

12^o
24



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**Función de la crítica teatral en México,
a través de las obras *Secretos de familia*
y *La amistad castigada*.**

T e s i s
que para obtener el título de
Licenciado en Literatura Dramática
y Teatro
p r e s e n t a
Gustavo Suárez González



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

México, D. F.

1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Dios, quien me permitió culminar esta empresa con la misma emoción de mis primeras enseñanzas y poder compartirla.

A mi padre, Arturo Suárez, quien me dotó de las provisiones y la fortaleza para cristalizar esta ilusión que soñó para sus hijos.

A mi madre, Graciela González, quien ha sido como un amigo incondicional, y ha estado, como cuando niño, pendiente de mis pasos para alentarme cada vez que desfallezco.

Hermanos, maestros, compañeros de trabajo y amigos cercanos porque estos son las fuentes que me hacen ser quien soy hoy en día.

A Miriam Sánchez, la mujer, porque sabe comprenderme como yo necesitaba, porque tiene la ternura que yo me encontraba.

A Norma Garibay, la primera persona que en el terreno profesional confío en mí.

A Ma. del Carmen Rodríguez y Nadina Illescas, para que esta meta sirva de estímulo para alcanzar la propia.

Especialmente a la memoria de mi mejor amiga:

Bartolo, el dragón de fuego.

"Él no ha muerto, él no morirá sólo la naturaleza lo cambia de lugar".

Nos unía la amistad que hermana aunque nos reconocíamos hijos de cielos distintos. Se distinguía por su generosidad y su inocencia, por su gran capacidad para despertar la simpatía y el aprecio de la gente.

Lo recuerdo como mi cómplice y aliado en mil batallas. Mis dos brazos. Amante del baile y el tabaco; del refresco de cola y equipo celeste. Loca del volante; cabellos brillantes y arrogante. Tenía la apariencia de un príncipe azteca. Logró inculcarme su amor a Dios y al baloncesto, y yo lo que pude, superando nuestras vicisitudes, con tal de crecer y reír a momentos llenos... Nos mirábamos uno a otro hacia abajo sólo cuando habíamos de ayudar a levantarnos.

Niño de altos contrastes, hombre en formación, tan sumiso como altivo; tímido y perenne; seco y festivo; dócil y bravío; mostraba tanta destreza en los pies para el juego como debilidad en el habla; sus ojos decían más que cualquier palabra. Posaba con una velocidad vertiginosa de la sensatez o lo fatuo, quizá por eso se le olvidó, en su dolor, que antes que su amigo, era mi ser humano, con derecho a equivocarse, como él, como todos. Por eso aprecié sus cosas buenas y las malas. de antemano, perdíame. Ojalá él, desde donde esté, pudiera hacer lo mismo...

No lo lastimaron los actos sino las palabras, quizá las mías, pero en el matiz de otros. Siempre introvertido, nunca me distrajo en consultarlo; de hacerlo, hubiera alcanzado la madurez que, conscientemente, anhelaba... Sencillamente se fue, abrupta, insospechadamente. Hoy queda en paz porque no recuerdo haber expresado, por mínima, palabra alguna que él no supiera, aún sobre su persona...

Esta tesis va por ti, mi compadre arrehatado, mi entrañable amigo, porque me ayudó a contrarrestar el vacío que dejaste, por los momentos que estuve paciente procurando mi educación antes que tus placeres; Bartolo, el de los ojos de remolija, a quien recuerdo con la misma insuperable lealtad que nos fundió desde el primer día. Esta lealtad me la he guardado celoso para resarcirte la cuando podamos compartir el mismo cielo.

El perro de metal

Mi agradecimiento más sincero a:

Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, la cual me otorgó todas las facilidades para elaborar este trabajo.

Mi asesora, Reyna Bartera, quien caminó conmigo por idéntico camino, inseparable, paralela.

Mis sinodales: Manuel Capetillo, Ignacio Escárcega y Yoalli Malpica, por haberme regalado parte de su tiempo y compartir sus experiencias.

José Gordon, sinodal también, por cruzarse en este camino del destino y contribuir, con su experiencia y confianza, en mi formación.

Ma. del Carmen Rodríguez, por su precisión en la depuración de mis erratas.

Ma. del Carmen Rosas, por su tolerancia en las tardes de oficina mientras contribuía a afinar este instrumento.

Laura Luna, quien laboró con el mismo esmero en la oficialización ágil de este documento.

Dalia Chargoy y José Ángel Hernández, por hacerme partícipe de sus conocimientos y herramientas.

Sandra Ponce, Norma Angélica Cortés, Violeta Garnica, Luz Ma. Medina y Roberto Martínez, por su contribución dentro de sus alcances para llevar a buen término este trabajo.

Nadina Illescas, con quien emprendí esta aventura y me hubiera gustado ver culminada juntos.

**Función de la crítica teatral en México,
a través de las obras *Secretos de familia*
y *La amistad castigada*.**

Gustavo Suárez González

Asesor: Reyna Barrera López

Noviembre, 1996.

Índice

Introducción.....	1
I. El teatro (la puesta en escena).....	8
1.1 La puesta en escena.....	
1.2 El arte dramático.....	9
II. El crítico: el espectador más enterado	
2.1 La crítica.....	11
2.2 La crítica teatral.....	14
2.3 Tipos de críticos.....	16
2.4 La crítica dramática en el periodismo mexicano.....	18
III. La crítica teatral y su desenvolvimiento en los medios de información	
3.1 Medios de información.....	23
3.2 Diarios citadinos.....	24
3.3 Revistas citadinas.....	27
3.4 La crítica teatral y géneros periodísticos.....	30
3.4.1 <i>Noticia o nota informativa</i>	
3.4.2 <i>Entrevista</i>	
3.4.3 <i>Reportaje</i>	
3.4.4 <i>Artículo</i>	
3.4.5 <i>Editorial</i>	
3.4.6 <i>Crónica</i>	
3.4.7 <i>Columna</i>	
IV. El teatro universitario y Héctor Mendoza	
4.1 La difusión cultural de la UNAM.....	43
4.2 Remembranza del Teatro Universitario.....	46
4.3 Héctor Mendoza: uno de los pilares del teatro mexicano.....	50
V. Secretos de familia y La amistad castigada	
<i>Secretos de familia</i>	
5.1 Antecedentes mitológicos.....	54
5.2 Puesta en escena.....	57
5.3 Marco de referencia.....	65
<i>La amistad castigada</i>	
5.4 Puesta en escena.....	68
5.5 Analogía de <i>La amistad castigada</i>	69
5.6 Marco de referencia.....	72

VI. Análisis comparativo de las críticas periodísticas	
6.1 Críticas periodísticas.....	75
6.1.1 <i>Enfoque literario</i>	
6.1.2 <i>Referencias bibliográficas</i>	
6.1.3 <i>Diálogo de la obra</i>	
6.1.4 <i>Referencia a trabajos previos</i>	
6.1.5 <i>Narración de la anécdota</i>	
6.1.6 <i>Reservación de la anécdota</i>	
6.1.7 <i>Coincidencias</i>	
Conclusiones.....	85
<i>Bibliografía.....</i>	<i>92</i>
<i>Heimerografía.....</i>	<i>94</i>

INTRODUCCIÓN

Un tema tan polémico y controvertido como es la función de la crítica teatral en México, siempre ha despertado el interés -sobre todo en la comunidad teatral y en quienes gustan del teatro- por dilucidar los parámetros con los que se rige el crítico para analizar el fenómeno teatral. Incluso, se ha puesto en tela de juicio la función real que cumple la crítica dramática no sólo en beneficio del espectador sino del teatro mismo.

En México hay quienes juzgan a la crítica como una memoria del hecho escénico, cuya evaluación poco o nada influye en el público, y solamente son gustadas por los artistas a quienes elogia. Para los creadores activos no pasa inadvertida la labor crítica, incluso esperan ansiosos los juicios dirigidos a su trabajo, y en ocasiones suele que éste se afine después de que han salido a la luz pública. Es incuestionable que una lluvia desfavorable de críticas puede llevar al traste una puesta en escena o, en el mejor de los casos, convertirla en un éxito, pero ello es sumamente relativo. Cierto es que uno acude en repetidas ocasiones a ver una obra de teatro más por los efectos publicitarios (el cartel o el tema, por ejemplo) que por su calidad. Más aún, el espectador común está influenciado por el bajo índice cultural de nuestro país, en el cual no existe afinidad hacia la lectura o por lo menos a la que concierne a la instrucción. Por ende, la crítica dramática, parte integral de la prensa escrita y la cultura, está condenada a un reducido sector de la población.

Los diversos géneros periodísticos, informativos y formativos en los que está inmersa la crítica periodística, están encaminados a cumplir diferentes funciones ante el lector. En un país donde la política cultural está centralizada, como México, las distancias por recorrer son inmensas, los altos precios de

los espectáculos a causa de la inestabilidad económica, la poca seguridad pública, han afectado la afluencia a las salas, por lo que el espectador debe asegurar el éxito de su elección.

La crítica suele, en ocasiones, desubicar más que orientar al espectador ante lo que se conoce como *crítica dividida*, es decir, mientras algunos críticos halagan una puesta en escena, otros la menosprecian. La razón por la que existe esta desproporción sobre el mismo hecho escénico se deriva, quizá, del reconocimiento del crítico, de la política de la publicación en la que escribe, del tipo de lector al que se dirige, del avalamiento de los juicios por estudios especializados, y si lo que escribe es una reseña, comentario o simplemente una nota informativa.

La crítica es sin lugar a dudas de una sola materia, pero al igual que en todas las áreas existen niveles de profesionalización entre los individuos que la ejercen. Se estipula mucho en relación de las jerarquías existentes entre los críticos, pero esta obedece fundamentalmente a los intereses particulares de cada ejecutante, en los que no puede dejarse de lado el "amiguismo". En este sentido, podría decirse que la crítica es un poder.

La pluralidad entre los críticos difiere asimismo del material enjuiciado. Algunos de ellos tienden al análisis sobre teatro propositivo, generado por instituciones culturales como la Universidad Nacional Autónoma de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Mexicano del Seguro Social, la Universidad Venezolana, grupos y compañías independientes y algunas excepciones del teatro comercial; otros, por su parte, se concentran precisamente en esta última línea. Hay los que han formado asociaciones de críticos con cargos y funciones que no siempre se dedican al oficio directo y oportuno de hacer crítica, sino de actividades administrativas. Incluso, hacen premiaciones anuales que se han convertido en un derroche de halagos y vanidades que no siempre coinciden con el reconocimiento justo para el artista activo.

Los medios de comunicación, y específicamente la prensa escrita, han contribuido al deterioro de la actividad crítica, ya que los responsables de información en la mayoría de las publicaciones no cuenta con personal competente para desempeñar esta diligencia. Indudablemente existen publicaciones especializadas -casi siempre de menor tiraje- en donde el lector instruido exige una rigurosa exposición, una evaluación más exacta que le dé fe de la sensibilidad y conocimientos del que la ejerce. Es comprensible que el crítico especializado no escriba -quizá- con el mismo rigor y extensión en un diario que en una publicación especializada; sin embargo, sus colaboraciones, le otorgan prestigio dentro de su ambiente.

No obstante, si bien la evaluación dramática adquiere mayor peso al aparecer impresa dentro de una publicación determinada, y acaso parezca más auténtica a causa del prestigio del escritor, no necesariamente es más honesta o tiene más valor que la del espectador común, siempre que éste posea algunas conocimientos elementales de teatro y siga meticulosamente algún conjunto honesto de principios acerca de la crítica teatral. Incluso, en el trabajo analítico, es posible vislumbrar la ideología del crítico, en todo caso, se trata sólo de la opinión de un hombre.

El crítico teatral debe ser, por ende, nada menos que un testigo involucrado en el acontecimiento escénico, un observador que deja de serlo con la intención de formar parte de la obra y recrear la experiencia teatral de viva voz o por escrito. *El artista y crítico deben ir por idéntico camino, inseparable y paralelo.*

II. De la gama de críticos existentes, el presente trabajo se aboca al crítico cuyo desempeño profesional se centra en el teatro propositivo, bajo la firme convicción de ser, hoy en día, el quehacer teatral universitario baluarte del teatro nacional.

En México, hablar de teatro universitario equivale a reparar en propósitos estéticos, éticos, de alta calidad, de compromiso político y social dentro del desempeño artístico. La peculiaridad de que la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) no sólo realice actividades estudiantiles sino que participe de una manera muy importante en la vida artística profesional del país, le confiere una responsabilidad social que trasciende con mucho el ámbito estudiantil.

La UNAM, en el cumplimiento de su mandato de difundir la cultura tan ampliamente como sea posible, en el terreno teatral ha participado cada vez con más presencia, produciendo espectáculos y apoyando a la comunidad histriónica (y dancística) profesional de México en todos aquellos proyectos que por su naturaleza experimental, propositiva, de investigación histórica o estética, de búsqueda de lenguajes y formas de expresión, no tienen cabida en el teatro comercial en donde el objetivo fundamental es la *plusvalía*. Más aún, en el caso de la danza, que no tiene posibilidades de sobrevivencia para sus expresiones artísticas si difieren del gusto estrictamente comercial.

No obstante, las dos grandes corrientes -podría decirse- la comercial y la propositiva han sido, por el hecho de que en muchas ocasiones son los mismos artistas los que trabajan en uno y en el otro lado, vasos comunicantes que intercambian hallazgos, matices, capacidades o inquietudes para bien, a fin de cuentas, de la superación del teatro. En este sentido, la Universidad Nacional ha cumplido académicamente creando en la práctica los laboratorios de investigación del arte escénico mexicanos.

Al igual que la UNAM, existen otras instituciones de cultura que apoyan con subsidios diversos a las expresiones artísticas, pero el hecho de depender directamente de las secretarías de estado o de otras oficinas de gobierno, les imprime una direccionalidad en los criterios encaminados al otorgamiento de apoyos financieros, por lo que difícilmente podría hablarse dentro de sus foros de temas tan abiertamente como en la Universidad Nacional.

Dentro del teatro universitario, más que en otras dependencias artísticas, jóvenes creadores y maestros consagrados han alternado, sino con las mismas concesiones de organización y divulgación, sí con el más absoluto respeto a la creación y exposición libre de sus productos artísticos; de lo contrario, se restringe la libertad creativa que va en contra del espíritu de la misma Universidad. De hecho, es la UNAM la única institución de alta cultura que puede garantizar esta libertad de expresión artística irrestricta. Hablar del trabajo teatral hecho en la UNAM es, sin embargo, un tema delicado y altamente subjetivo; tal vez lo más enaltecedor de éste sea su pluralidad de expresiones.

III. En el teatro en general, sin distinción del generado por alguna dependencia artística, se producen obras de diferente envergadura y alcances; algunas de gran éxito y otras que pasan sin pena ni gloria. Mientras algunas han sido aclamadas por el público, la crítica las abuchea o viceversa, en tanto la crítica se muestra afable con ellas y les otorga distinciones, el público las ignora. Rara vez los críticos mismos, como los espectadores comunes, han llegado a coincidir ya sea en favor o en contra de un mismo espectáculo.

Ningún individuo escapa a impresiones primarias ni a la subjetividad que un mismo hecho produce. Es evidente que en todo espectador hay un "crítico" cuando formula sus opiniones o juicios sobre una obra; también lo es el artista cuando juzga su propio trabajo o el de sus colegas, pero la crítica sólo alcanza su perfección cuando desempeña una función especializada dentro de la vida artística y adquiere una expresión literaria.

Por ello, el presente trabajo intenta ser ante todo una exposición del desempeño de la actividad crítica a través de la producción periodística conferida a dos producciones universitarias dirigidas por Héctor Mendoza, *Secretos de familia* (1991-1992) y *La amistad castiga* (1994-1996), cuya elección no es gratuita si se toma en cuenta que desde hace 40 años, con su incursión, el teatro mexicano alcanza la

modernidad. Héctor Mendoza es, por ello, una de las presencias más fecundas y revolucionarias del arte teatral mexicano de este siglo.

Secretos de familia, escrita por el propio Héctor Mendoza, es una interpretación personal en torno a los mitos griegos sobre la relación tan particular de Clitemnestra con su hija Electra y los otros miembros de su estirpe. Esta confrontación es uno de los temas clásicos del teatro universal. *Secretos de familia* se cataloga además como una de las más exitosas y controvertidas producciones del teatro universitario de finales de 1991.

La amistad castigada, original de Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), su "coautor", Héctor Mendoza, la define como una comedia política poco conocida (incluso por los historiadores) y enormemente contemporánea que, por el hecho de salirse del tiempo en el que fue escrita, fue producto de serios mal valoramientos. Esta obra es una de las pocas puestas en escena que, durante la administración de Ignacio Solares (1993-1996), han alcanzado las cien representaciones y, al igual que su antecesora (*Secretos de familia*), desató controversia y más aún entre la crítica misma.

Héctor Mendoza es, por consiguiente, catalogado como "*el vértice en que convergen quienes intentaron la refundación del teatro mexicano posrevolucionario. El hombre de teatro contemporáneo, el artista total del teatro. Con él se instaura, verifica y triunfa el concepto de puesta en escena y se realiza la recuperación de la tradición que impulsa a la vanguardia, la lectura moderna de los clásicos*".¹

¹ Luis de Tavira. "Héctor Mendoza: la invención del teatro". Rev. *Siempre, Sup. La cultura en México*, 14/09/94, p. 64.

Por ello, *Secretos de familia* y *La amistad castigada* se añaden a aquellos montajes memoriales como *Don Gil de las calzas verdes* (1966), por ejemplo, que "renovó la escena al recuperar los textos clásicos a través de la audacia irrespetuosa".

Se espera así, en el presente trabajo, que *Secretos de familia* y *La amistad castigada* no se tomen en un sentido analítico, propio y riguroso, sino como un medio para destacar aspectos del periodismo cultural, de 1991 a la fecha, a través del enfoque comparativo de las publicaciones de quienes ejercen la labor crítica. Éstas forman, a su vez, una labor de investigación y clasificación bibliohemerografía, cuyo compendio constituye un documento sobre un periodo del teatro no sólo universitario sino nacional.

EL TEATRO (LA PUESTA EN ESCENA)

"El teatro es el lugar de reunión o la síntesis de todas las artes y consta por ello de cinco elementos: la obra, los actores, los técnicos, el director y el público, cada uno de los cuales debe valorarse apropiadamente antes de que se haya visto la producción total".²

La puesta en escena

Cuando reflexionamos sobre el concepto del teatro, más concretamente sobre la puesta en escena, la concepción varía de acuerdo con los intereses y formas de percepción de cada individuo. Una puesta en escena no es lo mismo para un director experimental que para uno comercial. Ambos persiguen intereses distintos. El primero busca un teatro selecto, de arte; el segundo, persigue un fin lucrativo. Lo comercial no está pelecado con la calidad ni viceversa, pero quizá sea más genuino y artístico el teatro que vive su realidad a diferencia del que la evade.

La función primordial del teatro es "entretener". No implica sólo diversión; el vocablo procede del latín *tenere*, que significa "retener"; en consecuencia, la tragedia puede ser tan entretenida como la farsa. Desde otra perspectiva, el común de la práctica comercial, lo que persigue del teatro es el "escape".

² Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología (textos de estética y teoría del arte)*. Lecturas universitarias 14. UNAM, 1972, p. 369.

Es obvio desear que la puesta en escena actual cumpla una función ilustrativa de la vida humana con diversas aportaciones, no obstante, el teatro sólo consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de conocimientos imaginarios o conocidos por tradición, a través del conflicto dramático.

Resulta utópico "transformar" un instrumento de placer en un instrumento didáctico y ciertas instituciones de diversión en organismos de difusión, sin embargo, -como se señala de antemano- el teatro no necesita más justificación que el placer que nos procura. Esta es la función más noble que se halla para el teatro. Ni siquiera se le debería adjudicar un papel didáctico; por lo menos, no debería enseñar nada más útil que moverse con placer en el plano físico o en el terreno espiritual. Porque el teatro debe tener libertad de seguir siendo algo superfluo; lo cual implica, indudablemente que se vive para lo superfluo.

Pero no hay cosa que necesite menos justificación que los placeres, pues como señala Botho Strauss, en su libro *Crítica teatral: las nuevas fronteras*, contra su posición racional -de pensamiento científico-, en que el teatro se propone seriamente como lugar de la actualización de un texto, no como mera puesta en escena sino como interpretación de los componentes de forma, contenido y temporalidad, tiene que admitir que la razón mata el trabajo de estudio, ya que quizá sea la magia del teatro, el desbordamiento de lo pasional, lo que lo separe de un juicio someramente racional.

El arte dramático

Durante mucho tiempo se consideró que las bellas artes incluían: danza, música, poesía o literatura, escultura, pintura, arquitectura y cine. Algunas ediciones recientes han agregado una octava práctica: el arte dramático. De hecho el teatro es, quizá, el único sitio en que todos los elementos artísticos se unen en un terreno común: el movimiento corpóreo y los gestos de la danza, el ritmo, la melodía y armonía de

la música, la métrica y las palabras de la literatura y la línea, la masa y el color de las artes espaciales, la escultura, la pintura y la arquitectura. El teatro es, por lo tanto, una síntesis de todas las artes si no se considera como un arte en sí mismo.

Actualmente se pone énfasis en la totalidad de la producción teatral, en la unificación de todos sus elementos, por esta razón -ya sea un arte o una síntesis de las artes- el teatro está sujeto a las pruebas de la unidad, del ritmo y balance, de la proporción, armonía y gracia.

La obra o texto escrito es sólo una parte de la producción teatral. Hay multitud de elementos no literarios implícitos en ella, algunos aparentemente sencillos e impredecibles como el matiz de los parlamentos, lo cual ya es tarea del actor. De esta manera, el texto dramático, aunado a los demás elementos del quehacer teatral: actores, técnicos, director y público, ocupa su sitio en el conjunto general. Sólo cuando se han visto y valorado todos los elementos podemos decir que hemos visto una producción. *El teatro es genuinamente un arte de cooperación y vive sobre el escenario.*

Ningún otra arte ni sus participantes son tan libremente criticados como el teatro y aquellos que lo crean... Toda hombre, mujer o niño se considera un crítico culto y acertado de aquello que vio en un teatro. Acaso se niegue a discernir el valor de una composición musical, de un cuadro, de las líneas de una catedral, o de cualquiera de las otras obras artísticas, pero nunca nadie titubeará en evaluar una obra dramática... Quizá sea éste el precio que el teatro debe pagar por hablar el lenguaje del hombre común y por ser el arte más democrático.³

El público es en muchos aspectos el contribuyente más importante; los demás han trabajado desde el principio para satisfacerlo, para lograr su aprobación, su diversión o su gozo. El espectador -del que forma parte el crítico- no puede decir, incluso, que ha visto una obra si no ha apreciado debida y honradamente la contribución de todos los artistas que en ella participan.

³ Edward A. Wright. *Para comprender el teatro actual*, Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 28, México, 1982, p. 33.

EL CRÍTICO: EL ESPECTADOR MÁS ENTERADO

La crítica

La alta crítica de arte, parte de la significación que tiene como vehículo para entender una obra artística, es, en sí considerada, un género literario en el que cabe la expresión de una gran personalidad.⁴

Etimológicamente la palabra crítica quiere decir "hacer juicio", y es una actividad general en todos los individuos que intervienen de algún modo en el arte, sin embargo, sólo alcanza su "perfección" cuando desempeña una función especializada dentro de la vida artística y adquiere una expresión literaria.

Por ello, la crítica es un ejercicio de análisis, cercano al ensayo, expuesto a partir de la creación artística. Su función es estrictamente pedagógica⁵ por la significación que tiene como vehículo para entender o aproximarse a la obra de arte.

Entre los sujetos de la vida artística mejor diferenciados, en las *fases avanzadas* de una cultura, se encuentra el crítico. "Su origen parte del desarrollo de un espíritu reflexivo que no se satisface con vivir el arte, sino que aspira a comprender el sentido de cada obra artística"⁶.

4 Samuel Ramos. *Filosofía de la vida artística*, Espasa-Calpe, Mexicana, México, Séptima edición, Col. Austral, p. 85.

5 Manuel Gutiérrez Nájera. Introducción, *Crónicas y artículos sobre teatro (1876-1880)*, Obras III, UNAM, p. XV.

6 Samuel Ramos. *Filosofía de la vida artística*, Espasa-Calpe, Mexicana, México, Séptima edición, Col. Austral, p. 83.

La labor del crítico es compleja. Debe dar cumplimiento a múltiples finalidades: hacer una depuración para reconocer las obras verdaderamente artísticas. Toda crítica supone como premisa de sus juicios un concepto general del arte, es decir, una estética, ya que la tarea previa a todo análisis es la inclusión o exclusión de una obra determinada dentro de la categoría de lo artístico. Asimismo, el crítico está obligado a definir los valores artísticos en su individualidad característica y fijar su rango relativo dentro del conjunto de la producción, así como su significado social e histórico.

Como cualquier espectador el crítico vive la impresión estética inmediata de un modo total, pero la "conciencia vigilante" de sí mismo debe distinguir lo que depende de sus impresiones subjetivas y lo que es propiamente la percepción (también relativa) de los valores del objeto. Los juicios del crítico tendrán validez y autoridad, entonces, si se realizan equánime y lo más veraz posible.

Todas las operaciones de la crítica se realizan a la luz de las informaciones y las experiencias sobre el arte en general. Una de las consideraciones que frecuentemente escapan al mero espectador es la que se refiere a la técnica de la obra (estilos, corrientes, escuelas de formación, etcétera). El crítico especializado no puede ignorar este aspecto fundamental, que es siempre un factor de importancia para pronunciar los méritos artísticos del objeto.

De un modo o de otro, como conocimiento latente o explícito, el crítico posee una noción del arte como forma a priori de su pensamiento. Solo que tal categoría debe ser amplia y flexible para dar cabida a las numerosas direcciones que el arte puede tomar.

Lo anterior obedece a que cada creador persigue un ideal artístico propio, el que más corresponde a su personalidad, y lo que el crítico debe enjuiciar es si el artista cumple con determinado propósito, queda lejos de realizarlo o se aparta de él, pues como ocurre en la vida, la educación consiste en aprender las reglas; la experiencia enseña las excepciones.

El crítico es, como dice Peter Brook, "el público más enterado". En él se delega la responsabilidad de estar informado sobre los avances del arte, pues su sentido no siempre se entrega con facilidad y su comprensión exige *sensibilidad*⁷ y una *situación mental* a la que únicamente se llega tras una formación adecuada. Por ello, la crítica es un fenómeno general humano; la diferencia entre la expresión del crítico y la del hombre común es sólo de grado, no de naturaleza.

Las reacciones del público, no obstante, se producen espontáneamente sin esperar a saber lo que dicen los críticos; inclusive, suele ser que éstas sean justas y suficientes para su satisfacción personal. En una segunda impresión, después de leer todo lo que la crítica puede enseñarle sobre la misma obra, advertirá que su comprensión se afina, enriquece sus impresiones e intensifica sus emociones.

A pesar de que las impresiones estéticas pueden llegar, en hombres de cierta cultura, sin el inmediato auxilio de la crítica, la formación de una conciencia pública artística quedaría en estado primario y a merced del desconcierto, si la crítica no viniera a elevarla y orientarla⁸. Desde otra perspectiva, sin el apoyo de la crítica, la vida artística carecería del órgano necesario para dotarla de una conciencia de sí misma, en favor de los valores que pueden perfeccionarla y engrandecerla.

⁷ En *Para comprender el teatro actual*, Edward A. Wright dice que la sensibilidad para valorar el teatro no es algo que pueda enseñarse, es tan sólo un resultado o consecuencia que deriva del conocimiento y la experiencia. Sin embargo, señala que el *gusto* puede mejorar y al hacerlo nos acercamos mucho a la capacidad de apreciación o a la sensibilidad para valorar el teatro. A. Wright define el *gusto* como "una captación mental de calidad".

⁸ *Orientar* en el sentido de aproximación personalísima de quien expone.

La crítica teatral

La crítica dramática es un intento por formular normas de conducta para ese arte adorable, descarriado, encantador y testarudo vagabundo que es el drama.

George Jean Nathan

La crítica teatral consiste en descubrir la interacción que tuvo lugar durante una representación, cuando cada una de las tres entidades -la obra escrita, la puesta en escena y el público- influyó en las otras dos y a su vez fue influida por ellas.

John Gassner

Como todo ser humano, el crítico de arte cuenta con afinidades particulares, por lo que es comprensible encontrar especialistas entre las distintas manifestaciones de la producción artística, donde se encuentra el teatro.

La Poética de Aristóteles (384-322 a.C.) podría considerarse el primer bosquejo de crítica teatral, centrado en clarificar los elementos básicos y el manejo de las estructuras del drama.

... (Resumen.) Los capítulos de crítica se reducen, pues, a cinco especies: o porque las cosas son imposibles, o por absurdas, o por dañosas o por contrarias entre sí a por ir contra la rectitud artística.⁹

Algunos estudiosos sitúan a la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), como los orígenes de la crítica moderna por su integración plena al pensamiento crítico. Sin embargo, es a partir del siglo XIX, con la definitiva presencia del periodismo, que la crítica asume la fisonomía que la sigue desde entonces.

La crítica teatral es, por lo tanto, un proceso creativo a merced de dilucidar el complejo escénico, con el fin de enunciar las alternativas del espectador, y ocasionalmente, de modificar la

⁹ Aristóteles. *Poética*, Versión de García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, Segunda edición, 1989, p.175.

situación general del teatro. En este sentido, debe establecer un contexto que permita conocer la aportación y trascendencia de una obra.

La crítica dramática, como una labor evaluadora de los méritos y desaciertos del complejo teatral, muchas veces, se equipara con la censura como si se tratara de una aguafiestas simplemente, sin tomar en cuenta que es ésta la que explica (en un sentido ideal) el encanto y enriquece el disfrute.

A pesar de no ser un testimonio fidedigno como el video, la crítica dramática se complementa por su carácter reflexiva. Por ello, el crítico de teatro es al mismo tiempo: cronista y para la posteridad un testigo.

En apelación a Roland Barthes: "*la crítica no es una ciencia*", no es un conocimiento exacto de las cosas por principios y causas; el abismo que separa a la crítica de la ciencia es el grado de exactitud y objetividad comprobables.

Al no ser el arte una ciencia sino un producto de la actividad espiritual del hombre, debe ser considerado ante todo como un fenómeno de la cultura y no como un fenómeno natural. Un ejemplo palpable lo constituye la crítica dividida, pues en cuanto se presentan diversas opiniones en relación a una misma obra se entrecruza un alto cúmulo de resonancias subjetivas a que da lugar la impresión estética: pensamientos, recuerdos, emociones y deseos.

Es así que lo objetivo en el arte lo constituye los valores estéticos propios de la obra, sin atender a efectos subjetivos de la más variada cualidad e intensidad. El crítico no está exento, por ello, es lógico que inconscientemente alabe el objeto que particularmente le satisfaga o en el que reconozca partes fundamentales de él que de algún modo desconocía. El problema de la objetividad se acentúa en

un arte tan efímero como es el teatro. Otra visión -también válida-, señala que la memoria de lo visto contrarresta lo efímero del teatro.

Efímero es obviamente el teatro y difícil la tarea que a estos testigos (los críticos) está por siempre asignada: la de captar el complejo mensaje con todos sus componentes, y transcribirlo en la página para beneficio de "quien no estaba".

Anónimo

Tipos de críticos

Edward A. Wright asegura que, en un sentido muy concreto o real, existen tres plenos o niveles de la crítica dramática: *literario*, *teatral* y *práctico*. El enfoque *literario*, que a veces se denomina aristotélico, subraya primordialmente el valor retórico de la obra escrita. Los críticos de esta índole usan este enfoque de diversas maneras, siempre poniendo más acento en el libreto que en la producción. El plano *teatral* se inclina más por los aspectos filosóficos o sociales del montaje, destacando su concepción plástica e influencia. El *práctico* se preocupa principalmente por el valor comercial de una pieza: su utilidad, grado de popularidad y duración. Este tercer nivel es el que más frecuentemente se emplea en el caso del teatro comercial, del cine y la televisión.

Otra clasificación propuesta por el italiano Ettore Capriolo, en un estudio sobre el desarrollo del teatro de los últimos dos siglos, presenta cinco tipos de críticos dramáticos:

- 1.- *El crítico barómetro*. Respira al unísono con la civilización de su tiempo, haciéndose intérprete de sus virtudes y prejuicios. Sus documentos permiten comprender las relaciones entre la sociedad y el teatro de un determinado período. No escribe para la posteridad y su mérito estriba en ser el perfecto portavoz del público que lo lee. Su trabajo tiene que gozar, informar y entretener, por ello su crítica es sobre todo un cuento leíble independiente del espectáculo al que se refiere.¹⁰

¹⁰ El ejemplo máximo de este tipo de crítico fue Francisque Sarcey (*Le temps* 1867-1899; reseñas publicadas en *Quarante ans de théâtre*, 8 vols., París 1900-1902).

- 2.- *El crítico temperamental*. El ejercicio de la crítica dramática es sobre todo un modo de manifestarse a sí mismo, sus humores, antipatías, siendo el teatro un mero pretexto. En sus legados se entrevén testimonios de una personalidad y de un estilo, pero no es raro encontrarse con juicios de particular agudeza, vertidos casi siempre con un declarado escepticismo y sin ganas de cambiar lo que sucede o de esforzarse por proponer una alternativa.¹¹
- 3.- *El crítico que tiene el as en la manga*. Actúa con frecuencia, por tiempo limitado, a su propia tarea dedicándose con paciencia o aspereza a dismantelar las falsas reputaciones, o las convenciones carentes de sentido, que impiden el teatro en el que se presta a intervenir en primera persona con un organizado proyecto de reforma del cual es profeta y el futuro protagonista.¹²
- 4.- *El crítico campeón*. El que se casa con una causa y por ella se bate con obstinación y entusiasmo, conquistando agradablemente nuevos prosélitos y finalmente viéndola triunfar. Se distingue del anterior porque no está interesado directamente como el actor o director en la conclusión de la batalla. Su crítica es necesariamente parcial, con ocasionales evaluaciones de los eventos que van en la dirección deseada y con contestaciones más o menos radicales para quienes siguen la tradición dominante. Es obvio que tanto su valor como su importancia pueden ser estrechamente proporcionales a los de la causa que ha elegido, pero es el modo de sostenerla -además del valor de la causa en sí- que puede determinar el éxito.¹³
- 5.- *El crítico ocasional*. Surge del aficionado con ingenio que juzga el teatro, pero que dedica lo mejor de su propia actividad a la literatura creativa, a los ensayos culturales o a la política, y que por calidad de escritura, por su seguridad en el gusto, por su misma posición marginal con respecto al así llamado "ambiente", tiene la posibilidad de mirar las cosas con un benéfico desapego llegando con frecuencia a dar imágenes concretas y significantes de los espectáculos y de los actores, que en algún lugar han sido desacreditados en páginas que no describen nada o con adjetivos puramente genéricos, no así para abrir fecundas perspectivas acerca de autores y textos que tal vez de momento pasan inadvertidos.¹⁴

11 Exponentes destacados de este tipo de crítico fueron: el francés Paul Léautaud (varias revistas francesas, 1907-1941, con muchas interrupciones; reseñas publicadas en *Le théâtre* de Maurice Boissard, nueva edición París, 1958, 2 vols.) y el italiano Marco Praga (*L'illustrazione italiana*, 1919-1928; reseñas publicadas anualmente en *Cronache teatrali*, Milán, 1920-1929, 10 vols.).

12 Este es el caso de Lessing de *Dramaturgia D'Amburgo*, del Coupeau pre-Vieux Colombier (reseñados en *Critiques d'un autre temps*, París, 1923), de Brahm pre-Freie-Bühne. Un caso aparte lo es Bernard Shaw (*Saturday review*, 1895-1898, publicadas en *Our theatre in the Nineties*, Londres, 1923, 3 vols.). Bernard Shaw señala que el crítico es el agente de modificación del teatro y, por ende, también del contexto que dicho teatro expresa.

13 Dicha causa puede identificarse en un solo autor, como lo fue William Archer (*The World*, 1894-1898) que en Inglaterra a finales de mil ochocientos se batió por Ibsen como crítico, ensayista e incluso traductor. O en parte como el caso de Adriano Tilgher (Varios *Quotidiani romanos*, 1914-1926; reseñas publicadas en *Il problema centrale*, Génova, 1973), por su trabajo desempeñado con el teatro de Pirandelliano, del cual propuso la llave para su lectura y que permaneció durante algunos decenios. A esta gama pertenecieron también Silvio D'Amico por el rejuvenecimiento del teatro italiano, y Roland Barthes, denunciando con rebelde intransigencia las enajenaciones del teatro oficial en todos sus niveles.

14 Pertenecen a esta categoría algunos grandes literatos anglosajones: William Hazlitt (*Quotidiani londinenses*, 1918; publicaciones: *A view of the English Stage*, Londres, 1818, etcétera; algunos profesores como Eric Bentley (*New republic*, 1952-59; principales publicaciones: *What is theatre?*, New York, 1956; *In search of theatre*, ivi 1959, atento especialmente a la relación entre la obra dramática y los aspectos caracterizados de la vida política, social y cultural de su tiempo).

Estas categorías abarcan funciones dentro de la crítica. Para cada uno de los críticos expuestos, la crítica tiene un sentido distinto. Cuando un artista o creador habla a favor o en contra del crítico es porque lo coloca en alguna categoría a partir de su desempeño.

Los alcances del hecho escénico determinan la producción de la actividad crítica, pero no su resonancia y contenido y, pese a la evolución respectiva de ambas disciplinas, es factible prescindir de la segunda, pero nunca de la primera. La repercusión y manejo de la crítica difiere del país en que se ejerza. En Argentina, los críticos reciben sobornos en la realización de su trabajo.¹⁵ En Estados Unidos, por ejemplo, una lluvia desfavorable de críticas es capaz de llevar al traste una puesta en escena o, en el mejor de los casos, convertirla en un éxito, casi siempre en cuestiones de taquilla.

La crítica dramática en el periodismo mexicano

Se oculta (la crítica) con timidez tras la simple crónica, a veces galana, a veces fea, de extracción española. Priva la costumbre de relatar los argumentos, cosa inútil para quien ha presenciado la pieza y poco agradable para quien no la ha visto aún. No hay análisis artístico, ni es tratada como arte. Se hacen todos los sacrificios en aras de la amistad de los autores o de su posición, de los compromisos del periódico y de sus presupuestos de anuncios. O bien, se satisfacen pasiones personales en las columnas de la crítica: venganzas contra cancelación de pases, negativas de asientos o de dulces favores de las actrices. Pero hay algo más importante que se descuida: la función creadora.

Rodolfo Usigli

La llegada a México de los primeros gurús del teatro de fines de siglo (Sarah Bernhardt, Coquelin, Adelaida Ristori, entre otros) aireó con vientos nuevos el ámbito sofocante de toda la escuela de

¹⁵ Palabras textuales de Bruno Bert, quien, como periodista, trabajó como cronista, reportero y fotógrafo a cargo de la Agencia Internacional Ameripress. Viajó durante cinco años por Argentina, Paraguay, Bolivia, Brasil y Perú cubriendo distintos aspectos de la realidad latinoamericana. Sus estudios profesionales los realizó en el Instituto Superior de Ciencias Sociales de Buenos Aires, Argentina.

representación de "ávidas", y a la que por tradición se le ha dado por llamar "vieja escuela española". Esto trajo a su vez un nuevo espíritu en la apreciación del teatro, el Duque de Joh, mejor conocido como Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), fue quien emitió, comprometido con su tiempo, los primeros apartes de la crítica teatral contemporánea en nuestro país.

*En el primera de sus textos sobre teatro, de 10 de agosto de 1876, deja unas breves reflexiones sobre algunas de las características fundamentales de las críticas teatrales, según su intención y propia naturaleza: deben ser "duras en la esencia y suaves en la jama, y siempre razonadas y atentas..."; o sea orientadas a precisar con objetividad los valores de la obra y los aciertos del autor, sin ir más allá de lo estrictamente necesario para que no se destruyan intenciones ni se produzcan ofuscamientos.*¹⁶

Sin embargo, es hasta la renovación evidente que encarnó *Poesía en Voz Alta*, que trajo consigo el interés de otros sectores, que los que habitualmente ejercían la crítica teatral; fueron gentes que provinieron de la literatura y el periodismo no avocado a las fuentes teatrales. Luis Reyes de la Maza (1932), actor, dramaturgo, investigador y crítico, es quizá el ejemplo más representativo con una monumental obra de investigación histórica en casi una veintena de volúmenes.

La crítica periodística que se ejerce en México, en términos estrictos de censura, no existe. Más bien persiste la autocensura, muy ligada con la falta de espacio en los medios de información, y por el cuidado que se tiene para hablar a favor o en contra de sus amigos. Sólo cuando no existe vínculo alguno, el juicio de crítico es más ecuánime.

Por ende, en México la crítica dramática produce, en muchas ocasiones, ofuscación y desconfianza. Se caracteriza más por la improvisación que por el conocimiento. Prueba de la poca seriedad que en ella priva, son los resultados diversos en una misma categoría dentro de las

¹⁶ Manuel Gutiérrez Nájera. Introducción, *Crónicas y artículos sobre teatro I (1876-1880)*, UNAM, p. XIV.

premiaciones anuales hechas por las asociaciones de crítica del país: *Asociación Mexicana de Críticos de Teatro* (AMCT, 1946), *Asociación de Periodistas Teatrales* (APT, 1982), *Unión de Críticos y Cronistas de Teatro* (UCCT, 1973),¹⁷ *Asociación de Críticos y Periodistas Teatrales* (ACPT, 1994).¹⁸

En el Teatro de los Insurgentes la agrupación de periodistas teatrales APT realizó la IX entrega de reconocimientos y premios a lo mejor, en su concepto, del teatro de México 1991... ¿Cuáles habrán sido los parámetros? Sólo el caso del maestro Manuel Montoro se explica, es de todas conocido su amplia y magnífica trayectoria -30 años-, como director de teatro. Pero me pregunto si críticos y periodistas de la APT no vieran Escarabajos. La última morada. Secretos de familia o Los negros pájaros del adiós. ¿Por qué ignorar así lo mejor del teatro en México?

*¿Pero qué pasa con el teatro en México? ¿Estos reconocimientos son para teatro comercial, obras exitosas por número de representaciones o por los llenos a las ganancias? ¿Cuál será el criterio? Sabemos que hay preseas cuyo valor estimativo es incalculable o valioso en la medida en que está respaldado por el reconocimiento de amplios sectores, simbolizan la excelencia en opinión de los especialistas y de la crítica.*¹⁹

Dentro del periodismo mexicano, los críticos se han ido formando mediante una educación autodidacta. No existen escuelas propiamente de formación crítica, sino asignaturas aisladas impartidas en Universidades,²⁰ cursos o talleres. En muchas ocasiones los reporteros han tenido que convertirse en críticos, y su improvisación en este terreno son los aprendizajes costosos para el teatro.²¹

¹⁷ En una nota publicada el 1º de agosto de 1996, en el diario *Una más Uno*, escrita por Marisol García, el presidente de la UCCT, Gerald Hillier, señala que, por considerar subjetiva la valoración del trabajo de los nominados, prescindieron del calificativo *El o La mejor*: "Nos ha parecido a los miembros de la UCCT que esto es un paradigma obsoleto merecedor de una revisión para su posterior enmienda. Es por ello y a riesgo de equivocarnos, que hemos decidido transitar, a modo de invento, otra rutina de premiación que aplicaremos a partir de esta ceremonia (XXIV). Señalaremos simplemente en cada especialidad, a quienes se han destacado aportando y redondeando un buen trabajo, merecedor de un reconocimiento al que acreditaremos mediante la entrega de un diploma".

¹⁸ Algunos de los miembros de estas asociaciones están registrados en la *Asociación Internacional de Críticos de Teatro III-UNESCO-SECODAMéxico* (AICT, 1993), la cual no otorga distinciones y se aboca principalmente a la investigación y congresos. En 1996, con la nueva mesa directiva, presidida por Reyna Barrera López, el número de socios se amplió a todos los medios de comunicación.

¹⁹ Reyna Barrera. "Los toros desde la barrera", *Una más Uno*, Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, 24/11/92, p. 30.

²⁰ El Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM es el ejemplo más notable, aunque ahora también hay cursos aislados impartidos por especialistas.

²¹ "Echando a perder se aprende", como dice el dicho popular.

En los diarios de información, a diferencia de las publicaciones especializadas, la crítica dramática es más inmediata: su discurso es menos técnico para ser accesible, porque si bien es cierto que está dirigida al lector de las planas de cultura, quien cuenta con un nivel general de conocimientos, no es un especialista. En este sentido, es necesario que entre el crítico y el lector se establezca una relación de absoluta confianza.

En la labor del crítico intervienen diversos factores. Las relaciones personales influyen marcadamente en la selección de sus materiales de juicio. Esto obedece a cierta simpatía por los artistas o instituciones. A través de las críticas dramáticas también se vislumbra la relación intelectual del crítico, ideológica y de poder dentro del gremio de la cultura teatral.

El especialista tiene tendencia a desenvolverse en un ámbito intelectual similar. En caso de que surga un artista novel, pese a su capacidad, difícilmente llamará la atención y reconocimiento del crítico si no ha entrado al circuito. Lo anterior se traduce en una actitud de *élite*, es decir, de clase social y de grupo intelectual. El nivel cultural denota una posición. Quizá por ello exista cierta ambigüedad en ese doble juego de *cuatismo* y clase. No es tanto el hecho de que la crítica esté contaminada propiamente con el "*amiguismo*"²² (aunque las fricciones entre el artista y el crítico son comunes), sino que tiene mayor relevancia hacer una crítica sobre alguien con trayectoria. En este sentido, la crítica dramática expresa en México, junto al reducido sector de lectores, es elitista:

Si uno escribe en una revista elitista, que circula entre doscientas personas "esquisitas" y "preparadas", eso va a ser una crítica elitista. Pero si un crítico escribe para un periódico como La Prensa o Opciones, que tienen cientos de miles de lectores, pues entonces la crítica no sería elitista. En realidad quien debe estimular la crítica es la publicación misma, haciéndola más popular...

Rafael Solana. *Repertorio*, 1988.

22 El *amiguismo* puede atribuirse también a las relaciones de poder y de clase.

Un factor externo que contribuye al elitismo de la crítica teatral es la ubicación geográfica de los escenarios teatrales. Podría señalarse que, en relación a los recintos universitarios, son elitistas, algunos, por su localización al extremo sur del Distrito Federal: el Teatro Juan Ruiz de Alarcón y Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario, por ejemplo, lo cual dificulta el desplazamiento hacia las salas, ya que ciertos analistas, por su desapego al volante, falta de compañía o edad, se abstienen de presenciar las obras, o escogen aquellas que les resulten más cómodas en cuanto a desplazamiento.

Dentro de los medios de comunicación el acceso y el desempeño de la actividad crítica también constituyen, en cierto modo, una limitante: la prensa escrita ha ganado terreno en esta área, y su exención varía acorde con los lineamientos de cada casa editorial o empresa periodística.

LA CRÍTICA TEATRAL Y SU DESENVOLVIMIENTO EN LOS MEDIOS DE INFORMACIÓN

Medios de información

La crítica teatral se ejerce en cualquier medio de información sobre el que se desarrolle el ejercicio periodístico: *prensa escrita, radio y televisión*. No obstante, su *habitat natural* lo constituye la *prensa escrita* y la hace a su vez el medio de consulta posterior más sacorrido, incluso, permanece en poder del público indefinidamente.

La *prensa escrita* es el medio periodístico tradicional. A diferencia del *radio* y la *televisión*, permite al receptor volverse activo al tener arbitrio sobre las informaciones y el momento en que las recibe. No está sujeto a horarios. Elige la publicación que juzga pertinente y determina el momento de lectura. No obstante, la inclinación por determinadas publicaciones está condicionada por los intereses y el nivel cultural del lector.

Los diarios y revistas son las dos formas de presentación de la *prensa escrita*. En el caso de las revistas, su adquisición está sujeta a sus tiempos de distribución en el mercado, a diferencia de los diarios que, como su nombre lo indica, pueden procurarse diariamente.

Ambos rotativos están definidos por su fisonomía *editorial y física*. Respecto a la primera, se rige por la naturaleza de los asuntos que se abordan, y la política editorial de cada empresa periodística:

su posición ideológica y política frente a los hechos de interés colectivo. En la segunda, su constitución se signa a través de la presentación, distribución de materiales gráficos, escritos y de secciones.

La crítica teatral periodística es una actividad recurrente en todas aquellas publicaciones donde se persiga una formación integral o complementaria en favor de las manifestaciones escénicas. La diferencia palpable entre todas las empresas editoriales que difunden el teatro es el enfoque que se da al mismo tema. Es innegable que cada casa editorial impone un determinado estilo de trabajo.

La crítica periodística, excepto en las publicaciones especializadas, está situada generalmente dentro de la denominada *Sección Cultural* tanto en los diarios como en las revistas. Los medios que carecen de ésta la ubican dentro de sus planas de *Espectáculos* o *Sociales*. El contenido de la información es totalmente ajeno, aunque susceptible de ser suprimido, a los criterios de los redactores, por necesidades de espacio.

Diarios ciudadanos

Dentro de los diarios de mayor circulación ciudadana de 1992 a la fecha, que cuentan con *Sección Cultural*, destacan: *Excelsior*, *El Universal*, *El Nacional*, *La Jornada*, *El Economista*, *El Financiero* y *La Afección*. Del mismo modo, sólo que subtituladas según las preferencias de la empresa, se encuentran: *Uno más Uno* (Ciencia, Cultura y Espectáculos) y *El Día* (Qué, Cuándo y Dónde). En estos dos medios los sucesos culturales, científicos y recreativos comparten el mismo espacio. *Novelades*, *Heroldo de México*, *Ovaciones* y *Sol de México* carecen de *Sección Cultural* y, por ende, toda la información de cultura la vuelcan en las páginas de *Espectáculos*, en los tres primeros casos; y *Sociales*, en el cuarto, preferentemente.

Cierto es que dentro de la diversidad de diarios que circulan en el Valle de México algunos se limitan a difundir las actividades teatrales, mientras que otros intentan, además, analizar el fenómeno. En el primero de los casos se sitúan los periódicos *La Afición*, *Ovaciones*, *El Economista*, *El Financiero*, *Excélsior*, *El Heraldo de México*, *Novedades* y *Sol de México*, los cuales publican preferentemente cartelera, esporádicas notas informativas, entrevistas, crónicas y material gráfico.

Los medios más comprometidos con el quehacer teatral, por su parte, cuentan con personal especializado destinado a cubrir el desarrollo de las puestas en escena. Este es el caso de *El Uno más Uno*, *El Nacional*, *La Jornada*, *El Universal* y *El Día*.

La publicación de boletines, emitidos por las propias dependencias artísticas, constituye una fuente importante de abastecimiento para cualquier medio informativo por la comodidad que su constitución representa, aunque no en todas las publicaciones se abusa de este práctico recurso. Existen otras, por el contrario, en las que llegan a firmar los boletines como si hubieran salido de su propia pluma.

Algunos diarios, por las limitaciones de espacio y rapidez con la que están hechos, han optado por suplementos semanales como una medida de compensación para tratar asuntos con mayor profundidad y que no necesariamente son noticias recientes, pero sí de actualidad. Al abordar diversos temas con mayor amplitud y conocimientos, en los suplementos semanales se encuentran los especialistas de pintura, música, danza, literatura, artes plásticas, medicina, ecología y teatro.

La Jornada semanal (La Jornada), *El Bulo (Excélsior)*, *Uno guía y Sábado (Uno más Uno)*, *el Sol en la Cultura (Sol de México)*, *el Dominical (El Nacional)* y *el Semanario (Novedades)* son los suplementos semanales más conocidos.

El Universal (1 de octubre, 1916). Se dice el periódico de mayor venta. Distribución diaria. Tiene una *Sección cultural* diaria con un promedio de dos notas informativas a la semana. Sus reporteros oscilan de cinco a ocho, entre los que destacan por su mayor participación Jorge Luis Saenz, Saúl Ramos y Oscar Flores Martínez. Publica una crítica a la semana, escrita por Connie Ibarzabal o Isabel Cano. En la Sección de *Espectáculos*, desde 1990 colabora como crítico José Antonio Alcaráz.

Excelsior (18 de marzo, 1917). Distribución diaria. Cuatro páginas fijas. Es el periódico que más boletines publica, preferentemente en la *Sección B*; esporádicas notas y una crítica al mes en promedio dentro de la *Sección Cultural* (de martes a sábados) por Alejandro G. Danielly y en su suplemento dominical *El Bicho*.

La Afición (28 de diciembre, 1930) Uno de los principales diarios deportivos del país. Distribución diaria. Una sola página constituye su *Sección Cultural*. A pesar de ello, es uno de los medios con mayor número de reporteros, entre los que figuran: Mary Carmen Sánchez Anbriz, José Antonio Fernández y Brenda Marín. Publica sólo notas informativas y recurre en ocasiones a la publicación textual de boletines de información.

Novedades (28 de octubre, 1935). Distribución diaria. Carece de *Sección Cultural*. Toda la información teatral la vuelca sobre sus páginas de *Espectáculos* y *Vida y estilo*. Se apoya en la publicación de boletines de información, aunque cuenta con cinco reporteros en promedio. Benjamín Bernal es más constante de ellos, junto con Fátima de Miguel. Tiene dos notas en promedio a la semana. Su suplemento *El semanario* publica críticas teatrales irregularmente. Tiende a difundir el teatro con actores de moda.

El Día (21 de junio, 1962). Distribución diaria. Su sección *Qué, Cuándo y Dónde* se limita principalmente a dar a conocer mediante su cartelera los espectáculos que se presentan en la ciudad capital. Es un medio que publica preferentemente boletines de prensa y gráficas. Miguel Ángel Pineda y Malka Rabell son las plumas más conocidas.

El Heraldo de México (29 de noviembre, 1963). Este diario, junto con el *Novedades*, difunde preferentemente espectáculos y obras de teatro comerciales, o con actores de renombre. Las obras que se alejan de estos lineamientos son anunciadas brevemente en alguna de sus columnas, u omitidas. Las plumas más comunes en esta actividad son: Fabricio Rojas, Candelaria Jaimes y Oscar Rodríguez.

El Sol de México (7 de junio, 1965). Distribución diaria. Es el medio que menor número de notas presenta. Sólo publica cartelera con mínima información en sus secciones *Espectáculos* y *En la sociedad*. La primera sección está encaminada preferentemente a la divulgación de eventos populares; la segunda, a aquellos de índole social. En su suplemento *El sol en la cultura*, se publica una crítica de teatro ocasionalmente de colaboradores variables.

Uno más Uno (14 de noviembre, 1977). Distribución diaria. Dentro de su Sección *Ciencia Cultura y Espectáculos* se entremezcla toda la información en torno al encabezado de la misma. El número de notas y críticas es mayor al resto del conjunto de los diarios analizados. Presenta notas, críticas, entrevistas y material fotográfico regularmente, además de cartelera. Cuenta con el mayor número de reporteros y colaboradores. En el primer caso sobresalen: Juan Hernández, Alegría Martínez y Javier Delgado; en el segundo, Reyna Barrera López y Gonzalo Valdés Medelín. Su suplemento *Una Cita* (jueves) alcanza hasta dos notas en cada emisión, así como su otro suplemento *Sábado* (sábados) presenta una crítica cada semana.

El Financiero (15 de octubre, 1981). Distribución diaria. Perfil económico. El número de planas de su Sección Cultural es variable, pero restringida. Tiene una nota promedio cada quince días. Guillermo Murray, Katia D'Artigues y Miguel Angel Quenán, son las dos plumas más frecuentes. La información teatral está canalizada en su cartelera de eventos.

La Jornada (19 de septiembre, 1984). Distribución diaria. Está considerado uno de los diarios con mayor prestigio por su supuesta veracidad. Su *Sección cultural* tiende a cubrir sólo acontecimientos teatrales de mayor relevancia y a la publicación escasa de algunas gráficas de los mismos. Las plumas encargadas son: Patricia Vega, Raquel Peguero y Pablo Espinosa. Su crítico de cabecera es Olga Harmony y, ocasionalmente, Fernando de Ita. Invariablemente presenta cartelera. En su suplemento *La Jornada semanal* aparecen reseñas y entrevistas, la mayoría de las veces firmadas por distintos colaboradores, como Luis de Tavira y Bruce Swansy.

El Economista (15 de diciembre, 1988). Distribución diaria. Perfil económico. Su sección *La plaza* se compone por lo general de tres páginas. Concreta principalmente cartelera. Las obras registradas están evaluadas anónimamente con calificativos que van desde "Muy recomendable" hasta "Mejor vaya a cenar". Roberto Frías, Rodrigo Johnson, Sergio Zorita y Antonio Castro son los reporteros más consistentes.

El Nacional (27 de mayo, 1929). Distribución diaria. Diario con una Sección Cultural abundante. Alcanza hasta cinco críticas a la semana de reconocidos autores: Malka Rabell, Bruno Bert, Gonzalo Valdés Medellín. Tiene un promedio de cinco reporteros, quienes cubren actividades artísticas en general, los nombres más reiterativos son: Walter Ramírez Aguilar, Guadalupe Pereyra y Víctor Manuel Gasca. Su suplemento *El dominical* publica esporádica e indistintamente reseñas o entrevistas de alguna puesta en escena del momento.

Ovaciones. Distribución diaria. Uno de los medios deportivos de mayor circulación. Sólo cuenta con sección de *Espectáculos*. Presenta una considerable cantidad de notas teatrales. En esta sección participan alrededor de nueve reporteros, entre los que figuran: Alejandro Cárdenas, Rosa Margot Ochoa y Alejandro Méndez Aquino.

En lo que respecta a las revistas o publicaciones especializadas sobre teatro, su fisonomía las hacen proyectos tan apasionantes como arduos. Sin embargo, su falta de continuidad se debe generalmente a la carencia de recursos económicos para sostenerla; esto hace que difícilmente logren tener un impacto total sobre el gremio teatral y lector común.

Revistas ciudadanas

En 1992 se encuentran escasas publicaciones teatrales de restringida adquisición. Sobre teatro y danza destaca *Escénica: nueva época*. Por su carácter institucional se centra en reseñar las actividades

producidas por la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, con un enfoque generalmente a favor de sus producciones.

Más encaminadas a la investigación y documentación teatral se encuentran *Repertorio de Querétaro*, *Tramoya* de Sinaloa, *Máscara*, *Escenología* y *Teatro*. Con una corta vida, dirigidas a la divulgación y análisis de las manifestaciones escénicas en el Valle de México, aparecen: *Primera llamada* y *Gala teatral*, al tiempo que desaparece *Correo escénico*. Con otros lineamientos se encuentra *Los universitarios*, un órgano de difusión de la Coordinación de Difusión de la UNAM, el cual publica, en algunas ocasiones, reseñas o entrevistas sobre producciones universitarias.

Escénica: nueva época (Distrito Federal, 1989-1993). Publicación bimestral. Dirigida por Alejandro Aura. Comprende tres etapas. Podría decirse que constituye un boletín, donde se promueven -casi siempre laudatoriamente- los productos teatrales y dancísticos avalados por la UNAM. Intenta conciliar la divulgación de materiales con la investigación y el periodismo. En sus últimos números ahonda en temas monográficos sobre el quehacer teatral.

Repertorio (Universidad Autónoma de Querétaro, 1990). Publicación bimestral dividida en tres etapas. La primera comprende de 1981 a 1983. La segunda va de 1985 a 1987, y la tercera, bajo la actual dirección de Rodolfo Obregón. Se mantiene desde 1989. Sus lineamientos están encaminados hacia la investigación. Tiene una línea formativa a través de cuadernos monográficos dedicados a los distintos aspectos del hecho escénico, en los que se han revisado los periodos de la historia del teatro.

Tramoya (Universidad Autónoma de Sinaloa, 1975). Aborda la tradición vital de las expresiones escénicas generadas básicamente en nuestro país, aunque también se dan sobre teatro en Iberoamérica.

Gala teatral (Distrito Federal, 1992). Trimestral. Publica dos números con 104 páginas en promedio, bajo la dirección de Miguel Ángel Pineda Baltasar. Surge con la intención de tomarle el pulso a un momento inédito del arte escénico nacional desde una perspectiva plural. "Contribuye al afianzamiento de nuestra identidad escénica mediante la divulgación, el análisis y la discusión de los montajes presentados".

Máscara (1989). Grupo Editorial Gaceta. Publicación trimestral. Dirigida por Edgar Ceballos. Cuenta con más de 10 números con carácter estrictamente monográfico. Cada número aborda un tema distinto, destinado a discernir la labor escénica con temas como: la dirección, la actuación, el entrenamiento de la voz, teatro oriental e italiano y personalidades de la talla de Stanislavsky y Grotowsky. Tiene un promedio de 120 páginas y en ella han colaborado Eugenio Barba y Antonio González Caballero.

Teatro (Distrito Federal, 1992). Semestral. Dirigida por Carlos Solórzano, del ITI UNESCO. Se considera de gran valor y única en su género, porque aglutina la misma información en español, inglés y francés, con el propósito de dar registro y enjuiciamiento de las principales manifestaciones escénicas del país. Distribución gratuita a nivel nacional y extranjera.

Primera Hamada (Distrito Federal, 1992). Sociedad Civil. Casa de las utopías posibles. Dirigida por Miguel Ángel Tenorio. Publicación mensual financiada a través de anuncios publicitarios. De doce a dieciséis páginas. Tiene un tiraje de 20,000 ejemplares y distribución gratuita. Destinada al público asistente a los foros teatrales. Aborda artículos sobre dramaturgos en una cuartilla como máximo. En esta colaboran regularmente: Gerardo Velázquez, Héctor Berthier, Reinaldo Carballido, Emilio Carballido, Norma Román Calvo, Alejandro Ostoa, Pedro Casanova y Ricardo Pérez Uitt.

Correo escénico (Distrito Federal, 1990-1992). Dirigida por Alberto Celarié. Revista que desde su incursión se distingue por convertirse en una referencia obligada y que intenta, en su última época, tomar nuevos aires y renovar su política editorial y fisonomía dejando a un lado la complacencia informativa que la signó desde sus inicios, pero ganando en presentación y venta. En ella colaboran generalmente Luis Mario Mucada y Virgilio Ariel Rivera.

Escenología (1992). "Nace para llenar un poco el hueco de editoriales dedicadas a la materia teatral, pero también para promover la discusión de la problemática del arte escénico en talleres y encuentros nacionales e internacionales". Para cumplir con su labor, se organizó una compañía de investigación teatral, un centro de documentación y un sistema de clasificación sofisticado sobre teatro. Ha publicado 100 títulos, en gran medida de pedagogía teatral, en coedición con la UNAM y la Universidad del Estado de México.

La escena latinoamericana (Distrito Federal, 1993). Primera revista internacional sobre la puesta en escena en Latinoamérica, se ocupa del teatro actual, sus tendencias y experimentos; de analizar sus técnicas escénicas, el trabajo del actor, el director o bien la práctica teatral de un grupo o proyecto teatral en el tiempo, con material visual complementario al texto escrito.

Con mayor circulación e intereses distintos a las revistas mencionadas se hallan *Tiempo Libre*, *Macrópolis*, *Proceso* y *Siempre*, publicaciones que otorgan un espacio a la difusión y enjuiciamiento del quehacer teatral.

Macrópolis (1992-1994). Dirigida por Juan Pablo Becerra. Publicación semanal. Intenta ser un periodismo de fondo, un servicio para el lector, sin un sentido demagógico. Pretende, además, ofrecer opciones de entretenimiento a través de cartelera certeras, con breves referencias de opciones para la diversión y el entretenimiento. En este espacio se entrecruzan el cuento, la poesía, la crónica y todos los géneros periodísticos. Revista balanceada, dirigida al público en general.

Tiempo libre (1980). Dirigida por Angeles Aguilar. Publicación semanal balanceada, cuyas páginas están seccionadas con el propósito de que el lector tenga fácil acceso a las múltiples opciones culturales y recreativas que ofrece la ciudad capital. Compuesta básicamente por cartelera, aborda temas como: cine, televisión, espectáculos, espectáculos populares, música, niños, danza, educación y ciencia, artes y oficios, actividades culturales, libros, museos y galerías, restaurantes, foros, deportes, turismo, anuncios clasificados y teatro. Entre sus secciones generalmente se encuentra un artículo de fondo sobre intereses particulares de cada sección. En la sección *Teatro*, Bruno Bert es la pluma de cabecera, le sigue Alfonso Rangel, quien hace una entrevista antes del estreno, Gustavo Emilio Rosales, y Carolina Espinosa, en el terreno infantil.

Proceso (1976). Dirigida por Julio Scherer. Publicación semanal encaminada al periodismo de fondo fundamentalmente político, nacional e internacional. Concede un mínimo de espacio a las actividades deportivas. La sección *Cultura*, compuesta de ocho páginas, aborda temas sobre arte, música, danza, cine, televisión, libros y teatro, con colaboradores fijos. Esther Seligson, inicialmente y Victor Hugo Rascón Banda están al frente del análisis teatral. Presenta una crítica con fotografía en cada número.

Siempre (1953). Dirigida por Beatriz Pages Rebolal. Publicación semanal. Cuenta con un suplemento cultural de prestigio denominado *La cultura en México*, en el cual colaboran destacados intelectuales. Está orientada hacia la reseña y el enjuiciamiento preferentemente de libros de novedad, aunque no descuida otras ramas artísticas, dentro de las que figura el teatro. José Ramón Emiquez y Antonio López Mancera son los críticos de teatro más recurrentes en la publicación. Tiene una crítica en promedio cada semana.

La crítica teatral y géneros periodísticos

El periodismo se ejerce a través de variadas formas de expresión denominadas *géneros*, por ende, la información y crítica teatral está supeditada a ellos. De hecho, las manifestaciones escénicas se difunden, en diferente grado, en todos los géneros periodísticos, excepto el *Editorial*, éstos constituyen a su vez niveles necesarios porque existen todo tipo de lectores, desde quienes sólo desean informarse de lo que se presenta en cartelera, hasta aquellos que persiguen complementar su formación sobre el mismo hecho artístico.

Según una clasificación propuesta por Vicente Leñero (1933), los *géneros periodísticos* se distinguen entre sí por el carácter *informativo, interpretativo o híbrido* de sus contenidos.

<i>Informativos:</i>	Noticia o nota informativa Entrevista Reportaje
<i>De opinión:</i>	Artículo Editorial
<i>Híbridos:</i>	Crónica Columna

Otra clasificación posible:

<i>Informativos:</i>	Noticia Entrevista Reportaje
<i>De opinión:</i>	Artículo (dividido a su vez en Editorial Crónica y Crítica o reseña)

Lejos de constituir compartimentos estancos, los *géneros periodísticos* llegan a enriquecerse con elementos formales de otras disciplinas (cuento, ensayo, novela). Sin embargo, es posible determinar el *género* que predomina en cada texto periodístico.²³

En este sentido, el hecho de que los *géneros periodísticos* tengan esta modalidad de *interacción*, difiere por completo de la jerarquización de los datos que se tienen para redactar la noticia e informaciones entre sí. Esto hace del periodismo una actividad *subjetiva* (lo que para una persona es más o menos importante puede parecerle lo contrario a otra). Por ello, "el periodista debe ser escrupuloso en el manejo de su material para que la información sea, en sus distintos componentes, prácticamente irrefutable".²⁴

La tergiversación de los hechos produce, por otra parte, desconcierto y desconfianza en el público. Cuando se descubre falsedad o engaño deliberadamente, el perjuicio se vuelve contra la institución periodística y el periodista: ambos caen en el descrédito. Es por ello que la inclinación del lector por determinadas publicaciones y autores está supeditada a una relación de mera afinidad y confianza.

²³ Vicente Leñero y Carlos Marín. *Manual de Periodismo*, Editorial Grijalbo, Séptima edición, México, p. 39.

²⁴ *idem*, p. 31.

Noticia a nata informativa. Es el género fundamental de periodismo, el que nutre a todos los demás y cuyo propósito único es dar a conocer los hechos de interés colectivo. No es, como tampoco los demás, un género "objetivo": la sola jerarquización de datos con que se elabora implica una valoración, un juicio, por parte del periodista. Sin embargo, la *noticia o nota informativa* es el menos subjetivo de los géneros. La *noticia* debe redactarse sin interpretar. El periodista se atiene a la verosimilitud y a la oportunidad para dar cuenta de los hechos, le gusten o no. Con ello, permite que cada receptor saque sus propias conclusiones.

Las mitos antiguos nunca dejarán de ser la raíz y la explicación de los valores universales de la vida. La obra Secretos de familia es una propuesta teatral que revalorará la esencia del teatro griego con un tratamiento contemporáneo.

Afirmó Héctor Mendoza, reconocido director de teatro, durante una conferencia de prensa en la que dio a conocer los detalles de la puesta en escena, escrita y dirigida por él y que se estrenará el próximo jueves en el Teatro Santa Catarina de esta ciudad.

Mendoza explicó que la pieza teatral se basa en la leyenda clásica de la usurpación del poder de Orestes y Clitemnestra con Agamenón, tema que fue tratado por Esquilo, Sófocles y Eurípides en las obras Electra, La Orestíada y Coéforas.

Agregó que la obra es una versión moderna del mito griego que muestra la vida de un industrial que alcanza el éxito profesional y la vida de su familia, en donde se repite la infidelidad de la mujer y la lucha por el poder entre familiares...²⁵

Entrevista. Se llama así a la conversación que se realiza entre un periodista y un entrevistado; entre un periodista y varios entrevistados o entre varios periodistas y uno o más entrevistados. A través del diálogo se recogen noticias, opiniones, comentarios, interpretaciones, juicios. Como método indagatorio, la *entrevista* se emplea en la mayoría de los géneros periodísticos. La información periodística de la *entrevista* se produce en las respuestas del entrevistado, nunca en las preguntas del periodista. A la *entrevista* que principalmente recoge informaciones se le llama *noticiosa* o de información; a la que principalmente recoge opiniones y juicios se llama de *opinión*, y a la que sirve para que el periodista realice un retrato psicológico y físico del entrevistado se le llama de *semblanza*. La *entrevista* *noticiosa* o de información es la que aporta los principales elementos de las notas informativas o la que da, por sí misma, toda la *noticia*.

Mendoza dramaturgo, director, formador de actores, es actualmente una de las personas de la escena más importantes del país.

-¿Cree que exista una evolución en el teatro?

A veces desmayo de esa esperanza. De pronto siento que no. Cuando vea a los jóvenes rebeldes, los veo cometer exactamente los mismos errores que cometa yo y entonces digo no hay evolución por lo tanto. El que yo haya aprendido, el que yo haya superado mis errores no le sirve a nadie más que a mí. No hay por lo tanto una evolución en el teatro...

-¿Y entonces el teatro hecho por jóvenes?

²⁵ *Cine mundial*, 12/09/91, México, p. 5.

Eso es otra cosa... el teatro hecho por jóvenes abarca muchos otros espectos, porque no necesariamente tiene que ser el teatro como renovador en el sentido general, pero sí renovador en cuanto a los cuadros de los elencos ¿no?... Entonces el teatro hecho por jóvenes siempre tendrá la enorme importancia de estar presentando nuevos talentos.²⁶

Crónica. Es la exposición, la narración de un acontecimiento, en el orden en que fue desarrollándose. Se caracteriza por transcurrir, además de información, las impresiones del cronista. Más que retratar la realidad este género se emplea para recrear la atmósfera en que se produce un determinado suceso. Existen tres tipos de crónica: a) *Crónica informativa* en la que el cronista se limita a informar sobre un suceso, sin emitir opiniones. Este género abunda en las publicaciones; b) *Crónica interpretativa* en la que el cronista informa y comenta simultáneamente; c) *Crónica de opinión* en la que se ofrece los datos informativos esenciales pero, sobre todo, interpretaciones y juicios del cronista. La *crónica* se ocupa del cómo suceden los hechos y, en el caso de la interpretativa, también del por qué. La *crónica* es una de las más literarias expresiones periodísticas.

... Quería decir que como testigo de excepción, puesto que actúo en la obra (La amistad castigada), quisiera destacar aquí brevemente, parte del trabajo de Mendoza con esta comedia.

No sólo la he peinado sabiamente, eliminando largas tiradas de versos reiterativos que detenían la acción, también he eliminado arcaísmos incomprensibles para los no eruditos, como somos la mayor parte, dejándola en cambio otros de fácil comprensión que sirven para darle una especie de sabor de época. Decir ahora por ahora, por ejemplo...

Recuerda que en el proceso de análisis en mesa le dije un día que me proponía hacer un estudio de los mexicanismos en Juan Ruiz de Alarcón. ¡Cuidado! - me previno- muchos versos los he reescrito yo. Comparé original con versión y, efectivamente, los mexicanismos eran suyos. Y qué bien funcionan.²⁷

Reportaje. Es el más vasto de los géneros periodísticos. En él caben los demás. Es un género complejo que suele tener semejanzas no sólo con la *noticia*, la *entrevista* o la *crónica*, sino hasta con el ensayo, la novela corta y el cuento, aunque sólo maneja situaciones y seres reales. El *reportaje* investiga, describe, informa, entretiene, documenta. En este sentido, la eficacia narrativa es necesaria para ser comprensible no sólo a los especialistas. Muestra la realidad para que ésta mueva, sacuda, convenza al lector y se propicie la transformación de esa realidad. Los *reportajes* son frecuentes en los diarios pero su mejor medio de expresión, dada la amplitud que suelen alcanzar, son las revistas.

El reportaje y el artículo o el ensayo. Si en el artículo y en el ensayo prevalecen las opiniones del autor, en el reportaje las opiniones deben ser expuestas con la vivacidad del testimonio, de la entrevista, de la cita textual de los mejores informados. En el reportaje se "ve" y "se escucha" a los protagonistas. Todo esto lleva a la conclusión de que el *reportaje* es siempre una exposición viva de los acontecimientos; en ello estriban sus principales diferencias con el artículo y el ensayo.

²⁶ Carnina Narro. *Correo escénico*. "Entrevista con Héctor Mendoza", Sec. Teatro, México, 1992, p. 14.

²⁷ Ricardo Blume. *La Jornada*, "Alarcón y Mendoza", Sec. Cultural, México, 30/09/94, p. 31.

Mendoza ha acudido para él y para los que se atreven, una nueva condición teatral: la de una forma superior de vida.

Toda esto se ve con más claridad ahora que hace treinta años, en la época de los grandes experimentos y transgresiones, por la sencilla razón de que nosotros somos resultado de la era prodigiosa en que lo revolucionario, lo progresista y lo novedoso todavía eran sanos y milenarios; el tiempo en que una conciencia general acababa de nacer, producida e inspirada por la conciencia de una minoría alumbrada capaz de una vanguardia poderosa. Los jóvenes de hoy vienen del desencanto.

Lo que hoy se vuelve paradigma y se agota en el pedestal canonizado a se repite como rictus etiquetada que en vano pretende conuaver, alguna vez fue auténtico; proviene de un movimiento vigoroso que surgió en un tiempo memorable del teatro actual. Surgió del trunfo de Poesía en Voz Alta...²⁸

Artículo. Es el género subjetivo clásico. En éste el periodista expone sus opiniones y juicios sobre las noticias más importantes (*Artículo editorial*) y sobre temas de interés general, aunque no necesariamente de actualidad inmediata (*Artículo de fondo*).

Editorial. Es el análisis y el enjuiciamiento de los hechos más sobresalientes del día en el caso de los diarios, o de la semana, la quincena y el mes, en el de las revistas. La característica esencial de este género es que resume la posición doctrinaria o política de cada empresa informativa frente a los hechos de interés colectivo. A diferencia de cualquiera de los demás géneros, el *editorial* no aparece firmado. Sus conceptos son responsabilidad de la empresa periodística, que de esta manera expresa sus convicciones ideológicas y su posición política.

La elaboración del *Editorial* y el *Artículo* requiere de periodistas especializados. Articulistas y editorialistas deben tener, además de un vasta cultura, un amplio dominio del idioma, a fin de que la argumentación de cada uno de sus juicios sea tan sólida como las conclusiones que pretenden compartir.

El género que utiliza el periodista para expresar sus ideas, opiniones, juicios o puntos de vista sobre noticias o temas de interés público permanente es el *Artículo*. Este género, según el tema y la oportunidad de los asuntos que trata, se clasifica en: *Artículo editorial* y *Artículo de fondo*.

En el *Artículo editorial* el periodista se ocupa de las noticias más importantes del momento. Los sucesos que han sido dados a conocer en las secciones informativas de los diarios, son el material sobre el que trabaja el articulista. El redactor se encarga de elegir lo que quiere comentar, para señalar su significación y su trascendencia. En cuanto a su contenido, El

²⁸ Luis de Tavira. "Héctor Mendoza: la invención del teatro". Rev. *Siempre*, Sup. *La cultura en México*, 14/09/94, p. 64.

Artículo editorial no tiene diferencia alguna con el *Editorial* propiamente dicho. Ambos abordan los acontecimientos más sobresalientes del momento. La diferencia básica entre los dos es que la opinión que produce el *Editorial* representa el punto de vista de la institución periodística, en tanto que la del *Artículo editorial* es responsabilidad de cada articulista. Otra diferencia de tinte es que en el *Artículo editorial* su autor maneja un lenguaje más personal, menos institucional y, por lo tanto, tiene mayor oportunidad de atraer "seguidores" a quienes guste su trabajo.

En el *Artículo de fondo* el articulista emite sus interpretaciones, opiniones y juicios en torno a temas de interés general o permanente, pero no necesariamente sobre acontecimientos de actualidad inmediata. El *Artículo de fondo* no aborda sucesos noticiosos que acaban de ocurrir, si se refiere a ellos es únicamente para documentar una consideración determinada, y es en esta característica en lo que difiere del *Artículo editorial*. Los temas que aborda el *Artículo de fondo* pueden ser históricos, políticos, religiosos, humorísticos, sociales, educativos, etcétera. El *Artículo de fondo* se ejercita lo mismo para instruir que para informar, para polemizar o simplemente comentar. Su estilo puede variar de lo lírico a lo escueto, de lo irónico a lo grave o mesurado. Género en fin del periodismo esencialmente subjetivo, el *Artículo de fondo* no está sujeto a reglas fijas. He aquí dos ejemplos de *Artículo de fondo* con diferente estilo:

*La amistad castigada de Juan Ruiz de Alarcón y Héctor Mendoza, comedia no valorada en otros tiempos, ahora justamente revalorada, es el mejor ejemplo de un teatro político, tan necesario en estos momentos para entender lo que pasa y para abrir ventanas a la reflexión... La amistad castigada ha llegado a sus doscientas funciones.irá ahora, digna representante, al Festival de Cádiz. A su regreso, deberá volver al foro, para seguir exhibiendo a los políticos y para deleite del público.*²⁹

Mendoza hace cortes, moderniza los arcaísmos y, como nos lo hizo saber Ricardo Blume desde estas páginas, reescribe muchos versos para utilizar mexicanismos. Extiende, sin alterarlo, el final que da en prosa, para mayor identificación de lo que se dice... Los actores dicen el verso sin cortarlo y sin pretender la métrica, como es costumbre de Mendoza cuando se enfrenta a textos de los Siglos de Oro. Muchos apartes se espetan a la cara del interlocutor, como una delictosa escena de la confesión amorosa entre Aurora y Filipo, con lo que se logra una teatralidad no sólo más moderna sino incluso más directa y difícil.

*Toda el elenco mantiene una gran homogeneidad, desde la experiencia de Ricardo Blume hasta la frescura del más incipiente de los actores. Querría destacar a Herón Mendoza que aquí aparece como muy dueño de todas sus dotes actorales, en un gran avance de su carrera, y a Jorge Morán que compone un Turpin a medio camino entre el gracioso español y el cómico mexicano sin transgredir en ningún caso ese difícil equilibrio.*³⁰

Columna. Escrito que trata con brevedad uno o varios asuntos de interés y cuya característica singular es que aparece con una fisonomía, una presentación tipográfica constante, y tiene además un nombre invariable. La *Columna informativa* es la que da a conocer varios hechos cuya trascendencia no los hace merecedores de un sitio independiente en la publicación. Sintetizadas, esas informaciones se presentan en bloque para dar cuenta de los principales acontecimientos de la semana o la quincena, o para dividir por tema o especialidad, brevemente, asuntos de interés público. La *Columna de comentario*

²⁹ Victor Hugo Rascón Banda. "La amistad castigada", *Proceso* 1011, Sec. Teatro, 18/03/96, p. 62.

³⁰ Olga Harmony. "La amistad castigada", *La Jornada*, Sec. Cultura, México, 6/09/94, p. 26.

ofrece informaciones de pequeños hechos, aspectos desconocidos de noticias o detalles curiosos de personajes y hechos, con la inclusión de comentarios a cargo del columnista, quien suele ser analítico, agudo, irónico, chispeante, festivo.

Columna-crítica o *Columna-reseña* es la que informa y comenta asuntos que requieren especialización. Las hay sobre distintas áreas del quehacer social pero las más representativas son las de literatura, cine, artes plásticas, danza, música, televisión y teatro.

Teatro y títro
Lo bueno y lo malo

...Y estas acotaciones previas sirven de marco a una observación pensada a la cual nos remite la cartelera de Protea al cumplirse este primer trimestre -en nuestro ozonizado Valle de México- y que certifica que no se ha estrenado en este lapso, un sólo espectáculo realmente digno de ser considerado como sostén y complemento del quehacer humano... Algunas reposiciones o simplemente continuaciones de temporadas aportan algo de calidad a la magra cartelera: Secretos de familia, la ya longeva Rosa de dos aromas...³¹

La reseña o crítica periodística se sitúa, preferentemente, dentro del género *Columna* debido a la característica de su presentación como título genérico y en páginas o sesiones definidas. Para que sea periodística, la *columna-reseña* o *columna-crítica* debe abordar acontecimientos de actualidad; es decir, libras de reciente aparición (o que en un determinado momento cobren actualidad); exposiciones abiertas al público en el momento de aparecer la columna; las películas y obras de teatro en exhibición.

Lo informativo en la reseña o la crítica.

Aunque en una *columna* de esta naturaleza lo informativo es secundario, no por ello deben estar ausentes, en el caso del arte, datos biográficos o bibliográficos de los artistas: número de cuadros o piezas escultóricas en exhibición, género de obra, corriente artística, lugar de la exposición, fecha de inauguración y tiempo en que estará abierta al público. En el caso del teatro o el cine datos sobre los actores, directores, argumentistas, autores, escenógrafos, camarógrafos, género de la obra y lugar de presentación.

³¹ Gabriel Hirado López. "Teatro y títro: lo bueno y lo malo", *Uno más Uno*, Sec. Uno guía, México, 2/04/92, p. 3.

Los tres grandes directores universitarios de nuestra época coinciden en el tiempo y el espacio al estrenar de corrida (y cada cual por su parte); Ludwik Margules dirige Ante varias esfinges, de Ibarquengaitia; Luis de Tavira, La séptima morada, de su propia inspiración y Héctor Mendoza, también de su autoría. Algo hay de extraño y atractivo en esta coincidencia; son tres de nuestros hambres de teatro que han marcado puntos, formado infinidad de generaciones, gustos y formas de ver el fenómeno teatral... Me saltan estas ideas luego de ver la representación que en el Teatro Santa Catarina, en Cayman, Delia Casanova, Blanca Guerra, David Ostrsky, Ana Berta Spín, Hernán Mendoza y Claudia Ramírez hacen de la obra Secretos de familia.³²

De esta manera, según lo juzgue cada crítico, se puede prescindir de variados aspectos informativos, pero teniendo en cuenta que el receptor requiere y exige un mínimo de información para mantenerse al tanto de las novedades en la especialidad que motiva su interés.

El desarrollo de la instrucción pública y los progresos en los medios de comunicación, contribuyen a aumentar el número de personas que gustan de las disciplinas artísticas. El esparcimiento o divertimento ocupa, por otro lado, una parte indispensable de la vida. Lo que engendra no sólo un afán de "distracciones" que en realidad son formativas, sino también una necesidad de alimentos culturales que la buena crítica debe sazonar. Por ello, la función primordial del crítico es la de informar y aproximar competente y desinteresadamente; no sólo tiene a sus lectores al corriente, por ejemplo, de los espectáculos, sino que, entre el montón confuso de incontables productos del mercado, sabe destacar lo que puede interesar al público.

El periodismo, en este sentido, se reconoce como una forma de comunicación social, elaborado con el fin de dar a conocer y enjuiciar los hechos de interés colectivo. La actividad periodística está marcada por la parcialidad, toda vez que cada empresa periodística y periodista determina a su arbitrio

³² Gonzalo Valdés Medellín "Otra querida familia, de Héctor Mendoza", *Uno más Uno, Sup. Sábado*, p. 11.

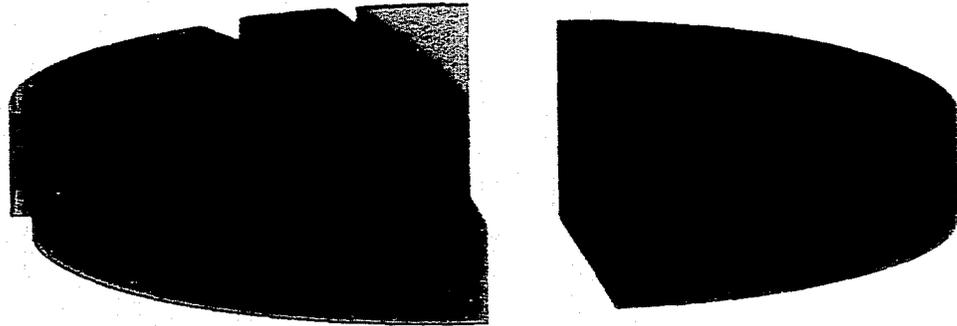
los asuntos a tratar; escogen las fuentes de información, valoran los datos de cada suceso, determinan el sitio y despliegue de cada texto dentro del diario, la revista o el noticiario, implica que el periodismo es, inevitablemente, una disciplina esencialmente subjetiva.

De un total de 51 obras producidas en el teatro universitario durante 1992 las estadísticas revelan el grado de compromiso que conceden al teatro los diarios y revistas de mayor distribución.

	Reseñas y Art. de fondo	Notas	Entrevistas
DIARIOS			
<i>Uno más Uno</i>	22	22	0
<i>La Jornada</i>	13	5	1
<i>Novedades</i>	9	8	1
<i>El Día</i>	6	9	1
<i>El Nacional</i>	5	21	3
<i>El Universal</i>	2	12	0
<i>El Economista</i>	2	11	0
<i>El Financiero</i>	2	3	0
<i>Ovaciones</i>	1	15	1
<i>El Heraldo de México</i>	1	10	0
<i>La Afición</i>	1	7	0
<i>Excélsior</i>	0	8	1
<i>El Sol de México</i>	0	7	0
REVISTAS			
<i>Tiempo Libre</i>	11	9	0
<i>Siempre</i>	6	1	0
<i>Proceso</i>	4	0	0
<i>Macrópolis</i>	1	4	1
<i>Los Universitarios</i>	1	0	0

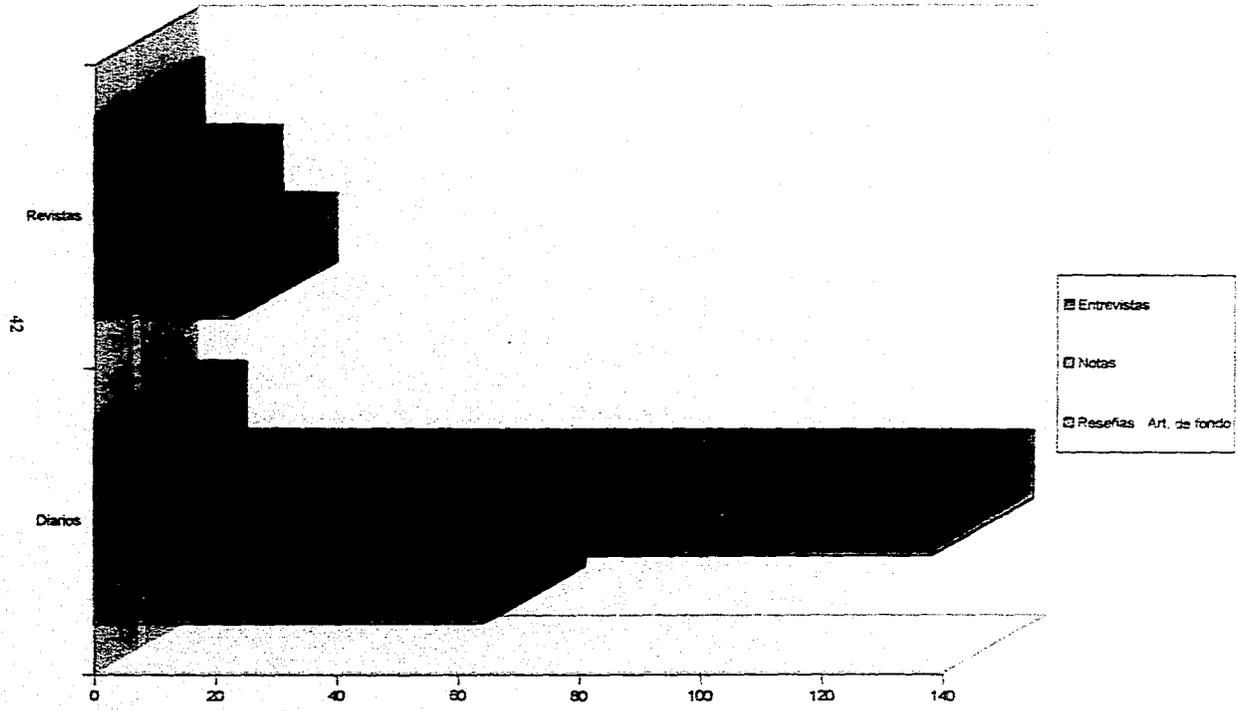
El Teatro Universitario en los medios impresos (Revistas)

41



- Tiempo Libre
- Siempre
- Proceso
- Macrópolis
- Los Universitarios

El Teatro Universitario en los medios impresos (Diarios y Revistas)



EL TEATRO UNIVERSITARIO Y HÉCTOR MENDOZA

Ninguna otra universidad del país, ni probablemente del mundo, posee el aparato cultural de la UNAM, ni ha tenido como ella un papel protagónico en la cultura nacional, no sólo por la enorme cantidad de actividades que en sus recintos se realizan, sino por su carácter definitorio, por su búsqueda incesante, y por el lugar que ocupa en la construcción espiritual del país.

En efecto, sorprende que la labor de difusión que lleva a cabo la Universidad Nacional cubra prácticamente todas las áreas de la actividad cultural y artística. La UNAM posee una orquesta filarmónica cuya sede, la sala de conciertos Nezahualcōyotl, es una de las mejores del mundo; administra una estación de radio que ha sido durante más de medio siglo un baluarte imprescindible de la libertad de expresión; su filmoteca resguarda el acervo filmico más cuantioso de América Latina; sus foros han visto el desarrollo del más trascendente movimiento teatral de nuestra país; el Museo del Chopo y el Antiguo Colegio de San Ildefonso se han convertido en espacios museográficos vitales de la Ciudad de México. Y el recuento podría prolongarse ampliamente.³³

La difusión cultural de la UNAM

A lo largo de las últimas décadas, el teatro generado por la Universidad Nacional Autónoma de México ha influido sustancialmente en la actividad teatral nacional, al grado de que difícilmente podría entenderse sin recurrir a su historia.

La UNAM, más que ninguna otra institución de educación superior en el país, ha contribuido desde 1929, fecha en que adquirió la autonomía, con igual impulso en favor de la extensión de la cultura. Si bien es cierto que dentro las actividades sustantivas de la Universidad Nacional, la extensión de la

³³ Varios autores. *La Universidad en el espejo*, UNAM, 1994, p. p. 97 y 98.

cultura está precedida por los labores académicos e investigación, sus alcances superan por mucho a los de sus homólogas en el país, ya que sus programas de extensión cultural no se limitan a su sector estudiantil sino que se abren a la comunidad en general.

La difusión cultural de la UNAM ha tenido, desde su origen, características especiales por el contexto del desarrollo del país y en muchas ocasiones, la ha puesta como única o principal depositaria de los valores espirituales. Los acomodos sociales de este siglo en particular sitúan a la Máxima Casa de Estudios como receptáculo, guarda y crisol de la riqueza cultural que se veía asediada por las convulsiones sociales. Así, se ha conformado para atender diferentes disciplinas con la obligatoriedad tácita de ser la institución de cultura más capacitada en el país para generar, patrocinar y difundir obras artísticas.

El origen de dicho carácter singular debemos ubicarlo en el año mismo del renacimiento de la Universidad, en 1910, cuando se la vuelve a animar bajo criterios distintos a los que guiaron a la Universidad Pontificia abolida por los liberales. Alrededor de ese año, nuestro país presencia un activismo cultural de tal envergadura que marcó el destino de la Revolución Mexicana... la Generación del Ateneo dio al debate intelectual y a las empresas estéticas un nivel y una valoración que antes no tenían. En años sucesivos, sus integrantes se convirtieron en gestores culturales de una generosidad y de una lucidez que todavía nos asombran. Reyes, Vasconcelos, Caso, Henríquez Ureña, vieron en la cultura la salvación nacional. Reverenciaron a los clásicos y derivaron de ese misticismo estético una postura moral y un fervor cívico.

El proceso histórico que hemos reseñado llegó a su consagración en 1929, cuando la Universidad alcanza su autonomía y asienta en su Ley Orgánica como una de sus funciones básicas el "extender con la mayor amplitud posible los beneficios de la cultura.

A partir de entonces, la voluntad estatal de asignar a la Universidad funciones y bienes culturales combinada con la vocación propia de la institución, nacida de su tradición y de la generosidad de su gente, dio a la cultura universitaria el carácter de un verdadero proyecto nacional y la convirtió en esa especie de ministerio de la cultura que es hoy en día. En una decisión que se puede calificar con justicia de histórica, el Estado le encomienda a la Universidad la salvaguarda de museos, colecciones e instituciones científicas y humanísticas. Sabio acuerdo, pues desde entonces las manifestaciones artísticas y culturales nacidas o creadas dentro de ella se beneficiaron de su libertad específica y de un ambiente propicio y respetuoso a todas las ideologías y a todas las tendencias estéticas.³⁴

³⁴ Varios autores. *La Universidad en el espejo*, UNAM, 1994, p. 103.

Una de las disciplinas artísticas en que la UNAM se ha distinguido, y cuya presencia ha sido indispensable e indispensable, es el teatro. El teatro mexicano no puede concebirse sin la aportación de la Universidad. Cuando se habla de teatro universitario, en alusión al generado en la UNAM, se da por sentado que su trascendencia no se limita a complementar la formación humanística de los estudiantes, a hacerles conocer las vertientes históricas de la literatura dramática y las principales corrientes del teatro contemporáneo, sino a la profesionalización propia y ajena de esta actividad.

La experimentación de lenguajes en todas las ramas del quehacer escénico con la más absoluta libertad de manifestación más allá de la frase "en pro del arte por el arte", la asignación de recursos de infraestructura, producción y divulgación sin previo compromiso de ganancias y la confianza institucional a priori del producto artístico, constituyen la aportación de la UNAM al teatro nacional.

El teatro, como arte, tiene obligaciones específicas con su público, y éste, a su vez, como parte de toda producción teatral, tiene obligaciones específicas con el teatro. El teatro deberá atraer más al público que a un individuo aislado. Este mero hecho ensancha el significado de la belleza y subraya nuestras convicciones de que el arte y, especialmente, el teatro, no deben apelar a la trillada frase: "el arte por el arte". Este libro pretende mostrar que semejante postulado carece de valor. El teatro pertenece a todos y debe existir para la gente y hablarle a ella.³⁵

Es por ello, que muchas universidades de la nación han surgido al amparo de la Universidad Nacional y se crearon, guardando las proporciones, a su imagen y semejanza. Así, en muchas de las actividades teatrales de las universidades de provincia, por mínimas que sean, está la influencia directa o indirecta, evidente o disimulada, de la UNAM. Por consiguiente, como dice Víctor Hugo Rascón Banda: "mientras viva el teatro de la UNAM existe la esperanza de que sobrevivan otros teatros universitarios.

³⁵ Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología (textos de estética y teoría del arte)*, Lecturas universitarias 14, UNAM, 1972, p. 370.

Es la ley de la imitación extralógica. Es la usanza en un país centralista. Es la realidad inmediata de la escena nacional, el teatro maestro de cada día".³⁶

Remembranza del Teatro Universitario

Los primeros vestigios del teatro universitario, a pesar de que su historia está cada vez más difusa y fraccionada, tuvieron como antecedente una especie de revolución cultural que, desde los años veinte, puso énfasis a todo el movimiento cultural suscitado en México, en el alfabetismo y la creación de orquestas y de música mexicana, en el conocimiento de las vanguardias y pasados del mundo, en la pintura mural y en la búsqueda y fortalecimiento de las tradiciones populares, en la danza moderna y el redescubrimiento de la antigüedad mesoamericana, en el nacionalismo y la apertura cultural del país.³⁷

Bajo este contexto, en enero de 1928 se fundó el Teatro de Ulises, como consecuencia de la cooperación editorial entre Salvador Novo (1904-1974) y Xavier Villaurrutia (1903-1950) dentro de la revista literaria *Ulises*,³⁸ de la que conservaron el nombre a un mes de su culminación.

Auspiciado en un principio por Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), el Teatro de Ulises se perfiló como un movimiento amplio y sólido en contra de la poquedad de un teatro atado a convencionalismos, de expresión estrecha y pobre que predominaba en México. Alforó, pues, como un

³⁶ Rascón Bardo, Víctor Hugo. "Los tiempos del teatro universitario". *Escéptica: nueva época*, Núm. 3, Publicación bimestral de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, enero-febrero 1991, p.p. 13.

³⁷ En este capítulo se hace hincapié, preferentemente, en la natalidad de los precursores más destacados del teatro universitario.

³⁸ La revista *Ulises* aglutinó seis números desde mayo de 1927 a febrero de 1928, enfocada a la crítica literaria y a la actividad creativa.

teatro de disciplina, calidad y con amor a la profesión, en el que participaron Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Enrique Jiménez Domínguez, Rafael Nieto, Carlos Luquín, ayudados de los pintores Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. Entre todos dominaban varios idiomas con lo que -como señala Salvador Novo- traducían y actuaban las obras más nuevas y audaces de la época: O'Neill, Cocteau, Lenormand, Yeats.³⁹

El Teatro de Ulises da como lógica consecuencia lo que vendría a ser el inicio del teatro universitario. En 1936 el teatro de la Universidad, con Julio Bracho al frente (1909-1978),⁴⁰ un hombre que ya tenía cimentado cierto prestigio como director de escena, fortaleció la nueva concepción del teatro moderno. Su labor fue posible gracias al apoyo entusiasta del rector Luis Chico Goeme, del grupo que entonces manejaba los aspectos sociales y culturales de la Universidad, Salvador Azuela y Manuel Moreno Sánchez, entre otros, y de personalidades literarias como Elena Garro.

Los primeros maestros de teatro profesional en México, Rodolfo Usigli (1905-1979), Salvador Novo y Xavier Villaurrutia,⁴¹ propagaban con sus obras principalmente, pero también desde la cátedra, una técnica de composición dramática que ignoraban los dramaturgos de la época. No tardó mucho, sin embargo, en que la dramaturgia de las recién formadas generaciones de autores nacionales⁴² fuera

39 Cfr. Salvador Novo. Prólogo a la reseña *Historia del Teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari, México, Editorial Porrúa, 1961, p. 28.

40 En el programa radiofónico *Atrás de la raya*, "Homenaje a Julio Bracho", emitido el 12 de mayo de 1990 por Radio UNAM, se dice de Bracho: "La interpretación más pura en sus actores es lo que buscaba, entre otras cosas, y una especial función de la pintura dentro del teatro... Otro aspecto que pretendía era la armonía de conjunto, sometiéndolo a las individualidades teatrales; es decir, buscaba un equilibrio escénico".

41 Estos tres personajes integraban la llamada Generación *Las contemporáneas*.

42 Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Jorge Ibarra, Rosalío Castellanos, Jaime Sabines y Miguel Guardia, entre otros.

desplazada por otro nuevo movimiento experimental y abstracto, que arrinconaba la temática local y costumbrista predominante en sus obras.

Los extranjeros André Moreau (Fra.1900-1973), Seki Sano (Chin.1905-1966), y Fernando Wagner (Ale.1905-1971) introdujeron a México experiencias europeas y estadounidenses en cuanto al espíritu de la actuación y de la puesta en escena. Asimismo, años más tarde, las invenciones del chileno Alejandro Jodorowsky (Chil.1929) influyeron poderosamente en los teatristas mexicanos ante la posibilidad de abrir la creación escénica rumbo a lo desconocido.

Jaime García Terrés, que en 1956 era director de Difusión Cultural, no quería un teatro de estrellas, ni que propiciaran carreras personales; anhelaba un teatro de equipo, de laboratorio. Por esta razón mandó llamar a Juan José Arreola (Jal. 1918) para que creara las bases de un teatro ajeno a otros intereses que no fueran culturales. De ahí surge, en ese año, *Poesía en Voz Alta*, bajo el auspicio de la Universidad Nacional.

Poesía en Voz Alta tenía un fin más literario que teatral ya que los miembros eran distinguidos hombres de letras y brillantes artistas. Este movimiento lo conformaban Octavio Paz, Carlos Fuentes, León Felipe, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, José de la Colina, Antonio Alatorre, Margit Frenk, Vicente Rojo, Sergio Fernández, Elena Garro, Ma. Luisa Mendoza, Leonora Carrington, y el propio Juan José Arreola, entre otros.

Al principio, Octavio Paz y Juan José Arreola fungieron como directores literarios de *Poesía en Voz Alta*. Antonio Alatorre y Margit Frenk se unieron al grupo como consejeros literarios del Siglo de Oro Español y participaron como actores y cantantes en algunos de sus montajes. Pero quien, ayudado

en un inicio por José Luis Ibáñez, dio finalmente forma escénica al movimiento, fue Héctor Mendoza (Gto. 1932), con la dirección de los primeros cuatro programas.⁴³

*Siempre ando en la búsqueda de algo nuevo que decir, o de cómo decirlo; y en este momento siento que estoy haciendo un experimento mayor (Creator principium), por complejo, tan importante como el que realicé con Poesía en Voz Alta, que era un experimento muy grande, al hacer cosas que no se hacían en ese momento en el teatro de México.*⁴⁴

Los dos primeros programas de *Poesía en Voz Alta* se llevaron al cabo en el Teatro del Caballito de la UNAM en 1956 y 1957, y los dos últimos en el Teatro Moderno, antes de que Héctor Mendoza partiera hacia a Estados Unidos.

A la propuesta de *Poesía en Voz Alta* vino luego a sumarse, en 1957, la iniciativa -más explícitamente teatral desde el comienzo- de *Teatro en Coapa*, dirigido por Héctor Azar (Pue. 1930). Este movimiento tuvo como antecedente los talleres de teatro de la Escuela Nacional Preparatoria, que diez años antes fundaron Fernando Wagner, Enrique Ruelas y José Gómez Rogel.

Teatro en Coapa tenía la intención de formar, en los preparatorianos, un teatro de valores eminentemente psicológicos, con un nivel de calidad tal que logró el aprecio, el reconocimiento al teatro experimental. Pero no al teatro experimental como peyorativamente se entiende en México, el teatro de aficionados, sino al teatro de búsqueda, la parte científica del teatro, la que experimenta, la que observa para proponer nuevas cosas. Un ejemplo de ello fue el montaje *Picaresca*, con la cual surgió el premio al

43 *La égloga II*, de Juan de Encina; *La farsa de la cista Susana*, de Diego Sánchez de Badajoz y *La doncella, el marido y el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton*, *Quimera* y *El niño y el gato* de Lorca, constituyeron el primer programa de *Poesía en Voz Alta*. *La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz; *Le canari*, de Georges Neveux; *Oswald el Zenaide ou les opariés*, de Jean Tardieu y *Le salon de Pantomovile*, de Eugène Ionesco, integraron el segundo. En el tercer programa, Mendoza retornó a los clásicos españoles con la puesta en escena de *La cena del rey Baltazar*, de Calderón y *El libro del buen amor*, de Arcipreste de Hita. El último programa fue *El gigantesco Quevedo*, de Elena Garro.

44 Hernández, Juan. "Quiero que el público vea al actor por dentro y entonces se convierta en conocedor: Mendoza". *Uno más Uno*, Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, 10/05/96, p. 23.

teatro experimental *Xavier Villaurrutia*, que fue otorgado a *Teatro en Coapa* en repetidas ocasiones hasta su culminación en 1961.

Era tal la resonancia de *Teatro en Coapa* y la efervescencia teatral de entonces que, el rector en turno, Nabor Carrillo, concedió al mismo Héctor Azar la creación del *Teatro estudiantil de facultades* (1957), bajo el modelo de *Teatro en Coapa*; también la responsabilidad posterior de formar la *Compañía de Teatro Universitario* y la dirección del recién creado Centro Universitario de Teatro, en 1962.

La *Compañía de Teatro Universitario* signó su presencia a principio de los años sesentas cuando uno de sus trabajos, *Divinas palabras* (1963), de Valle Inclán, bajo la dirección de Juan Ibáñez (1938), llamó la atención al ser proclamada como la mejor obra del *Festival Internacional de Teatro Estudiantil* celebrada en Nancy, Francia. Con ello, puede advertirse desde esos años el surgimiento de una nueva conciencia teatral, una ética, una vocación, en quienes fueron protagonistas de una etapa abierta al ejercicio de la imaginación, a la creación de lo insólito, al rigor profesional emprendido voluntaria y apasionadamente.

Héctor Mendoza: uno de los pilares del teatro mexicano

Héctor Mendoza ha sido catalogado como autor de textos que han marcado una nueva ruta en la dramaturgia mexicana, director de obras que han señalado caminos nuevos en el lenguaje escénico, funcionario creador de centros de enseñanza y formador de importantes actores profesionales.

Originario de Apaseo, Guanajuato, Héctor Mendoza cursó la carrera de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en Mascarones. También estudió actuación en la Escuela

de Arte Teatral del INBA. En los años cincuentas actuó en *Anunciación a María*, de Paul Claudel, y en *Cristóbal Colón*, de Fernando Benítez, bajo la dirección de Enrique Ruelas, en el Palacio de Bellas Artes.

En 1953 estrenó su comedia *Las cosas simples*, dirigida por Celestino Gorostiza, la cual le valió el premio a la mejor obra teatral del año otorgado por la crítica especializada, así como su primera beca del Centro Mexicano de Escritores.

Su primer contacto con la dirección escénica surge al mando del Departamento de Teatro Estudiantil de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, en 1954 y 1955, con la obra *La pesadilla o las cosas de antaño*, de Manuel Eduardo de Gorostiza, representada por el grupo de la Escuela Nacional de Arquitectura.

Uno de los períodos más importantes de su vida y que marcaría definitivamente su futuro profesional fue durante 1956 y 1957, a su paso por *Poesía en Voz Alta*. Posteriormente, Héctor Mendoza recibió una beca de la *Fundación Rockefeller* para estudiar en la Universidad de Yale y en el *Actor's Center* de Nueva York,⁴⁵ donde adquirió importantes conocimientos que puso en práctica a su regreso a México.

Con el apoyo de Tomás Segovia, director de la Casa del Lago, Héctor Mendoza formó un grupo permanente de actores con el que trabajó primordialmente de 1961 a 1963 en la Casa del Lago. Uno de esos trabajos fue *Terror y miserias del III Reich*, de Bertolt Brecht (Teatro de Arquitectura), que le hizo acreedor al reconocimiento de la crítica como la mejor dirección del año.

⁴⁵ Fueron sus maestros José Quintero y Etienne Decroux.

La actividad profesional de Héctor Mendoza se ha complementado mediante su incursión en diversas actividades paralelas: en programas universitarios de radio y televisión, asesorías, cursos, seminarios y cargos administrativos.

En 1966, a sugerencia de Jaime García Terrés, director de Difusión Cultural de la UNAM, Héctor Mendoza dirigió *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, en el Frontón Cerrado de Ciudad Universitaria, con el que recibió el premio del Heraldo de México a la mejor producción teatral del año y se anticipó, incluso, a las vanguardias extranjeras.

Una de las facetas importantes de Héctor Mendoza ha sido la de maestro en instituciones como la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la Escuela de Arte Teatral del INBA, y el Núcleo de Estudios Teatrales (NET), el cual fundó en asociación con Julio Castillo y Blanca Peñín.

Como funcionario, la labor más destacada de Héctor Mendoza ha sido, quizá, su participación como jefe del Departamento de Teatro de la UNAM en 1973. En ese tiempo llevó al cabo la reestructuración del Centro Universitario de Teatro (CUT), con el propósito de crear un centro de formación eminentemente práctica acorde a las exigencias innovadoras del teatro contemporáneo.

Héctor Mendoza es, por consiguiente, catalogado como el vértice en que convergen quienes intentaron la refundación del teatro mexicano posrevolucionario. Vertiente en que confluyen desde la utopía nacionalista, las vanguardias fundadoras de *Los Contemporáneos*, las proyecciones experimentadoras de Julio Bracho, Fernando Wagner y Seki Sano, los alcances del movimiento vigoroso de *Poesía en Voz Alta*, hasta las nuevas fronteras de la teatralidad.

Con Héctor Mendoza se instaura, verifica y triunfa el concepto de puesta en escena. También, se abren los senderos de una escuela mexicana de actuación. De las manos de Mendoza han surgido los

actores más conscientes del teatro, el cine y la televisión actual. No en balde se ha hecho acreedor a diversos premios y homenajes,⁴⁶ pero sobre todo, a ser considerado uno de los pilares del teatro mexicano.

Dos de los recientes montajes más connotados, en los que Mendoza se asume como dramaturgo y director, son *Secretos de familia* y *La amistad castigada*, los cuales se suman a aquellos montajes memoriales como *Don Gil de las calzas verdes* (1966), por ejemplo, que "renovó la escena al recuperar los textos clásicos a través de la audacia irrespetuosa que los resucitaba a la vida presente y los libraba del sarcófago museal en que eran expuestos como mercancías del pasado".⁴⁷

46 Los más importantes: *Premio Nacional de Artes 1994* y *Homenaje Nacional tras 40 años de invención teatral*, el 27 de agosto de 1994, en el Palacio de Bellas Artes. En diciembre de 1993 ingresó al Sistema Nacional de Creadores de Arte como "creador emérito".

47 Texto, de Luis de Tavira, leído en el Homenaje Nacional a Héctor Mendoza tras 40 años de invención teatral, Palacio de Bellas Artes, 27/08/94.

SECRETOS DE FAMILIA

Antecedentes mitológicos

La lucha por el poder es una constante que se ha arrastrado desde el inicio de las civilizaciones. En la mitología griega, la rivalidad en las familias de los Tantálidas y los Pelópidas constituye un claro ejemplo. La decena de venganzas y traiciones entre estas genealogías familiares tiene como antecedentes el que Zeus haya procreado a Tántalo, de quien nace Pélope y Niobe. De Pélope son hijos Euristeo, Atreo, Tiestes y Crisipo. De Atreo son hijos Menelao y Agamenón (las Atridas)⁴⁸, quien se casa con Clitemnestra y procrean a Ifigenia, Electra, Orestes y Crisótemis.

Los hermanos Atreo y Tiestes⁴⁹ combaten entre sí por el trono de Micenas y se suceden uno a otro en el poder en distintos tiempos y por diversas circunstancias. Esta rivalidad se continúa en los hijos de ambos: Agamenón y Egisto. Agamenón destierra a su tío Tiestes en forma definitiva del mando de Micenas. Egisto, hijo de Tiestes, huye del alcance de su primo enemigo, en espera de una oportunidad para arrebatárle el poder.

⁴⁸ En *Secretos de familia*, a esta genealogía se agrega una supuesta hermana de los Atridas, Anaxibia, utilizada por Mendoza, como la tía, madre de Píladés, con quien Orestes convive su adolescencia y juventud, además de suartarse, con cierta lógica, el que Píladés y Orestes se amaban entrañablemente.

⁴⁹ Tiestes era hermano gemelo de Atreo; cuando murió Euristeo, el hermano mayor, el oráculo declaró que uno de ellos tenía que ser el rey.

Según cuenta la leyenda tradicional, Agamenón es el jefe de la expedición a Troya para rescatar a Helena. El mal tiempo impide la navegación de las tropas griegas hacia Troya y son detenidos en Aulide. Consultan a los adivinos y se enteran que Artemis se ha considerado agraviada por Agamenón. Calcas, el adivino, le hace saber a Agamenón, Ulises y Menelao que sólo soplarán vientos favorables si sacrifican a Ifigenia en honor de Artemis para aplacar la ira de la diosa. Agamenón rehusa al principio, pero luego accede ante los argumentos de su hermano Menelao y de Ulises. Escribe a su esposa Clitemnestra para que le envíe a su hija con el pretexto de casarla con Aquiles. En cuanto envía al mensajero a Argos, el Atrida se arrepiente y llama a un viejo servidor para detener la petición, pero el súbdito es sorprendido por Menelao. Los hermanos atridas tienen un agrio altercado, cuando llega el aviso de la llegada de Ifigenia.

Agamenón se dohlega ante lo inevitable. Menelao flaquea y trata en vano de persuadir a su hermano de olvidar la conquista de Troya y el rescate de Helena, con tal de no consumir el sacrificio. Agamenón agradece el cambio de parecer, pero únicamente le pide que calle la verdad a Clitemnestra.

Aquiles llega con intenciones de apresurar la marcha hacia Troya y es recibido por Clitemnestra como el futuro marido de su hija. La reina madre descubre el engaño a través del viejo siervo y suplica "al hijo de Tetis y Peleo" que intervenga a favor de Ifigenia.

Madre e hija piden clemencia a Agamenón inútilmente. El padre se muestra inflexible: Ifigenia debe ser sacrificada por la Hélade. Aquiles se presenta para defender la vida de la joven, pero Ifigenia cambia repentinamente y valerosa, decide afrontar la heroica muerte en pro de la gloria del ejército aqueo. Aquiles se lamenta de no poder tomar por esposa a aquella virgen de tal temple, e Ifigenia se despide de su madre y de la luz del sol.

Agamenón parte a la guerra de Troya y permanece ausente diez años. Tiempo que Egisto, en su sed de venganza y poderío, aprovecha para seducir a Clitemnestra, y de acuerdo con ella, da muerte a Agamenón cuando éste regresa victorioso de la guerra.

Este hecho, la leyenda tradicional, marca la pauta para las tragedias *Electra*,⁵⁰ de Sófocles (497-406 a.C.) y Eurípides (480-405 a. C.), respectivamente, para quienes Electra es la protagonista; a diferencia de Esquilo (525-456 a. C.), quien centra la acción en Orestes, en *La Orestíada* (450 a. C.),⁵¹ tetralogía donde *Agamenón* es la primera pieza, a la que siguen *Las Coéforas*, *Las Euménides* y el *Promeleo*⁵².

*También aquí se trata de una culpa hereditaria. En el primer drama, Agamenón regresa victorioso del sitio de Troya y halla la muerte a manos de Clitemnestra su esposa. En Las Coéforas, su hijo Orestes, vengó la muerte de su padre matando a su madre. En Las Euménides, es esculpada y purificado de su crimen.*⁵³

Los elementos de la leyenda de Orestes se encuentran en la *Odisea* de Homero (especialmente en la *Telemaquía*), en los *Catálogos hesiódicos*, en los *Cantos cipriacos* y en la *Epopéya de Píndaro*.

⁵⁰ Para Sófocles (496 y 494-406 a.C.), Electra es el personaje central; en su amargura y soledad, su ruina de las pasadas calamidades y sus esperanzas por el regreso de su hermano Orestes, el trágico griego encontró el pulso de su drama. La acción se refiere a la noticia de la muerte de Orestes, su llegada y la venganza que toma Clitemnestra y su amante. En Electra ha muerto todo amor para su madre; y en Orestes, la sed de venganza exaltada en devoradora pasión por la vieja servidora que lo cria para tal fin.

En su *Electra* (ca. 413 a.C.), Eurípides relata aquella conocida historia familiar, y la sed de venganza asume un aspecto de morbosidad y aberración. Según el historiador C. M. Bowra, una epopeya donde Esquilo explica y Sófocles acepta. Eurípides entiende y condena; en su drama deja ver cómo Orestes y Electra son arrastrados a asesinar a su madre Clitemnestra, pero también que tal acción y los principios que invocan son terribles. Con sólo mostrar a la madre bajo los rasgos humanos ordinarios, Eurípides hace comprender la abominación del matricidio. Cometido el crimen, los criminales no hallan satisfacción posible.

⁵¹ *La Orestíada*, basada en la leyenda de Orestes, fue representada en el año 458 a.C. en Atenas, Grecia.

⁵² Drama hoy desaparecido.

⁵³ C. M. Bowra. *Historia de la literatura griega*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México. Décima tercera edición, 1983, p. 70.

Pítica,⁵⁴ obra que recuerda la historia del laconio Orestes, en unos versos en los que se pregunta si el crimen de Clitemnestra obedeció al amor maternal o al simple adulterio.⁵⁵

Según la saga tradicional, Orestes se desliza de un sistema matriarcal a un patriarcal impuesto para siempre, con el interés de Apolo y la ayuda de Atenea, quien desconoce el afecto maternal al nacer de la cabeza de Zeus.⁵⁶ El pretexto era el acabar con el antiguo derecho familiar, la *Ley del Talión*:⁵⁷ "La ley es que las gotas de sangre derramada en la tierra exijan otra sangre" o también se expresa de otro modo: "Que toda herida asesina se expie con una herida asesina"; se impone -con la acción de Orestes- el nuevo derecho de la ciudad, al indultarlo más tarde, y poner fin a una serie de venganzas y derramamientos de sangre.⁵⁸

Puesta en escena

La mitología griega no parece agotarse nunca en sus posibilidades temáticas. Una y otra vez, en el transcurrir de las épocas, volvemos las ojos a los temas clásicos convencidos de que son el origen de toda posible ficción.

El tema que empleo para esto obra es, de entre las leyendas que se conservan, el único que podemos apreciar tratado por los tres trágicos griegos. Orestes, único hijo varón de Agamenón y Clitemnestra en un acto de justicia divina, ya que ésta a su vez ha dado muerte a Agamenón, su marido y padre de Orestes. Para realizar esta acción justiciera Orestes encuentra en su hermana mayor Electra, una aliada, ya que Electra

⁵⁴ Adj. De Apolo, por su victoria sobre la serpiente Pitón.

⁵⁵ Cfr. *Teatro mundial*, de Arturo del Hoyo.

⁵⁶ En *Las Euménides* de Esquilo (525-456 a.C.), las Furias, deidades protectoras de Atenas, azuzadas por el espectro de Clitemnestra, reclaman la muerte de Orestes. Éste, confiado en el amparo de Apolo, se presenta ante el tribunal, y es absuelto. Las Furias pertenecen a un orden velado del mundo que declina al advenimiento de las nuevas deidades, Apolo y Atenea, los patronos de Atenas.

⁵⁷ Ley penal que consiste en infringir al reo el mismo daño que él provocó a sus víctimas. Se basa en una ley practicada por los hebreos en la antigüedad.

⁵⁸ En *Secretos de familia*, Orestes es engañado por Egisto, quien se hace pasar por el dios Apolo y lo lleva hasta su templo, donde paga a la Pitonisa por darle como oráculo, la orden de vengar el crimen de su padre. Al ejecutar la orden, Orestes se convierte en el instrumento vengador de Egisto y, por ende, prolonga la lucha por el poder.

-tradicionalmente- ha resentido de tal manera la muerte de Agamenón, que se ha convertido en la enemiga de su madre.

En las fuentes sobre el mito que están hoy a nuestro alcance, he encontrado como origen de los acontecimientos de la situación trágica que nos ocupa, la lucha por el poder... Sin embargo, ya ahora siento que Egipto, a pesar de haber matado a Agamenón, no puede sentirse seguro en el poder de Micenas, ya que su ahora mujer, Clitemnestra, es madre de Orestes, heredero directo de Agamenón. Basándome en esto, reconstruyo el tema de la tragedia y lo convierto en una prolongación de la lucha por el poder.

No crea que el alterar algunas de las datos tradicionales constituya delito alguno, ya que las fuentes mismas tampoco coinciden entre sí con exactitud. Al hacerlo yo ahora, simplemente me estoy sumando al muy crecido número de entusiastas que enriquecen el mito, aportando nuevas posibilidades.

El coro de las tragedias, que suplen las funciones de acercar al público los inalcanzables personajes míticos, lo he convertido yo en una historia paralela y coincidente, que ocurre en nuestra época, con el mismo propósito de acercamiento al público que le hemos supuesto al coro griego. La forma de mi coro es pues distinta, la función es la misma.

Héctor Mendoza

Como se arguye en el programa de mano, escrito por el propio Héctor Mendoza, *Secretos de familia* es una interpretación personal, sobre la propagación de la pugna por la supremacía a través de las relaciones interfamiliares de la casa real de Micenas. En la versión propuesta por Mendoza, los secretos de familia permiten discernir la particular relación entre Clitemnestra y Electra, de la que son piezas fundamentales los otros miembros de la familia, Orestes y Crisótemis.

Electra: Cuando papá sacrificó a Ifigenia en Aulide, tú te la tomaste en contra de tus demás hijos. Como si fuéramos partícipes de la culpa. Ni Orestes, ni Crisótemis se dieron cuenta, estaban demasiado pequeños. Pero yo ya no era una niña. Yo me di perfecta cuenta entonces que aquella entre tus hijas que quisiste más, fue a Ifigenia. Tal vez la única a quien realmente quisiste.

Clitemnestra: Ese reproche mío no es nuevo.

Electra: No, no lo es. Lo siento.

Clitemnestra: (Después de una pausa larga): La muerte de Ifigenia fue un poco como mi propia muerte; eso es verdad. Sentí que tu padre, en un acto de final vileza, me dejaba sin hijos. El mundo se me cerró. (Pausa) La única que tu padre me había dado a lo largo de nuestra desastrosa vida marital, fueron mis hijos. Que en el último momento, antes de su partida a la guerra de Troya, me quitara a Ifigenia, fue de una crueldad insoportable. Sentí que había sufrido todos esos terribles años a su lado por nada. Para quedarme finalmente sin nada.

Electra: Te quedábamos nosotros.

Clitemnestra: Sí. Te parecerá absurdo; pero me había acostumbrado a ver a mis hijos como una unidad. Una unidad cerrada y perfecta en sí misma. Al faltar uno de ellos, esa unidad quedó rota, como sin vida, sin significado. No sé. Es difícil que tú lo entiendas, porque en vez de dolerte en contra de tu padre por habérmos quitado a tu hermana, te doliste en mi contra porque no la sustituí inmediatamente conmigo. Y luego ya, pasado el tiempo, cuando me hubo resucitado de aquel tremendo golpe y me sentí con fuerzas para intentar restablecer el equilibrio familiar, te encontré siendo mi enemiga; defendiéndola abiertamente y con el único propósito de herirme, las excelentes razones que asistieron a tu padre para sacrificar a su propia hija. De ser mi aliada antes de Aulide, te convertiste en mi enemiga después de Aulide. En lugar de una, encontré pues, que había perdido dos hijos.

El autor resuelve interpretar el mito no como una descripción de hechos históricos, sino como la expresión de un proceso natural eternamente recurrente. De ahí que la evocación del drama griego constituya una *tragedia contemporánea*⁵⁹ en la que se justifica la conducta de los personajes bajo un contexto actual para continuar explorando la infinita complejidad de los resortes morales del alma, pero esta vez atribuidos a hombres libres y no a individuos sujetos a la voluntad de los dioses.

En Secretos de familia hay una pérdida de esto esquemático que hace de la tragedia algo grandioso. Se pierde la grandiosidad para ganar en cambio en profundidad y en particularidad (Héctor Mendoza).⁶⁰

El argumento de la obra muestra que al regresar a Micenas triunfante de la guerra de Troya, Agamenón es asesinado por su esposa Clitemnestra con ayuda de Egisto, quien la ha seducido en su ausencia. Electra, particularmente dolida por los afectos que su madre le ha arrebatado, al regreso de su hermano menor Orestes, quien había sido alejado del núcleo familiar por la perversión sexual hacia su madre (*acto que desconoce Electra*) y con la misiva de darle muerte, apoya la consumación del acto fatal.

Clitemnestra: Electra, a pesar mío, a pesar de estar envejeciendo todavía puedo leer lo que no se ha dicho, en aquello que sí se dijo. Ni el que yo haya matado a tu padre, ni el que te hayo dejado sin tu "hijo adoptivo" Orestes, pueden ser el origen de tu

⁵⁹ En la tragedia griega el héroe se rige por el destino; en la tragedia contemporánea, el personaje principal decide su destino.

⁶⁰ "Secretos de conciencia". *Escénica: nueva época* 8 y 9, Sec. Los hacedores, p. 37.

ni el que te haya dejado sin tu "hijo adoptivo" Orestes, pueden ser el origen de tu odio, porque son hechos posteriores. Hacía ya tres años que tú me habías rechazado, cuando surgió la posibilidad de mandar a Orestes a la Pélide. ¿Qué episodio se nos está perdiendo en la intrincada madeja de tu relación conmigo? (una pequeña pausa). Alza la cabeza y mírame.

Electra (La mira con los ojos ategados en lágrimas): Ten compasión, madre.

Clitemnestra (Dura): ¿De quién? ¿De tí? ¿De mí?

Electra: De todos...

Clitemnestra (Con el dolor de la certidumbre): Hay alguien más, pues.

Electra (Aterrada; ahogada): No.

Clitemnestra (Está conteniendo el dolor, que sólo se le manifiesta en un largo suspiro entrecortado. Concluye): Si hay alguien más. Claro, qué tonta soy: acabas de decir, refiriéndote a Orestes, que te "arranqué un afecto más"; pero yo no te había arrancado el de tu hermana y todavía -entonces-, na te arrancaba el de tu padre, por lo tanto tenía que haber otro afecto que yo te había arrancado. ¿Na es así? (Electra, simplemente llora. Pausa. En alusión a Egisto) ¿Te poseyó?

En la propuesta de Mendoza, Clitemnestra no mata a Agamenón incitada por su amante Egisto, sino para evitar que le dieran muerte por adúltera; una simple estrategia.

Clitemnestra: Te creí en el campo; fuera. No pensé que nadie te diera tan rápido el aviso del regreso de tu padre. Me aterró. Se me heló la sangre en las venas cuando te vi allí, viéndome.

Electra: En medio de aquella masacre. Protagonizándola.

Clitemnestra (Pequeña pausa): No es que tu presencia me hubiera hecho consciente de pronto del horror de mis acciones. Porque lo hecho, no había sido de ninguna manera un acto inconsciente, producto de la pasión, como después se ha dicho tanto. Qué va. Fue simple y llanamente un acto premeditado de legítima defensa. Estrategia pura. Tu padre regresaba a casa enterado ya de mis amores con su primo Egisto. Na había alternativa: o él me mataba a mí, o yo lo mataba a él. Ay, Electra; el de la supervivencia, es el más poderoso de todos los instintos. Toda se volvió pues, cuestión de quién tomaba la delantera en el asesinato. Yo fui más rápida -eso es lido. De haber dejado las cosas para el día siguiente, el asesinato que hubieras presenciado habría sido el mío y el de Egisto -por tu padre.

Cada uno de los personajes, con su drama a cuestas, pero desprovisto de la condición heroica, salta otra vez al escenario para dilucidar, a la luz de nuevos valores, sus ambiciones, recelos, debilidades

y perversiones. En el caso de Orestes, el matricidio no obedece a la voluntad de los dioses en defensa de Agamenón: "Amílese un castigo de condena perenne, cuando el brazo del hijo matare a quien dio muerte", sino a la frigidez de su madre Clitemnestra ante sus perturbados deseos.

Clitemnestra: Toda tu actitud. La actitud de ambos. Si no es la muerte de Agamenón.

Orestes (Con fuerza): Mira, Clitemnestra -yo a Agamenón no lo conocí. Yo tenía escasos once años cuando partió a la guerra de Troya y antes de eso jamás se ocupó de mí. No recuerda absolutamente nada de él... Electra sí. Electra vivió más tiempo a su lado. Fue su padre: lo recuerda. Yo no. (Pequeña pausa). A la única que recuerda es a ti... ¡A la única!

Clitemnestra: ¿Entonces por qué no has querido abrazarme? Ven a mis brazos.

DESPUÉS DE UNA LIGERÍSIMA VACILACIÓN, ORESTES SE LANZA EN BRAZOS DE CLITEMNESTRA. LA BESA APASIONADAMENTE POR TODA LA CARA. LA BESA EN LA BOCA; LAS MANOS ESTRUJANDO FRENÉTICAMENTE SUS NALGAS. CLITEMNESTRA LO RECHAZA CON ENERGÍA.

Clitemnestra: ¡No! ¡No! ¡Así no!

Orestes (Póstristecida): A la única que he recordado siempre es a ti...

Clitemnestra: (Con enorme esfuerzo): Pensé que -el tiempo, la distancia- habrían acabado con esas inclinaciones- perversas.

Orestes: ¿Es perverso el amor que se siente por una madre, Clitemnestra?

Clitemnestra: Es perverso el que tú sientes por mí.

Orestes (Al borde de las lágrimas nuevamente): Soy tu hijo. Tú eres mi madre. ¿Qué hay de perverso en eso? ¿Qué? (Llora convulsivamente). LAS DOS MUJERES LO MIRAN UN MOMENTO, ESTREMECIDAS. CLITEMNESTRA SE VUELVE A MIRAR A ELECTRA.

Clitemnestra: ¿Y tú estás de acuerdo con eso, Electra? ¿Te conviertes en su cómplice?

Electra: No sabía-; me estoy enterando apenas.

Clitemnestra: ¡Ah! (Con furia controlada y apenas visible). ¿Criste que cuando decidí separarlo de mí, hace seis años, fue por falta de amor materno? ¿qué creíste?

Para atestiguar las consecuencias que aún producen en nuestros días los deseos de dominio, Mendoza recurre a un novedoso empleo del coro griego. En la tragedia clásica éste tenía la función de revelar, mediante sus explicaciones y conducta, los cambios en la situación dramática de la acción

desarrollada en escena; servía de enlace entre el público y los protagonistas. *Secretos de familia*, en lugar de acercarse a los espectadores espaciadamente, lo hace de manera temporal, de suerte que adquiere la forma de una historia que se intercala con el drama central, y cuya similitud con éste se revela en el relato que escucha Cristina (Claudia Ramírez) en voz de Ana Celia (Ana Bertha Espín), quien en otro tiempo fue secretaria de su padre.

Ana (Con enorme pesar): No; no volví a hablar con él. Me limité a escribirle una carta muy breve, pidiéndole disculpas por haber abandonado el trabajo sin previa aviso. ¡Dios mío, lo que habrá pensado!

Cristina: Y muy poco tiempo después, él regresó a México -para morir...

Ana (Muy dolida): Sí. (Pausa).

Cristina: Pero antes de que hablemos de eso, hábleme de la muerte de mi hermana...

Ana: Sí. Como te dije, Ifigenia estaba enferma con aquella...

Cristina (La interrumpe): ¿Ifigenia?

Ana (Azorada): ¿Dije Ifigenia? No, no; quién sabe en qué estaba pensando. Hilda, tu hermana Hilda.

Cristina: ¿Y entonces?

Ana: Se estaba acordando la fusión de las firmas que llevaría a tu padre a Bogotá. Esa fusión -debo aclararte- era indispensable para nosotras; atravesábamos por una mala racha. La productora de México se habría venido a abajo sin esa fusión. Por eso.

Cristina (Interrumpe): ¿Y eso qué tiene que ver con la muerte de Hilda?

Ana: Tiene que ver porque tu padre tenía que cenar aquella noche con las señoras de Colombia. Se iban a firmar acuerdos, era una cena importante y era necesaria que tu madre lo acompañara. Ella se negó al principio porque se estaba pasando día y noche a la cabecera de Hilda. Pero tu padre se impuso y se la llevó a la cena. Cuando tu madre regresó al hospital, se encontró a Hilda muerta en el baño. Se había arrancado todos los tubos en un acceso de desesperación.

Cristina (Tocada): ¡Qué horror!

Ana: Sí.

Cristina (Después de una pequeña pausa) Fue suicidio, naturalmente...

Ana: Eso se dijo.

Cristina: (Estremecida): ¡Qué horror! ¡Qué horror! ... Ahora si comiencen los hechos con mis recuerdos, mis asociaciones.

Los secretos de familia, apenas intuidos en la memoria vaga y confusa de Cristina, cuya figura recuerda a Crisóteuís -hija menor de la familia griega protagonista de la historia-, son desentrañados detalle por detalle y casi simultáneamente a la vibrante y tensa entrevista en la que Clitemnestra (Delia Casanova) y Electra (Blanca Guerra) hacen lo propio. En este pasaje, madre e hija, antes que exponerlos, esgrimen literalmente sus motivos y, atentas a sus respectivas valoraciones éticas, diseccionan los dolorosos episodios de la relación familiar.



Ana Celia (Ana Bertha Espín), Cristina (Claudia Ramírez),
Electra (Blanca Guerra) y Clitemnestra (Delia Casanova).

De ahí surge Clitemnestra con su carácter recio de estrategia pura que encarna y desnuda sin contemplaciones el proceso de racionalización que su hija ha construido para alimentar su resentimiento contra ella. Es una Clitemnestra sobre la que Mendoza fija una mirada a la vez amorosa y comprensiva, sin por ello le reste a esa figura un matiz de escándalo.

Electra, en tanto, se revela como un espíritu inflexible pero débil. Empequeñecida ante la figura de su madre, sus argumentos dejan de parecerle sólidos apenas los confronta. Su resistencia a extender la discusión hasta los extremos últimos le garantiza mantener ocultos y a buen resguardo los impulsos que justifican su rencor. Víctima acaso de ella misma, es una conciencia atribulada por la muerte del padre y la falta de atención maternal, que cubija su inacción y temores con el manto de una madre que le resulta fastidiosa por su seguridad inquebrantable.

Así, un conflicto originado por la ambición de poder (*Clitemnestra a Egisto: "¿Para qué quieres tener poder? ¿Qué harías con él?"*) deviene en un drama afectivo subrayado por otra intuición: la familia, ese ámbito postulado por la tradición como el reino de la unidad y buena fe puede ser también - aunque no lo parezca- un espacio donde es posible encontrar, a partir de la relación entre sus miembros, una gramática de la dominación ejercida por lo más fuertes.

Electra (A Clitemnestra): Ojalá que tus hijos pudiéramos, alguna vez, hablar con la madre, sin que la reina se interpusiera.

Por ello, el llanto y la angustia finales de Ana Celia son los de un alma que comprueba la injusta repetición de un crimen que se sigue cometiendo día tras día.

División de escenas

Prólogo

-el rey y la reina
(Palacio)

Párodos

-la pequeña y los secretos
(Departamento de Ana Celia)

Primer episodio

-la madre y la hija
(Palacio)

Intermedio

Segundo episodio

-los amantes forlitos
(Templo en Delfos)

Estásimo

-el hermano enloquecido
(Departamento)

Tercer episodio

-el hijo cruel
(Palacio)

Éxodo

-el rey y la reina
(Departamento)

Marco de referencia

"Jamás supuse que tendría tanto éxito. Estoy muy sorprendido del éxito que ha tenido con el público, porque no fue para nada la intención. Realmente se trataba de un trabajo de laboratorio, para muy poca gente. Estoy sorprendido del interés que ha despertado" (Héctor Mendoza).⁶¹

⁶¹ "Secretos de conciencia". *Escénica: nueva época* 8 y 9, Sec. Los Hacedores, p. 36.

El recuerdo de *Secretos de familia* se consagró a lo largo de cien representaciones, en un período del teatro universitario que, bajo la gestión de Alejandro Aura (1989-1982) al frente de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, se caracterizó por la abundancia. Prácticamente una obra de teatro en promedio cada semana y un montaje de danza cada dos, durante los tres años y siete meses del régimen de Aura, justifican el planteamiento de la opulencia.

La política de entonces asume compromisos de espacios por sólo 30 funciones, por lo que *Secretos de familia* marca la excepción. Asimismo, se considera una de las obras universitarias más controvertidas durante su estancia en cartelera. Sus alcances de audición y cobertura periodística rebasaron lo especulado, y a pesar de los incansables elogios, por lo menos en lo referente a las actuaciones de Blanca Guerra y Delia Casanova, ninguna fue galardonada por las diversas asociaciones de crítica de entonces (AMCT, APT y UCCT) con el premio a la mejor actriz:

*...pero lamentamos que no hayan sido ni siquiera nominadas Delia Casanova y Blanca Guerra por su estupendo trabajo en Secretos de familia; en donde ambas logran actuaciones memorables.*⁶²

El descontento entre el gremio teatral no se hizo esperar ante la resolución oficial a lo mejor del teatro en México en 1991, en la que la obra fue excluida:

*... Pero me pregunto si los críticos y periodistas de la APT no vieron Escarabajos. La última morada, Secretos de familia o Los negros pájaros del adiós. ¿Por qué ignorar así a lo mejor del teatro en México.*⁶³

No obstante, *Secretos de familia*, bajo este preámbulo, es una obra que vale por sí misma.

⁶² La Sirenia. "Entrepianas", *Correo escénico (nueva época)*, Número 20, Cuatro Estaciones, abril 1992, p. 7.

⁶³ Reyna Barrera. "Los toros desde la barrera", *Uno más Uno*, Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, México, 24/02/92, p. 30.

Secretos de familia, obra en dos partes, basada en un tema tradicional griego. Autor y director: Héctor Mendoza. Reparto (por orden de aparición): Delia Casanova (Clitemnestra), David Ostrosky (Egisto), Ana Bertha Espín (Ana Celia), Claudia Ramírez (Cristina), Blanca Guerra (Electra), Hernán Mendoza (Orestes). *Escenografía e iluminación*: Marcela Zorrilla. *Diseño de vestuario y producción ejecutiva*: Patricia Eguía. *Música*: Rodrigo Mendoza. *Publicidad y producción*: Iván Guzmán y Ricardo Ortíz. *Asistencia de dirección*: Alejandro Montes. *Construcción de la escenografía*: Enrique Montoya. *Pintura escenográfica*: Fernando Martínez Monroy. *Realización del vestuario femenino*: Héctor Meza. *Realización del vestuario masculino*: Enrique Velasco y Rogelio Maldonado. *Fotografía*: Ileri de la Peña. *Coordinador del teatro*: Raúl Montoya. *Tramoya*: Enrique Montoya, Carolina Murillo y Martín Bermúdez. *Iluminación*: Pablo Solares y Delfino Rojas. *Sonido*: Fernando Mendoza. *Intendencia y puertas*: Pedro Ortega. Estreno: 12 de septiembre de 1991. Cierre de temporada: 26 de marzo de 1992. Cien representaciones. Teatro Santa Catalina (Plaza de Santa Catalina 10, Coyoacán). Producción: UNAM, CNCA, Arcos Caracol.

LA AMISTAD CASTIGADA

Puesta en escena

Antonia Castro Leal define La amistad castigada como comedia política. No la coloca dentro de las mejores de Juan Ruiz de Alarcón porque, a su entender, una buena comedia debe tener personajes ejemplares y ésta carece de ellos.

Aquí, me parece a mí, hay una contradicción: si se trata de una comedia política, ¿cómo puede tener personajes ejemplares? En fin, lo que sucede con esta comedia es que es enormemente contemporánea, no sólo en lo que se refiere al tema, sino también -y primordialmente- en lo que se refiere a su tratamiento. En eso tiene razón Castro Leal: considerada como una obra de la época, no es una comedia típica; pero cuando hablamos de "grandes obras", lo son porque trascienden la época en que fueron creadas. Estoy segura de que La amistad castigada es una comedia que, por salirse del tiempo en el que fue escrita, fue mal valorada y está pidiendo una nueva catalogación por parte de la crítica. Pretendo que esta puesta en escena sea, al mismo tiempo, una propuesta crítica.

Héctor Mendoza

La amistad castigada, obra de Juan Ruiz de Alarcón, adaptada y dirigida por Héctor Mendoza, es una comedia de corte político que plantea el problema de lealtades. Con esta puesta en escena, dentro del ciclo *Los Grandes Directores del Teatro Universitario*, Mendoza vuelve a uno de sus temas favoritos: el Siglo de Oro Español, pero con una visión muy particular sobre esta obra poco conocida y valorada, incluso por los especialistas de la época (*Siglo XVII*).

La trama cobra una enorme actualidad por su contenido político-social, y por el manejo de un vocabulario oportuno a nuestro tiempo que respeta la esencia del lenguaje alarcónino. La vigencia de *La amistad castigada* radica en la carga política que contiene. En ella se plantea a un grupo en disputa por el poder. En este sentido, se muestra a un Alarcón sumamente político, sin perder la elegancia de su estilo. Autor visionario sin ser catastrofista; y duro, pero sin dejar a un lado los sentimientos, por lo que se percibe a un dramaturgo preocupado también por la condición humana.

La obra, al igual que en las comedias más importantes del primer dramaturgo criollo (*La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen*, *El examen de maridos*), utiliza como elementos centrales las características bajas o ridículas de los personajes.

Aunque se advierten el sentido ético, el medio tono y el humor mesurado alarcóniano, *La amistad castigada* no es una comedia típica de la época colonial. Por su estructura, poco similar a las tradicionales comedias de *Enredo* o *Capa y espada*, ha sido inclusive excluida de la biografía del autor.

Mendoza le da un nuevo significado a la obra; con un mínimo de recursos escenográficas y de vestuario, el director sumerge al espectador en el juego del poder humano. Un ejercicio mental donde es posible desentrañar sofismas,⁶⁴ advertir chantajes y descubrir traiciones.

Analogía de *La amistad castigada*

El texto de *La amistad castigada* escrito entre 1619 y 1620 trata, a decir de la nota de Millares Carlo (*Obras completas* de Juan Ruiz de Alarcón, F.C.E., México, 1959), de una comedia moral " en la cual se plantea el problema de si la amistad justifica o no un acto de deslealtad": el rey de Sicilia se enamora de su sobrina Aurora; no puede desposarla porque ha dado a otra su palabra de matrimonio; Aurora tiene por lo menos dos pretendientes, Policiano y Ricardo; tratando de llevar a cabo su amor furtivo, el rey impide que Aurora sea desposada, convenciendo al padre de ésta, Dión -a quien el soberano debe el reino- mediante una estratagema. Filipo, secretario del rey, es enviado por éste para requerir de antores a Aurora; pero también se enamora de ella. Ricardo le declara su amor a Aurora, pero al hablar de ello con Dión, se muestra fiel vasallo y desiste de su amor. Diana, hermana de Ricardo, denuncia ante el rey

⁶⁴ *Sofisma*. Argumento sólo valedero en apariencia. Cualquier razonamiento o argumento falaz con el que se pretende confundir a alguien.

que Policiano ya le había dado palabra de matrimonio, y el monarca se libra así de un rival. Filipo declara su amor a Aurora y es correspondido. El rey, loco de amor, decide asaltar el lecho de Aurora; Filipo denuncia el intento de su señor a Dión, a cambio de la mano de Aurora. Dión llama secretamente a los nobles para defender a su hija del intento real.

Hasta este punto, Mendoza respeta el texto de Juan Ruiz en términos generales. Comprime la obra de tres actos en dos y suprime diálogos, especialmente a partir de la escena 13 del acto III, aunque respeta el sentido de la narración.

En la versión de Juan Ruiz de Alarcón, Aurora recibe al rey en su alcoba, espada en mano. En un parlamento muy importante de la obra, explica a los nobles -reunidos allí por Dión para atestiguar la felonía del monarca- que los vicios del rey son culpa de los vasallos. De ahí que Antonio Castro Leal haya dicho: "En su aspecto de comedia política, *La amistad castigada* ofrece un punto interesante. La vida del soberano está por encima de las sanciones del vasallo; pero la conducta real está sujeta al juicio de los gobernados, que en este caso están representados por un grupo de nobles. Estos, una vez que el rey ha perdido la *calidad moral* para gobernar, le exigen que abdique y aun lo amenazan con quitarle la vida si no acepta esta solución "pacífica".

*Pierda el beneficio quien
usa del paro ogravioras;
no reine quien reina mal;
no pueda quien ha mostrado
que con amor y poder
hará mañana otro tanto...*

Bajo este preámbulo, Mendoza recrea las acciones y presenta a un rey (Alejandro Tommasi) seducido por los encantos de su sobrina Aurora (Nicky Mandelleni), hija de Dión (Ricardo Blume), cuñado ambicioso, quien por conseguir el trono del reino de Sicilia no vacila en utilizar a su hija

casadera como carnada. El pretexto amoroso finalmente se difumina en esta comedia de intrigas, cuando los personajes muestran sus verdaderos intereses políticos. El deseo de poder motiva a Filipo (Hernán Mendoza), fiel vasallo, a traicionar al rey, y lo mismo ocurre con los demás nobles del reino, que arreven sus cartas bajo la mesa mientras el ingenuo monarca es presa de sus pasiones.



Aurora (Nicky Mondelloni) y Filipo (Hernán Mendoza).

Cuando se descubren las traiciones los nobles del reino, hombres y mujeres, con togas blancas y encapuchados, inician un debate revelador que sitúa la obra en una nueva dimensión. El ritmo narrativo de comedia colonial desaparece, no más versos. Inicia el momento de la improvisación. Los personajes, desencapuchados, desentran ante los espectadores la vileza de sus intereses y la maraña de trampas que se colocan alrededor del gobernante.

Con la supresión de diálogos y añadido de otros, Mendoza reelabora el final y sitúa la anécdota en un tiempo ambiguo: (*El Rey: ¿Por qué he sido destronado?/ Dión responde: "Por tirano"*). En este

caso la sentencia es propiamente política, mientras Alarcón acentúa una sentencia moral: el rey es destronado porque *pierde la calidad moral* para gobernar.

La trama mendocina no parece estar muy alejada de la realidad de nuestros días: los pactos se quebrantan, el asesinato y el chantaje se apropian de la escena política, y ocurren siempre en la escena personal.

Marco de referencia

La amistad castigada surge durante la administración de Ignacio Solares al frente de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM (1993-1996). Esta gestión marcó sus propios lineamientos: la reedificación de los escenarios universitarios. Las Cárcules de la Perpetua del Palacio de Medicina, ahora Foro de Teatro Clásico, pasó a ser un espacio para las obras de época o de carácter histórico por las características del inmueble. El Teatro Santa Catarina se convirtió en un laboratorio para la experimentación de las artes escénicas, en el que se presentan autores y directores noveles. En el Centro Cultural Universitario, el Foro Sor Juana Inés de la Cruz se convirtió, preferentemente, en el lugar para la escenificación de la nueva dramaturgia mexicana, y el Teatro Juan Ruiz de Alarcón se abocó hasta 1995 a la realización del ciclo *Los Grandes Directores del Teatro Universitario*, con el propósito de dar a conocer a un público nuevo los trabajos de artistas que formaron y conformaron la tradición y prestigio del teatro universitario.

La amistad castigada fue, curiosamente, la única excepción dentro del margen expuesto. La escenificación se llevó al cabo en el Teatro Santa Catarina durante uno de los intervalos del lugar.

En la profesión teatral las develaciones de placa siempre han tenido como fin dar testimonio de trabajos excepcionales dentro de un arte tan efímero como es el teatro. El acto cobra realce dependiendo del mayor número de presentaciones.

Si bien es cierto que durante el régimen de Ignacio Solares, las develaciones de placa han mermado un poco su valor por el otorgamiento indiscriminado, *La amistad castigada* es una de las pocas puestas en escenas que han alcanzado las cien representaciones.

La amistad castigada, al igual que su antecesora (*Secretos de familia*), desató controversia y más aún entre la crítica misma. La Asociación de Periodistas Teatrales (APT) concedió el premio "Ignacio López Tarso" a Alejandro Tommasi como el Mejor actor de 1994. De igual manera, la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT), con el premio "Fernando Soler", y la más reciente Asociación de Críticos y Periodistas Teatrales (ACPT) -fundada en 1994-, otorgaron la misma distinción, a Ricardo Blume.

La AMCT y la APT concedieron a Hernán Mendoza los premios "Fernando Mendoza" y "Antonio López Mancera" respectivamente, como el mejor coactor masculino.

Por su parte, la AMCT distinguió a Héctor Mendoza con el premio "Juan Ruiz de Alarcón", por la Mejor obra de autor nacional. Asimismo la APT, con el premio "Salvador Novo", y la ACPT lo reconocieron como el Mejor director del año.

*... sobresalió Héctor Mendoza al adaptar y dirigir el clásico de Juan Ruiz de Alarcón, La amistad castigada, que con las actuaciones de Alejandro Tommasi y Hernán Mendoza, crearon un espectáculo con localidades agotadas en cada función.*⁶⁵

65 Alejandro Danielly G. "Otro año de logros en escena", *Éxcelsior*, Sec. Espectáculos, México, 18/12/94, p.18.

La amistad castigada, comedia en dos partes. De Juan Ruiz de Alarcón y Héctor Mendoza. **Reparto** (por orden de aparición): Alejandro Tommasi (El Rey), Hernán Mendoza (Filipo), Ricardo Blume (Dión), Guillermo Larrea (Policiano), Roberto Sato (Ricardo), Dora Cordero (Diana), Laura Padilla (Elisa), Jorge Marín (Turquín), Carmen Beato (Camila), Nicky Mondellini (Aurora), Omar Ramírez (Noble). **Música:** Rodrigo Mendoza. **Iluminación:** Gabriel Pascal. **Asistente de iluminación:** Verónica Baena. **Asistente de dirección:** Alejandro Montes. **Realización de vestuario:** Keté Cebal. **Tramoya:** Enrique Montoya, Carolina Murillo y Martín Bermúdez. **Técnicos de iluminación:** Pablo Solares y Dellino Rojas. **Sonido:** Fernando Mendoza. **Intendencia y puertas:** Claudia A. Alcántar N. **Coordinador técnico:** César Cabrera. **Estreno:** 22 de septiembre de 1994. **Cierre de temporada:** 19 de mayo de 1995. Cien representaciones. **Teatro Santa Catarina** (Plaza de Santa Catarina 10, Coyoacán). **Cielo:** *Los Grandes Directores de Teatro Universitario*. **Producción:** UNAM, Compañía Nacional de Teatro/CNCA-INBA. 2da. Temporada, **Teatro El Granero**. Total: 200 representaciones. En mayo de 1996 representó a México en el Festival de Cádiz, Colombia.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS CRÍTICAS PERIODÍSTICAS

Secretos de familia

6 notas informativas
24 reseñas y artículos de fondo
2 entrevistas

La amistad castigada

26 notas informativas
18 reseñas y artículos de fondo
3 entrevistas

Críticas periodísticas

De los distintos géneros que se practican para dar a conocer y enjuiciar los acontecimientos de interés social, únicamente la *Noticia* prescinde de juicios, opiniones e interpretaciones, y se concreta a dar cuenta de los hechos de manera concisa y profiláctica, lo cual hace de ella un género "objetivo" o, más exactamente, el menos subjetivo.

Entrevista, Crónica, Reportaje y Columna son géneros que admiten o rechazan valoraciones a cargo del periodista, de acuerdo con el tipo de trabajo que éste quiera desarrollar. Los cuatro pueden ejercerse con fines estrictamente informativos y, si se quiere, admiten juicios, opiniones e interpretaciones.

A diferencia de los cinco precedentes, el *Artículo* y el *Editorial* se ocupan expresa y directamente de enjuiciar los hechos de interés público. Son los géneros subjetivos por autonomía y

definen con claridad las posiciones políticas e ideológicas de los periodistas, en lo individual, y de las empresas periodísticas, en lo institucional.

La crítica dramática no es, por consiguiente, un género periodístico sino una modalidad de expresión acentuada en los géneros *Artículo de fondo* y *Columna*, por su necesidad de especialización. No obstante, en ambos géneros, como en el resto del conjunto, lo que finalmente se persigue dentro del periodismo no es tanto lo "objetivo" de la información sino la mayor veracidad que conlleva la elección de frentes confiables.

Con base en las características propias del Artículo de fondo y Columna-crítica, de la recopilación expresa de las obras *Secretos de familia* (1991-1992) y *La amistad castigada* (1994-1996), se desprende que, a través de un análisis comparativo, el enfoque de la crítica teatral en México es, en primera instancia, parcial y subjetivo.

... es necesaria, obviamente, la síntesis: ¡si tuviéramos todas las páginas de un periódico! ¡Creo que ni escribiríamos la crítica nunca! Si hay que tratar de elegir, y creo que cada uno elige aquello que le es más importante o que lo impresionó o lo que le gustó más o le gustó menos en una obra...⁶⁶

Es perceptible, sin embargo, un avance paulatino, pero certero entre el período de adscripción de cada obra, de 1991 a 1996. Las constantes se centran principalmente en los aspectos literarios: relevancia del texto u adaptación, y se encansan hacia la dirección, la escenografía, el vestuario y el desenvolvimiento actoral. En esta oportunidad se enlistan algunos ejemplos del enfoque literario.

"... La obra como producto literario y dramático no es nada extraordinario. No es precisamente la mejor creación para el teatro de Mendoza. Vale más por su contenido que por su forma. La belleza que posee es intrínseca, exteriormente

⁶⁶ Tomás Espinosa. *Olga Harmony y la crítica teatral*, Entrevista, El Nacional, Sec. Espectáculos, México, 29/08/91, p. 8.

tienen pocas aportaciones. Creemos que aporta más su trabajo como director, apoyado en excelentes actuaciones, que como dramaturgo..." (*Secretos de familia*. Alejandro Laborie Elías, *El Día*, Sec. Espectáculos, 17/09/91, p. 17)

"... El dramaturgo muestra una atracción irresistible al análisis freudiano de los personajes... Y en este análisis reside el principal logro de Mendoza, como autor y como director" (*Secretos de familia*, Connie Ibarzabal, *Si Electra hubiera conocido a Freud*. El Universal, Sec. Cultura, 30/09/91, p. 23)

"... Desde la perspectiva del texto, recoge las leyendas que suelen conocerse como el ciclo de Atreo; centrándolo sobre todo en las figuras de Clitemnestra y Electra... Sea como sea, lo textual es ameno, y aunque funcione como espejo disminuyente de la grandeza de las propuestas originales, no carece de atractivo, de un lenguaje coloquial cercano al espectador contemporáneo... Es netamente un teatro de la palabra..." (*Secretos de familia*. Bruno Beit, *Los secretos de Mendoza*, Tiempo libre, del 3 al 9 de octubre, 1991, p. 37)

"La última obra de Héctor Mendoza, que ha sido puesta en escena, es una magnífica paráfrasis y recreación de *La Orestíada*, trilogía de Esquilo, en la que el autor demuestra que las grandes tragedias griegas que tanto nos aterraban, suceden aquí, en nuestro medio, en nuestra época actual..." (*Secretos de familia*. Rosa Margot Ochoa, *Héctor Mendoza y la actualidad de la tragedia*. El Día, Sec. Espectáculos, 8/11/91, p. 1)

"Mendoza hace cortes, moderniza los arcaísmos y... reescribe muchos versos para utilizar mexicanismos. Extiende sin alterarlo, el final que da en prosa, para mayor identificación de lo que se dice..." (*La amistad castigada*. Olga Harmony, *La Jornada*, Sec. Cultura, 6/10/94, p. 26)

"Destaca la eficacia de los parlamentos y el desenvolvimiento actoral. Por su forma, aquellos resultan calculadamente exactos, cortantes..." (*Secretos de familia*. Jaime Rosales. *En Secretos de familia, el drama griego deviene en un tema actual*. Gaceta UNAM, Sec. Cultura, 17/10/91, p. 17)

"... reescribe (todos los diálogos partiendo del tema elegido, pero incurriendo muchas veces en excesos verbales o frases que pretenden ser muy profundas y provocan la risa por su involuntaria superficialidad." (*Secretos de familia*. Mauricio Peña, *Mendoza marca con sello de humildad y premeditada medlanía su Electra*, *El Heraldo de México*, Sec. Diversión, 18/09/91, p. 6)

"... Su puesta en escena *La amistad castigada* en el Teatro Santa Catarina puede calificarse, sin temor a exagerar, como un auténtico milagro, pues logra hacer llevadero el insufrible texto de Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639), tan ríspido y estérilmente alambicado como todo lo que redactó el comediógrafo nacido en Taxco, Gro." (*La amistad castigada*. José Antonio Alcañáz, *El Universal*, Sec. Espectáculos, 30/10/94, p. 15)

"... Primero vemos la dramaturgia... Hasta este punto, Mendoza respeta al texto de Juan Ruiz en términos generales. Comprime la obra de tres actos en dos y suprime diálogos, especialmente a partir de la escena 13 del acto III -lo cual le resta claridad a la anécdota-, aunque respeta el sentido de la narración..." (*La amistad castigada*. Morelos Torres, *¿Juan Ruiz de Mendoza?*, *La Jornada*, Sup. *La Jornada semanal*, 4/12/94, p. 11)

"... me vi obligada a leer en su original de Juan Ruiz de Alarcón, para comprender mejor -me pareció, no como obra literaria, de una especial altura, ni siquiera de un valor excepcional. Se trata de una de esas historias de amor como las hay por decenas en la literatura clásica" (*La amistad castigada*. Malkah Rabell. *El Día*, Sec. Espectáculos, 28/12/94, p. 21)

Dentro de los alcances de la recopilación global de las críticas, los elementos menos frecuentes en ellos son: música, iluminación, dicción (o la voz) y maquillaje.

"... La música de Rodrigo Mendoza está impresa igualmente de tinta telenovelesca..." (*Secretos de familia*. Manuel Haro Villa, Novedades, Sec. Espectáculos, 23/09/91, p. 6)

"Los tonos también son diferentes. Esto permite que el amplio registro de Delia Casanova -sobre todo su voz-, una de las más bellas y cantavadoras de nuestros escenarios- se despliegue en todas sus gamas". (*Secretos de familia*. Olga Harmony, La Jornada, Sec. Cultura, 27/09/91, p. 24)

"... La iluminación de Gabriel Pascal no es moco de pavo, enriquece el ámbito. Lo mismo puede decirse de algún otro apoyo, como la música de Rodrigo Mendoza"

(Olga Harmony. *La amistad castigada*)

"... un espacio sostenido por la iluminación de Gabriel Pascal" (*La amistad castigada*. Reyna Barrera, Uno más Uno, Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, 8/10/94, p. 29)

"... La iluminación discreta pero soberbia de Gabriel Pascal" (*La amistad castigada*. Sergio Zurita, El Economista, Sec. La plaza, 13/10/94, p. 58)

"... La música nada describe, es impersonal e innecesaria".

(Morelos Torres. *La amistad castigada*)

"... Los actores, sin maquillaje, sin muletas de estilo, sin máscara ni vestuario tras el cual esconderse... Ni escenografía ni juego de luces para maquillar el espacio..." (*La amistad castigada*. Patricia Cardona, Uno más Uno, Sup. Sábado, 1/04/95, p. 12)

"... Excelente iluminador como es Gabriel Pascal" (*La amistad castigada*. Victor Hugo Rascón Banda, Rev. Proceso 1011, Sec. Cultura, 18/03/96, p. 61)

Como puede apreciarse es a partir de últimas fechas que el ejercicio crítico pone mayor énfasis en aspectos que hasta el inicio de esta década habían sido marginados.

Es menos notorio actualmente la inclinación de la reseña crítica por nutrir sus argumentos mediante la información textual del programa de mano. Pese a ser un material introductorio de infinita riqueza informativa para el espectador, el crítico de hoy recurre a éste expresamente para consentir si el artista cumple o no con su cometido.

"... Esto viene a colación, porque Mendoza refiere lo siguiente en el programa de mano..."

(Alejandro Laborie Elías. *Secretos de familia*)

"... Se dice en el programa de mano que la segunda trama (año actual) sirve de coro, para hacer una reflexión dialogada del interior de los personajes..."... En el programa de mano Mendoza afirma: "... (*Secretos de familia*. Benjamín Bernal, Novedades, Sec. Espectáculos, 18/09/91, p. 12)

"... y agrega en su introducción al programa de mano: ..." (*Secretos de familia*. Malkah Rabell. El Día, Sec. Espectáculos, 23/09/91, p. 17)

"... (pieza en dos partes, basada en un texto tradicional griego", recita el programa de mano)" (*Secretos de familia*. Gonzalo Valdés Medellín. *Otra querida familia*, Uno más Uno, Sup. Sábado, 5/10/91, p. 11)

"... En el programa de mano, Mendoza refiere los antecedentes del mito: ..."

(Connie Ibarzabal. *Secretos de familia*)

"En lo personal creo que aquí nos resulta más interesante Mendoza que el mismo Juan Ruiz y conuerdo con Castro Leal - aunque no por la razón aducida en el programa de mano- ..." (*La amistad castigada*. Bruno Bert, *Aquí, lo que brilla es oro*, Rev. Tiempo libre, del 6 al 12 de octubre, 1994, p. 31)

"... ("por salirse del tiempo en el que fue escrito")..."

(Sergio Zurita. *La amistad castigada*)

" Ofrece Mendoza una muy graciosa réplica: "si se trata de una comedia, ¿cómo puede tener personajes ejemplares?"... "estoy seguro de que *La amistad castigada* es una comedia que por salirse del tiempo en el que fue escrita, fue mal valorada y está pidiendo una nueva catalogación por parte de la crítica".

(Malkah Rabell. *La amistad castigada*)

"... el montaje de *La amistad castigada* no sólo es de Juan Ruiz de Alarcón, sino de Héctor Mendoza como señala el programa de mano..." (*La amistad castigada*. Cine Mundial, Sec. Espectáculos, 16/01/95, p. 5)

"Aquí -precisa el maestro Héctor Mendoza en el programa de mano- hay una contradicción: si se trata de una comedia política, ¿cómo puede tener personajes ejemplares?..." (*La amistad castigada*. Estela Alcántara. *La amistad castigada cumplió cien representaciones en el Santa Catalina*. Gaceta UNAM, Sec. Cultura, 20/03/95, p. 22)

En la actualidad la crítica dramática continúa refrendando sus posiciones a través de citas bibliográficas, diálogos de la obra y referencia a trabajos previos, aunque ahora omite generalmente la narración de la anécdota.

Referencias bibliográficas

"dice el investigador Millares Carlo..."

(Bruno Bert. *La amistad castigada*)

"... que parecía inspirada en *El príncipe*..."

(Victor Hugo Rascón Banda. *La amistad castigada*)

"... teoría del carácter de los personajes trágicos establecida por Aristóteles..."
(*Secretos de familia*. Luz Emilia Aguilar Zinser, Correo escénico, Sec. Teatro, octubre 1991, p. 7)

"... Stanislavsky llamaba la creación de la vida del espíritu humano en el escenario" (*Secretos de familia*. J.M. Flores, Correo escénico, Sec. Teatro, marzo 1992, p. 13)

"... (Cfr. *Teatro mundial* de Arturo del Hoyo)." (*Secretos de familia*. Reyna Barrera, Uno más Uno, Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, *Genealogía familiar*, 20/02/92, p. 28)

Diálogos de la obra

"... ¿Por qué me odias? ¡No! Una madre que ama a sus hijos no puede ser una mala madre..."
(Malkah Rabell. *Secretos de familia*)

"... No reine, quien reina mal", dice Aurora a los nobles, "pierda el beneficio quien usa de él para agraviarlos" ..."
(Victor Hugo Rascón Banda. *La amistad castigada*)

"... Porque cuando el rey pregunta ¿por qué he sido destronado? Dión responde: "por tirano". Pero ésta es una sentencia política siendo que Alarcón plantea una sentencia moral..."
(Morelos Torres. *La amistad castigada*)

"... Pues calló, obedezco y parto, ya que dan en mí los cielos escarmiento a los ingratos".
(Reyna Barrera. *La amistad castigada*)

Referencia a trabajos previos

"... Luego de haber caído en el exceso con aquella obra llamada *La desconfianza*... lleva tres magníficos montajes al hilo: *Secretos de familia*... *Juicio Suspendido*... y ahora *La amistad castigada*..."
(Sergio Zurita. *La amistad castigada*)

"Imposible, por ejemplo, olvidar su participación espléndida en *Exiliados*..."
(José Antonio Alcaráz. *La amistad castigada*)

"... una estructura de adaptación que recuerda su montaje de *La dama boba*..." (*La amistad castigada*. Bruce Swainsey, *Tiempo de experimentar*, La Jornada, Sup. La Jornada semanal, 9/10/94, p. 44)

"Desde aquella legendaria *Don Gil de las calzas verdes*, hasta las recientes *La desconfianza* y *Secretos de familia*..."
(Victor Hugo Rascón Banda. *La amistad castigada*)

"... ciertos experimentos memorables que realizó hace 15 años, pienso que superando ampliamente hoy aquellos trabajos. La idea que agudizó en *Y con Nausistrata, ¿qué?*, o en *Hamlet*..." "... muy bien llevado a cabo en esta ocasión, que tuvo escasos resultados en la versión de *Fedra* del mismo Mendoza. (*Secretos de familia*. Manuel Capetillo, El Nacional, Sec. Cultura, *Los verdaderos motivos de Clitemnestra*, 21/09/91, p. 29)

El crítico de hoy, más que el reportero (oficio igualmente respetable), generalmente da por hecho que el lector no ha visto aún la representación y, por lo tanto, se cuida de no revelar nada que pudiera estropear al lector el goce de la obra. Esto no quiere decir que carezca de libertad para hacerlo. De hecho en obras clásicas, por ejemplo, el lector con ciertos conocimientos afines conoce el desarrollo general de las tramas, independientemente del tratamiento que imprima el director de teatro. Depende del criterio y estilo del analista el cómo resuelve el sentido anecdótico.

Narración de la anécdota

"... odio de Clitemnestra por su esposo que la engañara haciendo llevar su hija Ifigenia con el ofrecimiento de una importante boda, para ser sacrificada a la diosa Artemisa, quien no permitía el paso de los ejércitos, impidiendo su llegada a Troya. Esta fue la justificación para convertirse en amante de Egisto y junto con él, matarlo a su regreso, después de diez años de guerra; el odio que siempre ha sentido Electra por su madre; nacida de la preferencia que siempre tuvo por su hermana Ifigenia, odio que se torna en deseo de venganza..."

(Rosa Margot Ochoa. *Secretos de familia*)

"Para defender su reino el monarca debe casarse con una princesa a quien no ama, además se encuentra enamorado de su sobrina. Él pide a su consejero y amigo que lo ayude a lograr esa unión. De esta muchacha, Aurora, se han prendido también Policiano y Ricardo. Diana, hermana de éste último, trata de atrapar en matrimonio a Policiano y para ello se vale de toda argucia. Filipo, el consejero y amigo del Rey, se enamora correspondidamente de Aurora, la doncella que debe pedir para su majestad. Esta anécdota imbricada evidencia que se trata de una comedia de enredos..." (*La amistad castigada*. Fabricio Rojas, *El mejor montaje*, El Universal, Sec. Cultura, 19/11/94, p. 4)

"Dividida en dos partes, *La amistad castigada* narra la historia del Rey de Sicilia, interpretado por Alejandro Tommasi, quien se ha enamorado de la bella Aurora, caracterizada por la también bella Nicky Mondellini, quien a su vez es hija del vasallo Dión (Ricardo Blume), el cual asumirá el poder cuando el monarca sea desterrado de su reino. Para cumplir su capricho..." (*La amistad castigada*. Jorge Pérez Albarrán. *Reestrenan La amistad castigada*, Novedades, Sec. Espectáculos, 13/01/95, p. 4)

"La acción se ubica en los años 400 ó 300 antes de Cristo en la época de los famosos tiranos. Dionisio, el viejo fue derrocado y muerto por tirano. Deba sucederlo en el trono su hijo Dionisio el joven (el rey en *La amistad castigada*), pero..." (*La amistad castigada*. Alejandra Mendoza de Lira, *La amistad castigada mezcla enredos amorosos con política*, El Universal, Sec. Espectáculos, 28/01/95, p. 10)

Reservación de la anécdota

"... en *Secretos de familia*, Mendoza escauba en las interpretaciones que de los mitos de Clitemnestra, Agamenón, Egisto, Electra y Orestes se han hecho, para exponer un cúmulo de reflexiones sobre la condición humana."

(Gonzalo Valdés Medellín. *Secretos de familia*)

"... La pieza es una especie de epílogo en prosa insertado como continuidad de la trama, en donde los personajes, sin dejar un aire del estilo y género que traían, se permiten en un lenguaje contemporáneo, una disquisición más ágil y libre en torno a lo que podríamos llamar la "sociología del poder", a partir de la estructura anecdótica planteada que se vuelve excusa ejemplificadora."

(Bruno Bert. *La amistad castigada*)

"Mendoza ha proyectado la comedia de Juan Ruiz de Alarcón bajo el espíritu de nuestra época, haciendo resaltar la actitud de los vasallos, quienes son capaces de realizar los más bajos actos para obtener el poder".

(Reyna Barrera. *La amistad castigada*)

Asimismo, el crítico se ha vuelto más prudente en el empleo de términos técnicos o dramáticos que, en general, resultan desconocidos para el lector común, pues, pese a que la crítica está dirigida a lectores de cierto nivel cultural, no son especialistas. Sin embargo, los dramas clásicos se resume de antemano el género de las obras, este es el caso de las grandes tragedias o comedias fatuosas.

"La última obra de Héctor Mendoza, que ha sido puesta en escena, es una magnífica paráfrasis y recreación de la *Orestíada*, trilogía de Esquilo, en la que el autor demuestra que las grandes tragedias griegas que tanto nos aterraban, suceden aquí..."

(Rosa Margot Ochoa. *Secretos de familia*)

"Con un nuevo aire a la tragedia griega, muy contemporánea y al estilo de Héctor Mendoza..." (*Secretos de familia*, Oscar Díaz Rodríguez, El Heraldo de México, Sec. Espectáculos, 2/04/92, p. 5)

"Nos imaginamos que esta propuesta no gustará a los ortodoxos del teatro, aquellos que quieren ver una tragedia griega tal y como se la platicaron sus abuelos..." (*Secretos de familia*, Guadalupe Pereyra, El Nacional, Sec. Cultura, 18/09/91, p. 11)

"... guardan una relación típica de melodrama, en que las ambiciones ocultas se van dejando ver..."

(Benjamin Bernal. *Secretos de familia*)

"Melodrama refinado y burdo a veces que también da oportunidad de crecimiento a los actores..."

(Mamél Haro Villa. *Secretos de familia*)

"... la transparencia humana deja ver al desnudo el interior de cada uno de los personajes de esa comedia política..."

(Patricia Cardona. *La amistad castigada*)

"... La obra no es una comedia típica de la edad colonial..."

(Estela Alcánlara. *La amistad castigada*)

"... La turbulencia toma un ritmo de comedia de espionaje..."

(Reyna Barrera. *La amistad castigada*)

"... Además Mendoza adapta esta comedia a nuestra vida política..." (*La amistad castigada*, Javier Galindo Ulloa, Uno más Uno, Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, 20/10/94, p. 29)

"... *La amistad castigada* es una comedia, en donde se mezclan enredos amorosos con la política." (*La amistad castigada*. Alejandra Mendoza de Lira, *La amistad castigada mezcla enredos amorosos con política*, El Universal, Sec. Espectáculos, 28/01/95, p. 10)

Si bien es cierta la concepción de Edward A. Wright sobre la existencia absoluta de tres planos de crítica dramática: el literario, teatral y práctico, también es verdad que interactúan entre sí. Asimismo, es justo reconocer y evaluar individualmente los diferentes niveles: la grandeza del drama, el placer estético de la magia teatral y el entretenimiento, elementos fundamentales de la puesta en escena.⁶⁷

En el ejercicio analítico, sin embargo, a menudo aparecen variaciones de valor incluso en el mismo plano o nivel y, con frecuencia, una pieza menor es reseñada mejor de lo que realmente es. El oropel, espectáculo y aplauso pueden fácilmente confundir y llevar a conclusiones erróneas. Esto es comprensible si se parte de la idea que en todo aquello que implica emoción no es posible (aunque si deseoso) esperar coincidencia u "objetividad".

Coincidencias

"... Delia Casanova sobresale con una espléndida actuación"

(Rosa Margot Ochoa. *Secretos de familia*)

"... Esto se da de manera especial en Delia Casanova, cuya densidad emotiva y capacidad de expresión escénica difícilmente encuentran equivalencia."

(Luz Emilia Aguilar Zinser. *Secretos de familia*)

"... destacando Delia Casanova..."

(Guadalupe Pereyra. *Secretos de familia*)

"... Tiene un grupo de actores del que sobresalen por su excelencia y desenvolvura escénica Delia Casanova como Clitemnestra, Blanca Guerra... y Ana Bertha Espín..."

(Mauricio Peña. *Secretos de familia*)

⁶⁷ En *Crítica teatral: las nuevas fronteras*, su autor Bolho Strauss dice que la puesta en escena la conforman la forma y contenido.

"... Las dos están, en verdad, espléndidas (Defía Casanova y Blanca Guerra)...", "David Ostrosky carece de la presencia y la fuerza disimulada que este Egisto requiere y Claudia Ramírez no parece una elección feliz, tan opaca y poco convincente."

(Olga Harmony. *Secretos de familia*)

"... Vale decir que la impericia de David Ostrosky y Claudia Ramírez queda avalada por lo que represeman..."

(J.M. Flores. *Secretos de familia*)

"... y el papel se haya asumido por Hernán Mendoza en lo que es el mejor trabajo que le he visto hasta el presente..."

(Bruno Bert. *La amistad castigada*)

"... Querría destacar a Hernán Mendoza que aquí aparece muy dueño de todas sus dotes actorales..."

(Olga Harmony. *La amistad castigada*)

"... ha contado con la colaboración afortunada de actores tan eficaces y afinados como Alejandro Tommasi y Hernán Mendoza."

(José Antonio Alcaráz. *La amistad castigada*)

Por lo anterior, la crítica dramática debe sustentar sus argumentos con el fin de que los adjetivos ("envejecida obra", "espléndidas actuaciones", "justo homenaje", "espléndido recurso teatral", "interesantes paralelismos", etcétera), no se limiten a engrosar la información de las páginas culturales porque en poco o nada conducen al lector a refrendar sus juicios en aras de una posible información que los acerque al teatro.

CONCLUSIONES

La crítica teatral es, en un sentido ideal, un proceso creativo a merced de dilucidar el complejo escénico, con el fin de informar y guiar las decisiones del espectador potencial, y ocasionalmente, de incidir en la realización teatral. Sin embargo, sólo es una aproximación personalísima de quien la ejerce. Por lo tanto, no existe objetividad comprobable; simplemente son aseveraciones fundamentadas, pero desde una personal apreciación.

Al no ser la crítica una ciencia, un conocimiento exacto de cosas por principios y causas, sino un producto de la actividad espiritual del hombre, debe ser considerada como un fenómeno de la cultura y no como un fenómeno natural. A esto se debe que no haya una fórmula para hacer crítica. Existe libre depuración en el material de juicio: los parámetros o puntos de referencia fluctúan dependiendo de los elementos teatrales que, a juicio del especialista, son dignos de destacarse, ya sea por su integración total o por el contraste dentro de la producción. Esto obedece, en el caso de los diarios, al espacio de que dispone el crítico para su reflexión y análisis.

En México la trascendencia de la crítica no ha sido la deseable. Se considera una memoria reflexiva del hecho escénico vista con reservas, y condenada a un sector específico: aquél ligado de alguna manera al teatro. En primera instancia, el poder para convocar al público a llenar o vaciar las salas es limitado; y esto va de la mano con el bajo índice sociocultural del país, en el que no existe el hábito de lectura instructiva. Los factores externos fundamentales para atraer al público son: el reparto, el tema, la recomendación personalizada, el bombardeo de publicidad, entre otros. Las grandes personalidades del quehacer teatral, por su parte, han consolidado su lugar dentro del gremio y es difícil,

si no prácticamente imposible, contradecirlos. Su nivel intelectual está -en ocasiones- por encima de críticos, seudocríticos o críticos en formación. En México ha habido un ejemplo patético de confusión, entre acumular datos y saber ser crítico, hablando exclusivamente en términos teatrales. Son pocos los analistas quienes han logrado adquirir prestigio y privilegio a través de largos años de desempeño; incluso, sus críticas son empleadas como referencias obligadas en el otorgamiento de subsidios, becas y puestos administrativos. Asimismo, los críticos fungen como jurados en eventos a fines.

Los hacedores noveles recopilan la documentación periodística que les permite abrirse paso dentro de las instituciones artísticas; quienes están al frente de éstas desean una crítica que refleje la actividad y el buen desempeño de la administración. Y es sólo el lector común, con ciertas nociones sobre teatro, quien persigue -en la mayoría de los casos-, publicaciones que lo involucren independientemente de que acuda o no a la representación. En muchas ocasiones es incitado a ello por el estilo del crítico.

La crítica teatral en nuestro país tiene singularidades muy detectables: el fenómeno teatral va muy por delante de la crítica. Hay mucha más actividad teatral que crítica. Esto, en principio de cuentas, es un fenómeno explicable: primero se produce el hecho teatral y luego viene la crítica que lo ubica y lo trata de comprender. Sin embargo, aunque este fenómeno sea lógico, natural, la crítica mexicana está sumamente atrasada aún respecto a esa sincronización. Y eso crea ofuscación y desapego. Entonces no es una crítica que tenga el conocimiento -o al menos el suficiente- de lo que representa el fenómeno teatral no solamente como tal, sino como búsqueda.

Al referirnos al fenómeno teatral y sobre todo de la crítica, casi podríamos reducirnos a hablar del Distrito Federal. El teatro a nivel nacional en el sentido crítico es sumamente pobre. La pobreza estriba en la falta de elementos de información y formación, en la que debería intervenir el crítico,

entendido como analista, investigador, impulsor del fenómeno teatral, de las corrientes teatrales, etcétera. Salvo honrosas excepciones, en el teatro de provincia persisten problemas tan elementales, errores básicos, que nadie espera aún encontrar: la actuación frontal, por ejemplo. Y esto se debe no a un problema de sensibilidad, de capacidad, sino de información y, por lo tanto, de posibilidades. Si el problema en el Distrito Federal es grave, en provincia se agudiza. De hecho, son los mismos críticos capitalinos quienes acuden a las muestras nacionales y festivales internacionales en el interior del país, los más destacados: la *Muestra Nacional de Teatro*, en Monterrey, y el *Festival Internacional Cervantino*. Y es, curiosamente, desde el Distrito Federal, a través de las asociaciones de crítica, donde se extienden los premios a lo más destacado del teatro en provincia. Esto habla de una política cultural centralista, aún cuando se intenta su descentralización. En el caso concreto del teatro, los mejores maestros y centros de enseñanza (EAT, CUT, Filosofía y Letras UNAM, etcétera) yacen en la capital del país.

En México, el enfoque de la crítica dramática es parcial y subjetivo. De 1991 a la fecha, a través de las obras *Secretos de familia* y *La amistad castigada* es posible ver un avance paulatino a través de algunos principios de honestidad y no de afirmaciones autoritarias. Las constantes se centran principalmente en los aspectos literarios: relevancia del texto o adaptación, y se encausan hacia la dirección, escenografía, vestuario y actuación. Los elementos menos frecuentes son: música, iluminación, dicción y maquillaje.

Persiste actualmente, aunque en menor grado, la inclinación de la reseña crítica por nutrir sus argumentos mediante la información textual del programa de mano. No obstante, pese a ser un material introductorio de infinita riqueza informativa para el espectador, el crítico de hoy, por su aportación creativa y brevedad del espacio periodístico, recurre a éste expresamente para consentir si el artista cumple o no con su cometido. También hace menos referencias de montajes previos del artista, quizá

con el entendido de que cada trabajo vale por sí mismo y, por lo tanto, debe ser evaluado en su individualidad. Justo es reconocer que la referencia finge -en este caso- como un parámetro para seguir la trayectoria de cada hacedor teatral.

En la actualidad, la crítica dramática refrenda sus juicios con citas bibliográficas o diálogos de la obra y omite generalmente la narración de la anécdota. El crítico es, por su carácter de especialización, más prudente que el reportero y -generalmente- se cuida de no revelar nada que pudiera estropear al lector el goce de la obra. Asimismo, el crítico se ha vuelto más cauto en el empleo de términos técnicos o dramáticos que, en general, resultan desconocidos para el lector común.

La concepción de Edward A. Wright, sobre la existencia absoluta de tres planos de crítica dramática: literario, teatral y práctico, finalmente interactúa, al menos en el desarrollo de la crítica teatral mexicana. No obstante, en esta labor a menudo aparecen variaciones de valor incluso en el mismo plano o nivel y, con frecuencia, una misma pieza tiene diferentes apreciaciones. Esto es comprensible -como ya se señaló- si se parte de la idea que en todo aquello que implica emoción no es posible (aunque sí deseoso) esperar coincidencia y "objetividad".

Es indispensable que la crítica teatral separe los diferentes públicos de las distintas obras; cada una tiene en su entorno un valor, y para juzgarla debe basarse en el uso de los métodos de la sociocrítica⁶⁸ ya que cada tipo de obra tiene un destinatario.

⁶⁸ La sociocrítica investiga el trabajo concreto de la escena y la función de los sistemas paraverbales, bajo la concepción de una práctica social, para indagar la sociología de los públicos, sus cambios y su composición, su cultura y desarrollo; indagar sobre las instituciones literarias, los modos de producción y consumo, y finalmente dar respuesta que pudiera cerrar -utópicamente- el circuito de la comunicación ideado por Roman Jakobson, tomando en cuenta la dicotomía y la separación entre emisor, destinatario -"emotivo" y "conativo"-, en lo teatral: actor, espectador-crítico. En este sentido, es necesario reconocer que no sólo el actor y el público son indispensables para la existencia del teatro.

La formación autodidacta del crítico, con diferentes trayectorias, hace que su nivel intelectual se traduzca a su capacidad de análisis. En la prensa escrita, no obstante, algunos profesionales son arrastrados por el medio por lo que su potencial analítico se reduce a reseñas informativas. Esto no es peyorativo, simplemente son modalidades del ejercicio periodístico, pues existe un factor que unifica a todos los periodistas: el deseo de dar a conocer la información veraz y oportuna. Sin embargo, subsiste otra analogía entre ellos: el menosprecio que se da al teatro infantil, siempre delegado y presa de escasas notas informativas.

La crítica como análisis de una obra es constructiva. Desde luego hay pseudocríticos que utilizan sus espacios para agredir, destruir, incluso para vengar pequeños roces personales que, a veces, tienen con los hacedores. Inclusive, algunos analistas se retratan como el posible director ideal en el momento en que sus sugerencias van más allá del comentario. Héctor Mendoza señala al respecto: "*los críticos no son más que un reflejo de ellos mismos*". El crítico verdadero siempre es constructivo, aun cuando emita un juicio negativo, no sólo adjetiva sino fundamenta sus impresiones.

Algunas personas consideran a los críticos de teatro como creadores frustrados. Existen analistas que han hecho algún tipo de creación artística, pero la crítica en sí misma es parte de un proceso creativo desde el momento en que da la lectura de una obra. Sin embargo, hay que reconocer que la crítica está muy abandonada, no florece la investigación. Y sin investigación no puede haber análisis, sin análisis no puede haber reflexión, y sin reflexión no puede avanzar la crítica.

A pesar de que en la actualidad se cuenta con los medios electrónicos capaces de documentar los acontecimientos escénicos, al igual que la crítica, no son capaces de registrar toda la serie de asociaciones y sensaciones que únicamente tiene el espectador.

Son bien recibidas, por su parte, las premiaciones anuales de teatro en la medida en que el trabajo de la comunidad artística se ve reflejado, sin embargo, si sus actividades se reducen exclusivamente a la entrega de premios, se cae en el *glamour* de hace 50 años que no corresponde a las necesidades actuales. Las asociaciones de crítica de teatro, centralizadas en la capital del país, deben abrir sus puertas a periodistas y críticos jóvenes con interés de aportar ideas y esfuerzos en beneficio de las mismas, así como promover programas de capacitación y actualización permanente para sus integrantes con el fin de darle a cada asociación (si no pueden vincularse) un carácter nacional a través de encuentros anuales de críticos de teatro, con el fin de intercambiar experiencias y conocimientos teóricos. Asimismo, sería prudente conectarse con publicaciones extranjeras para conocer e intercambiar hallazgos y estar en contacto con las diversas corrientes teatrales que interesan a la crítica internacional. Por el momento, las asociaciones continúan otorgando premios, guiadas quizá por el número de representaciones, público, notas, reseñas y críticas a favor que han tenido cada una de las obras.

En el caso de los centros de formación teatral, deberían implementar en sus programas de enseñanza asignaturas (o talleres) sobre crítica y periodismo, impartidos por especialistas. Reglamentar la asistencia permanente de los alumnos al teatro y analizarlo, independientemente de las áreas de especialización.⁶⁹ Incrementar, asimismo, actividades complementarias como coloquios, mesas redondas, seminarios y concursos de reseña teatral, a fin de cultivar nuevas generaciones de críticos teatrales.

Así, la crítica es una de las más altas y complejas funciones intelectuales del hombre por la necesidad de especialización permanente que requiere. Por ello, son sólo unos cuantos críticos en México, con estudios universitarios, quienes reúnen todas las cualidades, se sostienen en la profesión y se comprometen con el teatro. Y a pesar de tener en muchas ocasiones juicios encontrados, hay en ellos

⁶⁹ En el caso de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la crítica teatral debería sumarse a las áreas de especialización existentes: actuación, dirección y dramaturgia.

un interés muy personal por analizar el teatro mexicano desde una postura honesta. A este respecto, Vicente Leñero dice: *"Hay que comprometerse y equivocarse y caer. El que no se equivoca no tiene nada que hacer en el teatro, ni en ningún otro lado. El derecho a equivocarse y a errar. El que no se equivoca es el que quiere ir siempre sobre seguro haciendo lo que no lo compromete. Trabajar sin reto es nada."*

En este sentido, la función de la crítica, su misión, su obligación, es asistir al fenómeno de búsqueda, acompañarlo, orientarlo de algún modo, comentarlo, pero no negarlo por principio. Es un problema de toda crítica el tener establecidos parangones, criterios, clichés, sobre lo que debe ser el fenómeno teatral o artístico; y cuando se produce un suceso que los contraria, lo deja fuera o lo critica en función de esos criterios establecidos. La crítica entendida así lo que hace es obstaculizar al fenómeno de búsqueda, lo cual lo limita, lo retrae. En este sentido, el artista que se arriesga por un camino de búsqueda, con buenos o malos resultados, tendrá en la crítica un obstáculo y nunca un acompañante.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. *La poética*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1989, p. 215.

Ávila, Adriana; Hernández, Elsa; Obregón, Marta; Barrera, Reyna; Juárez, Raquel; Orozco, Arturo. *Teatro Griego*, CCH Vallejo, UNAM, México, 1994, p. 184.

B. Artigas, Juan. *Centro Cultural Universitario, visita guiada (en torno de su arquitectura)*, Coordinación de Difusión Cultural, Coordinación de Humanidades, Coordinación de la Investigación Científica/UNAM, México, 1994, p. 119.

B. Artigas, Juan. *La Ciudad Universitaria de 1954 (Un recorrido a cuarenta años de su inauguración)*, UNAM, México, 1994, p. 66.

Bowra, C.M. *Historia de la literatura griega*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México, D.F., Décima tercera edición, 1983, p. 106.

Capiroto, Ettore. *Enciclopedia del Teatro del '900*, Italia, p. 599.

Ceballos, Edgar. *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*, Siglo XX, Col. Escenología, México, 1996, p. 545.

Cordera Campos, Rafael. *Políticas de financiamiento a la educación superior en México*, Col. Problemas educativos de México, Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM, y Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, México, 1995, p. 142.

Crónica 1989-1992, Coordinación de Difusión Cultural/UNAM, México, 1992, p. 254.

Escénica (Época: historia del teatro de la Universidad). Vol. I, núm. 1. Publicación de la Dirección de Teatro y Danza, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, México, 1988, p. 111.

Escénica (Época: historia del teatro de la Universidad). Vol. I, núm. 2, diciembre de 1988. Publicación de la Dirección de Teatro y Danza, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, México, 1989, p. 128.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Crónicas y artículos sobre teatro (1876-1880)*, Obras III, UNAM, México, 1973, p. 338.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Cuentos, crónicas y ensayos*. UNAM, México, 1973, p. 171.

- La Universidad en el espejo*. (Varios autores), UNAM, 1994, p. 183.
- Macgowan, K.; Melnitz, W. *Las edades de oro del teatro*, Fondo de Cultura Económica, Col. Popular, 54, México, 1985, p. 347.
- Muncy, Michele. *Teatro de Salvador Novo*, Col. de Teatro 3, México, 1976, p. 188.
- Muñoz García, Humberto; Rodríguez Gómez, Roberto. *Escenarios para la Universidad contemporánea (pensamiento universitario, tercera época)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, p. 135.
- Olivé, León. *Ética y diversidad cultural*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, y Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 312.
- Rabell, Malkah. *Decenio de teatro 1975-1985*, El Día en Libros, Sociedad Cooperativa, Publicaciones Mexicanas S.C.L., México, 1986, p. 224.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la Cultura en México*, Octava edición. Col. Austral 1080, Espasa Calpe Mexicana, S.A., México, 1979, p. 145.
- Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*, Séptima edición, Col. Austral 974, Espasa Calpe Mexicana, S.A., México, 1986, p. 145.
- Reyes de la Maza, Luis. *En el nombre de Dios hablo de teatro*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología (textos de estética y teoría del arte)*, Lecturas universitarias 14, UNAM, 1972, p. 492.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*, Editorial Grijalbo, 1992, p. 272.
- Strauss, Botho. *Crítica Teatral: las nuevas fronteras. (Análisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral)*, Col. Esquinas, Editorial Gedisa, España, 1989, p. 230.
- Wright A., Edward. *Para comprender el teatro actual*, Fondo de Cultura Económica, Col. Popular 28, México, 1982, p. 378.

HEMEROGRAFÍA

Secretos de familia

Notas informativas

1. Escala, Sec. Teatro, abril, 1991, p. 2
2. Espinosa, Pablo. *Secretos de familia aborda la tragedia desde una perspectiva humana*, La Jornada, Sec. Cultura, 12/09/91, p. 39
3. *Los universitarios lograron lo mejor del teatro juvenil*, Cine Mundial, Sec. Espectáculos, 11/01/93, p. 14
4. Maceda, Elda. *Teatro de Santa Catarina está hecho un desastre*, El Universal, Sec. Espectáculos, 19/09/91, p. 8
5. *Secretos de familia, la revaloración de los mitos*, Cine Mundial, Sec. Espectáculos, 12/09/91, p. 5
6. Solís Hernández, Eunice. *Héctor Mendoza escribe y dirige Secretos de familia*, El Día, 11/09/91, p. 26

Reseñas y Artículos de fondo

1. Aguilar Zinser, Luz Emilia. *Héctor Mendoza, mítico*, Rev. Correo escénico, Sec. Teatro, octubre 1991, p. 7.
2. Barrera, Reyna. *Uno más Uno*, Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, *Genealogía familiar*, 20/02/92, p. 28.
3. Barrera, Reyna. *Uno más Uno*. Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, *El debate en la tragedia*, 18/03/92, p. 32.
4. Bernal, Benjamín. *Novedades*, Sec. Espectáculos, 18/09/91, p. 12.

5. Bert, Bruno. *Los secretos de Mendoza*, Rev. Tiempo libre, del 3 al 9 de octubre, 1991, p. 37.
6. Capetillo, Manuel. El Nacional, Sec. Cultura, *Los verdaderos motivos de Clitemnestra*, 21/09/91, p. 29.
7. Corona, Guadalupe. *Secretos de familia, Escarabajos, Contrabando y De la calle*, El Día, Sec. Espectáculos, 07/12/91, p. 11.
8. Flores, J.M. *El secreto de Mendoza*, Rev. Correo escénico, Sec. Teatro, marzo 1992, p. 13.
9. Gillhuya M., Patricia. Rev. Punto, Sec. Teatro, 30/09/91, p. 19.
10. Gozález de Cosío, Antonio. *Secretos a gritos*, Novedades, Sec. Espectáculos, 21/09/91, p. 7.
11. Harmony, Olga. La Jornada, Sec. Cultura, 27/09/91, p. 24.
12. Haro Villa, Manuel. *Secretos de familia... gran obra, mínimo local*, Novedades. Sec. Espectáculos, 23/09/91, p. 6.
13. Ibarzabal, Coni. *Si Electra hubiera conocido a Freud*, El Universal, Sec. Cultura, 30/09/91, p. 23.
14. Lahorie Elías, Alejandro. *Secretos de familia, estreno de Héctor Mendoza donde se retoma el clásico tema de Electra*, El Día, Sec. Espectáculos, 17/09/91, p. 17.
15. Margot Ochoa, Rosa. *Héctor Mendoza y la actualidad de la tragedia*, El Día, Sec. Espectáculos, 8/11/91, p. 1.
16. Margot Ochoa, Rosa. *Secretos de familia: 100 representaciones*, El Día, Sec. Espectáculos. 6/04/92, p. 15.
17. Peña, Mauricio. *Mendoza marca con sello de humildad y premeditada medianía su Electra*, El Heraldo de México, Sec. Diversión, 18/09/91, p. 6.
18. Pereyra, Guadalupe. *Secretos de familia, la mitología griega en escena*, El Nacional, Sec. Cultura, 18/09/91, p. 11.
19. Rabell, Malkah. El Día, Sec. Espectáculos, 23/09/91, p. 17.
20. Ramos Navas, Saúl. *Secretos de familia, verdadero acontecimiento teatral de 1992*, El Universal, Sec. Cultura, 22/02/92, p. 14.

21. Rodríguez, Oscar Díaz. *Héctor Mendoza avala la vigencia de la tragedia antigua clásica*, El Herald de México, Sec. Espectáculos, 2/04/92, p. 5.
22. Rosales, Jaime. *En Secretos de familia, el drama griego deviene en un tema actual*, Gaceta UNAM, Sec. Cultura, 17/10/91, p. 17
23. Seligson, Esther. *Full de actores*, Rev. Proceso, Sec. Teatro, 1992, p. 46.
24. Valdés Medellín, Gonzalo. *Otra querida familia*, Uno más Uno, Sup. Sábado, 5/10/91, p. 11.

Entrevistas

1. Leñero Franco, Estela. *Una visión contemporánea de la tragedia*, El Nacional, Sec. Cultura, 12/09/91, p. 9.
2. Narro, Carmina. *Héctor Mendoza*, Rev. Correo escénico, Sec. Teatro, enero, 1992, p. 14.

La amistad castigada

Notas informativas

1. Blume, Ricardo. *Alarcón y Mendoza*, La Jornada, Sec. Cultura, 30/09/94, p. 31.
2. Cine Mundial, Sec. Espectáculos, 16/01/95, p. 5.
3. Danielly, Alejandro G. *Otro año de logros en escena*, Excélsior, Sec. Espectáculos, 14/01/95, p. 5.
4. *Está marginado el teatro clásico en México*, Novedades, Sec. Espectáculos, 20/09/94, p. 2.
5. Figueroa, Fernando. *La amistad castigada: el poder tras el trono*, El Nacional, Sec. Cultura, 20/09/94, p. 29.
6. Garcilazo, Sylvia. *Tommasi: un actor multifacético*, El Nacional, Sec. Espectáculos, 30/06/95, p. 36.
7. Garfias Ramírez, Bety. *Ricardo Blume regresó para quedarse, ahora trabaja en cine*, El Universal, Sec. Espectáculos, 3/04/95, p. 11.

8. Grajales, Ulises. *Alejandro Tomassi hace su primer estelar*, Sol de México, Sec. Escenario, 13/02/95, p. 5.
9. *La amistad castigada regresa*, Cine Mundial, Sec. Espectáculos, 16/01/95, p. 14.
10. *La amistad castigada representará a México en el Festival de Cádiz*, Cine Mundial, Sec. Espectáculos, 11/03/96, p. 5.
11. López, Ma. Luisa. *Reforma*, Sec. Cultura, 23/09/94, p. 6.
12. Loera Cruz, Roberto. *Héctor Mendoza dirige La amistad castigada de Juan Ruiz de Alarcón, en el Teatro Santa Catarina*, Uno más Uno, Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, 22/09/94, p. 2.
13. Marín Chiquet, Nora. *Alejandro Tomassi y la facilidad de actuar sin dejar de divertirse*, El Herald de México, Sec. Espectáculos, 30/06/95, p. 4.
14. Navarrete, Georgina. *Para Alejandro Tomassi lo más importante es actuar, pero un protagonista es mejor*, El Herald de México, Sec. Espectáculos, 27/02/95, p. 2.
15. *Obra teatral*. Excelsior, Sec. B, 21/09/94, p. 4.
16. Ochoa, Guillermina. *Para hacer justicia a Juan Ruiz de Alarcón*, Summa, Sec. Cultura, 20/09/94, p. 1.
17. Rosales, Gustavo Emilio. *Encuentro entre amigos*, Rev. Tiempo libre, del 22 al 28 de septiembre de 1994, p. 31.
18. Salinas, Adela. *Revive y moderniza a Juan Ruiz de Alarcón*, Reforma, Sec. D, 20/09/94, p. 12.
19. Sánchez Dávila, Carmen. *La amistad castigada, obra de gran actualidad*, Diaria de México, Sec. B, 20/09/94, p. 5.
20. Suárez del Solar. *Ricardo Blume, el mejor actor*, Novedades, Sec. Espectáculos, 31/01/95, p. 4.
21. Suárez, Gustavo. *Obra teatral*, Excelsior, Sec. B, 6/03/95, p. 8.
22. Suárez Ojeda, Gustavo. *Alejandro Tomassi reaparece en la obra La amistad castigada*, Cine Mundial, Sec. Espectáculos, 20/09/94, p. 15.
23. Velázquez Yebra, Patricia. *Héctor Mendoza estrenará una comedia de Juan Ruiz de Alarcón*, El Universal, Sec. Cultura, 20/09/94, p. 1.

24. Vega, Patricia. *La amistad castigada, creativo acercamiento a un gran clásico*, La Jornada, Sec. Cultura, 20/09/94, p. 27.
25. Ximénez, Xóchitl. *Para aprender es preciso negar acceso a clásicos*, La Afición, Sec. Cultura, 20/09/94, p. 19.
26. Zurita, Sergio. *Héctor Mendoza estrena La amistad castigada*, El Economista, Sec. La plaza, 22/09/94, p. 59.

Reseñas y Artículos de fondo

1. Alcaráz, José Antonio. El Universal, Sec. Espectáculos, 30/10/94, p. 15.
2. Alcántara, Estela. *La amistad castigada cumplió cien representaciones en el Santa Catarina*. Gaceta UNAM, Sec. Cultura, 20/03/95, p. 22.
3. Bert, Bruno. *Aquí, lo que brilla es oro*, Rev. Tiempo libre, del 6 al 12 de octubre, 1994, p. 31.
4. Cardona, Patricia. Uno más Uno, Sup. Sábado, 1/04/95, p. 12.
5. Danielly, Alejandro G. Excélsior, Sec. Espectáculos, 12/10/94, p. 2.
6. Galinda Ulloa, Javier. Uno más Uno, Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, 20/10/94, p. 29.
7. Harmony, Olga. *Oteando signos*, La Jornada, Sec. Cultura, 26/09/94, p. 24.
8. Harmony, Olga. La Jornada, Sec. Cultura, 6/10/94, p. 26.
9. López Chavira, Antonio. Rev. Siempre, Sup. La cultura en México, 09/11/95, p. 62.
10. Mendoza de Lira, Alejandra. *La amistad castigada mezcla enredos amorosos con política*, El Universal, Sec. Espectáculos, 28/01/95, p. 10.
11. Pérez Albarrán, Jorge. *Reestrenan La amistad castigada*, Novedades, Sec. Espectáculos, 13/01/95, p. 4.
12. Rahell, Malkah. El Día, Sec. Espectáculos, 28/12/94, p. 21.
13. Rascón Banda, Víctor Hugo. Rev. Proceso 1011, Sec. Cultura, 18/03/96, p. 61.
14. Rojas, Fabricio. *El mejor montaje*, El Universal, Sec. Cultura, 19/11/94, p. 4.

15. Ruiz, Tania. *La amistad castigada, de Juan Ruiz de Alarcón, transforma a los personajes despojándolos de su acartonamiento*, Uno más Uno, Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, 11/01/95, p. 28.
16. Swansey, Bruce. *Tiempo de experimentar*, La Jornada, Sup. La Jornada semanal, 9/10/94, p. 44.
17. Torres, Morelos. *¿Juan Ruiz de Mendoza?*, La Jornada, Sup. La Jornada semanal, 4/12/94, p. 11.
18. Zurita, Sergio. *El Economista*, Sec. La plaza, 13/10/94, p. 58.

Entrevistas

1. Figueroa, Fernando. *Actúo bien para que me quieran*, El Nacional, Sec. Cultura, 18/04/95, p. 28.
2. Hernández, Juan. *El teatro es una realidad alternativa*, Uno más Uno, Sec. Ciencia, Cultura y Espectáculos, 08/07/95, p. 25.
3. García Carrillo, Sandra Luz. *La actuación como forma de vida*, El Nacional, Sec. Espectáculos, 24/09/94, p. 23.