió una noche*, de Juan José Barreiro; *Madre Juana*, de José Ramón Enríquez; *El mantelito mágico*, de Cristina Cepeda; *Crónica de un desayuno*, *Amsterdam Boulevard* y *Sótanos*, de Jesús González-Dávila; *Y retiemble en su centro la tierra*, *Vida estamos en paz*, *Venado sol*, *coyote luna*, *Sólo sé que te vas*, *sólo sé que te quedas*, *Espacios* y *Tiempos de heroísmo*, de Tomás Urtusástegui; *La víspera del alba*, *El amor existe*, *El árbol de humo* y *Rompecabezas*, de Sabina Berman; *Tres caras* y *Las máquinas de coser*, de Estela Leñero, y *Arreola* y *Rulfo*, de Vicente Leñero. En ese año tuve mi primera lectura en el taller con la obra *De trapo y aserrín*, que fue duramente cuestionada por la mayoría de los miembros. Lo menos que se dijo fue en voz de Rascón Banda, quien comentó que *De trapo y aserrín* era teatro de hace cuarenta años o del 2040, y para levantarme el ánimo, al terminar la sesión me invitó a un antro de medio pelo por el rumbo de la zona rosa, porque esa noche sí estaba de plano para agarrar la borrachera.

Este había dejado de ser un taller de composición dramática para transformar-

se en uno de dramaturgos profesionales. Todos, sin excepción, habíamos sido publicados y llevados a escena a nivel profesional. En cada sesión se festejaba la aparición de un libro o se giraban invitaciones para algún estreno. Fue en esos años cuando invité a venir a Guadalajara a Víctor Hugo Rascón Banda, a Jesús González-Dávila y al maestro Vicente Leñero para que impartieran un curso de composición dramática, lo que sucedió en 1985, y se repitió al año siguiente, con motivo de los dos concursos *Expresión escénica jalisciense* que promoví. De 1988 a 1991 el taller siguió reuniéndose, aunque de manera espaciada, a causa de la consolidación dramática de la mayoría de los integrantes, lo que provocaba que sus agendas se fueran llenando. En ese 1988 leí mi obra *Por importante*, lectura de la cual salí mucho mejor librado que la vez anterior.

Un día de junio de 1989 le propuse al taller, y en lo particular a su guía, la celebración del Primer Encuentro Nacional de Dramaturgos, idea que contó con su apoyo moral. Algunos lo recordarán, se verificó en agosto de 1989 en el Instituto Cultural Cabañas, bajo los auspicios de la entonces Secretaría de Educación y Cultura y de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), y con la asistencia de todo el taller de Leñero. Un año después, en 1990, logramos obtener nuevamente la sede y, como lo dijo Rascón Banda, esa era la primera vez en los últimos 350 años en que se realizaba un encuentro de dramaturgos. Sin duda, el pilar indiscutible para la fundación, desarrollo y consolidación de este taller de dramaturgia ha sido el maestro Vicente Leñero, Premio Jalisco 1986. Su calidad humana, estímulos, interrogantes, honestidad y respeto por los demás han sido las bases del éxito.

De algunos años a la fecha la cartelera teatral es la prueba palpable de la trascendencia de los integrantes del taller. Este espacio hace tiempo que dejó de ser un simple taller para convertirse en un auténtico grupo que se ha mantenido gracias a su flexibilidad, en donde el método de análisis lo determina cada autor en su texto. Y de acuerdo con las obsesiones individuales y los riesgos que cada quien asume el trabajo se define, se redondea. No se vale el clásico "yo lo

hubiera escrito así". En el grupo, más que compañeros, somos amigos y permanentemente cuestionamos nuestras posiciones frente a los textos, la comunidad teatral y, sobre todo, frente a la sociedad en que vivimos. Así, se ofrecen propuestas variadas para todos los gustos y mentalidades. Al grupo le gusta experimentar y aunque el taller no está trabajando, se mantiene unido. Lee, analiza, corrige y busca salidas a su trabajo. Es un constante descubrir pedazos, partículas del teatro que nos identifica. Porque al fin y al cabo, nos sale más barato escribir teatro que ir con el psicoanalista. Y el maestro siempre nos ha advertido: yo no voy a enseñarle a escribir a nadie, en todo caso, a cómo no hacerlo.

Siendo el único jalisciense perteneciente a un taller creado por un gran paisano, comparto la complicidad con Vicente Leñero de ejercer, con toda proporción guardada, el oficio de escribir, porque como él lo ha dicho, si iba a ser escritor tenía que nacer en Jalisco, porque aquí, le decía su padre, nacen los escritores.

A últimas fechas el grupo ya no se ha reunido y no sé si alguna vez lo volverá a hacer como taller; sin embargo, el trabajo realizado durante casi dos décadas ha consolidado la generación de dramaturgos más importante e inteligente que ha dado nuestro país. Grupo que creció bajo la tutela, nunca bajo la sombra, de Vicente Leñero. Ahora que nuestros caminos se han bifurcado, lo entiendo no como una separación, sino como la obligación de que cada quien se muestre a sí mismo.

En fin, Vicente Leñero es un jalisciense universal, que generosamente abrió las puertas de su casa a doce ilusos que seguíamos creyendo que el teatro es para hoy, para aquí, para nuestro entorno o simplemente para nunca.

LA VIVENCIA..., ¿QUÉ DEMONIOS ES?

La vivencia considerada como técnica actoral de enorme complejidad y que para su dominio se requiere invertir muchos años de estudio y preparación profesional o especializada en academia de arte teatral, como la Escuela de Teatro del Teatro de Arte de Moscú (ТАМ) o la Academia de Teatro, Música y Cinematografía de San Petersburgo (antes Leningrado) en la ex Unión Soviética o, en el peor de los casos, algunas academias de renombre en Estados Unidos, por encontrarse con antiguos seguidores del famoso sistema stanislavskiano. Si se piensa que en México tenemos escuela vivencial estamos en un gravísimo error, lo que hay en México es una verdadera confusión con el legado stanislavskiano; exageradamente pobre la información y la bibliografía, pues pocos son los que traducen del ruso; además, las traducciones de Escenología A.C. no son recomendables, crean más confusión.

En la actualidad poco o nada sabemos de los logros y avances en materia de tecnología del actor, poco o nada hemos visto de grupos extranjeros. Tal vez significativo sea mencionar el trabajo de Carbono 14 y Claveles, de Pina Bauch, pero éstos se enmarcan dentro del teatro-danza, o sea, que la palabra está quedando en un segundo plano, tal vez preocupante para los escritores y dramaturgos, pero la vivencia en fin no sabemos si se utiliza como técnica en Francia, Canadá,

Alemania, Inglaterra, Argentina, Grecia o España (obvio es que por su cine podemos más o menos darnos cuenta de qué técnica se aplica), pero aun, sin ir tan lejos, no tenemos conocimiento de lo que se hace en San Diego, Los Ángeles, Chicago, Miami, San Francisco o Nueva York. Sabemos que Stanislavsky tuvo algo que ver en el teatro moderno estadounidense -Lee Strasberg, Elia Kazan, I. Rapoport, Bolielavsky-, el mismo Mijail Chéjov, que sin ser stanislavskiano, sus personificaciones eran muy vivenciales, fue un verdadero propagandista del sistema vivencial en Estados Unidos.

Recordando pocos y controvertidos montajes rusos en nuestro país, tenemos en los exclusivos y centralistas festivales de la ciudad de México *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, con la dirección de Anatoli Vasilev; *Las criadas*, de Genet, dirigida por Arcadi Raynky, y en el Festival Cervantino tuvimos el Teatro Malí, de Moscú, con *El jardín de los cerezos*, de Anton P. Chéjov; tal vez sin pena ni gloria, el Teatro Experimental de Moscú, con *Cien años de soledad*, de García Márquez, que parece hizo una extensa gira por algunas ciudades importantes del país. Si recurriésemos al cine ruso, la actuación se desvirtúa pero nos invita a pensar en la técnica o tecnología utilizada, pues sabemos que la preparación profesional de sus actores para cine es la misma que para teatro, es decir, la carrera o licencia-

tura es la de actor para teatro y cine. Memorables son *La madre*, *El acorazado Potemkin*, *La infancia de Iván*, *Andrei Rublev*, *Ojos negros*, *Siberiada* (poema cinematográfico i y n), *Hamlet*, *Ven y mira*, *La comandante*, *Yo Abraham, tú Iván*, entre otras.

La muy comentada escuela vivencial, en contraposición con la escuela de la forma o de la representación, es la que a menudo podemos detectar, por lo menos en cine con mayor frecuencia, en las actuaciones de muchos grandes de la pantalla norteamericana; en ocasiones, los ingleses, como Anthony Hopkins y Emma Thompson, simplemente como ejemplos claros de la técnica vivencial, pero debemos ser aún más explícitos: la vivencia es una técnica actoral sistemática y científica que ayuda al actor a crear verdaderos personajes complejos y acabados, con personalidad e individualidad propia e independiente del propio actor, es decir, esta técnica presupone la transformación, todo esto aunado a la sensibilidad y el talento innato del propio actor. La forma, en cambio, propone la creación del personaje a través de la exactitud de los movimientos, los tonos y el ritmo de la voz, las pausas medidas, precisas, exactas (ni un segundo antes, ni un segundo después). La escuela de la representación trabaja mucho con el estereotipo, lo externo (claro, también hay emoción, pero no se investigan a fondo las causas), lo esteticista del movimiento, de la pose,



la voz impostada y las maneras artificiales del comportamiento, aun siendo complejas no son creíbles; además, la improvisación no entra dentro de su vocabulario profesional, por tanto, su búsqueda final es la de impresionar no la de conmover.

La escuela de la forma tiene más camino reconocido y recorrido (La comedia del arte y La comedia francesa), mientras que la vivencia siempre ha tenido mayores tropiezos y pocas posibilidades de difusión. El mayor problema que representa ante todos los actores es lo extenuante del trabajo sobre la técnica, la preparación amplia de cultura y el tiempo tan vasto que se necesita en su asimilación; es por eso que la mayoría de los actores, por su egocentrismo y vanidad (naturales, muy naturales, claro) pierden por su impaciencia al no ver resultados inmediatos, menos posibilidades tienen los que carecen de esa “especial sensibilidad humana”. Sólo recordemos *Hamlet*, de William Shakespeare, acto III, escena II:

Hamlet: Te ruego que recites el pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces en voz de grito, como acostumbran muchos de vuestros actores, valdría más [...]. ¡Oh!, me hiera el alma oír a un robusto jayán con su enorme peluca desgarrar una pasión hasta convertirla en jirones y verdaderos guiñapos, hendiendo los oídos de los “mosqueteros” que, por lo general, son incapaces de apreciar otra cosa que incomprensibles pantomimas y barullo [...]. Que la actuación responda a la

palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático.

Si Shakespeare observaba lo exagerado de las actuaciones en la mayoría de los actores de su tiempo –siglos XVI y XVII–, la vivencia continuó como mayor aspiración de muchos directores, dramaturgos y de los mismos actores. Talma es reconocido por su vanguardismo en escena y lo orgánico de sus actuaciones, pero el enciclopedismo nos trajo demasiado raciocinio. Diderot vituperó, con su *Paradoja del comediante*, a los actores vivenciales (emocionales-visceral), y creemos que se puede justificar su posición ante el arte dramático por lo desmedido de las actuaciones, donde la vivencia surgía en un estado bruto, sin una plataforma sólida y firme que hiciese de sus actuaciones verdaderas creaciones artísticas. Hasta la fecha, no sabemos el daño que ha causado Diderot a los actores vivenciales, pero muchos siguen sus preceptos estéticos sobre el arte de la actuación.

Por ello, la medida de las actuaciones en el TAM, a principios del siglo XX, hizo en Europa un *boom*, como Chernobyl lo hizo con el mundo. La nueva técnica naturalista-realista traía consigo esa magia tan buscada en otros tiempos. El mérito de Stanislavsky consiste sólo en el sistémico ordenamien-

to y la metodización del entrenamiento del actor que durante muchos años los grandes actores europeos ya venían realizando (Salvini, Bernhardt, Talma, etcétera), él estudió las técnicas y halló una lógica de aplicación; la primera parte de sus investigaciones son demasiado psicologistas, a finales de los veinte y principios de los treinta invierte su método (las influencias de sus alumnos Vajtangov y Meyerhold son notorias en él).

La tragedia moderna (pieza dramática) encontró su mejor exponente en el TAM y en Stanislavsky, con su famoso método de análisis accional y el método de trabajo con el actor a través de las acciones físicas. Así, Strindberg, Ibsen, Chéjov y Gorki fueron más accesibles a la escena. Escuela, técnica o sistema, para nosotros es lo mismo, como para los cristianos, la Santísima Trinidad, los tres es uno solo. La vivencia es escuela porque ha creado una corriente artística y esteticista basada principalmente en el realismo; sistema, por la complejidad de sus soportes teóricos y su conceptualización que tiene del arte dramático que lo estructura, así como los elementos prácticos aceptados por generaciones, por su vinculación con otras áreas del saber, sobre todo con la psicología, la sociología, la filosofía y la historia, por su interrelación dialéctica con el tiempo y el espacio. Y técnica, por su instrumentación práctica y metodológica para resolver situaciones ex profeso del actor y el director escénicos.

UTOPIA Y DESENGAÑO EN LA FORMACIÓN TEÓRICA DEL ACTOR

Hace cien años, en 1896, fue estrenada la obra de Anton Chéjov *La gaviota*. Según las crónicas fue un tremendo fracaso. Pero dos años después, en 1898, Stanislavsky, junto con su colaborador Nemirovich-Dauchenko, repusieron la obra en su Teatro de Arte de Moscú, consiguiendo un esplendoroso éxito. A pesar de lo que dicen otras crónicas acerca de los enojos de Chéjov con Stanislavski, tal vez arranque de ese hecho y otros parecidos la exaltación de la importancia del actor para la vida de la obra teatral, importancia que ha ido creciendo durante el siglo xx. Pero ¿qué es el actor? ¿Cómo se hace un actor? ¿Existe algo a lo que pueda llamarse “formación teórica de un actor”? En un escrito ya algo antiguo, de 1948, Harold Clurman analizaba y criticaba la interpretación que un Marlon Brando joven había hecho del rol de Stanley Kowalski, agonista masculino de la obra de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo*:

Kowalski es la encarnación de la fuerza animal, la vida bruta despreocupada y hasta conscientemente desdeñosa de todo valor que caiga fuera de su órbita. No le agrada que le llamen “polaco” [...]. Grita que es ciento por ciento norteamericano y para demostrarlo rompe platos y maltrata a sus mujeres.

Este es el rol o papel que le correspondió interpretar a Marlon Brando y he

aquí algunas de las afirmaciones que sobre esa actuación hizo Harold Clurman:

Marlon Brando en el papel de Stanley Kowalski [...] es un actor de auténtica fuerza dramática. Posee lo que alguien denominó en cierta ocasión “gran visibilidad” en la escena. Sus silencios, aún más que sus palabras, acaparan totalmente la atención [...]. La virtud de Brando es una aguda sensibilidad. Nada de la brutalidad del personaje le es inherente: es una característica que él debe “inventar”. La combinación de una personalidad intensa, introspectiva y casi lírica, bajo la máscara de un prepotente, confiere al personaje un toque doloroso que casi conmueve [...]. Cuando golpea a su mujer [...] se percibe un elemento de sufrimiento que falsifica su apariencia en relación con su significado dentro de la obra; adquiere un aspecto casi dostoiévskiano.

Esta cita, fascinante, obliga al pensamiento a detenerse calmadamente por varios motivos. La riquísima matización psicológica, del nivel de una auténtica crítica inteligente, etcétera. Y no en último lugar una duda: esta crítica exige tanto a un actor que cabe preguntarse si es posible que haya algún ser humano que pueda llegar a ser actor. En efecto: si es un hombre rudo, repelente, como el Kowalski de Tennessee Williams, no podrá ser actor, y si es una persona sensible, no puede ser Kowalski. Este sería el primer punto en que aparecen chocando utopía y desengaño. El no-lugar, eso quiere decir utopía,

donde habitarían los actores ideales, frente al desengaño de las dificultades concretas. Pero esa dificultad no es nada dentro del panorama actual de la discusión metateatral sobre el actor.

La verdadera pugna entre utopía actoral y desengaño se da dentro del marco de la desintegración del arte. Este fenómeno comenzó en los años sesenta, cuando fue proclamado uno de los dogmas más característicos del mundo contemporáneo: “There is no gap between art and life” (no hay abismo entre la vida y el arte). Dieter Wellersdorf comenta ese dogma:

Un arte tal ya no aspira a ser arte en el sentido tradicional, es decir, no pinta un mundo figurado: el de la apariencia estética; el de una representación simbólica de la realidad que se enfrente a la vida como reflejo o alegoría. Intenta pasar a la vida, fundiéndose con ella.

En realidad, esta situación había comenzado ya muchos años antes. El 10 de mayo de 1921, Pirandello estrenó *Seis personajes en busca de autor*, con gran escándalo por parte del público asistente. Pareció por vez primera que arte y vida se habían fusionado. Ya no había corredores o pasadizos secretos que unieran arte y realidad: había una sola realidad. Pero al pasar de los años, el público ha asimilado ese procedimiento como un nuevo tipo de ficción. El

público se dice a sí mismo: “Ahora un actor hace como que es una persona de fuera de la obra que viene a preguntar..., etcétera”. Es decir, se ha formado una doble ficción, y de nuevo tienden a separarse arte y vida. Uno de los momentos extremos de este deseo de fundir arte y vida puede ser representado por las palabras del autor vanguardista alemán Peter Handke (1965), puestas en boca de un personaje de su pieza *El insulto al público*:

No les mostraremos nada. No representamos ningún destino. No representamos ningún sueño. No se trata de un documental. No es ningún detalle tomado de la realidad. No les contaremos nada. No fingiremos nada. Nos limitaremos a hablar.

Me imagino que algunos al escuchar estas palabras piensan: “Pero eso fue una moda que ya pasó. Hoy no se trabaja así”. La moda quizá ya pasó o tal vez no; porque si hay algo típico de este siglo xx en el mundo teatral es que las ideas giran en remolinos, no avanzan en línea recta. Regresa Artaud y regresa Brecht y regresa el naturalismo tremendista, etcétera. Precisamente lo que exige una utopía moderna al actor es que sea capaz de enfrentarse a tan dispares maneras de entender el teatro. Ante todo tipo de teatro ha de repetirse la pregunta: ¿cómo ha de prepararse el que quiere ser actor? ¿Qué quiere decir “formación teórica del actor” ante esta clase de teatro? Si eso no se hace, si se elige nomás un tipo de teatro y se construye sobre ella la formación teórica, pronto los temblores y cataclismos transformarán la información en desengaño.

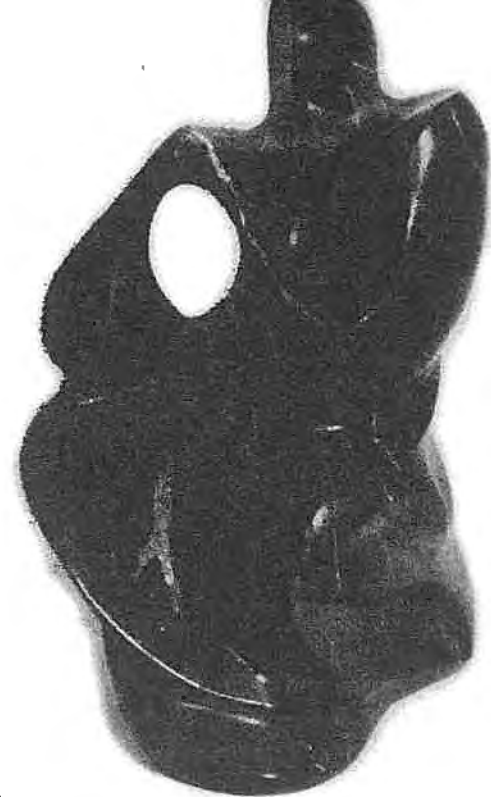
¿Cómo escapar al “agujero negro” del arte creado por los radicales, que todo lo absorbe, que hace casi imposible todo intento de renovación? ¿Dónde colocar y construir la utopía necesaria? Si entendemos la formación del actor como un conjunto de materias, yo no sabría qué sugerir. Veo a mi alrededor, en distintos planes de estudio esbozados para una carrera actoral, bellísimas disciplinas que despiertan mi sana envidia: técnicas de memoria y concentración; técnicas para dominar el propio cuerpo y sus movimientos; técnicas para educar la voz, para colocarla correctamente y hacerla obedecer a los propios deseos; técnicas de movimientos sobre el escenario; caracterización, vestuario,

maquillaje; técnica del ensayo; relaciones humanas con el director y los demás profesionistas que intervienen en el fenómeno teatral; la ética del actor. Todo ese tipo de maravillosas disciplinas que se sugieren en el momento de elaborar un plan de estudios para la carrera del actor, estarán en temblor perpetuo si no hay un terreno mental firme anterior a la adquisición de esas habilidades, ya que lo que a uno parecerá obsoleto y ridículo, definitivamente superado, según la propia concepción del fenómeno teatral, ¿cómo encontrar esa base amplia en que puedan convivir distintas concepciones?

Los tiempos de crisis tienen siempre un componente magnífico de optimismo. En efecto, es cierto que se derrumban valores, que hay desorientación, se crea una gran perplejidad, pero por ello se abren infinitas posibilidades. Eso está a nuestro favor, en cualquier dirección que avancemos será un acto positivo. Lo único negativo sería sentarse, quedarse quietos, paralizados por el desconcierto. Tenemos aquí la primera piedra de nuestra utopía para vencer el desengaño. Nuestro actor, el que queremos formar teóricamente, tendrá una gran apertura o capacidad mental para acoger las distintas formas de entender el teatro. En último término será una persona capaz de admitir que existen seres humanos muy diferentes a ellos mismos.

La segunda piedra de nuestra utopía está fabricada de un respeto sagrado por el teatro y todas sus manifestaciones. En los últimos treinta años se nos ha querido convencer, tal vez mediante procesos inconscientes, de que toda la cuestión teatral se limitaba a copiar o no la realidad. Para expresarme mejor, voy a apoyarme en las ideas de Karl Kerényi, cuyo centenario (del nacimiento) se celebrará en 1997. En su obra póstuma, *Dionisios: imagen arquetípica de la vida indestructible*, se levanta una profecía sobre la vida indestructible del teatro, aunque quizá de momento tenga pocos seguidores, y tal como se lamentaba Ilva Ohler al hacer la crítica de este libro:

¿Cuáles serán los lectores que podrán tener tal obra en una época que elimina las bases clásicas de la cultura occidental a favor de una formación racionalista de especialistas, que cae a las maravillas con lo que Thomas Mann ya calificó como la “más desatada incultura”, precisamente en su correspondencia con Karl Kerényi?



Pues bien, decía Kerényi que muchas personas tienen la idea equivocada de que la máscara (podríamos decir nosotros, el actor) fue inventada sólo para esconder a su portador, su verdadera personalidad. Pero no fue así originalmente. Escribe:

Con las máscaras, algo de la naturaleza plena entraba en la vivienda; entraba un aspecto del paisaje antiguo mismo [...]. Existe un misterio común a todas las máscaras; una función común, para la cual fue creado ese utensilio primitivo de la humanidad [...]. Cierta tipo de máscara griega, al que la mayor parte de las otras máscaras están subordinadas [...], es la máscara de Dionisios, que forma parte de la naturaleza salvaje.

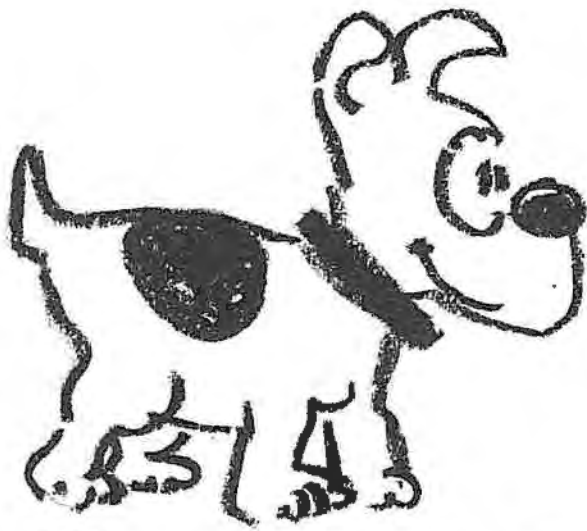
La máscara es instrumento de una transformación unificadora; derriba las fronteras que separan a los muertos de los vivos, a los dioses de los hombres; libera lo oculto, lo olvidado, lo primigenio, lo salvaje quizá... La máscara transforma al que la lleva en un ser especial. Citemos a W. F. Otto para mostrar que estamos hablando del actor:

Todo el esplendor de lo sumergido resurge ante nosotros de manera cautivadora, aunque al mismo tiempo siga perdido en el infinito. El portador de la máscara se va sobrecogido por la elevación y la dignidad de los que ya no son. Es él mismo y no obstante es otro. Ha sido tocado por el frenesí, por algo del dios furibundo, por el espíritu de la dualidad que vive en la máscara y cuyo último descendiente es el actor.

El “último descendiente es el actor”, no para ocultar la realidad del hombre, sino para abrirla, para mostrar que es mucho más que portar calcetines o lavarse los dientes. Es la vivencia del éxtasis creador provocado y extendido por la máscara, por el actor. Es un verdadero instrumento mágico que permite al hombre en cualquier momento encontrar el camino que lleva a otro mundo, sin dejar el de la presencia física. La utopía en la formación teórica del actor no es un lugar, una universidad prestigiada. Es una actitud. Utopía es instalarse en una actitud en la que caben todas las formas de entender el teatro, y muchas formas de entender la diversidad embriagadora de los seres humanos. Creo que eso es lo que quería decir Stanislavski en un texto que habrán leído muchas veces:

Las horas que el actor pasa en el teatro ensayando deben conducir gradualmente a su transformación en un hombre completo, en un hombre creador en el arte.

* Texto leído durante una de las sesiones de las Segundas Jornadas de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT); Jalapa, Veracruz, 21-23 de marzo de 1996.



Salta texto

El perro callejero

Había una vez un perro que vivía en la ciudad. ¿Dónde específicamente? Te podría decir que lo veía en la catedral, en mi casa, en la Universidad, en el estadio y hasta en donde publican esta revista.

¿Que cómo es? Era chiquito, peludo y con una mancha en el lomo que lo hacía verse sucio, pero no, no estaba sucio, pues entre toda la cuadra nos encargábamos de cuidarlo: el señor taxista le daba lugar donde dormir y su hijo lo bañaba, y los demás, especialmente mi abuelita, le daban de comer; para mi perra era su eterno enamorado, pues se emocionaba cuando iba a mi casa. Se llamaba... Bueno no tenía un nombre específico, pero yo le decía Tuvago y otros le decían Morusita. Un día, cuando iba a la casa, un carro no se fijó y lo atropelló, mi abueli-

ta fue a ver pero ya era demasiado tarde, se lo



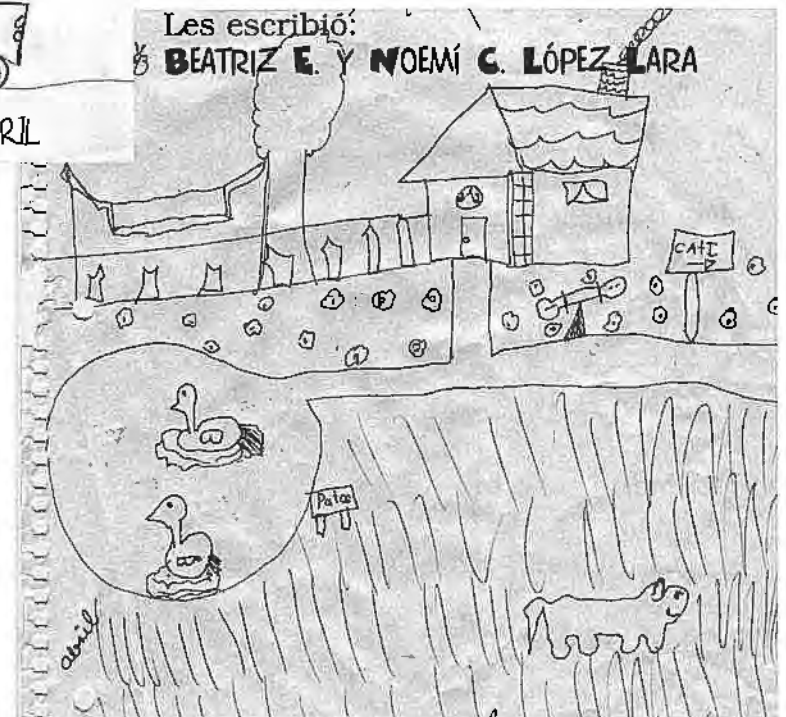
habían llevado a la veterinaria a inyectarlo. Ese día en la mañana y en la tarde fueron llantos y murmullos.

A Tuvago

MARIANA GUADALUPE DÍAZ GUERRERO
11 AÑOS

La contaminación de Guadalajara

La ciudad de Guadalajara está muy contaminada, sólo con subir a cualquier edificio alto se ve una capa negra, bueno no tan negra, sino gris. El único lugar con aire puro y fresco es la "Primavera"; el pulmón de la ciudad... Y es bueno decir que se están talando cantidades de árboles y hay que evitarlo. Lo bueno de la ciudad es que hay lugares para divertirse y entretenerse, sólo que en los fines de semana es peor la contaminación.



La Guadalajara del futuro



3560 Guadalajara, ciudad sin contaminación con muchos árboles y mucha vegetación. Pues todos los habitantes, desde el año 2000, habían tomado conciencia y realizado grandes campañas de reforestación y conservación ambiental.

Pero había un problema: los habitantes se estaban haciendo muy flojos; habían hecho grandes inventos; elevadores invisibles que recorrían 1 500 pisos en medio segundo, plumas que funcionaban por medio de ondas cerebrales a una velocidad de 8 000 km/seg., robots que se encargaban de preparar una succulenta comida (chatarra y con demasiados conservadores) a la velocidad de la luz.

Las personas no tenían ni siquiera que molestarse en levantarse a prender la luz, llevaban en sus cinturones controles computarizados para encender y apagar la luz, el televisor (en donde las estrellas de todos los programas eran robots porque los actores y actrices no querían cansarse y preferían vivir placentemente con todas las comodidades de esta época). Estos controles también tenían botones para destender las camas, que tenían colchas de colores metálicos, abrir la puerta, encender el aire acondicionado o la calefacción,

sacar su ropa biónica-ecológica-metálica del ropero motorizado, y hasta regar todas sus plantas. También había aparatos que transformaban la basura, tanto orgánica como inorgánica, en abono para los campos y jardines y en utensilios nuevos para su servicio.

Pero les comentaba de la población jalisciense con todos sus adelantos y con la más bella flora y fauna del planeta, era la más floja: ¡no hacían nada!

No tenían que ir a la escuela ni estudiar, porque cuando nacían a todos se les integraba en el cerebro una minicomputadora con millones de minidiskettes con toda la información no solo del mundo, sino de la galaxia entera y de otras galaxias (con 100 000 millones de bytes).

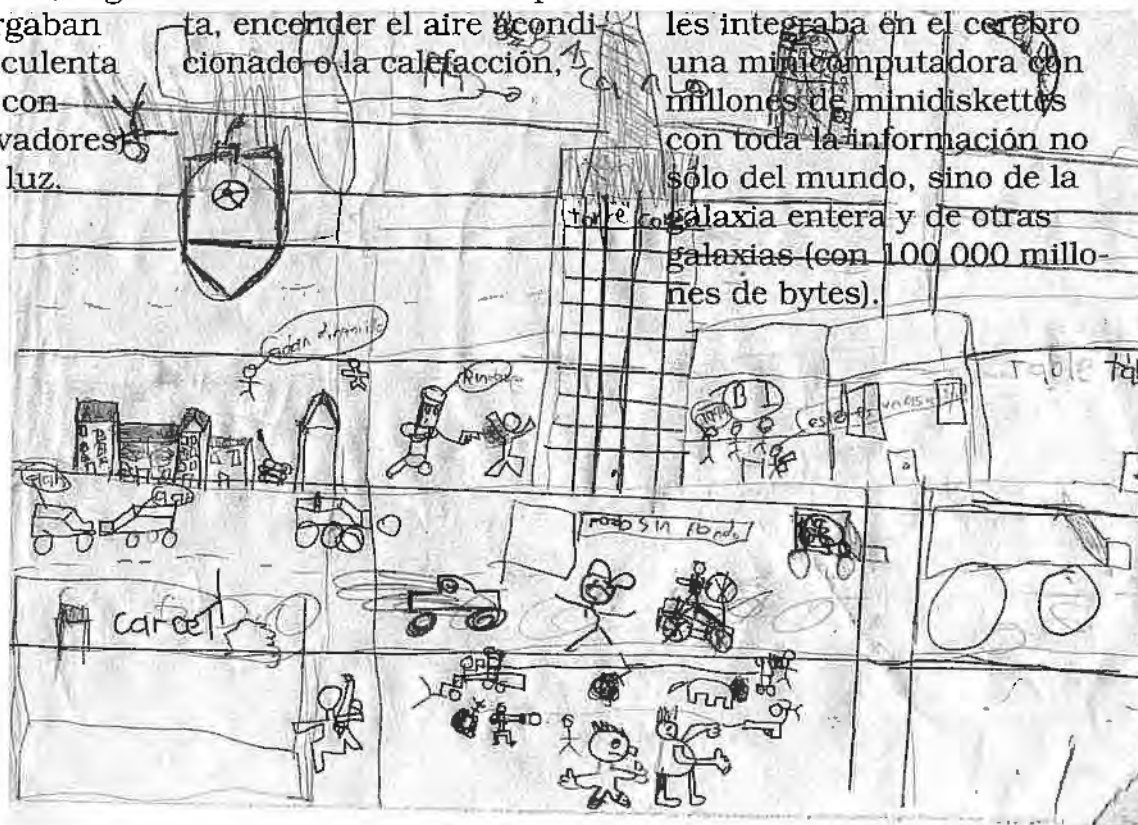
No caminaban, se autotransportaban al apretar un botón.

No trabajaban, lo tenían todo.

¡No hacían nada!

Sólo se la pasaban contemplando sus hermosos jardines, su cielo limpio, sus frondosos árboles, y sentados o acostados comiendo los frutos de la naturaleza o la comida que los robots tan rápida y succulentamente preparaban. Así que comenzaron sus barrigas a crecer tanto, tanto, tanto que ya no había lugar para un habitante más en Guadalajara en el año 3560 y tuvieron que quedarse allí atorados hasta que a algún genio se le ocurrió inventar un adelgazador para los habitantes, y luego vivieron felices, pero claro no faltó quien inventara un conservador de cuerpos para alargar 2 000, 3 000, 5 000 años la vida, pero esa es otra historia y esta aquí termina.

ANGÉLICA INIGUEZ P.
15 AÑOS



Una calle especial

En una ciudad no muy lejana hay una calle especial, de esas que ya casi no se ven por aquí; la calle es empedrada, con casas blancas y tejas rojas, la gente es muy amable y agradable, sobre la banqueta hay muchos árboles, afuera de las casas hay jardines, llenos de flores.

Por esa calle casi no pasan carros, lo que más se ven son bicicletas, casi toda la gente las usa y por eso casi no está contaminado. En los tejados de las casas lo que más se ve son los clásicos gatos que por las noches se la pasan maullando.

Ahí a lo que huele es a perfume de distintas flores y no a gases que salen de las fábricas, de los carros y de otros muchos lados que contaminan el aire, el ambiente y nuestros pulmones.

Llueve seguido y el agua es pura, no hay tanto ruido ni tanta gente, tampoco basura.

... Ayy... , si así fueran las calles de mi ciudad...

M. CRISTINA MALDONADO TORRES
13 AÑOS



Ciudad gigante



En la ciudad más pequeña del mundo vivían uno seres que median un centímetro de alto. Una vez un gigante vagabundo quiso vivir en la ciudad, pero no lo dejaron ya que, si entraba, aplastaría las casas, los coches, las personas y los parques. Sin embargo, el gigante entró, aplastando toda la ciudad. Esto sucedió hace muchísimos años y ya nadie se acuerda, lo que pasó fue que los sobrevivientes se subieron al gigante y ahí se quedaron a vivir. A esta ciudad se le conoce como la más pequeña del mundo, situada en una montaña. Sólo que tiene una peculiaridad:

siempre que amanece, es un lugar distinto y nadie se explica por qué. Lo que pasa es que los minihabitantes ya se olvidaron que viven arriba de un gigante, quien pasea por el mundo y además los cuida. Por eso la miniciudad no tiene ubicación geográfica y es muy difícil de encontrar.

¿Conoces la ciudad más extraña del mundo? ¿No? Yo tampoco, pero dicen que su entrada es una gran boca, así que necesitas ser comido, tragado y digerido por ella para poder vivir ahí...

Nota: si estás interesado en mudarte, llama a Mudanzas Cuchara y Tenedor, s. a.

ANA GABRIELA BAUTISTA PARRA

Ciudad

En una ciudad muy lejana, rodeada de árboles y ríos, había un gran castillo de ladrillo anaranjado y a su alrededor un estanque con cocodrilos feroces y hambrientos. El castillo tenía cuatro torres, donde ondeaban unas blancas bande-

ras, y era tan grande, que cabía una aldea en su interior.

En esa ciudad y en ese castillo vivía una princesa que no hacía nada y por eso se acabó el cuento.

ANA GABRIELA BAUTISTA PARRA

En el centro de esa pequeña ciudad hay una calle oscura como un cuarto de cuatro paredes que no posee ventanas, sólo está ahí, pintada de negro.

Esa calle siempre está sola, cuidada pero sola, nadie la acompaña, no desemboca en ninguna otra calle; de los dos lados tiene callejones sin salida, es sólo una cuadra enorme, que simplemente fue puesta ahí, ni siquiera tiene un nombre; sin embargo, como todas las cosas, tiene un fin, aunque nadie se dé cuenta, puesto que ningún humano ha entrado alguna vez.

Un anciano me confesó que antes había una ventana, nadie sabía de dónde provenía, parecía que alguien la hubiera colgado con un hilo que pendía del cielo; la ventana alumbraba en las noches, pero el anciano dijo que con el paso de las estaciones, su luz se había ido apagando y ahora permanecía ahí, como un hoyo negro, escabroso, que no tiene un punto fijo para desencausar.

Como todo fenómeno raro, este tiene su leyenda, y dice así:
"Cuando todavía el hombre vivía en casas de paja, existía una



Algo excepcional

pequeña comunidad ubicada en el sur de lo que hoy es el continente americano, una pequeña aldea llamada 'Estrangel', que en su lenguaje significaba 'El enviado del cielo', en la época a la cual nos estamos refiriendo. Estrangel no tenía ningún problema, o por lo menos parecía no tenerlo, me explicaré: existía -o por lo menos eso creo- un libro escrito en una lengua rara, pero a nadie le sugería algo su contenido; sin embargo, era más importante de lo que todos creían, pues contenía las '10 profecías astrales', que anunciaban no propiamente la destrucción, sino la conversión de esa ciudad a una vía de comunicación entre lo conocido y desconocido.

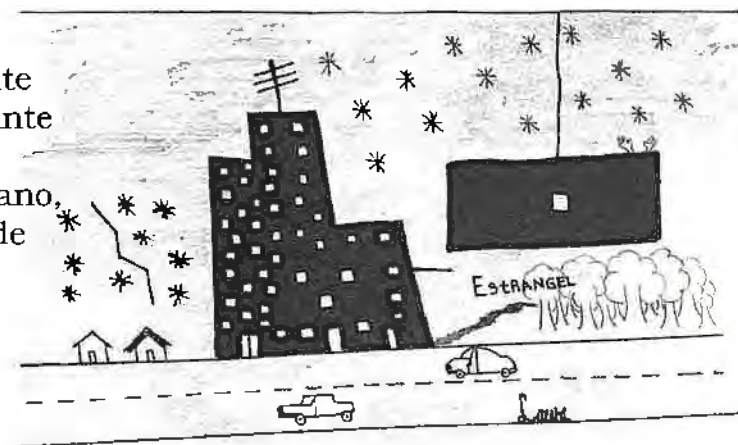
Sin hacer caso al libro pasó el tiempo, hasta que hace exactamente cien años pasó un fenómeno bastante raro:

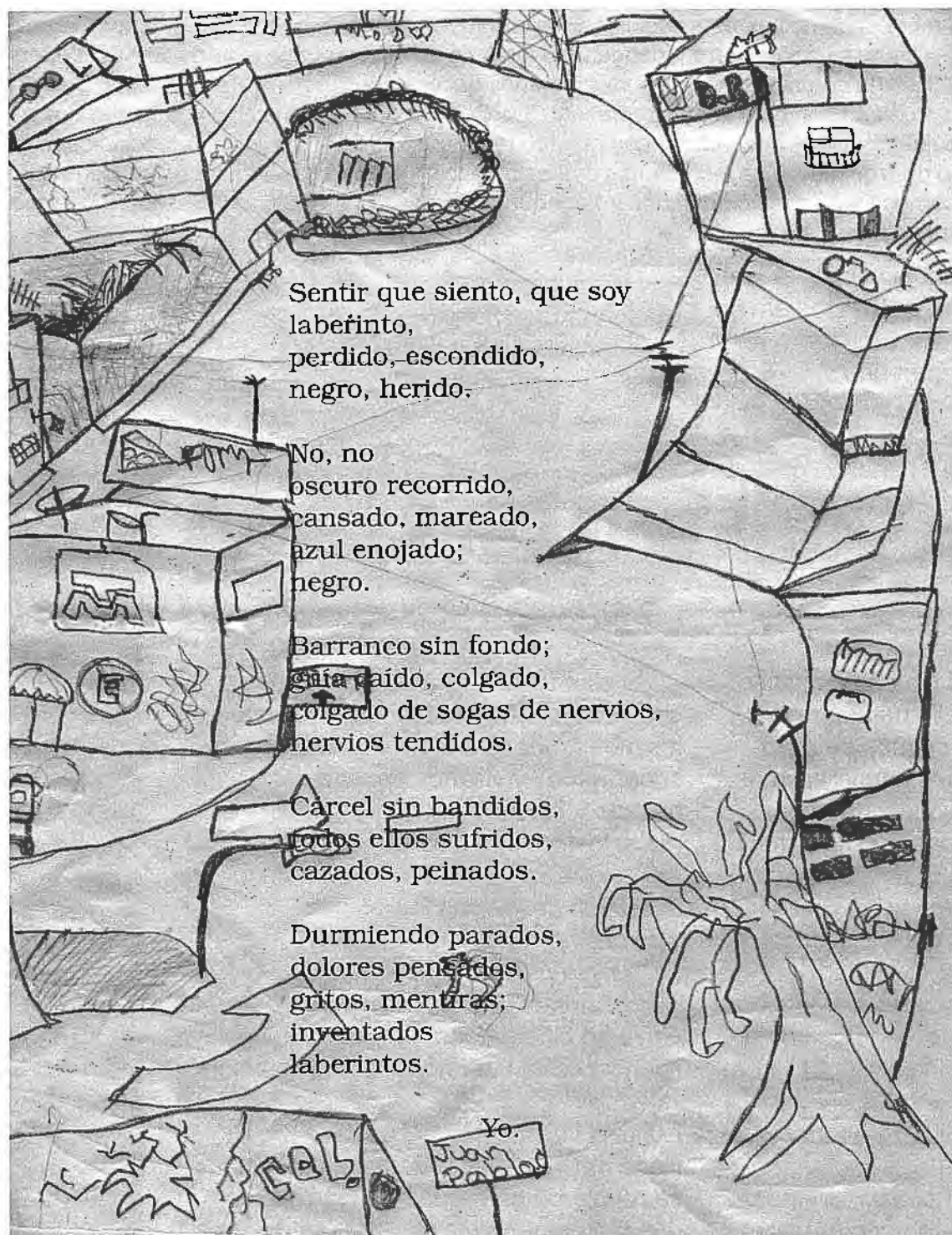
Era una noche tranquila de verano, hacía calor, de pronto una ráfaga de viento helado ventiló la atmósfera, el cielo se iluminó y un rayo formó la imagen de un dragón; miles de estrellas cayeron a la

Tierra en dirección a Estrangel y formaron una enorme esfera luminosa que arrasó con todo lo que halló a su paso y luego se apagó. Después llegó la civilización y la esfera se convirtió en la calle que aloja a unos raros habitantes, los nuevos aldeanos de Estrangel."

¿Acaso te atreverías a investigar más acerca del misterio que encierra esa extraña calle? Podrías nunca más volver a ver la luz.

LAURA A. BLANCO
13 AÑOS





ALFONSO NICOLÁS TRINIDAD ROBLES
14 AÑOS



Nos encontramos de nuevo. Para aquellos incautos, prisioneros de la oscuridad, ofuscados por la incertidumbre de la noche, esta es su sección Erebus. Y para que no lo olviden está especialmente dedicada a los amantes del género fantástico (fantasía, ciencia ficción, horror, manga, etcétera). Aquí exploraremos este género desde todos sus ángulos posibles. En esta ocasión nos invade la cinefilia, en conmemoración de los cien años del cine: Luis Alberto Baltazar tiene preparado un artículo sobre la historia del cine fantástico, así como un recuento de lo más representativo del cine de ciencia ficción y fantasía. Por su parte, Gildardo, nuestro *vicious-man*, recomienda un videojuego que va muy *ad hoc* con nuestro tema central. Por último, una apreciación muy particular de toda una vida, en la sección de cómic, a cargo de Izquierdo. Les recordamos que esta sección está hecha para todos aquellos que comparten el interés por lo fantástico, no se olviden de hacernos llegar sus comentarios y ¿por qué no?, también sus colaboraciones. Esperemos encontrarnos aquí en el número 4 de *Luvina*. Y si la noche nos alcanza...

Erebus: Av. Vallarta 1668. Tels. 6154922 y 6154930 ext. 17.

Cien años de Cine y Fantasía

Luis Alberto Baltazar

Es hora de celebrar, el cine ha cumplido cien años, por la pantalla han surgido miles de personajes y cientos de historias. Quizá los hermanos Lumière jamás se dieron cuenta de lo que estaban creando: una cultura, una realidad alterna, un mundo paralelo donde nuestros más grandes sueños se harían realidad y las fantasías de unos cuantos escogidos se inmortalizarían en la eternidad.

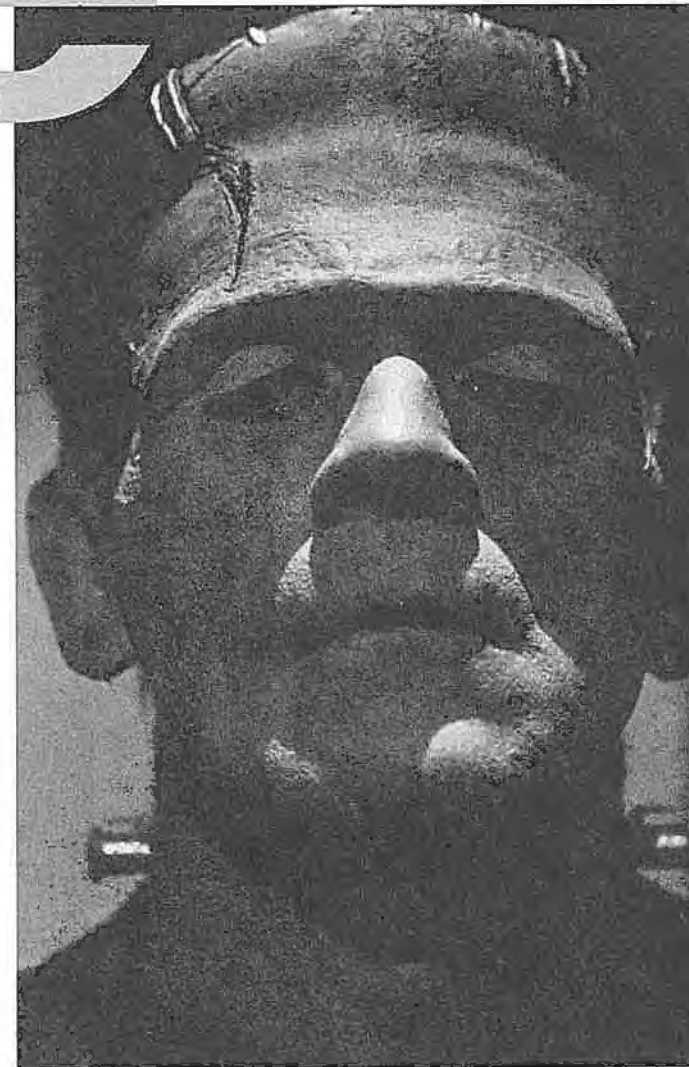
Desde sus inicios, el cine, como todas las artes, siempre se vio invadido por la fantasía e imaginación humana. El llamado séptimo arte se convertiría en el elemento de magia e ilusión para todos sus espectadores.

Poco a poco las historias se irían multiplicando y se crearon corrientes y géneros diversos, uno de ellos fue el muy visto pero poco conocido "cine fantástico".

El cine de fantasía es tan viejo como el cine mismo, aquí han tenido vida todos los monstruos, extraterrestres, superhéroes y villanos, mostrándonos el pasado y el futuro, la vida y la muerte, lo real y lo ficticio, a dios y al diablo. Como todos los géneros, ha sufrido una enorme evolución desde sus inicios con *Metropolis* y Fritz Lang hasta George Lucas y la *Guerra de las Galaxias*, con subdivisiones que han enriquecido el universo cinematográfico, como las *ci-fi* (ciencia ficción), el horror y la animación.

LAS CI-FI

Hace mucho tiempo, cuando los eruditos se reunieron para ponerse de acuerdo qué fue primero, las *ci-fi* o la fantasía, se desató una polémica que hizo a los muertos levantarse de las tumbas; en realidad, la respuesta es simple: la fantasía como elemento mágico y puro fue la que dio



origen a todas las divisiones, ya que no se encasilla, sino que abarca cientos de propuestas.

Las ci-fi, como su nombre lo indica, se caracterizan por el uso de las ciencias (generalmente de tipo vanguardista y máxima punta tecnológica), acompañadas por una época y un entorno futurista que puede ser de esplendor o decadencia tecnológica. "La ciencia ha cesado de representar una protección contra lo inimaginable, aparece cada vez como un vértigo que nos precipita a ello", según Roger Caillois.

EL HORROR

El miedo ha acompañado a los seres humanos desde sus inicios y es en el horror donde encuentra su máxima expresión, el lado oscuro que rescata nuestros temores para transformarlos en fobias, la noche, la muerte, el ángel, el demonio, las historias y leyendas que alguna vez nos hicieron correr en un pasillo oscuro, elevar una plegaria en la soledad de una calle y el sentimiento infantil que nos aseguraba que detrás de la puerta se podía encontrar la muerte. Desde Frankenstein hasta el warro, el horror creó seres y lugares que nunca jamás debieron ser mencionados.

ANIMACIÓN

Sus inicios se remontan a finales del siglo XIX, con producciones casi en su totalidad estadounidenses y de cuatro a cinco minutos de duración; el primer período se caracteriza por lanzar a la fama los *cartoons* o tiras cómicas de los periódicos, posteriormente los cómics fueron los elegidos y no sería hasta la llegada de Walt Disney que se revolucionaría la técnica con la primera película de dibujos animados: *Blanca Nieves*. A partir de entonces la animación se ha extendido hasta los terrenos de las computadoras, y la realidad virtual o igual ha cruzado fronteras para desarrollar algunas de sus mejores obras en Japón con el estilo de la

llamada animación manga, subgénero que comentaremos en siguientes números.

Dentro de las producciones fuera de lo convencional se encuentran varios de los mejores trabajos y clásicos de la animación: *Fantasia*, *Fritz the Cat*, *Heavy Metal* y *El extraño mundo de Jack*, los cuales representaron grandes innovaciones, cada uno en su época y con sus propios elementos.

Sería muy largo y extenso hablar de todas las películas o filmes del género, por el momento les recomiendo ir al videoclub de su preferencia y pasar una tarde viendo alguna buena película, ¿cuál? A continuación les dejo un recuento de lo que ha sido la ci-fi en el cine durante casi todos los cien años.

PRIMER PERÍODO: 1906-1926

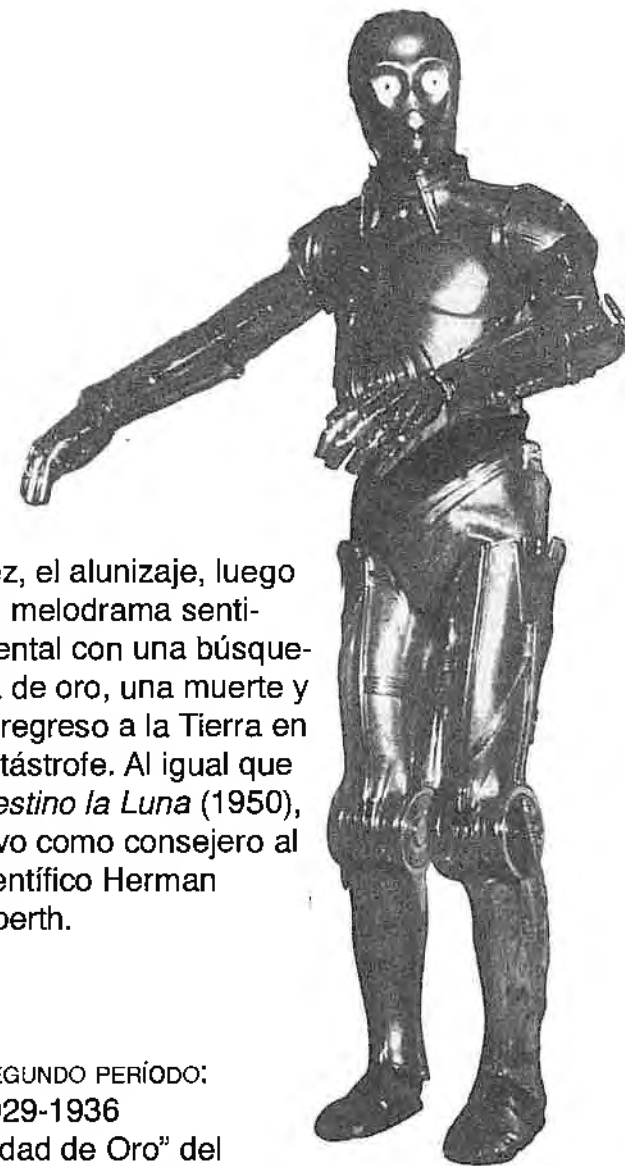
- 1898: *El sueño del astrónomo*, George Méliès.
- 1902: *El viaje a la Luna*, Georges Méliès. Se inspira muy libremente en *De la Tierra a la Luna*, de Julio Verne (1865), para los diez primeros cuadros, y en *Los primeros hombres en la Luna*, de H. G. Wells (1901), para los siguientes.
- 1918: *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, producida por William H. Selig. Este fue el primer filme verdadero de ciencia ficción.
- 1920: *Frankenstein*, Thomas Edison.
- 1924: *Aelita*, Yakov Protozanov.
- 1926: *Metrópolis*, Fritz Lang. En este año el cine de ciencia ficción conoce su primer filme acontecimiento. En 1924, Fritz Lang viaja a Estados Unidos y describe Nueva York de noche. Así nace la idea de *Metrópolis*, que escribe su mujer Thea von Harbou. Más allá del gran espectáculo, la película pone en guardia contra el desarrollo no controlado de las técnicas del futuro.
- 1929: *La mujer en la Luna*, Fritz Lang. Cinta científica sin grandes efectos especiales, cuenta la construcción de la nave, los preparativos de la partida, el encendido de los motores, el viaje en la ingravi-

dez, el alunizaje, luego un melodrama sentimental con una búsqueda de oro, una muerte y el regreso a la Tierra en catástrofe. Al igual que *Destino la Luna* (1950), tuvo como consejero al científico Herman Oberth.

SEGUNDO PERÍODO: 1929-1936

- "Edad de Oro" del fantástico, consecuencia del crack del 29.
- 1931: *Drácula*, Tod Browning.
 - 1931: *Frankenstein*, James Whale.
 - 1932: *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Rouben
 - 1932: *La isla del Dr. Moreau*, Erle C. Kenton (de la novela de H. G. Wells, *Transformación de animales en humanos*).
 - 1933: *King Kong*, Ernest B. Schoedsack.
 - 1933: *El hombre invisible*, James Whale.
 - 1935: *Las manos de Orlac*, Karl Freund (injerto de las manos de un estrangulador a una pianista).
 - 1935: *La novia de Frankenstein*, James Whale.

TERCER PERÍODO: 1936-1949



La superación de la crisis y la victoria en la segunda guerra mundial, riqueza económica, poderío militar, hegemonía política e ideológica a nivel mundial. Ningún peligro acecha: el miedo es prescindible. Cine: apologías bélicas, *westerns*, comedias musicales. Espíritu de reconquista. Colonización e imposición en el mundo del *american way of life* *Seriales*.

- 1936: *Flash Gordon: invasión al planeta Mongo*, F. Stephani, EUA.
- 1938: *Flash Gordon: invasión a Marte*, F. Feebe y R. Hill, EUA.
- 1939: *El hijo de Frankenstein*, Rowland V. Lee.
- 1940: *Flash Gordon: la conquista del universo*, F. Feebe y R. Taylor, EUA.
- 1940: *Dr Cyclops*, Ernest B. Schoedsack.

CUARTO PERÍODO: 1950-1958

El 24 de junio de 1947 un joven negociante norteamericano llamado Kenneth Arnold, "deportista" y "perfectamente equilibrado", según se destacó en la prensa, vio los primeros platillos voladores mientras pilotaba su avión particular. Arnold declaró haber visto en el espacio nueve aparatos en forma de disco volando a más de mil kilómetros por hora.

- 1950: *Con destino la Luna*, Irving Pichel. Es una película divulgativa sobre la necesidad de los viajes espaciales de espíritu decididamente militarista, que define el espacio como última frontera política. Los militares ocupan en la ficción el puesto que en las novelas del género solía otorgarse a los científicos. Un militar, Thayer, vive obsesionado por la idea de que sea Estados Unidos el primer país que alcance el satélite terrestre, y obtiene el apoyo de un grupo de inversionistas apelando a su patriotismo. Su tesis es: "Quien alcance la Luna dominará la Tierra, pues desde el satélite se pueden lanzar misiles contra cualquier objetivo de nuestro planeta".
- 1951: *Ultimátum a la Tierra (The Day the Earth Stood Still)*, Robert Wise.
- 1951: *The Man from Planet x*, Edgard G. Ulmer. Es el primer Alien en aterrorizar. Se

presenta amigable y cooperativo, pero no es más que un explorador encargado de preparar la invasión de los habitantes del planeta x, que se dirigen peligrosamente hacia la Tierra.

- 1951: *La cosa de otro mundo (The thing)*, Christian Nyby. Modelo del género Alien.
- 1953: *La guerra de los mundos*, Byron Naskin.
- 1953: *Invasores del planeta rojo*, William Cameron Menzies.
- 1953: *Them*, Gordon Douglas (Hormigas gigantes).
- 1954: *Tarántula*, Jack Arnold.
- 1955: *Sobrevivientes del infinito*, Joseph Newman.
- 1956: *El planeta prohibido*, Fred McLeod Wilcox.
- 1956: *The Day the World Ended*, Roger Corman.
- 1957: *El escorpión negro*, Edward Ludwig.
- 1957: *El hombre increíble*, Jack Arnold.
- 1957: *Coloso*, Bert I. Gordon.
- 1957: *Godzilla*, Inoshiro Honda.
- 1957: *Drácula*, Terence Fisher.
- 1957: *Frankenstein*, Terence Fisher.

QUINTO PERÍODO: 1959-1967

EU: progreso económico, hegemonía mundial, crisis moral, Vietnam, militarismo.

- 1959: *Le Monde, la Chair et le Diable*, Ronald McDougall.
- 1959: *El último día*, Stanley Kramer.
- 1960: *La venganza de Frankenstein*, Terence Fisher.
- 1962: *Pánico, año zero*, Ray Milland.
- 1964: *Point limit*, Sidney Lumet.
- 1964: *Dr. Strangelove o como aprender a despreocuparse y amar la bomba*, Stanley Kubrick.
- 1966: *Fahrenheit 451*, François Truffaut.
- 1967: *Frankenstein creó a la mujer*, Terence Fisher.

SEXTO PERÍODO: 1968-1976

Después de la bomba: el miedo al apocalipsis nuclear.

- 1968: *El planeta de los simios*, Franklin J. Schaffner (John Chambers: maquillista de los simios y creador de las orejas de Mr. Spock).
- 1968: *Countdown*, Robert Altman.
- 1968: *Náufragos del espacio*, John Sturges.
- 1968: *2001: odisea del espacio*, de Stanley Kubrick.
- 1968: *La noche de los muertos vivientes*, George A. Romero.
- Julio de 1969: *Ilegada a la Luna*.
- 1969: *El regreso de Frankenstein*, Terence Fisher.
- 1969: *T. H. X. 1138*, Georges Lucas.
- 1970: *El secreto del planeta de los simios*.
- 1970: *Le cerveau d'acier*, Joseph Sargent (Colossus, ordenador autónomo, responsable de la defensa americana, impone, con su gemelo soviético, una paz dictatorial e inhumana al planeta).
- 1971: *Escape del planeta de los simios*, J. Lee Thompson.
- 1971: *Naranja mecánica*, Stanley Kubrick.
- 1972: *Solaris*, Andrej Tarkovski.
- 1972: *Silent Running*,



de Douglas Trumbull.

-1973: *Soleil Vert*, R. Fleischer.

-1974: *Zardoz*, John Boorman.

-1974: *Mondwest*, Michael Crichton.

-1975: *Rollerball*, Norman Jewison.

-1976: *Generación Proteus*, Donald Cammel.

SÉPTIMO PERÍODO: 1977-...

La era de los efectos especiales.

-1977: *Guerra de las galaxias*, George Lucas.

-1978: *Superman*, Richard Donner.

-1978: *Star Trek, la película*, Robert Wise.
John Dykstra: "Mostramos las naves espaciales viajando todo el tiempo más allá de los planetas, lo que Kubrick no hizo. Sus naves no podían ser vistas más que bajo un solo ángulo, las nuestras son filmadas desde todos los ángulos y en todas las posiciones. ¡Contra los 35 efectos especiales de Kubrick, Lucas utilizó 363!"

-1979: *El agujero negro*, Gary Nelson.

-1979: *Saturn 3*, Stanley

-1980: *New York 1997*, John Carpenter.

-1982: *Tron*, Steven Lisberg.

-1984: *1984*, Michel Radford.

-1984: *Dune*, David Lynch.

-1985: *Life force*, Tobe Hooper.

-1988: *Hidden*, Jack Sholder.

Esta fue la historia de las ci-fi en siete períodos, aunque faltan algunos filmes, es lo más sobresaliente; esperamos satisfacer sus inquietudes en números posteriores, si tienen interés en algún género o película en especial escriban a la revista, a la sección de cine de Erebus o al apartado postal 39-152 y en internet al bml84656@udgserv.cencar.udg.mx.

Agradezco a Ramón Gil Olivo por proporcionarme la filmografía para elaborar este artículo. Por mi parte es todo, hasta la vista.



Videojuegos

Gildardo Ascencio

En esta ocasión vamos a hablar de la adaptación en videojuegos de un clásico del cine de ciencia ficción, *La guerra de las galaxias*. Si bien, pudiera hablarse de este género aparte, es posible incluirlo en las manifestaciones del arte fantástico por los elementos que incluye: imaginación, fantasía, un poquito de ingenuidad y más imaginación.

Los datos de este videojuego son:

Super Star Wars

JVC

JVC Musical Industries Inc.

Super nintendo entertainment system.

Este videojuego es la aventura de tu vida, eres un caballero Jedi junto con Luke, Han y Chewbacca, en una guerra contra el malvado imperio. En esta batalla hay *aliens* traicioneros (cuidado). Hay una secuencia muy interesante de dos pilotos en vehículos de alta velocidad, juegas en primera persona y las secuencias son en tercera dimensión. Es una verdadera lucha por la libertad. Además, tienes peleas en calles hostiles, choques con *aliens* y no podía faltar, atacas a la estrella de la muerte.

Si de repente lo ves en una tienda de video, dale una oportunidad, no lo subestimes por parecer viejo y pasado de moda, no te vas a arrepentir, este juego es muy entretenido.

RECUERDOS . . .

FOR:

QUIERO © 96

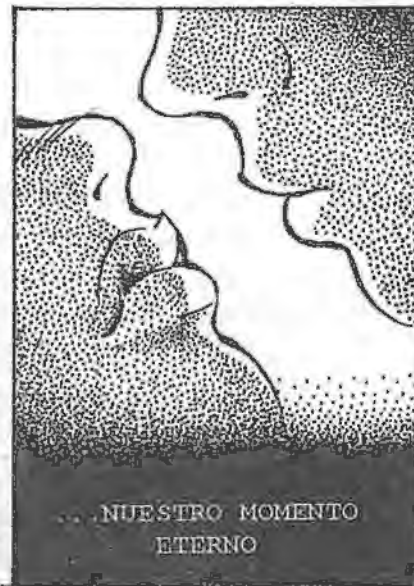
ES EXTRAÑO LO QUE
UNO RECUERDA . . .



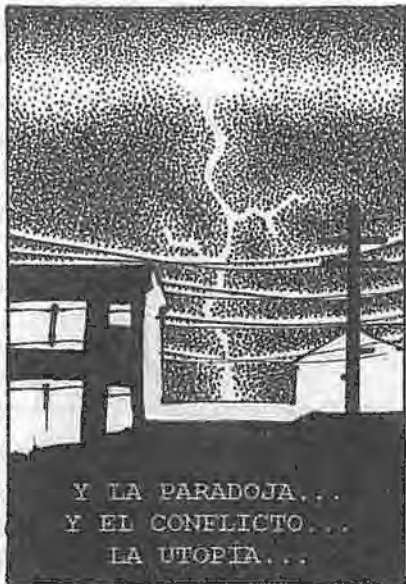
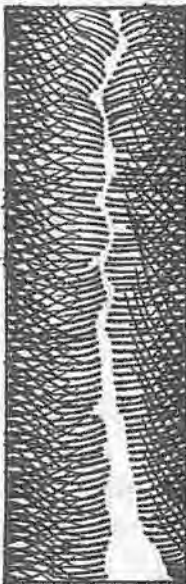
... RECUERDO MIS AÑOS
EN EL COLEGIO,
A MIS AMIGOS.



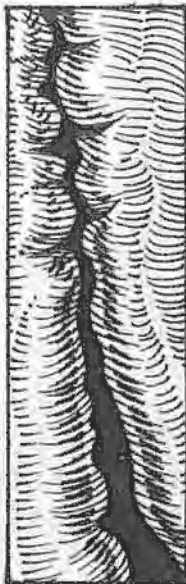
LA RECUERDO A ELLA
MAS QUE A NADIE . .



... NUESTRO MOMENTO
ETERNO



Y LA PARADOJA . . .
Y EL CONFLICTO . . .
LA UTOPIA . . .



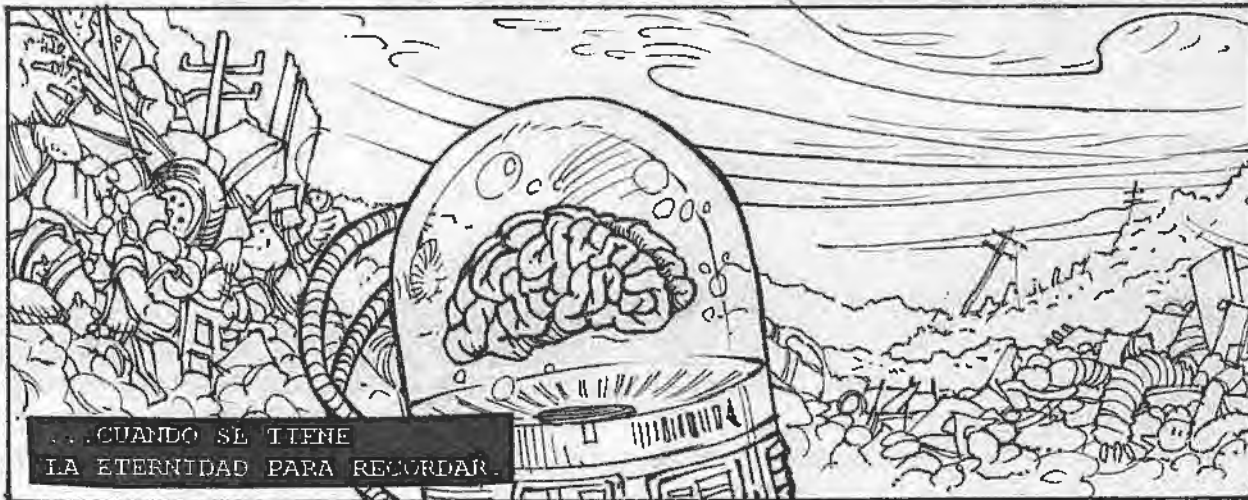
... Y AQUEL ULTIMO
INSTANTE . . .
AL FILO DEL TIEMPO . . .



... TAMBIEN RECUERDO
QUE DEJE MI DESAYUNO
EN EL MICRO .



ES EXTRAÑO LO QUE
UNO RECUERDA . . .



... CUANDO SE TIENE
LA ETERNIDAD PARA RECORDAR .

De lo dicho a la dicha

Vivimos un *boom* de críticos de la cultura, en el que sobresalen quienes ejercen la crítica como una manifestación de desacuerdos con el quehacer de los otros, principalmente de quienes ostentan cargos públicos; mas no hay muchos que visualicen y ejerzan la crítica como herramienta de construcción social. Existen también los creadores críticos que se quejan de falta de apoyos económicos en busca de un pedazo de pastel que no cocinan, y cuando lo obtienen se olvidan de los otros y se dedican a hablar de lo importantes que son metidos en una jaula o un galerón de chapa de oro. Poner en crisis el objeto de apreciación debe ser una de las funciones de un crítico, mas previo a ello deberá contar con un mínimo de elementos que establezcan las direcciones, amplitudes y preferencias de esa apreciación. Por esta ocasión, sólo me circunscribiré a mencionar algunos puntos de acercamiento para la conceptualización de la crítica.

Todo crítico es un creador escondido en sus palabras; un desertor del hacer que se refugia en los conceptos; un innovador a quien sólo le falta dar pasos, salir de su segura concha de molusco hambriento y recetarse un round contra el destiempo y la desdicha.

Todos somos críticos, en mayor o menor medida. Nadie está plenamente conforme con las cosas que le suceden: si tiene automóvil critica la desincronización de los semáforos; los baches que son más que las zonas seguras para transitar por una vía; el que los agentes de tránsito nunca ayuden a la fluidez de la vida y en cambio sólo se aparecen para extorsionar, etcétera. Si no tiene coche soporta el tormento de un transporte colectivo más cercano a una pesadilla que a un traslado digno y



eficiente; verá con sufrimiento cómo los autoinnovistas se le echan encima y emitirá su crítica con una mentada. Las amas de casa son más críticas, pues viven a caballo entre la crisis monetaria que produce el bajo poder adquisitivo (o la devaluación del trabajo asalariado) y el mal humor de su familia porque el plato de comida se repite en su raquítica ración.

No hay crítico que no viva su exasperación o regusto en un terreno propio, el que le es más bonancible, el que le permite poner en movimiento sus puntos de vista y ubicar en entredicho todas las certezas de lo cotidiano. Cualquier opinión es crítica y requiere un esquema de valores; hay quien entromiza su sentido común (lo obvio cultural es una seguridad de la que no se quiere retirar) y siente cómplices de su decir a todos los que no se niegan a ser sus interlocutores o a ponerle un mínimo de atención. Hay quien solamente acepta lo que conoce y, por lo tanto, sólo valora lo

que le permite una justificación a la medida de su imagen. Existen otros que no se conforman con lo anterior y buscan información, elaboran juicios de valor, intentan fundamentar sus escarceos con la balanza social y abren un poco más los ojos y las manos para recibir al mundo, para mezclarse con los enigmas y brincar sobre las putrefacciones de la opinión prefabricada y sosa. Así, podemos observar que hay críticos involucrados en la defensa de sus ignorancias y los hay quienes usan la crítica como un elemento de escudriñamiento de la realidad y apropiación de lo diverso.

Un crítico de cine no es tan distinto del mecánico de autos que, a fuer de oír desperfectos en los motores, sabe, mediante la identificación de un ruido, cuál es el instrumento que desafina en el concierto del funcionamiento óptimo del vehículo enfermo, descubre la fuente del desperfecto y elabora un presupuesto de mantenimiento necesario que el dueño del carro deberá tomar en cuenta si pretende viajes sin sobresaltos y arribos

puntuales a sus compromisos. Un crítico de cine es primero un espectador, que se ha agenciado unas herramientas de disfrute audiovisual, luego es un desmenuzador de los tiempos y las formas de representación que busca ampliar los puntos de referencia y poner en juego el sabroso arte de reflexionar, no para convencer, sino con el propósito llano de ubicar sobre la mesa del espectador unas cuantas frases, cocinadas en la estufa de la apreciación selectiva y personal, que le auxilien en su cotidiana búsqueda de sí mismo y le sirvan de apoyo en el diálogo abierto que cada oportunidad intenta desarrollar con sus familiares, amigos y cofrades, comensales todos en la reunión de pareceres, reconfiguradores de las presecias huidizas del gusto.

Más que un orientador, un crítico asume el papel de mirón aprehendido a quien le encanta emitir puntos de ubicación, en la conciencia de que no es el único y con la certeza de que encontrará seguidores, opositores, desertores y, sobre todo, otros críticos de su crítica, otros dialogadores del sueño de existir, otros indicadores de que la apariencia es la única verdad para nombrar a todo aquello que nos rodea, nos abofetea o nos acaricia los sentidos.

No hay peor crítica que la que se esconde detrás del espejo para mirarnos subrepticamente mientras nos lanza improperios y nos pone, entre los ojos y los hechos vividos, un antifaz de prenociones vanas o un cúmulo de frases huecas que siempre dicen "me gusta", "no me gusta", sin buscar entender el objeto de su dicho y sin mejorar las condiciones de su dicha.

Hay tantas caras en el mundo, que la tentación de usar una distinta a la nuestra se convierte en un reto para sobrevivir en el mar de las identidades. La crítica se acerca mucho a este objetivo.



Cine y video, una polémica sin futuro

El cine, como forma de expresión, acaba de cumplir sus cien años de existencia. Y, alrededor de su realidad actual y sus posibilidades futuras, se han desarrollado un cierto número de polémicas. En una entrevista con Marco Lara Klahr, efectuada a finales de 1989, el crítico cinematográfico Gustavo García decía lo siguiente, a propósito de la cada vez más importante presencia en nuestra cultura del video casero:

Al iniciar los ochenta se declaró por enésima vez que iba a morir el cine, que lo iba a matar el video, y que incluso la gente iba a dejar de ir a las salas. Lo cierto es que el video ha representado transformaciones básicas y generado un fenómeno ambivalente de censura y de liberación. De censura porque (sobre todo el cine hollywoodense) depende de la explotación de sus películas en video y ha condicionado sus productos a la estética de la pantalla chica y, en consecuencia, también sus audacias políticas, sexuales y narrativas. De liberación, porque la del video es una tecnología a partir de la cual en países en los cuales enfrentamos censura [...] hay películas que tienen problemas con ella pero que se pueden conseguir en video y pasan muy fácilmente por la aduana. El video, además, ha inmovilizado al espectador, lo ha encerrado en su casa; se ha perdido la ceremonia de ir al cine. Con el video se ha afectado mucho a esa raza especial que era el cinéfilo.¹

Actualmente, nos encontramos en una nueva década, la de los noventa, pero las circunstancias no han variado en demasía. Por el contrario, pues, como señala Néstor García Canclini, tanto en Estados Unidos como en América Latina la tecnología del video casero ha tenido una rápida difusión:

Los tres países con mayor número de videohogares son Brasil (7.5 millones) y Argentina (2.7). En cuanto al tercero, México, es el que registra un porcentaje más alto en el conjunto de la población: 34 por ciento. Sólo lo supera, en el continente, Uruguay (39 por ciento), la nación donde el cierre de cines da cifras más dramáticas. Como se sabe, la

renta de un video tiene un costo semejante, y en algunos países menor que la entrada al cine; si además se toma en cuenta que cada video suele ser usado por varias personas, y que viendo la película en casa se evitan gastos complementarios, la inseguridad urbana y otras incomodidades, es evidente por qué amplios sectores prefieren la proyección hogareña en vez de la salida al cine.²

Por tanto, el video casero es ya un hecho indudable, con el que debemos contar al analizar las circunstancias de la explotación filmica. Sin embargo, y en contra de ciertas predicciones, las salas cinematográficas siguen existiendo. Se mantienen en su sitio —a pesar de las bajas— y todavía funcionan y atraen a un cierto número de espectadores fieles.

Sin duda, los hábitos del espectador se han ido modificando, pues la presencia del video le ha dado una significación completamente nueva a la costumbre de ver películas. Al menos, en la actualidad se nos presentan dos opciones por entero diferentes para hacerlo, cada una con sus características propias. Se puede optar por la sala cinematográfica, y por la sociabilización implícita en el hecho de compartir la visión con un grupo de personas para nosotros desconocidas, y ser partícipe de todo el ritual que consiste en asistir a un sitio, a menudo alejado de nuestro hogar, en el cual se nos exige cumplir con ciertos requisitos de ingreso (sobre todo, el de pagar el boleto), y en el que, en mayor o menor medida, debemos asumir ciertas reglas de comportamiento; o se puede optar por la fórmula mucho más egoísta (y casi misantrópica) de la cinta vista en la intimidad, con sólo la

compañía de personas cercanas o, incluso, en soledad. Son dos hechos del todo distintos.

A eso podemos agregar las circunstancias particulares de la visión del filme en una pantalla grande, en un sitio convenientemente oscurecido, o la contemplación de un rectángulo de luz relativamente pequeño, en un sitio a menudo iluminado alrededor nuestro. En ocasiones incluso hay diferencias de calidad en la visión, si bien en México resulta por desgracia muy común que las copias en video sean más visibles que las cinematográficas (a menudo muy defectuosas). Sin embargo, al utilizarse en México de manera habitual el sistema estadounidense de las películas "adaptadas" a la pantalla de televisión (en lugar de la costumbre europea de conservar el formato de la pantalla filmica en el comúnmente llamado "formato de buzón" o *letterboxed*), la visión en video plantea un problema claro de alteración de la imagen, sobre todo si la película fue filmada utilizando la pantalla panorámica. En algunos casos sólo vemos la mitad de lo filmado en realidad. Y, sin duda, en la cuestión del detalle, la pequeña pantalla televisiva no puede competir con la cinematográfica.

En contrapartida, el video permite al espectador un lujo antiguamente impensable: el de volver a ver -todas las veces necesarias- una determinada secuencia. En algunos casos incluso recurriendo a la "cámara lenta" o la imagen congelada, lo cual es de fundamental importancia para el estudioso o el analista. Por otro lado, el sistema del video nos da la posibilidad de tener la película en casa, y verla todas las veces deseadas o hasta que la cinta se caiga a pedazos. Las deficiencias de la visión antes mencionadas se ven claramente compensadas.

De cualquier modo, lo importante es señalar el hecho de que el cine y el video son dos realidades equivalentes tan sólo desde un punto de vista superficial. Son, en realidad, dos formas de experiencia diferentes relacionadas con un hecho semejante.

Por ello, al hablar de películas se puede (y quizás, incluso, se debe) iniciar la reflexión desde la forma misma como las cintas han sido visualizadas o experimentadas. Además, al privilegiar la visión del videófilo, en nuestros acercamientos al cine, se asume una postura concreta frente a este modo de expresión, considerándola como un sistema comunicante capaz, en un momento determinado, de funcionar a nivel marcadamente individual y no sólo en la colectividad de la sala y que, por las circunstancias de la videocasetera, pierde de manera parcial su funcionamiento diacrónico, pues las imágenes del filme pueden ahora ser manipuladas por el espectador de modo de ser fijadas en un instante temporal o vistas una y otra vez. Es toda una percepción nueva del hecho filmico. Esto a pesar de las protestas de algunos críticos o realizadores, quienes, como Ettore Scola, rechazan la nueva forma de concebir la visión del cine, abogando por las salas cinematográficas tradicionales:

El cine era una ocasión para encontrarse, para estar juntos, para conversar. Hoy, uno no se encuentra, no conversa. La televisión es una forma de callarse, es el canto del cisne de la conversación.³

Sin embargo, y a pesar de todas esas protestas, el video ya forma parte de nuestro paisaje cultural, es un hecho del que ya no se puede hacer abstracción, pues como señala el ya citado García Canclini:⁴

Mientras muchas salas de cine cierran, la posesión de televisores y videocaseteras crece en forma acelerada. De los 16 millones de hogares mexicanos, más de 13 millones cuentan con televisor y más de

5 millones con videocasetera. Existen videocentros y videoclubes en todo el país, aun en zonas populares y en pequeños pueblos campesinos. De manera que el cierre de salas y la caída de taquilla no significa que se vean menos películas: se ven más que en cualquier época, pero en casa.

La visión del cine es, por tanto, distinta, aunque continúa siendo un hecho de la cotidianidad del mexicano. Ahora vemos el cine preferentemente en video. Pero lo seguimos viendo. No se puede cambiar ese hecho. Y debemos llegar a asumirlo, pues está determinado por circunstancias culturales y socioeconómicas de nuestra realidad actual, con las cuales quizá no estemos de acuerdo, pero exigen nuestra atenta consideración analítica. Por ello, podemos seguir pensando el cine, pero desde una perspectiva nueva y diferente. No podemos, por simple nostalgia, hacer abstracción del hecho concreto del video. Pero, en la época actual, cuando las metodologías de análisis forman parte inseparable del pensamiento de todo investigador serio, tampoco podemos hacer abstracción de los acercamientos de ese tipo.

Todo investigador serio, preocupado por las circunstancias reales de la percepción filmica en nuestro país, debe partir de esta serie de preconcebidos. No es posible ser crítico o analista de cine en la actualidad sin pensar en la forma como los hechos filmicos se han

visto modificados por la tecnología del video y sin considerar los instrumentos metodológicos ahora al alcance del investigador.

¹ Gustavo García, "El video ha inmovilizado al espectador" (entrevista por Marco Lara Klaur), en *El Financiero*, núm. 2090, 19 de diciembre de 1989, p. 70.

² Néstor García Canclini, "Del cine al espacio audiovisual", en *Los nuevos espectadores: cine, televisión y video en México*, Néstor García Canclini (ed.), México, INCINE-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 34.

³ Ettore Scola, "Splendor, himno al cine", *Dicine*, núm. 32, México, enero de 1990, p. 8.

⁴ García Canclini, *op. cit.*, p. 31.



Una galería de lectores posibles: *Recuerdos creados*

Se ha escrito que “en *Recuerdos creados*, el libro, las bibliotecas encarnan historias de amor, de sexo, de muerte, de locura y de terror”. Sin embargo, en las nueve historias de esta colección no es el libro el personaje principal ni el tema central, estos dos lugares de privilegio le corresponden al lector. Hecho no poco significativo, el libro más que un objeto para ser escrito, es un espejo que se labra para ser visto y vernos en él, un laberinto para ser recorrido, un horizonte que espera ser alcanzado. No en vano, Jorge Luis Borges quería ser recordado como un gran lector, antes que como un gran escritor, e Italo Calvino se dedicó a escribir los libros que quería leer, aquellos que aún no había encontrado en ninguna estantería. En una de las narraciones de Carlos Fuentes el lector es definido como un fantasma del escritor y cada nuevo creador se convierte en fantasma de otro que le precedió, porque se sostiene una particular identidad entre el lector y el escritor, y entre los escritores que fueron objeto de lectura y luego de reescritura por aquel que los leyó con pasión o ironía, como Cervantes con los libros de caballería.

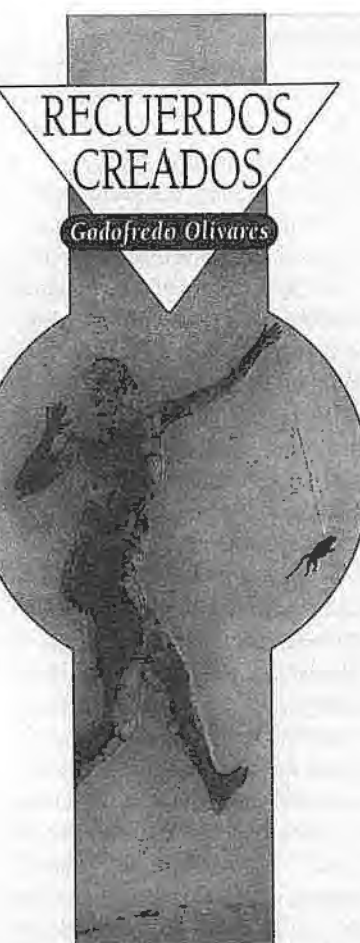
El escritor catalán Julián Ríos sostiene la misma teoría y la expresa juguetona e infantilmente diciendo que “quien escribe lee dos veces, quien lee dos veces escribe”. Por ello nos parece del todo cierta la afirmación: “Godofredo Olivares pertenece a una estirpe de los narradores que disfrutan contando sus historias, que saben que tras las páginas del libro bay un lector”.

Recuerdos creados es un galería de lectores posibles, un muestrario de personajes cuya actividad principal es leer y que hacen del libro objeto de veneración, medio de placer, recurso de salvación o arma de muerte y causa de pérdidas irreparables. Todas las narraciones del volumen tienen una forma de organización temporal lógica y domina en ellas la enunciación en tercera persona, el lenguaje es sencillo, en algunos casos coloquial, pero lleno de sugerencias e, incluso, salpicado de imágenes poéticas que ponen en juego asociaciones renovadas. Entonces podemos encontrar un personaje que “se fuga en un suspiro”, que posee “un corazón de efímera presencia”; otro, dispuesto a “degollar cualquier embrujo”; “cierto recuerdo encanecido por el filtro de la memoria”, “un ambiente albo” o una luna que se dibuja en el hombro de una Venus del espejo. La preferencia por las imágenes plásticas se hace, así, evidente y a esta preferencia responden los intertextos de cuadros, las descripciones minuciosas, las fotografías que sirven de pretexto para referir una historia triste y, aunque descrita con distancia y un lenguaje objetivo, también dramática.

La minuciosa descripción de detalles contribuye a crear efectos de realidad y revela la asimilación eficaz de técnicas narrativas que permiten lograr recreaciones de ambientes y configuración de personajes verosímiles. Las anécdotas se conforman mediante conjunciones particulares: lo cotidiano, lo real, tienen

fronteras fantásticas, pero también lo fantástico tiene como límite la realidad. Esto nos lo demuestra “El purgatorio”, cuento en el que los elementos fantásticos tienen su explicación en lo racional, pero también “La hazaña de Perseo”, historia en la que una anécdota realista oculta, como sustrato generador, un mito antiguo: la historia de Gorgo.

La brevedad de los cuentos es testimonio de ese rasgo discursivo señalado por Francisco Hinojosa: Godofredo Olivares escribe una prosa económica, que tiende a lo sintético, que prefiere la sugerencia del no dicho a la prolífica o barroca expresión de las cosas. Esta capacidad de sugerir, de expresar mucho más que lo que han dicho las palabras, se hace palpable en un texto como “De reojo” o en el “Soliloquio de las semillas”. A veces se adivina un refrán tras la historia y esto la convierte en fábula, es el caso de “El despunte del pentágono”, cuento que de una manera totalmente diferente, novedosa, libresco, parece ilustrar la frase: “La curiosidad mató al gato”. En otras, una anécdota



FONDO EDITORIAL TIERRA ADENTRO

sencilla, aparentemente sin futuro fantástico, se convierte en la estructura interna de un relato que parece provenir de un mundo fantástico: “El oteador” y “Recuerdos creados”.

Aunque son claras las referencias intertextuales a importantes narradores, como Edgar Allan Poe y Jorge Luis Borges, las más evidentes las encontra-

Un difícil papel, el de juzgar

¿Quién tuvo la culpa? Una mala decisión, una ingenua creencia, y nada. Nada queda sino asumir las consecuencias, haciéndose la idea de que más que una condena es un premio. Premio al esfuerzo, a la sumisión, a la tolerancia. ¿Abuso de autoridad? No... Él no era un santo. Y ella, una mala mujer que debía renunciar a sí misma, a su condición humana; someterse a la obediencia sin hacer preguntas. Hacerse débil, para santificarse también.

La historia de una mujer condenada a vivir en el *in pace* de un convento. En el lugar, que bien puede ser cualquiera, en donde la demencia haya llegado al grado de pensar que lo bueno es malo y que lo malo es bueno, que la justicia es injusta y la injusticia..., una caridad. Se confunden las ideas, se confunden las palabras, se confunden las acciones. El tormento crece y sólo la muerte representa la salvación. Pero, ¿qué pasa? Eso tampoco es bueno, aunque tampoco malo. Es un acto de cobardía, sí. ¿Cobardía?, ¿de quién? No hay más que vivir enclaustrada, entre las paredes de ese lugar, del cual nos separa un abismo, aunque sólo sean dos metros, entre ella y el tribunal, el espectador.

Los hechos se nos presentan narrados por la víctima, únicamente. No es necesaria la declaración de nadie más. Con movimientos violentos, audaces, indolentes, Catherine (Guadalupe Ortiz/Susana Arroyo) nos narra su historia. Ahí están los hechos. Ahí estás tú, yo, usted, cualquiera, para juzgar quién es culpable..., ¿y si no lo hay, qué? Por lo pronto, una mujer está ahí, condenada a vivir (a morir) *in pace* por dentro y fuera, hasta que... Con

los ojos rojos, vestida de blanco, extremadamente débil, pero al mismo tiempo sorprendentemente fuerte. Dueña por completo del espacio, entrenada a la perfección para hacer uso de su voz y su cuerpo de manera magistral. Al concluir la obra, la protagonista ya no da la cara al público (debe terminar exhausta).

El texto, basado en una historia del libro *La sorcière*, de Jules Michelet, fue adaptado y dirigido por Alberto Ruiz, quien después de haber presentado *Ceremonial* y *Sueño de una noche de verano* se sacó la espina (por si las dudas, le cambió el nombre al grupo y le puso Teatroteatro). La idea del montaje fue excelente. Una de las mejores formas

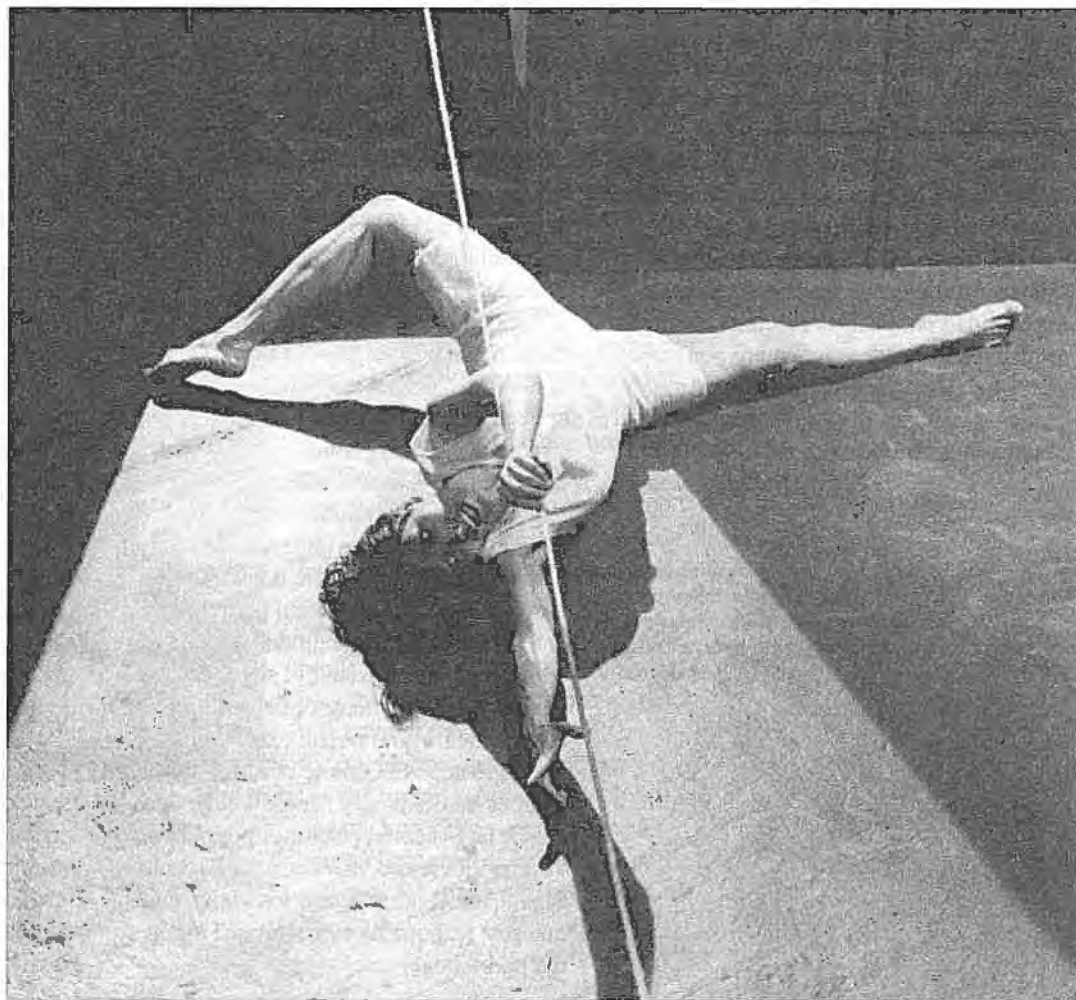
de interrelacionar la macabra historia de Catherine con la magia del teatro, en una estructura triangular que podía soportar el peso de treinta personas y "gracias" a lo cual el estreno de *In pace* se suspendió dos semanas antes, a pesar de que ya se había anunciado de manera oficial.

La estructura, diseñada por Jesús Rodríguez, fue remodelada; el sótano del Foro de Arte y Cultura escombrado, y Protección Civil permitió que se llevara a efecto el estreno, el pasado mes de febrero y continuadamente hasta abril. Sin duda, una de las mejores piezas de este año. Ojalá y pronto la podamos tener de nuevo en cartelera.

mos en "Aviso", reescritura cuya base es *Aura*, de Carlos Fuentes, pero también, de otra forma, un texto de Juan José Arreola y otro de Felisberto Hernández. Godofredo Olivares utiliza el epígrafe de un modo particular, no es el generador de la historia que antecede, no es un resumen del texto que encabeza, es un comentario complementario que proporciona, a veces, otra perspectiva sobre lo que se narra, una reflexión que no siempre se desprende de la historia misma, sino de una preocupación más amplia sobre el quehacer literario visto integralmente, como proceso de escritura y lectura, como práctica que tiene repercusiones en la vida cotidiana y se aplica al suceder de los hechos.

"El pasado también se inventa", ha escrito Carlos Fuentes, y así lo demuestra también Godofredo Olivares en *Recuerdos creados*, al inventar el pasado de un conjunto de lectores *in fabula*, cuyas historias están determinadas por su relación particular con los libros.

Godofredo Olivares, *Recuerdos creados*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, 74 p.



Periplos de la imaginación

Ricardo Sigala, uno de nuestros jóvenes escritores en Jalisco, en este pequeño y delicado libro, *Periplos. Notas para un cuaderno de viajes*, se acerca a un tipo de literatura esencialmente grata por la riqueza de imaginación que ofrece a sus lectores. Este opúsculo bien puede emparentarse con los llamados libros de viajes, otrora famosos y sugestivos y desde hace tiempo extintos, por la falta de asombro de los hombres modernos. Ninguna tierra queda ya por descubrir, lo cual no es grave, sino el hecho de que los hombres hayan necesitado de tierras ignotas para tener pretexto de imaginar sitios y seres jamás vistos, pero testimoniados por muchos en cada relato de viaje. Evidentemente, no es éste el sentido de *Periplos*: no narra las maravillas de unas tierras desconocidas hasta ahora sólo vistas por los ojos de Ricardo Sigala. Más bien pertenece a una nueva modalidad de libros de viajes que, recuperado el asombro y la especulación imaginativa del hombre sobre la realidad, se preocupan por narrarnos mundos alternos sustentados en hechos imposibles y prodigiosos. Sin la exigencia de credulidad para con sus lectores, los más recientes libros de este género son viajes del intelecto donde se manifiestan nuevos procesos de conocimiento y nuevas sensibilidades. Esta clase de relatos llega a definirlos Italo Calvino, como

libros que se convierten en continentes imaginarios en los que encontrarán su espacio otras obras literarias; continentes del "allende", hoy en que del "allende" se puede decir que ya no existe y que todo el mundo tiende a uniformarse.¹

A esta suerte de libros raros y



exquisitos pertenece la obra de Ricardo Sigala.

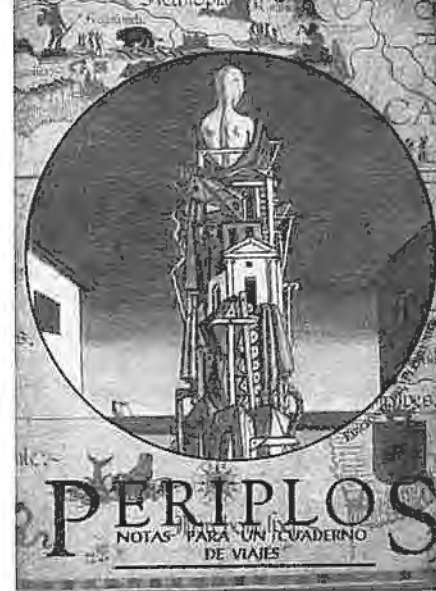
Su propuesta más clara es mirar la literatura como el gran viaje de la imaginación. Para conseguir este propósito, el autor parte de los fundamentos. Por un lado, domina *la empresa del viaje* como un buscar y un buscarse en regiones extrañas, ante seres inusitados, naturalezas indómitas, creencias míticas. Desde un mundo sospechosamente imaginado, la sorpresa mantiene al mundo e induce al viajero a su periplo. Ser viajero para conocer las bestias mágicas (el monstruo de las dos espaldas que nace cuando dos seres hacen el amor), las ciudades inenaburables ("existe una ciudad que guarda el tiempo dentro de la luz"), las apariciones míticas en medio del océano (la mujer que surgía parada en una concha, nacida de la espuma), conocimientos que constituyen el origen del deseo mismo de viajar. Un ávido deseo de conocerlo todo, no importando lo mágico e irreal que todo parezca. A través del viaje se adquieren la sabiduría y la locura necesarias para entender el mundo.

La empresa del viaje es una clara alusión a la búsqueda de la pertenencia y la identidad del viajero, quien únicamente llega a descubrirlas en la ruta de su circunnavegación ("sólo viajamos para encontrarlos", dice el viajero en su sexta relación). En ese sentido, todo viaje también supone uno al interior. La pertenencia y la identidad del viajero se alcanzarán al término de su periplo: comprenderá que los mundos explorados le han ayudado a definir el suyo. El viajero sabrá que no se obtiene el conocimiento sino por su extrañeza (como lo supo el Quijote por los sórdidos campos de Castilla, y Maqroll el gavierno en sus largas conversaciones por el río). Porque un viajero, nos confiesa Ricardo Sigala, atestigua a "todos los viajeros [el] que soy, [el] que ha sido, [el] que algún día podré llegar a ser".

Pero en un libro de viajes como el de Sigala, donde se exploran mundos imaginados a fuerza de la metáfora y el tropo, la pertenencia y la identidad del viajero-autor, alcanzadas al final del libro, no son otra cosa más que la literatura misma. De ella se parte y a ella se vuelve. El fin mismo de *la empresa del viaje* es hacer literatura. Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, Ricardo Sigala fundamenta su propuesta literaria en la memoria de la imaginación. Porque imaginar no es una invención aislada y personal del autor, sino, según lo apunta Borges en el subgráfico final de este pequeño libro, un recorrido por "las galerías y los palacios de la memoria". Es decir, la imaginación expande lo leído y aprendido por otros autores, recurre al recuerdo de otros libros para confrontarse y rehacerse siempre nueva e inventiva.

Por eso, Ricardo Sigala utiliza como argamasa de su imaginación el recuento de otros mitos, de otros libros de viajes, las visiones de otros viajeros, las maravillas nombradas ya por el mundo antiguo. De este modo, retoma, rápida y escuetamente, a manera de compendios, referencias de Colón sobre la forma de la tierra y el paraíso terrenal, el nombre de Marco Polo, la alusión a Humboldt y a Erick el rojo, el mito del nacimiento de Venus, el sortilegio de los seres sobre naturales y la voluntad creadora de Italo Calvino, cuando describe ciudades invisibles. Pone a trabajar la memoria de su imaginación para dejarnos ver las costuras de sus libros, señalarnos las fuentes y los brebajes que lo saciaron, mostrarnos las imaginaciones de otros hombres que lo apadrinan, porque Ricardo Sigala, estoy seguro, es consciente de que en este tipo de libros "encontrarán su espacio otras obras literarias", como antes nos lo ha dicho Italo Calvino.

Finalmente, Ricardo Sigala en *Periplos* ha querido recorrer el mundo



con estos dos fundamentos (la empresa del viaje y la memoria de la imaginación), para emprender "el juego de recorrerlo, de hallarlo en otros ojos, de manifestarlo en otras voces, de falsearlo hasta el infinito, inventarlo, revelarlo para que no se acabe", según lo expresa una mítica pareja, personajes iniciales de este libro, tomados de una leyenda africana sobre la creación del mundo, que sirve de partida al autor para crear sus *Periplos*.

En otro orden, el libro de Ricardo Sigala también constituye un artificio de ingenio narrativo: está formado por breves fragmentos agrupados en relatos de viajes, descripción de ciudades y recuento de mitologías. Estos tres géneros discursivos no siempre están dominados por la misma voz del viajero, no siempre se ciñen a una misma estructura narrativa. Existen las cartas de amor, las prosas poéticas, el relato de un viejo marino, las notas al pie de página. Todas estas formas expresadas de cambiar la voz, de crear por la fragmentación las *Notas para un cuaderno de viajes*, multiplican los espacios y los tiempos, los personajes y las experiencias de viajes. Aunadas en su polifónica narración las más diversas asociaciones, se mira en este libro de Sigala el tributo a la lección bien aprendida de los buenos maestros de la literatura. Y eso debe ser satisfactorio, no sólo para el autor, sino también para nosotros, sus lectores.

¹ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela/Bolsillo, 1994, p. 14.

Ricardo Sigala, *Periplos. Notas para un cuaderno de viajes*, Guadalajara, Ediciones del Plenilunio, 1995, 44 p.

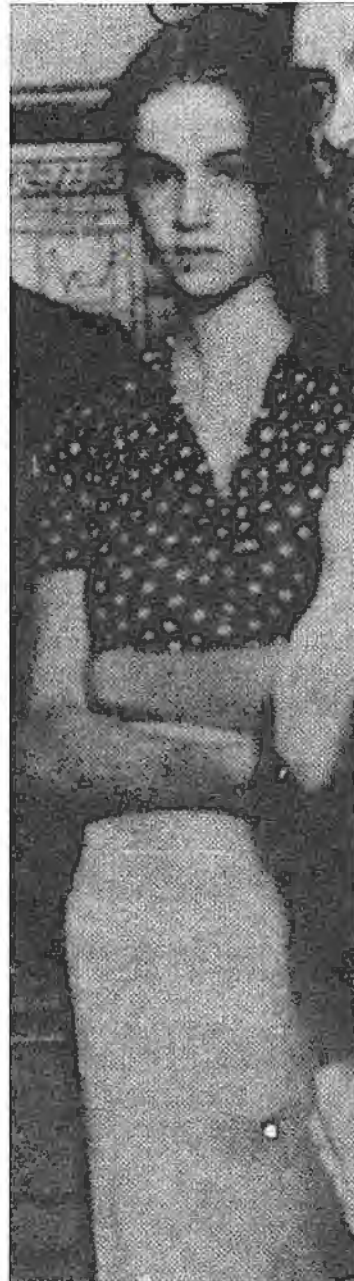
Memorial de las dos elenas, según Martha Cerda

Ahora ya no sé si realmente lo leí, o sólo imaginé haber leído hace unos días en un diario local que Elena Garro fue internada en un hospital. Para algunos de nosotros sigue siendo un personaje mítico, de esas mujeres de los años veinte que se atrevieron a derribar tabúes, a seguir su propia línea, a romper con el mundo con tal de salirse con la suya y hacer su propia vida en tiempos mucho más difíciles que los actuales.

Leí *Todos los gatos son pardos*, tratando de imaginar una mujer de setenta años viviendo en París con su hija y sus gatos. La obra de teatro de Martha Cerda, editada en la colección de plaquetas "Hojas literarias" de la Secretaría de Cultura, está dedicada a la figura de Elena Garro, y plantea la posible situación de desesperación y amargura de la escritora mexicana. Ella y su hija se encuentran en París a punto de ser echadas del departamento en que viven; la visita de unos amigos es el pretexto para hacerlas hablar. Por supuesto, ambas *elenas* se hallan sin dinero para costear sus gastos más elementales; se burlan de los homenajes que recibió Elena Garro cuando regresó por fin a México, de nada sirven los reconocimientos ahora que nadie se encuentra para recibir una llamada de cualesquiera de las dos -se lee entre líneas.

Desde hace diez años, Emmanuel Carballo comentaba acerca de la soledad de Elena, en *Protagonistas de la literatura mexicana*:

Elena Garro estuvo y está tan sola como un presidente de México en los últimos días de su sexenio. Como a todas las personas que dicen en voz alta lo que piensan, la han condenado al ostracismo los acomodaticios que obtienen por su silencio o aceptación del *statu quo* un diez en conducta...



La Elena Garro que plantea Martha Cerda es una mujer marcada por los acontecimientos del 68, por la Primavera de Praga, por la memoria:

Elena: Cállate, ¿no escuchas algo?
Esposo: Parecen disparos, ¿de dónde vienen?
Elena: Unos de aquí, otros de Praga y los de más allá, de Tlatelolco.
[...]
Elena: ... Pero como te iba diciendo, me acusaron de ser espía de Castro y también de la CIA. No dudo que hayan creído que era la Mata Hari de los pobres.

Y regresa la memoria con Carballo, con la Elena que se describe a sí misma a petición del autor, en una carta en la que le brota de sus recuerdos una niña libre, sus padres, su tío Boni, sus maestros y sus escuelas. Este personaje resulta muy distante de la obra de Martha Cerda. Elena Garro recrea un carácter que es ella misma, lo llena de vitalidad y fuerza, para Martha Cerda es más bien un personaje derrotado a base de tanta lucha. Por supuesto, no podían faltar los gatos, dos gatos que saben dónde nacieron, pero no de dónde son, que buscan papeles de identificación en una embajada, como una búsqueda de identidad más allá de las fronteras y los territorios delimitados entre los países.

La pieza de Martha Cerda es breve, un acto de doce escenas y 31 páginas, de la que podríamos esperar una edición mejor cuidada en el futuro. Consideramos la colección "Hojas literarias" una buena oportunidad para escritores tanto jóvenes como consagrados; ojalá en próximas entregas sea más prolijo el trabajo de la editorial.



Correspondencia

Agua pasó por tu casa
(Fragmentos)

pocos hay que entiendan
esa gracia del agua
entrechocando

tu cuerpo
río incesante
vuelca sobre el mío
hay los inárgenes de sombra
el líquen y la piedra
el limo residual
el fuego
la saliva
brusca enredadera
mi cuerpo te descubre
territorio inexpugnable
pródigo en su oficio
cartógrafo que te descifra
con la simbología del tacto
besa
besa el valladar
besa el hidromático resqnicio
besa sí
no obstante implore
besa

ALFREDO MONTAÑO HURTADO
Colima, Colima

El abismo

Ante el cañón del Sumidero

Asomado al terror

hermoso
del abismo,

soy un febril temblor

huyendo
de mí mismo.

JUAN DOMINGO ARGÜELLES
Premio Nacional de Poesía
Aguascalientes 1995. Chetumal, Quinta-
na Roo, 1958; vive en el DF.

Que te tengo en las manos,
habrás dicho dormida;
de cierto te digo
que no estoy aquí.

Tus brazos desnudos rodean mi
recuerdo.

Que me buscas,
en el calor de tu sexo,
en tus recuerdos despiertos.

Todo lo has dicho dormida
no sabes que despierto
contemplo cómo me buscas
en el aire de tus sueños.

JUAN MANUEL ROBLEDO
Arandas, Jalisco

The current issue of *Luvina* is inspired by the theatre and its sources —not excluding its political culture and the promotion of the theatre as a living center of social concern.

The magazine opens, as always, with comments on the plastic arts in “The Workshop” with Baudelio Lara.

The city that children inhabit as space and as creation is the theme of this month’s “Saltatexto.”

The Middle Earth project gives some space to “Erebus” for a look at some of the historic moments in science fiction film. “Entrecejos” provides reviews of recent titles published in Jalisco or by authors living here, commentary on the polemic between film and video, a new column dedicated to theatre and “Correspondence” with readers from near and far.

Literature in the Flesh: Theater and Playwriting

The principal section of the third issue of *Luvina* is devoted to theater: the strength of national authors and their projects; discussion of the pertinence of schools of acting and the theoretical training of actors; proposals from various schools of dramatic literature; a look at women’s theatrical writing; procedures of the playwright; the need for schools of scene design; an attempt to eavesdrop on the conversation among the deaf that seems to characterize discussion of theatre in Jalisco; and finally an examination of the theatrical production of Jorge Ibarguengoitia.

Honoring the background, training, status and breadth of theatre writing, the essays gathered here support completely the idea of theatre as a moment of reflection and discovery, as well as threads of polemics or projects. We also enjoy reflecting on the theoretical weight of theater, either as lived experience or as academic exercise.

Translated by
Stephen W. Gilbert

Convocatoria

El Centro de Arte Moderno de Guadalajara AC, con el apoyo del Centro de la Imagen y Laboratorios Julio SA de CV convocan al Segundo Salón de la Fotografía 1996, que tendrá lugar en el Centro de Arte Moderno de Guadalajara del 2 al 28 de septiembre de 1996, formando parte de Fotoseptiembre bajo las siguientes bases:

Podrán participar todos los fotógrafos que así lo deseen.

La técnica de impresión fotográfica y el tema de los trabajos quedan a elección de los autores.

Se nombrará un comité de selección integrado por cinco miembros conocedores del oficio y críticos de arte.

Cada fotógrafo podrá participar con cuatro obras realizadas entre los años 1994 y 1996 que no hayan sido expuestas o premiadas con anterioridad. El conjunto deberá presentar unidad en la técnica y la temática e intentar una expresión de vanguardia.

4.1 Formato común: las fotografías deberán entregarse montadas en cartulina de 40x50 cm.

4.2 Formatos especiales: fotomural, fotografía multidimensional, collage, etcétera. Los autores quedan en libertad de presentarlos según convenga a su concepto; cuidando siempre que el espacio requerido no exceda de los dos metros de frente por un metro de profundidad y tres de alto. Los autores deberán entregar todos los materiales necesarios, así como un croquis explicativo para su montaje.

En todos los casos las obras deberán ser identificadas, anotando con lápiz en el reverso de las mismas nombre del autor, nacionalidad, título del conjunto, año de realización, técnica empleada y medidas.

La recepción de las obras para el Segundo Salón de la Fotografía 1996 queda abierta del 13 de mayo al 29 de junio del año en curso.

Las obras enviadas por correo o mensajería deberán llevar acuse de recibo, se tomará como fecha de entrega la del matasellos o boleta de expedición. No habrá prórroga después del 29 de junio. Los participantes deberán entregar o enviar sus obras al siguiente domicilio:

Segundo Salón de la Fotografía 1996
Centro de Arte Moderno de Guadalajara AC
Sao Paulo núm. 2045, col. Providencia
CP 44620
Guadalajara, Jalisco
Tel. (913) 817 46 44

La atención al público será de lunes a viernes de 11:00 a 14:00 hrs. y de 17:00 a 20:30 horas, sábados de 11:00 a 15:00 hrs.

Asimismo, deberá indicarse el nombre del autor (completo), domicilio, teléfono y currículo que no exceda de una cuartilla, para su registro.

El comité de selección sesionará durante julio.

Premios:

- Se otorgarán tres premios de adquisición por un monto de \$ 10 000 (diez mil pesos) cada uno para un total de tres obras.
- Cuatro premios por un monto de \$ 5 000 (cinco mil pesos) cada uno en artículos fotográficos a su elección en Laboratorios Julio.
- Una beca para participar en el curso de fotografía patrocinado por Ojo rojo fotógrafos, AC y Laboratorios Julio.
- Diplomas para todos los participantes.

Las obras premiadas pasarán a ser parte de la Fotofundación.

Los autores que así lo deseen podrán quedar fuera del sistema de premiación.

Los autores podrán poner precio a sus obras para ser vendidas. No se cobrará comisión por su venta.

Los premios serán entregados en la ceremonia de clausura, el 28 de septiembre a las 20:30 hrs. en el Centro de Arte Moderno.

Los autores no seleccionados podrán recoger sus trabajos en un plazo de 30 días a partir de la fecha del conocimiento del fallo, el cual se publicará en los periódicos de mayor circulación en la localidad durante los primeros días de agosto.

El Centro de Arte Moderno no se hace responsable de los trabajos no reclamados durante este período, los que pasarán a ser parte de la Fotofundación.

Dentro del programa de actividades se realizarán talleres y Fotome.

ATENTAMENTE

Comité organizador

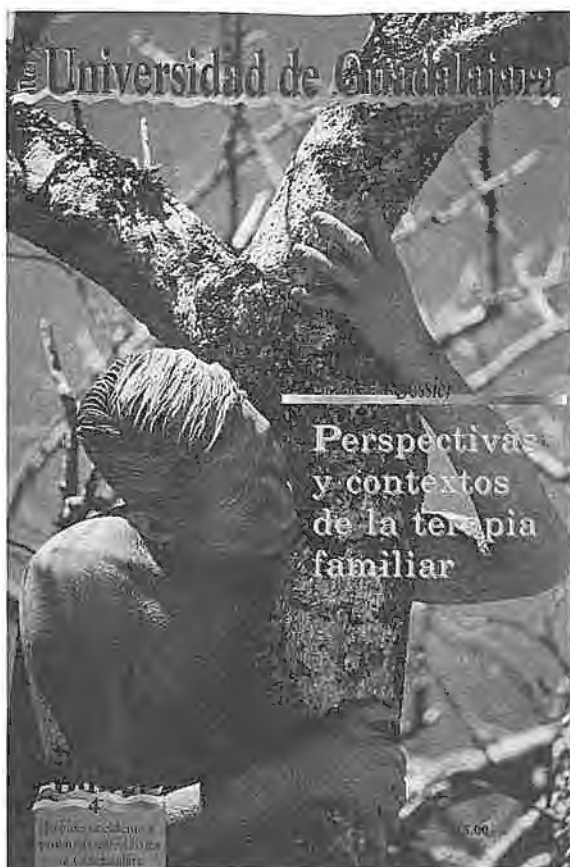
¿Que hay adentro de un programa de Radio?
 ¿De donde vienen los cantantes?
 ¿Quienes hablan por la radio?
 ¿niños y niñas?
 ¿que es la imaginación?
 ¿para que sirve?

el Saltaperico!

¡ Descúbrelo escuchando

Sábados y domingos 10:00 hrs.
 20 de Abril 6º aniversario 104.3 FM





Buscamos suscriptores

70

años de la
Revista Universidad de Guadalajara

Cupón de suscripción

Revista Universidad de Guadalajara

Anual (6 números)

\$90.00 en el país

\$20.00 u.s. dlls. en el extranjero

Revista Luvina

Anual (6 números)

\$90.00 en el país

\$20.00 u.s. dlls. extranjero

Suscripción anual a partir del bimestre: _____

Nombre del suscriptor: _____

Institución o compañía: _____

Domicilio donde desee recibir su suscripción:

Calle: _____ Número: _____

Colonia: _____ Ciudad: _____

Estado: _____ c.p.: _____ País: _____

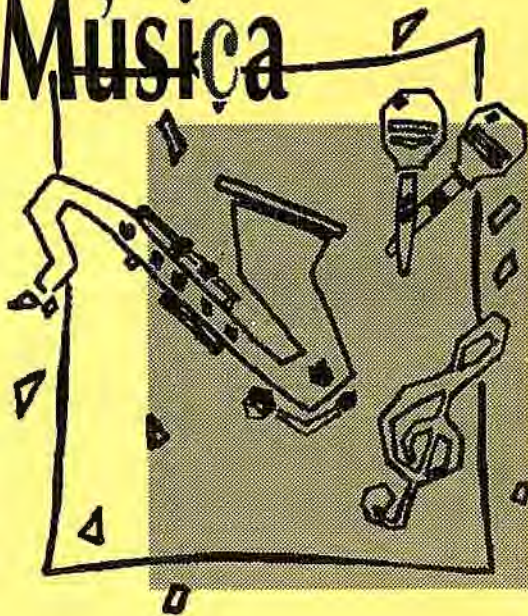
Teléfono (s): _____

Enviar adjunto cheque o giro postal a nombre de Universidad de Guadalajara, Avenida Vallarta 1668, cp 44140. Tel. 615-49-80, 615-49-22 y 615-49-30, Guadalajara, Jalisco.

TEATRO EXPERIMENTAL

de Jalisco

Música



Danza



Teatro



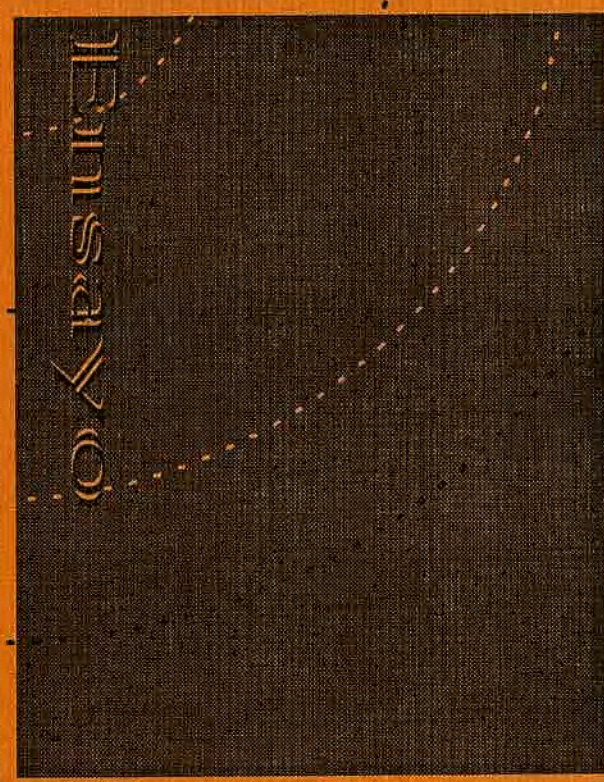
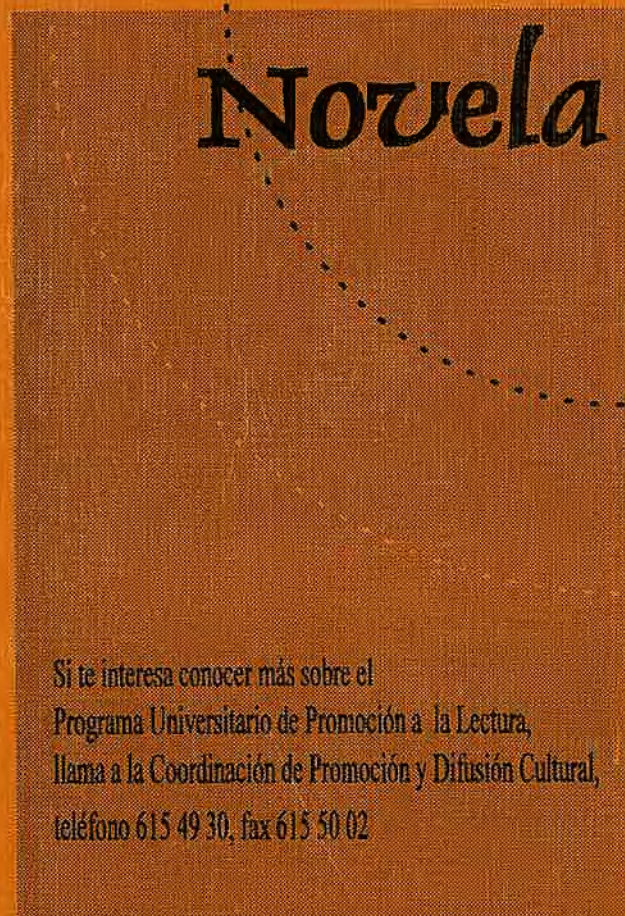
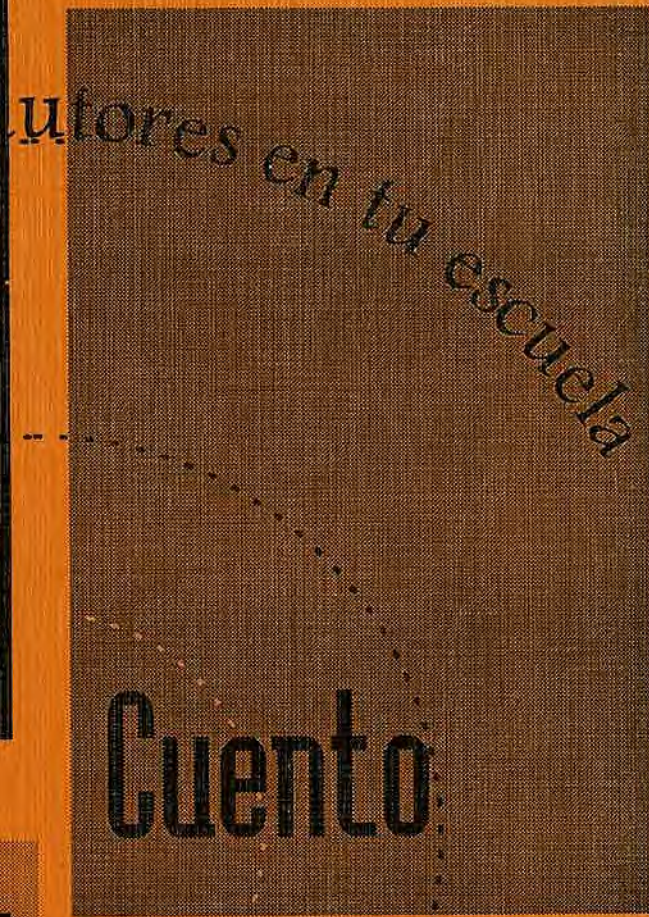
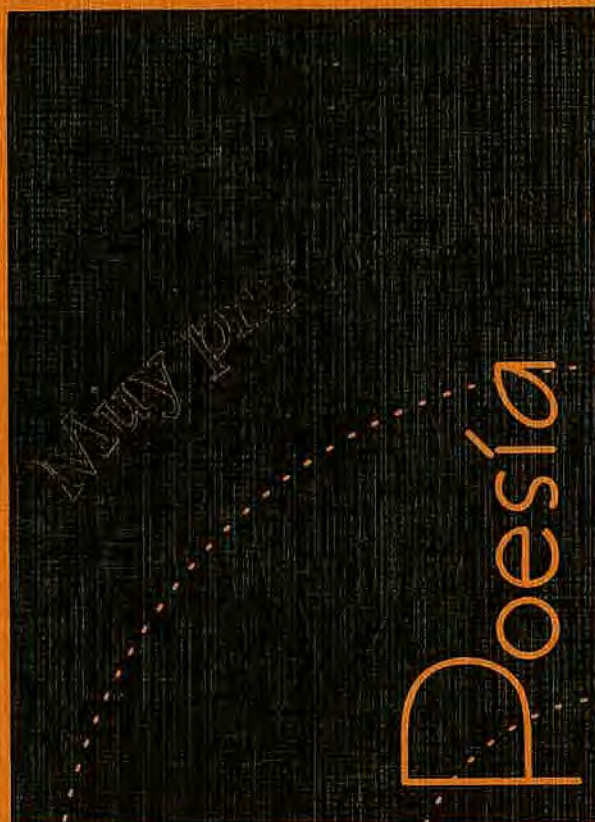
CALZADA INDEPENDENCIA SUR S/N
NÚCLEO AGUA AZUL.
TELS: 619 37 70 Y 619 11 79

50% DE DESCUENTO A ESTUDIANTES
Y MAESTROS CON CREDENCIAL

CONSULTA LA CARTELERA

INFORMES
DE 10:00 A 14:00
Y DE 18:00 A 20:00 HRS.





Si te interesa conocer más sobre el Programa Universitario de Promoción a la Lectura, llama a la Coordinación de Promoción y Difusión Cultural, teléfono 615 49 30, fax 615 50 02