



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA



U. N. LA IMPORTANCIA DE LA TRADUCCION Y
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta
ADAPTACION EN LA DRAMATURGIA

INFORME ACADÉMICO DE ACTIVIDAD PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA MODERNAS (INGLESAS)

P R E S E N T A
ANA ELENA PERUSQUIA SUAREZ



ASESOR: DR. JORGE ALCAZAR BRAVO



CIUDAD UNIVERSITARIA, D. F.

2004



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.

Para Salvador y Pablo, quienes tuvieron
la paciencia de regalarme tardes enteras

If I have been able to keep up to the Beauties of Monsieur *Racine* in my Attempt, and to do him no Prejudice in the Liberties I have taken frequently to vary from so great a Poet, I shall have no reason to be dissatisfied with the Labour it has cost me to bring the compleatest of his works upon the *English* stage...

Ambrose Philips en el prefacio a su versión de *Andromache* de Racine, *The Distres'd Mother*, 1712

INDICE

I. Introducción.....	5
II. <i>Las olas</i> se convierte en <i>Polvo de mariposas</i>	13
III. <i>De la calle</i> : teatro latino en Estados Unidos.....	28
IV. <i>Arriba el telón</i>	39
• El espacio escénico y las transiciones.....	45
• El nacimiento de los personajes.....	49
• El trabajo de dramaturgista.....	54
V. Conclusión.....	66
VI. Bibliografía.....	69

INTRODUCCION

La aparición de la figura del dramaturgista se hace cada vez más evidente en los escenarios mexicanos. Pero esto no siempre fue así. Esta figura, mitad creador, mitad manipulador, parecía inconcebible en los escenarios de nuestro país incluso hasta la década de los ochenta, cuando los textos que se montaban en escena eran escritos por un dramaturgo que las entregaba al director y el dramaturgo daba por terminado su trabajo. En algunos casos, los mismos directores, que eran a la vez dramaturgos, creaban junto con sus actores los espectáculos. Tal es el caso de *In memoriam*, espectáculo creado por Héctor Mendoza, basándose en la poesía de Manuel Acuña. Jaime Chabaud describe esta iniciativa como "no sólo legítima sino necesaria"¹, y gracias a ella, la relación dramaturgo-director en México comenzó un cambio que ha culminado en la aparición del dramaturgista.

En países como Inglaterra o Alemania, el dramaturgista nació como la persona que lado a lado del director, asiste a cada ensayo y retrabaja el texto original sin que importe el origen de éste. Como menciona Ambrose Philips en la cita que comienza este trabajo², ya desde el siglo XVIII los traductores teatrales tenían la inquietud de no quedarse en el mero acto de la traducción, sino que también les interesaba profundizar en la estructura de la obra, en el público que la observaría, en aquellas cuestiones que conciernen más al dramaturgista que al mero traductor o dramaturgo. Mientras que el dramaturgo trabaja en su casa y entrega un trabajo terminado cuando pone "FIN" a su libreto (mero texto dramático, no escénico), podríamos llamar al

¹ Jaime Chabaud Magnus, "Cuando al director le salen plumas" en *Espacio Escénico*, p. 3.

² Citado en Susan Bassnett, *Translation studies*, p. 125.

dramaturgista el “director” de las palabras. Y así esta figura (que a veces puede ser el mismo dramaturgo) comienza a volverse indispensable en el equipo creativo de cualquier montaje. Su principal función es preguntar por qué: ¿Por qué esta compañía se encuentra montando esta determinada obra precisamente en este momento?

Otro de los impulsos que apoyó la aparición de esta figura sobre el escenario fue la influencia de los movimientos teatrales interculturales, sobre todo a partir de finales de los años setenta. A pesar de que Goethe hizo un llamado a la “literatura mundial”³ desde 1827 y que las vanguardias literarias de comienzos del siglo XX tomaron elementos de culturas no europeas para la creación de espectáculos teatrales, es sólo hasta los años setenta que los directores escénicos comienzan con mayor conciencia a tomar elementos de otros países y culturas para incorporarlos a sus puestas en escena con el objetivo de crear nuevas formas y lenguajes. Y este trabajo hizo necesaria una nueva figura, una figura capaz de trabajar con las palabras, pues como bien señaló Jean-Michel Déprats con respecto a su traducción de la obra *The Playboy of the Western World* de J. M. Synge para el director Jacques Nichet, “la traducción no es la adaptación”⁴. La traducción de esta obra fue de suma importancia a nivel mundial pues por primera vez el traductor se preocupó por conservar la marcada diferencia del anglo-irlandés con relación al inglés, además de respetar la composición estructural del original. En otras palabras, Déprats no limitó su trabajo al de un mero traductor, sino que fue más allá al interesarse en la parte escénica del trabajo. Déprats insiste en que en nuestros

³ “La literatura nacional ya no tiene mucho sentido, es hora de llegar a una literatura mundial y todos deben ahora acelerar esta época” dijo Goethe en una conversación con Eckermann, citado en Erika Fisher-Lichte, “Las tendencias interculturales en el teatro contemporáneo”, en *Tendencias interculturales y práctica escénica*, p. 38.

⁴ Didier Méreuze, “Jean-Michel Déprats: La traducción y el montaje como confrontación cultural”, en *Tendencias interculturales y práctica escénica*, p. 205.

tiempos una traducción, al contrario de una gran obra, pasa de moda y de época con suma rapidez. La relación que él propone debe acercarse más estrechamente al texto original en dos planos: el literario y el filológico. Este tipo de relación, cada vez más necesaria en nuestro teatro contemporáneo, definitivamente requiere de la existencia de un dramaturgista en el equipo de creadores.

¿Cómo se llega del texto original a la puesta en escena? Hablamos de un texto original (o texto dramático) cuando nos referimos a aquel que el dramaturgo escribe en su soledad y llega a manos del director, ya sea a través de un libro o libreto. Una vez que el texto original o dramático es leído por un director que lo quiere montar y/o un actor lo interpretará, se empieza a convertir en texto escénico. Le damos este nombre debido a que a partir de ese momento su fin último será verlo puesto sobre la escena. Nunca serán iguales el texto dramático y el texto escénico. A lo largo de los ensayos, actores y director transforman el libreto por muy diversas razones: las más sencillas tienen que ver con cuestiones de dicción, pues hay actores a quienes se les dificulta la pronunciación de ciertas combinaciones fónicas; o de movimiento, cuando la escenografía marca el trayecto del actor modificando los parlamentos. Las más complejas se ubican en el ámbito de la adaptación teatral, es decir, del traslado situacional y en muchas ocasiones temporal, que el director hace del texto dramático, e.g. *Elsinore*, adaptada, dirigida y actuada por Robert LePage a partir de *Hamlet*, donde el texto original se convertía en un multifacético monólogo.

¿Qué sucede con las traducciones? El texto original puede o no estar traducido de su idioma original. La transformación a texto escénico se puede realizar desde dos lugares: con un texto dramático ya traducido, traducción que no habría sido realizada pensando en la puesta en escena; o con un texto

dramático en su idioma original. Cuando un dramaturgista empieza su trabajo con éste último, tal como Déprats sobre *The Playboy...*, tiene la ventaja de vigilar aún más de cerca la transformación y maduración del texto escénico.

La diversidad en los cambios que sufre un texto original mientras se transforma en texto escénico requiere la disponibilidad de un dramaturgista, encargado de no perder en ningún momento la coherencia entre el texto original y los objetivos del director y los actores. El dramaturgista debe poner freno, analizar y ofrecer opciones correctas a los cambios que el equipo de la puesta en escena requiere hacer sobre el texto original. No es un mero adaptador: el dramaturgista vigila la transformación del texto dramático en texto escénico. Esta transformación es muy lenta y transcurre a lo largo de cada ensayo, desde el trabajo de mesa hasta los ensayos generales, e incluso después de haberse estrenado la obra, según el método de trabajo de cada director. Hay quienes incluso llaman a su puesta en escena “work-in-progress”, refiriéndose a las modificaciones que todavía puede sufrir su trabajo a lo largo de las funciones ante el público.

Sin embargo, no todos los creadores de teatro están de acuerdo con la aparición del dramaturgista en el proceso de una puesta en escena. Algunos opinan que acabará por desplazar al director de su lugar. Otros, como el director norteamericano Terry McCabe, opinan que si Sófocles hubiese trabajado con un dramaturgista, éste le hubiera dicho: “¿Con su propia madre? Imposible, nadie va a invertir en esa historia.”⁵ Incluso hay quien opina que el director es quien debe hacerse cargo de los cambios al texto dramático durante el montaje, puesto que es él quien tiene la respuesta a todas las preguntas.

Sin embargo, cada vez es más patente en nuestros escenarios nacionales la caída del director como demiurgo. A partir de los años noventa y principios

⁵ Terry McCabe citado por Carlos Reherman en “Dramaturg, o la eminencia gris” en *Relaciones*, p. 68.

del dos mil en nuestros teatros se comenzaron a ver textos dramáticos totalmente reinterpretados por talentosos directores de escena (como *El caballero de Olmedo* de Luis de Tavira o *El Contrapaso* de José Caballero). No obstante, este movimiento fue como un presagio de los cambios que debían ocurrirle a la labor del dramaturgo.

Algunos de los cambios más significativos por los que ha pasado el trabajo del dramaturgo (y del futuro dramaturgista) tenemos a un grupo de actores y un creador escénico desentrañando ejercicios escénicos, el teatro confesional donde un actor crea su propio espectáculo para enfrentar al público con sus cuestionamientos personales o el teatro de imágenes sin una pizca de diálogo.⁶ Estas búsquedas hablan de la necesidad de la aparición del dramaturgista como un elemento que a la vez que ciñe la labor y experimentación teatral al texto original, tiene la flexibilidad de trabajar con la compañía y para ella.

¿Cómo me convertí yo en dramaturgista? Por necesidad absoluta. La primera vez que realicé esta tarea fue cuando Sandra Félix, directora mexicana de montajes tales como *Feliz nuevo siglo*, *Doktor Freud* y *Tres mujeres altas*, conociendo mis estudios y mi pasión por la cultura inglesa, me pidió apoyo para ayudarle a traducir y adaptar *Las olas* de Virginia Woolf para la escena. Fue un proceso largo e interesante, lleno de dudas que teníamos que resolver casi instintivamente por falta de material sobre el tema: la adaptación de una novela basada en el “stream of consciousness” a teatro. Habíamos visto el trabajo de Luis Mario Moncada y Martín Acosta de *Cartas al artista adolescente* sobre la novela de Joyce *Portrait of the Artist as a Young Man*. A través de este exitoso montaje, Moncada y Acosta habían declarado firmemente la importancia del dramaturgista en una puesta en escena, pero no

⁶ Rodolfo Valencia Gálvez, “Lenguaje literario y lenguaje teatral” en *Teatro-C.M.T.*, p. 13.

había material qué consultar acerca de su proceso. Finalmente la obra se estrenó bajo el título de *Polvo de mariposas* y tuvo bastante éxito y reconocimiento, llegando a viajar a varios estados de la República e incluso al extranjero. La adaptación que Sandra y yo terminamos juntas no fue el texto escénico, la obra pasó por otro proceso de transformación al enfrentarse a los actores y la realidad sobre el escenario en un proceso en el cual yo no estuve involucrada.

La segunda vez que me acerqué a la posición de dramaturgista fue cuando me pidieron una traducción de *Rufino de la calle* de Jesús González Dávila, reconocida obra en la historia del teatro mexicano, para una compañía teatral de latinos en San Francisco, California. Como no pudieron conseguir un director local, también me llamaron a mí para dirigirla. Este cambio de fortuna me dejó con la libertad absoluta para modificar mi traducción, la cual ya se encontraba terminada para cuando me nombraron directora artística. Hubo varios obstáculos que vencer y el resultado no fue tan satisfactorio como esperaba debido a varios factores, entre ellos principalmente, mi poca experiencia para traducir el argot local del centro histórico de la Ciudad de México que González Dávila usa en toda la obra a un inglés norteamericano igualmente coloquial. Ya David Olguín afirma con toda razón que la traducción “debería obedecer idealmente a hablas nacionales”⁷. Yo nunca encontré la forma en que el inglés evocara la misma atmósfera y sentimiento que las frases entrecortadas y las expresiones locales del original logran para darle tanto sentido a lo que sucede en escena.

Mi tercera experiencia fue en el Taller de Auto-producción Teatral (TAT) en Zacatecas, al cual me integré en 1998 como directora artística. La compañía hacía la mayoría de su trabajo en los cincuenta y siete municipios del

⁷ David Olguín, “El laboratorio del idioma. Teatro y traducción” en *Espacio Escénico*, p. 24.

estado, los cuales al organizar sus ferias anuales o diversos eventos culturales, llamaban al TAT, la única compañía que viajaba al interior del estado. Cuando comencé a trabajar con la compañía, mi primer proyecto fue dirigir una pastorela y desde ahí comencé a conocer el público de los municipios mexicanos. Como directora yo había hecho obras en Toronto y en San Francisco, incluso en la Ciudad de México, y los públicos ante quien se habían presentado estaban formados por personas que habían tenido la iniciativa de ir a comprar su boleto un viernes o sábado por la noche y entrar al teatro a disfrutar de una puesta en escena. Sin embargo, en los municipios, particularmente en los zacatecanos pero en general en todo el país, muchas veces la compañía llegaba a rancherías o comunidades de unos cuantos habitantes que nunca habían asistido a una representación teatral y que por no saber cómo nombrarnos solían decir “Ahí vienen los payasos”. Así fue que me di cuenta de que toda obra que se pusiera en escena debía sufrir una adaptación, simplemente porque los intereses de nuestro público eran totalmente distintos a los del público de una gran ciudad.

Así comenzamos una serie de trabajos dramáticos sobre textos originales de diversos autores, la más exitosa de las cuales resulto ser *Arriba el telón*, una liberrísima adaptación de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare donde, más segura de mí misma como dramaturgista, me atreví a jugar con las palabras y las acciones con mayor libertad. La obra alcanzó a dar más de 100 funciones no solamente en la ciudad de Zacatecas, sino en gran parte de los municipios zacatecanos y terminó su larga temporada convirtiéndose en una obra para un teatro convencional (el Teatro IMSS Zacatecas), donde tuvo varias representaciones. Pasó por alrededor de cuatro elencos distintos y recibió tanto críticas como alabanzas a lo largo de los dos años enteros de su existencia. Fue finalmente en este trabajo donde entendí la

verdadera importancia de mi oficio como dramaturgista. La labor del dramaturgista como esa figura “capaz de otorgar un sentido al trabajo del equipo, y a la vez legitimar el uso que se haga de un texto [original]”⁸, es indispensable en cualquier montaje escénico, ya sea que esa labor la realice el mismo director o que se valga de un acompañante en su viaje hacia el montaje escénico.

⁸ Carlos Reherman, *op.cit.*, p. 68.

Las olas se convierte en Polvo de mariposas

La primera vez que me enteré del proyecto de adaptar la novela de Virginia Woolf *Las olas* a la escena fue durante una cena que Philippe Amand, mi maestro de actuación y ahora reconocido escenógrafo, y su esposa Sandra Félix nos ofrecieron a aquellos de sus alumnos que habían continuado haciendo teatro. Sandra acababa de terminar con gran éxito el montaje de *Tres mujeres altas*, una obra reciente de Edward Albee y su carrera como una de las mejores directoras mexicanas de teatro comenzaba a perfilarse hacia la cima.



1. Portada del primer programa de mano de *Polvo de mariposas*. Andrés [Neville] lee una carta de Laura [Jinny] en la ventana. (Mauricio García Lozano)

Sandra había vivido varios años en Londres y compartía conmigo el amor a la literatura y a las artes inglesas. Me enseñó las fotos de Virginia Woolf con sus hermanas mientras me comentaba que le resultaban muy cercanas y que se le antojaba dirigir una obra que retratará esa época sobre el escenario. Había comenzado a leer *Las olas* y ya tenía imágenes claras de estos seis niños jugando en el internado. Me propuso ayudarla a escribir un proyecto de beca que presentáramos ante el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con el fin de recibir un apoyo económico para realizar la adaptación y el montaje de esta obra.

Existe una foto de Virginia Woolf adolescente junto a su hermana y a su prima, en la cual llevan puestos vestidos de pana gruesa y oscura, de cuello cerrado y manga larga, al estilo victoriano. Cada una tiene una mirada profunda y nostálgica que dirige al interior de sí misma.

El deseo de encontrar qué hay detrás de esos ojos inspiró el interés de llevar a escena algo acerca de la vida de esta escritora. En su novela *Las olas* encontré esa mirada interna, el ir y venir de la olas del pensamiento

Virginia Woolf. Hija del conocido hombre de letras Sir Leslie Stephen, nace en Londres el 25 de enero de 1882, y vive desde su infancia en un ambiente densamente literario. Al morir su padre, Virginia y su hermana Vanessa dejan el elegante barrio de Kensington y se trasladan al de Bloomsbury, más modesto y algo bohemio, que ha dado nombre al brillante grupo formado alrededor de las hermanas Stephen. En 1912 se casa con Leonard Woolf y juntos dirigen la Hogarth Press. El 28 de marzo de 1941, la genial novelista sucumbe a la grave dolencia mental que la aqueja desde muchos años atrás y se suicida ahogándose en el río Ouse. Además de *Las olas* (1931), Virginia Woolf fue autora de novelas tan importantes como *El cuarto de Jacob* (1922), *La señora Dalloway* (1925), *Al faro* (1927), *Orlando* (1928), *Los años* (1937) y *Entre actos* (1941).

A nuestros amigos

Reparto, por orden de aparición

Bernardo viejo	Jose Sefami
Rhoda	Lucía Muñoz
Bernardo joven	Pablo Gershanik
Mariana	Mónica Huarte
Luis	Luis Artagnan
Andrés	Maucio García Lozano
Laura	Ursula Pruneda

2. Interior del primer programa de mano de *Polvo de mariposas*. La foto que más inspiró a Sandra Félix quedó plasmada aquí.



Ese año Sandra y Philippe fueron a Europa a casarse. El proyecto quedó en mis manos para revisarlo y entregarlo antes de la fecha límite. Las imágenes de Virginia formaban parte integral del todo. Eran nuestro punto de partida y lo siguieron siendo durante todo el proceso. El proyecto resultó ganador y esto fue sólo el comienzo de la buena suerte que siempre acompañó a este afortunado montaje.

Con una beca ganada, nuestro compromiso de adaptación ya tenía fechas límite y una puesta en escena cercana. Conseguimos varios ejemplares de la novela y nos comenzamos a reunir en la Biblioteca de México, donde Sandra era maestra de teatro y por lo mismo tenía acceso a sus instalaciones.

El primer reto se presentó de inmediato: ¿cómo transformar en acción (pues finalmente teatro significa acción, ya sea interna o externa) una serie de monólogos internos? ¿Cómo hacer que actores de carne y hueso descubrieran un personaje a partir de otro creado únicamente de palabras a partir del “stream of consciousness” de Woolf? Olga Harmony, respetada crítica teatral de la Ciudad de México, escribió acerca de la obra después del estreno:

La difícil tarea de llevar a escena un espectáculo basado en *Las olas* de Virginia Woolf parecía imposible porque los flujos de conciencia de los personajes, esas oleadas que se traducen en palabras, en principio se antojan lo antípoda de lo teatral. Pero Sandra y su coadaptadora, Ana Perusquía, logran un poema dramático que está muy cercano del original –a diferencia de esas adaptaciones filmicas que reducen su obra a lo meramente anecdótico- y que conserva, y es más: pone de relieve la idea de la inmensa soledad de esos seres a los que ata algo muy

parecido a la amistad, quizás la nostalgia de las cosas compartidas.⁹

Para empezar decidimos poner de lado las introducciones a los capítulos donde se describe el movimiento del mar para quizá utilizarlas después como transiciones entre una y otra época de la vida de los personajes. Finalmente nunca aparecieron en escena estos momentos tan poéticos, pero sirvieron de inspiración al escenógrafo y al sonidista para crear imágenes y atmósferas que apoyaran el trabajo de los actores. Al repasar la etapa de la infancia nos topamos con varios problemas, entre ellos la decisión de trabajar con niños actores, la responsabilidad que ello implicaba y sobre todo, el parecido físico con el reparto de adultos.

También era complicado imaginar un espacio físico sobre las palabras del original que, aunque llegasen a dar imágenes muy concretas, se tenía que resolver en un espacio escénico viable que sirviera para toda la trayectoria de vida de estos seis personajes. Comenzamos pensando en plataformas, las cuales al elevar de nivel a los personajes, probablemente nos dieran la flexibilidad de tener varios espacios en uno. Ciertamente una escenografía realista no era una opción, pues implicaría un gasto que no era posible solventar y sobre todo porque estéticamente buscábamos algo que reflejara el transcurrir del tiempo sobre los seis amigos. La imagen de la institutriz vertiendo agua sobre la espalda de Bernardo podía suceder encima de una plataforma ("Water pours down the runnel of my spine. Bright arrows of sensation shoot on either side. I am covered with warm flesh. My dry crannies are wetted; my cold body is warmed; it is sluiced and gleaming. Water

⁹ Olga Harmony, "Polvo de mariposas", extracto de la crítica publicada en la sección Cultura de *La Jornada*, 3 de diciembre de 1998.

descends and sheets me like an eel."¹⁰), mientras abajo sucedían las acciones con los demás niños, eso nos daría la imagen del segundo piso de la casa. En el montaje final, Philippe Amand resolvió el problema de la escenografía usando varios módulos rectangulares que se desplazaban y en los que aparecían y desaparecían ventanas, pasillos y puertas, creando ante nuestros ojos en segundos una estación de tren, una recámara, un café. Los colores de la puesta en escena iban todos en la gama de grises y cafés opacos, lo cual contribuía a la imagen de foto antigua y al sabor victoriano que Sandra quería que la puesta en escena tuviese.

El siguiente problema fue decidir si únicamente aparecerían en escena los seis personajes o si haría falta poner a Florrie o a algún otro personaje esencial que apareciera en la novela. Pero así como abandonamos la idea de trabajar con niños por lo que implicaba dirigirlos y lograr que se involucrasen en el teatro profesional, también abandonamos la idea de añadir más actores. No hacía falta más que los seis amigos y los mismos actores podrían trabajar con su cuerpo y su voz para recrear la niñez de su personaje. Bernardo fue el único que acabó actuando también como mesero en el momento en que se reúnen en el restaurante y puedo decir con certeza que fue el único momento en la obra en que el diálogo no fue una adaptación de las palabras de Virginia Woolf sino una creación nuestra:

BERNARDO adulto Antes de que comience este encuentro, nos hace falta un personaje más: uno de esos meseros que escuchan y callan y que fueron testigos, sin darse cuenta, de un momento importante de nuestras vidas.

¹⁰ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 26.

BERNARDO adulto se dirige a la mesa, toma una servilleta y se la coloca sobre el antebrazo. Actúa como mesero sentando a los convidados a la cena y observa.

Sin embargo, no era tan fácil deshacernos de un personaje tan importante como Percival, alrededor de quien giran de manera tan importante las vidas de los otros seis amigos. Lo resolvimos de la misma manera que Woolf lo resuelve en la novela: así como nunca oímos una sola frase dicha por él dentro del libro, decidimos que Percival nunca aparecería sobre el escenario. De esta manera mantendríamos su mágica cualidad de semidiós. Por supuesto que esto implicaría un enorme trabajo tanto para el actor como para el espectador, pues el público teatral suele estar acostumbrado a aquello que físicamente puede ver sobre la escena y este personaje nunca aparecería. Pero a la vez esto devolvía a la escena una magia secreta donde el espectador se convertía en cómplice del actor. Así como los monstruos son más terribles si no alcanzamos a verlos por completo, la belleza y perfección de Percival no se demostraban en carne y hueso, sino que quedaban en la mente de cada espectador para tomar la imagen que uno prefiriera. Esto lo hacía más notable todavía. Su muerte por lo tanto se volvía más dolorosa porque era un personaje creado totalmente dentro de nosotros a través de las palabras y los gestos de los actores.

Una de las escenas más logradas en torno a este personaje invisible era la cena donde se reúnen a despedir a Percival, quien está por partir hacia la India. A lo largo de esta escena se creó la convención de que las palabras dichas en voz alta eran los pensamientos, mientras que se callaban las palabras que normalmente diríamos en voz alta, aunque los actores conservaban toda la gestualidad y actitud de un reencuentro de amigos. La escena comenzaba con la siguiente acotación:

A lo largo de esta escena, lo que dicen los personajes son sus pensamientos en voz alta, aunque actúen con el comportamiento natural de un reencuentro. ANDRÉS es el primero en llegar; se sienta a la mesa; voltea nervioso al ver que alguien entra.

Conforme van llegando los demás amigos, tomamos algunas palabras de la novela dentro de las acotaciones para sugerir actitudes a los actores, por ejemplo: "*BERNARDO joven entra torpe y despistado. No mira el espejo. Está despeinado, pero no lo sabe. Al ver a sus amigos, agita la mano, afectuoso.*" Cada vez que se presenta alguien nuevo, uno de los amigos tiene algo que comentar sobre él menos Andrés, pues finalmente solamente está esperando la llegada de Percival:

LAURA *(Se acerca a saludar a MARIANA)* Es amor, es odio, como el que me tienes porque una vez besé a Luis en el jardín. Sí, porque, por ser yo como soy, cuando aparezco te obligo a pensar "tengo las manos rojas" y las ocultas. Pero nuestro odio casi no se puede distinguir del amor. *(Se besan en la mejilla.)*

ANDRÉS No ha llegado Percival. Es Bernardo.

Rhoda, muy pendiente de las emociones ajenas, es quien primero ve a Percival:

RHODA

La angustia de Andrés desperdiga mi ser. Cada vez que alguien llega, no se atreve a alzar la vista. La levanta durante un segundo y piensa: "No ha venido." (*RHODA voltea hacia la entrada.*) Pero aquí está.

Todos voltean hacia la entrada y se levantan. Percival ha llegado, pero el público no lo ve.

En ese momento, el tiempo se detenía mientras que el Percival imaginario cruzaba de la entrada del restaurante hasta la mesa y cada uno de los personajes hacía su pequeña elegía interior a Percival. La escena terminaba cuando todos alzaban sus copas para brindar por él.

Sin embargo, a pesar de hacer todos estos avances, el texto dramático no terminaba de funcionar. Hacía falta algo que redondeara la trama, que sumergiera al espectador en este viaje dentro de la amistad de estas seis personas. Al releer el libro, encontramos la herramienta perfecta para hacerlo: el personaje de Bernardo, con su manía de escribir historias, de contar historias, de recrear momentos de su vida. ("When I am grown up I shall carry a notebook -- a fat book with many pages, methodically lettered. I shall enter my phrases."¹¹) Hacia el final de la novela encontramos a un Bernardo viejo, harto de contar sus historias, recordando toda su vida. Un Bernardo que, a fin de cuentas, es el encargado de cerrar la trama mencionando a la Muerte. Entonces tomamos esta imagen para comenzar nuestra puesta en escena: un Bernardo viejo, cansado, en la estación de tren esperando, quien descubre al público y decide platicarle su historia. Así comenzaba la obra:

¹¹ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 36.

BERNARDO adulto Qué cansado estoy de historias. Qué cansado estoy de hermosas frases que no significan nada, que no concluyen nada... Y, también, cómo desconfío de estos limpios esquemas de vida trazados en media cuartilla.

Añadimos su querida libreta donde todo lo apunta:

Hojea los apuntes de la libreta. Sin embargo, lo que yo he visto, (*se dirige al público*) ustedes no lo pueden ver. Sólo pueden ver a un hombre entrado en años, algo gordo, con el pelo gris y que lleva consigo una maleta, que se sienta en esta banca, abre una libreta desgastada y relee algo que ha escrito mientras espera la llegada del tren para regresar a su casa. Pero... para que comprendan lo que quiero decir, debo contarles una historia que a su vez contiene muchas historias, historias de infancia, historias del colegio, historias de amor, de matrimonio, de muerte y tantas otras... Como somos extraños y nunca nos volveremos a ver, puedo contárselas con toda libertad: En el principio había una casa, con ventanas que daban a un jardín, y más allá del jardín, el mar. En una de esas ventanas estaba el cuarto de los niños.

Y de esa manera, habíamos creado al narrador de nuestra historia, nuestro hilo conductor. Y es Bernardo quien cierra la obra, al igual que en la novela. Sólo que en la obra de teatro, Bernardo regresa a esa banca de tren donde deja de lado su libreta y termina hablándole a la Muerte. En la versión

escénica, este personaje lo interpretó José Sefami, quien era evidentemente mayor que los demás actores y su presencia ayudaba a sentir el paso de los años.

Otro problema importante con el que nos topamos fue decidir dónde situar la obra, dado que la novela ocurre en Inglaterra a finales del siglo diecinueve y principios del veinte; pero sería representada a principios del siglo veintiuno en la Ciudad de México. Se respetaría el contexto inglés y temporal, pero al momento de decidir los nombres de los personajes hubo problemas: sería muy torpe tener a un personaje hablando en español y terminar la frase diciendo Neville o Jinny, nombres que no tienen equivalentes cercanos en español, por lo que aunque Bernard se transformó en Bernardo y Louis en Luis, Jinny se transformó en Laura después de una larga discusión donde decidimos que ese nombre nos evocaba toda la coquetería y belleza de este personaje. Neville se transformó en Andrés y únicamente Rhoda se quedó como Rhoda, pues el nombre no era torpe en español y ningún otro encajaba tan bien con este personaje y su terrible destino.



3. Mariana [Susan] y Rhoda en el colegio para señoritas antes de dormirse. (Mónica Huarte y Lucía Muñoz)

Avanzábamos cortando grandes partes de la novela. Generalmente Sandra y yo estábamos de acuerdo en dejar aquellos fragmentos que más acción dramática pudiesen presentar: por ejemplo, en la universidad los tres muchachos observan un partido de críquet donde Percival está jugando. Los tres chicos echados en el pasto observando el juego de críquet fue otra gran oportunidad para dar acción escénica a los actores. Recostados sobre el escenario, los actores observaban las piernas del teatro, dando a imaginar que el juego transcurría de aquel lado y mientras ellos tenían la oportunidad de reflexionar y dialogar. De este modo la obra no se volvía una tediosa sesión de monólogos eternos y sin acción.



4. Bernardo observa el partido de críquet echado en el pasto en la Universidad. (Pablo Gershanik)

Comenzábamos con la acotación: *“BERNARDO y ANDRÉS están sentados juntos. Observan un juego de críquet que sucede a los lejos. Están recostados en el pasto. LUIS lo observa alejado de ellos.”*

La adaptación de la novela a la tesisura dramática funciona en varios niveles. Primero, al encontrarse alejado, Luis puede reflexionar para sí mismo en voz alta, de esta manera justificando las palabras exactas del monólogo interior: “Estos creídos juegan al críquet. Si quisiera, podría ser uno de ellos. Me pondría las rodilleras y cruzaría el campo de juego al frente de los bateadores.” A la vez, estas palabras nos ayudan para situar el lugar, el tiempo y la situación en que sucede la escena, lo cual es esencial en un escenario no realista como el que proponíamos. Y en un tercer nivel, las palabras que Luis escoge para describir a los jugadores nos revelan qué clase de personalidad tiene, tanto como la última frase que dice en esta sección: “Yo, que soy tan superior a él, siento celos.”

5. Luis, ya convertido en banquero, lee la carta suicida de Rhoda. (Luis Artagnan)



La escena continúa con Bernardo y Andrés: “*BERNARDO joven se levanta y se dirige a ANDRÉS.*” Y entonces sobre el original de Woolf añadimos dos veces en su parlamento la palabra “Andrés” y cambiamos el

tiempo verbal (de “contaré” a “voy a contarte”) para que quedase de la siguiente manera:

BERNARDO joven Ahora, Andrés, voy a contarte la historia de nuestro director. Cuando el director, después de dirigir los rezos, convencido de su inmensa superioridad, sale balanceándose de la capilla realmente, Andrés, no podemos negar que esto nos produce no sólo una sensación de alivio sino también la sensación de que nos hayan quitado algo, como por ejemplo una muela...

De esta manera, algunas de las escenas se convirtieron en diálogos y nos dimos la licencia de intercambiar algunas frases y lograr escenas verdaderamente dialogadas.

Por otro lado, la elección del título era crucial para nosotros, pues implicaba lo que a fin de cuentas habíamos logrado sobre el papel y finalmente lo que el público vería sobre la escena. No vería *Las olas*, eso nos resultaba bastante claro, por lo que había que encontrar un título atractivo que tuviese más que ver con nuestra adaptación. La misma Virginia había decidido llamar a su novela *The Moths* antes que *Las olas* y la imagen de las polillas nos parecía mucho más cercana. Sin embargo, la decisión final nos quedó clara con la imagen que Bernardo tiene al observar la luz a través de las ventanas de la capilla del colegio:

Cuando sea mayor, llevaré siempre conmigo una libreta,
una libreta gorda, con muchas páginas metódicamente

señaladas con las letras del alfabeto. Allí escribiré frases. En las páginas de la pe escribiré "polvo de mariposas"¹². Si en mi novela describo el paso del tiempo y la huella que dejan las personas al pasar por nuestra vida, buscaré en la pe y encontraré polvo de mariposas.

Nadie hubiera podido describir de mejor manera aquello que deseábamos retratar sobre la escena y al final de todo el proceso, de una novela a un libreto dramático y al final a un libreto escénico la esencia del *Polvo de mariposas* siempre se conservó. Además, hay que notar que si una mariposa pierde el polvo que cubre sus alas, pierde la capacidad de volar.

Polvo de mariposas se convirtió en un montaje muy exitoso que tuvo una larga temporada en dos teatros muy importantes en la Ciudad de México: el Santa Catarina de la UNAM y el Galeón del INBA. Entre varias críticas, la gran mayoría positivas, que recibió, Bruno Bert escribió en la revista *Tiempo Libre*: "Un material sumamente adecuado, producto... de un muy difícil trabajo de adaptación literaria..."¹³ La obra tuvo la posibilidad de viajar por algunos estados de la República y de dar una función subtitulada en un pequeño pueblo en Francia. Yo la vi después de muchos meses de haber estrenado, en su función en el Teatro Morelos de Aguascalientes y tuve la oportunidad de pasar a los camerinos antes de que comenzase la función. Justo antes de entrar a escena, los actores se dieron la mano junto con Sandra y conmigo y entonaron una pequeña canción africana. Me confesaron que este fue un ritual que hicieron antes de todas sus funciones. Me sorprendió sobremanera la energía y el trato entre unos y

¹² En inglés "Under B shall come 'Butterfly powder.'" Virginia Woolf, *The Waves*, p. 36.

¹³ Bruno Bert, "Paisaje escénico", extracto de la crítica publicada en *Tiempo Libre*.

otros, sobre todo porque ya llevaban alrededor de un año sobre el escenario trabajando juntos. Entonces me di cuenta de que este trabajo había rendido frutos más allá de lo que imaginamos Sandra y yo cuando lo comenzamos, pues trascendió lo que sucedía en escena y llegó a contar una historia verdadera sobre la amistad, no sólo para los actores, sino a todo el público que tuvo la oportunidad de verla.

DE LA CALLE: TEATRO LATINO EN ESTADOS UNIDOS

Jesús González Dávila fue uno de los pocos dramaturgos mexicanos de finales de siglo cuya carrera se caracterizó por tener un estilo muy definido, así como una selección de temas muy claros. El maestro González Dávila trabajó cerca de los niños de la calle y de ellos nacieron los temas que fueron el punto de partida de su carrera como dramaturgo y uno de sus intereses constantes. Su primera obra, *La fábrica de los juguetes*, trata acerca de los niños que murieron el 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco. Esta obra marcó mi trayectoria teatral pues tuve la fortuna de que fuese mi examen de graduación de la carrera de actuación. Mi personaje era Flor, una niña basada en una niña real que vivía en una casa hogar que siempre traía el cabello sobre la cara pues le resultaba difícil mostrarse a la gente debido a que era tuerta. En la obra, Flor era seducida y violada por un compañero de escuela mayor que ella y después abandonada. Describo todo lo anterior pues es un claro ejemplo de los personajes que “Chucho” (cariñosamente conocido así) usaba en sus obras.

A pesar de tener éxito desde que inició su carrera como dramaturgo, nadie marcó tanto a González Dávila como Julio Castillo. Castillo era un joven director de clase social baja que conocía la vida del submundo capitalino en carne y hueso. Encontró en González Dávila una importante contraparte a sus intereses y esto culminó en una de las más notables puestas en escena del teatro mexicano del siglo XX: *De la calle*. Originalmente titulada *Rufino de la calle*, el tema de esta obra es la búsqueda del padre. En esta ocasión la realiza un adolescente (Rufino, de 12 años) quien en un viaje casi odiseico que incluye el trato con prostitutas, drogadictos, borrachines, ladrones, finalmente encuentra a

su padre, el cual, convertido en una vestida, lo viola sin saber que es su propio hijo.

La obra está estructurada en una serie de escenas cortas donde los personajes hablan en un lenguaje completamente popular (Chucho era muy bueno con las palabras y sabía recrear el “caló” de las clases sociales que retrataba en sus obras). El binomio González Dávila –Castillo la convirtió en un mito escénico. Todo comenzó desde las audiciones, donde se rumoró que Castillo llevó a los actores a sus límites emocionales para saber quién podría aguantar la carga de esta obra. Muchos actores que hoy en día tienen un nombre reconocido comenzaron su carrera en esta obra. Julio no se tocó el corazón: las escenas fueron presentadas en toda su crudeza y, sin embargo, coronadas de la poesía que lo caracterizaba y lograba que, a pesar de tener temporadas muy cortas, siempre tuviese el teatro lleno. Una de las escenas más memorables era cuando Rufino llega al burdel, donde las Tres Putitas lo encueran y le terminan amarrando un listón rojo en el pene. El momento cumbre llegaba cuando Rufino cae deshecho emocionalmente y aparece ante él el Santo Niño de Atocha para cargarlo en sus brazos, como fondo musical el *Réquiem* de Mozart. Roberto Sosa, quien interpretaba a Rufino, se ganó un lugar entre los grandes actores por la sinceridad con que lo interpretó y por su entrega absoluta al personaje.

Yo conocía *De la calle* y me parecía un texto dramático muy bien estructurado y una historia muy bien contada. Conocía, tanto como actriz, como dramaturga, el trabajo de Chucho y, aunque no había visto la puesta en escena de Julio Castillo, había visto el video y conocía varias anécdotas acerca del montaje. Un amigo se había ido a vivir a San Francisco, California, donde vio un montaje de teatro en movimiento de *Sueño de una noche de verano* con una compañía de actores latinos llamada *Luminarias*. Esta compañía la

conformaron varios actores de origen principalmente mexicano que estaban hartos de ser siempre elegidos para representar los personajes de criados o braceros en las obras de San Francisco. Ellos querían poder actuar a Julieta, no a la Nana; a Hamlet, no al sepulturero. Así pues, formaron una compañía relativamente exitosa financiada con donativos de los grandes empresarios latinos que habían tenido éxito en sus negocios y con todo gusto apoyaban a jóvenes actores de su misma ascendencia.

Mi amigo se puso en contacto con ellos y le comentaron que habían oído hablar del éxito que *De la calle* había tenido en México y que les parecía una obra importante para montar en San Francisco. Mi amigo me pasó el proyecto y así conocí a los encargados de la compañía. Me pidieron la traducción del texto original y con el paso del tiempo me acabaron pidiendo dirigirla también, así como llevar a dos actores mexicanos como invitados para participar en el montaje.

A principios de julio de 1998 partí hacia San Francisco y me hospedé en una casa victoriana en pleno centro del Barrio Latino. Comencé audiciones y me sorprendí al encontrar actores tanto de procedencia latinoamericana como españoles o aquellos que hablaban muy poco español a pesar de que sus padres eran mexicanos, pero éstos se negaron a enseñarles el idioma a sus hijos, concedores de la discriminación racial estadounidense.

Se armó un ecléctico equipo de trabajo (el cual lamentablemente se fue disolviendo y, hacia el estreno de la obra, más que dirigir tuve que parchar dado que el productor mintió a los actores con respecto a su pago y el 75% de ellos renunció en distintas etapas del proyecto). Primero efectuamos un trabajo de investigación. A pesar de haber realizado una traducción sobre papel, muy pronto vi la necesidad de retrabajarla debido al alto grado de “caló” local. Ubicamos la obra en una gran ciudad, no necesariamente en México ni en

Estados Unidos. Como no teníamos dinero para producción, trabajamos a partir de grandes cajas de cartón y carritos de supermercado (tan usados allá por los “homeless” como pequeñas casas rodantes donde guardan todas sus pertenencias). La fachada del edificio donde al comienzo de la obra aparece muerto un borracho la disimulábamos con enormes cajas de cartón de refrigeradores. Las prostitutas en lugar de bailar sobre las mesas de un bar, bailaban dentro de los carritos enfatizando la idea de venderse como mercancía. La camioneta donde vivía Trueno se convirtió en un enorme sillón viejo en un lote baldío.

6. El Cero observa mientras el Trueno, de espaldas, lee la mano de Rufino.

(Aarón Hernández Farfán, Carlos Aguirre y Arnold Molina)



La escenografía consistió básicamente en una esquina con reja de malla con una puerta y a partir de ahí construimos los distintos espacios, desde el burdel y la alcantarilla hasta la oficina de policía.

Uno de los problemas más simples y a la vez más complejos fue la traducción, no solamente de las palabras sino de aquellas palabras que

culturalmente implican un espacio, una forma, que no existe en otra cultura. Por ejemplo, “papelería”. En cierto momento de la obra, a Rufino le proponen asaltar la papelería, lugar que aquí en México todos conocemos como aquella pequeña tienda de la esquina donde venden desde papel para envolver hasta fotocopias. Sin embargo, en Estados Unidos no existe tal cosa. “A stationery store” implicaba culturalmente otra cosa. En la obra, el asalto es cosa complicada para Rufino, pues es conocido de Don Gregorio, el dueño de la papelería. “A stationery store” es una tienda mucho más grande y atendida por empleados, no por su dueño, lo cual cambia el concepto por completo. Finalmente cambiamos la traducción por “store”.

Uno de los personajes que siempre encarnó uno de los mayores enfrentamientos entre la cultura estadounidense y la mexicana era El Globero. El Globero era un muchacho que creció en las calles y coladeras del DF y se mantenía como tragafuegos en las esquinas más transitadas del centro histórico. Durante la década de los años ochenta, varias avenidas del DF se vieron invadidas por jóvenes que se ganaban la vida escupiendo buches de gasolina sobre antorchas y después pidiendo monedas de coche en coche. Unos años después, el gobierno tuvo éxito eliminando a los tragafuegos, que se transformaron en payasos de enormes nalgas creadas a partir de globos.

En San Francisco era inconcebible pensar en un tragafuegos callejero. El público californiano, de ver a un tragafuegos, seguramente lo encontraría en un circo y lo relacionaría más con un acto exótico y extravagante que con esa mezcla de ternura y asombro que causaba a los automovilistas defechos. Sin embargo, es esencial para la trama que El Globero aviente fuego, pues al final de la obra truena un Judas (otro objeto que culturalmente no tiene una contraparte en ese país) y causa una enorme explosión con un tanque de gas que calienta unos tamales.

Así pues, era culturalmente imposible hacer del Globero un tragafuegos. Además, el Departamento de Bomberos de San Francisco y los teatros estadounidenses mantienen un reglamento sumamente estricto en cuanto al uso de fuego en escena. Finalmente, decidimos no prender fuego durante la obra, pues ni el espacio ni las acciones del actor reunían los requisitos necesarios. Aún así, tuvimos que barnizar con una sustancia especial que retrasa la aparición del fuego alrededor de 30 enormes cajas de cartón para poderlas usar como escenografía.

El Globero terminó siendo un payasito de esquina con sus tres pelotas, quien al final del acto tomaba gasolina (que era en realidad agua) de un garrafón y al momento de encender su antorcha, se hacía un oscuro y sonaba una explosión. A pesar de la enorme tecnología en iluminación que nos proporcionaba el espacio donde estábamos trabajando, nunca pudimos rescatar la imagen del tragafuegos mexicano. Este es un ejemplo de las concesiones que un director escénico debe hacer al realizar un montaje en otro país. Sin embargo, el dramaturgista puede auxiliar al director a lograr un balance entre lo que se quiere decir y lo que es posible llevar a cabo.

Otro gran problema con el que nos topamos fue el ritmo del lenguaje. La obra original está llena de frases entrecortadas donde los personajes se enciman todo el tiempo, lo cual recrea el argot local del centro de la Ciudad de México. Por ejemplo, la conversación que tienen Rufino y su madrastra sobre un envío de drogas dice así:

RUFINO- Todavía estaba oscuro cuando llegué al mercado.

Sancho me dio ese pan, que se lo trajera; también
ese bultote de hojas, mire.

SEÑO- Pero ¿le dijiste lo que...?

RUFINO- Pues claro.

SEÑO- ¿Abrió la bolsa con...?

RUFINO- Hasta la probó.

SEÑO- Y qué dijo.

RUFINO- De primera, ¿qué iba a decir?

SEÑO- ¿Y el recado? ¿Y el dinero?

RUFINO- Todo, seño. Como usted me dijo. Está de acuerdísimo. Y necesita otra entrega de la misma, pero ya.

SEÑO- Está loco.



7. Rufino discute con La Seño acerca del envío de droga. (Arnold Molina y Luz de la Riva)

A pesar de trabajarlo varias veces en soledad y junto con los actores, quienes llevaban toda una vida trabajando en los Estados Unidos y estaban más familiarizados con el lenguaje popular de California, la versión final quedó así:

RUFINO- It was still dark when I got to the market. Sancho gave me this bread, so that I would bring it to you.

LA SEÑO- But, did you tell him about...?

RUFINO- Of course.

LA SEÑO- Did he open the bag with...?

RUFINO- He even tasted it.

LA SEÑO- And what did he say?^[14]

RUFINO- First class. What was he supposed to say?

LA SEÑO- And the message? And the money?

RUFINO- Everything, Señor. Just like you told me. He agrees completely. And he needs another delivery of the same stuff real soon.

LA SEÑO- He's crazy.

Nunca se logró el trabajo dramático completo. La traducción tuvo tres versiones, la última de las cuales pasó por la revisión del director de la compañía y de un escritor local¹⁵. Las dos últimas versiones, con las cuales trabajaron los actores para lograr el texto escénico, también sufrieron una adaptación (un cambio de situaciones y circunstancias, e.g. el caso del *Globero*). La anécdota quedó bastante clara tanto para los actores como para el público. Sin embargo, nunca se llegó a la parte más sutil del trabajo del dramaturgo: trasladar con eficacia el universo que el autor original creó sobre el papel a la realidad que el director erige sobre el escenario. *Romeo y Julieta* puede suceder en las calles de Verona o en Verona Beach, pero su atmósfera trágica se debe respirar en ambos lugares. Mi dramaturgia de *De la*

¹⁴ Aquí tuvimos que poner el signo de interrogación, que González Dávila omite con toda intención en el original, dado que el productor y la actriz no comprendían el tono que el autor quería subrayar: era una orden, no una pregunta.

¹⁵ No recuerdo su nombre a pesar de que me fue proporcionado. La última semana antes del montaje pasaba largas horas junto con los actores y no tuve la precaución de anotar el nombre de esta persona.

calle jamás logró tocar la esencia de la obra, tanto por mi inexperiencia como por detalles externos impuestos por los productores.¹⁶

Trabajando con los actores a partir del texto dramático en inglés, me di cuenta que se les dificultaba trabajar con los diálogos entrecortados de González Dávila. Me comentaban que no podían cortar frases esperando que el compañero las terminara, como en la escena de Los Chemos. Yo no quería que el lenguaje se convirtiese en el argot de las típicas pandillas estadounidenses porque entonces la obra perdería su sabor latino. Y tampoco estábamos haciendo una versión en tono con el teatro chicano como para permitirnos la libertad de mezclar ambos idiomas de manera más libre, lo cual hubiese sido quizá la mejor opción, pero limitaba nuestro público únicamente a personas bilingües.

8. Dos Putitas le bailan a un cliente en el burdel. (Luz de la Riva, Muriel Fouillard y Jorge Falconi)



No había otra manera de resolver el asunto que apoyar a los actores con muchas acciones físicas realizadas a través de diversas tareas escénicas. Por ejemplo en la escena entre La Señó y Rufino, ella colocaba imágenes de santos

¹⁶ Uno de ellos incluso me pidió suprimir lo del paquete de hojas (marihuana) del diálogo ejemplificado, pues encontraba demasiado complejo hablar de varias drogas en una misma obra.

y rezaba y después se sentaba a lavarse las piernas de los golpes que le acababa de dar el Ochoa con agua de una palangana, en una imagen reminiscente de la madre en *Los olvidados* de Buñuel. De esta manera la atención de los personajes se encontraba sobre tareas específicas, lo cual les ayudaba a que el lenguaje les naciera de manera más natural. Había personajes como las Tres Putitas que siempre aparecían en escena con su propio carrito de supermercado, los cuales tomaron el lugar de las mesas donde cada una bailaba seduciendo a los clientes. Estos carritos presentaban tal cantidad de posibilidades de movimiento y uso que las actrices tenían un fuerte apoyo toda la escena. En la escena donde el Trueno viola a Xóchitl, ella se encontraba barriendo la entrada de la puerta, sin esperar la llegada de los tres asaltantes a la famosa “papelería”.



9. Un *homeless* se detiene a descansar en la banqueta cubierto con la bandera estadounidense. (Steve Ortiz)

La obra lamentablemente tuvo muy poco público. La mejor función fue aquella presentada en español, a pesar de que hubo varios actores que tuvieron que aprenderse frases enteras por sonido y no por significado para poder dar esta función. No se hizo demasiada publicidad y mi impresión general fue que, a pesar de que San Francisco es una ciudad de vanguardia en el terreno artístico, en ese año no existió un interés verdadero en los quehaceres teatrales

de la comunidad latina¹⁷, como lo hubo en las artes visuales (una exposición en honor a Keith Haring en el SFMA) o la ópera (impresionante domingo-picnic de ópera en el Golden Gate Park).



10. Postal publicitaria de *De la calle*

¹⁷ En ese verano me invitaron a ver el estreno mundial de la obra *El otro* de Octavio Solís en el Brava Theater Center, bajo la dirección de Tony Kelly de la compañía Thick Description. El texto me pareció muy interesante; cito de mi diario de esa época: “Me gustó la obra. Sería interesante montar algo chicano en México.” Sin embargo, me pareció que la puesta en escena era complaciente.

ARRIBA EL TELON

El tercer trabajo como dramaturgista que realicé fue una oportunidad que representó mucha más libertad para mí. Me encontraba involucrada con el Taller de Auto-producción Teatral, A.C. (TAT), una compañía de teatro que tenía más de 10 años de trayectoria en el estado de Zacatecas. Esta compañía trabajaba en conjunto con el Instituto Zacatecano de Cultura y su labor consistía principalmente presentarse en las plazas de las comunidades y rancherías del interior del estado durante sus ferias anuales o semanas culturales.

Este tipo de teatro se lleva a cabo generalmente al aire libre en una plaza o parque, sobre el llamado Teatro del Pueblo, que suele ser un tablado inestable construido para la ocasión. El TAT, con sus diez años de experiencia haciendo este tipo de teatro, ya había diseñado una carpa de varillas metálicas que se transformaba en un pequeño cuartito forrado con tela que era posible montar y desmontar en 10 minutos. Esta carpa servía tanto como camerino como base de escenografía.

El momento en el que llegué a trabajar con esta compañía fue cuando se había decidido que era necesario renovar las producciones que ya se tenían, las cuales generalmente se formaban a partir de improvisaciones con los actores. Se nos ocurrió que sería una buena opción utilizar el texto original de alguna obra clásica y adaptarlo, pues por un lado esto representaría un reto para nuestros actores y por el otro, como compañía necesitábamos crecer en una dirección concreta.

Yo había visto en video la versión de Peter Brook de la obra de Peter Weiss *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de*

Sade, mejor conocida como Marat/Sade, y la idea de unos locos representando una obra en un manicomio nos pareció sumamente interesante. Sin embargo, la temática de Marat/Sade nos era bastante lejana y mucho más pensando en los municipios zacatecanos, por no hablar del nivel actoral: nuestros actores eran muchachos entre los 15 y 23 años que no habían asistido a ninguna escuela de actuación.

Así nació la idea de adaptar *Sueño de una noche de verano*. Yo había visto en 1995 una producción de la Royal Shakespeare Company en Londres de esta misma obra hecha con mucha simplicidad y evocando a Brook en los columpios y su mundo imaginario. Después había tenido la oportunidad de ver en video, esta misma obra puesta en escena al aire libre por la compañía latina Luminarias en San Francisco (con la cual realicé *De la calle*). Finalmente pude ver una versión mexicana en la puesta de la Compañía Bochinche de Carlos Corona, la cual logró sostener una larga y exitosa temporada con *Sueño...* en el Bosque de Chapultepec al aire libre. Siempre que tengo la fortuna de ver una obra de Shakespeare en escena, lo que más me sorprende es la manera en que el texto dramático logra que el público responda instintivamente a la acción, desde el más educado, teatralmente hablando, público inglés del Barbican hasta los chavos banda que nos veían en un municipio del semidesierto zacatecano. Esto parece confirmar la genialidad de este dramaturgo para plasmar en papel situaciones tan compenetradas con nuestra especie.

Así pues, la obra estaba elegida y yo tenía amplia referencia en cuanto a lo que al público le provocaba. Busqué alguna edición en español, pero la única que encontré fue la de la Editorial Andrés Bello, que usa la traducción de 1873 de Guillermo Macpherson. Logré imprimir un texto de la obra en inglés bajada

del Internet¹⁸ para poder estudiar la obra en su idioma original. Al comenzar a hacer esto, me di cuenta que para lograr la calidad que yo deseaba en la puesta en escena no podría traicionar las palabras de Shakespeare, pero debía tomar en cuenta que la mayor parte del público que vería este montaje jamás había visto una obra de teatro, por no decir escuchado verso en pentámetro yámbico.

Al leer el original, también me enfrenté a otro problema: la longitud de la obra. Era imposible llevar a escena algo que durara más de 50 minutos por dos razones: la escasa experiencia de mis actores, quienes sólo eran capaces de sostener la tensión dramática en escenas cortas y de mucha acción física, y por otro lado, el lapso de atención de nuestro público, poco acostumbrado a las puestas en escena.

Así pues, decidí que tendría que escoger una sola línea de acción la cual debería ser corta y sostenerse por sí misma. Y también decidí que esta simplificación de la trama me permitiría trabajar más a fondo el lenguaje, tratando de no perder el ingenio shakesperiano. Esta línea de acción se complicaba si me decidía a trabajar con la historia de los enamorados (Hermia, Helena, Lisandro y Demetrio), pues por un lado tenía que resolver cómo presentar a la realeza griega y por otro lado, mucho más dificultoso, tendría que resolver la presencia de un Puck que guiara la trama mediante su flor mágica.

¹⁸ La tomé del sitio de clásicos del MIT (www.classics.mit.edu/shakespeare) el cual tomó la fuente electrónica original del *Moby Lexicon Project* (www.dcs.shef.ac.uk/research/ilash/Moby), una colección de distintos tipos de diccionarios y de las obras completas de Shakespeare hecha a partir de un proyecto de la Universidad de Sheffield con el fin de poner este material a disposición del público en general y para cualquier uso. Algunos estudiosos del tema han encontrado varias fallas en el Proyecto Moby de Grady Ward: Ian Lancashire declara que Ward es poco confiable pues eliminó el copyright de la edición Stratford Town de Arthur Bullen (1904-07) (www.library.utoronto.ca/utel/ret/mla1292.html). Hardy M. Cook señala que "The Moby Shakespeare is derived from a text that is about ninety years old and contains inaccuracies and unconventional pointing." (www.chass.utoronto.ca/emls/iemls/shaksper/files/EDITING%20E_TEXTS.txt) Cuando imprimí el texto, no tuve el cuidado de verificar toda esta información y lo usé confiando en la reputación del MIT.

Recordé la puesta en escena de la RSC, la de Luminarias, la del Bosque de Chapultepec en México. Había un momento de coincidencia en estas tres propuestas tan distintas entre sí, ya fuera por director, actores, recursos, idioma, público. Después de resolver los líos entre los enamorados (y cada oveja con su pareja), la obra parecía que se estancaba y su ritmo se volvía lento. Como público eras capaz de predecir que lo que seguía eran las felices bodas y los discursos cursis. Y he ahí que llegaban estos artesanos actores a presentar “La muy cruel y terrible historia de Píramo y Tisbe”. Ese momento es un diamante en la historia de la dramaturgia por donde se le vea: anima al público más cansado, es un deleite de observar y no se diga de actuar.

Los dichosos actores que encarnaban a estos artesanos parecían divertirse a mares y esto contagiaba al público (en Londres, San Francisco y el DF por igual) creando una catarsis, si bien no aristotélica, sí en el sentido de la estrecha comunión entre unos y otros: esa “magia” que sucede cuando una carcajada inunda al público y regresa como ola sobre el actor en escena, el cual toma su pie y continúa con la certeza de que lo que viene es aún mejor.

Hoy puedo confirmar que en las 100 funciones que se presentaron de mi adaptación dramaturgica, mientras las observaba tras bambalinas como técnico de sonido y luces que me volví una vez estrenada la obra, en el momento en que Muro presentaba el comienzo de la obra, el público se reacomodaba en sus asientos para observar mejor. Entonces, la sala quedaba más silenciosa, la gente comenzaba a sonreír y después a reír francamente y yo, como directora y dramaturgista, daba un suspiro de alivio.¹⁹

¹⁹ Siempre he sufrido de esa enfermedad terrible llamada angustia que sobrellevamos los directores cuando vemos una y otra vez nuestra obra sobre las tablas, creyendo que podemos todavía controlar el volumen de voz de nuestros actores, que la utilería esté en su lugar, que por favor en esta función Píramo llegue a la intensidad correcta. Pero no podemos, todo se juega en el momento y esa es quizá la fascinación que el teatro tiene sobre quienes lo hacemos y quienes lo observamos: el momento es único.



11. El Muro, con la cara llena de cal (harina), anuncia al público el comienzo de la obra.

Regreso a la adaptación. Recordé la magia de ese momento y tenía en la mano la trama perfecta. Queríamos presentar únicamente la historia de los artesanos convertidos en actores aficionados. Además, nos funcionaba perfectamente para enseñarle a nuestro novato público las verdaderas complicaciones de una puesta en escena. En ese momento nuestra compañía contaba con cinco actores y por número estábamos completos.

Nuestra siguiente discusión fue dónde situar a estos actores, ante quién presentaban la obra, quiénes eran antes de ser actores. La película de *Marat/Sade* presentaba una verdadera posibilidad. Weiss trabajó la idea de una obra dentro de otra obra, y esto ofrecía un importante punto de convergencia con la comedia de Shakespeare.

Antes de decidir este tema, teníamos que poner en consideración nuestras posibilidades de producción. En ese entonces el Instituto Zacatecano de Cultura cambió de director y el nuevo director decidió remover la pequeña beca que nuestro taller recibía por ir a los municipios a presentar teatro a precios verdaderamente módicos. Sin esos 800 pesos mensuales, estábamos limitados a reutilizar los materiales de nuestra bodega o conseguir vestuario y utilería muy baratos, pues los gastos saldrían de nuestros bolsillos. La utilería finalmente podría ser y hasta verse barata (en teatro es tan importante a veces que algo que salió barato se vea caro, por ejemplo, la joyería). Los actores no profesionales de *Sueño...* se ponían harina encima para simular la cal del muro. Este hecho nos daba la clave para el resto de la producción.

Inspirados en Weiss y Brook, en definitiva acordamos que el contexto que envolvería la presentación de la muy cruel y terrible historia de Píramo y Tisbe sería un manicomio. ¿Por qué? Porque en un manicomio hay libertad para hacer casi todo, porque nuestra idea encajaba perfectamente, porque vestir a nuestros actores de blanco no representaba mayor problema. El padre de una de nuestras actrices era doctor y podía conseguirnos batas blancas gratis. Y para concluir, un manicomio es un lugar universalmente conocido; nuestro público en las comunidades identificaría con facilidad ese lugar.

Habiendo visto la obra varias veces, la dramaturgia no fue un trabajo difícil. Fui haciéndola en un cuaderno viejo con pluma, pues ni la compañía ni yo contábamos en ese entonces con computadora. Aún hoy conservo el libreto de mi puño y letra; los actores siempre trabajaron con fotocopias de estas páginas. Como el libreto salía en escena al momento en que se reparten los papeles y los actores comienzan a ensayar fallidamente, no faltaba la función al aire libre donde estas hojas salían volando con el viento. En la medida en que continuaba el trabajo, iba imaginando mi espacio escénico. Mi esposo, director,

escenógrafo e iluminador de la compañía, seguía mi trabajo de cerca sugiriendo ideas para la creación del espacio.

EL ESPACIO ESCENICO Y LAS TRANSICIONES

Será porque fui alumna de uno de los escenógrafos más prominentes en la escena mexicana actual, Philippe Amand, pero el espacio escénico me parece una cuestión fundamental para iniciar cualquier montaje escénico. Si es que yo realizo la dramaturgia, me es necesario crear un espacio coherente con el texto escénico. Nuestra compañía contaba con su pequeña carpa-camerino. Teníamos una gran tela negra para cubrirla, pero en este caso no sabíamos si usar la carpa. El color negro era antimanicomio. Mi esposo tuvo la idea de crear un teatro dentro de nuestra carpa, pues finalmente la obra trata del teatro dentro del teatro, muy a lo Pirandello. Así, se le ocurrió que colgáramos piernas y bambalinas de nuestra carpa.



12. Alicia imita a Nosferatu, quien le enseña cómo actuar al león para no asustar al público, mientras Juana los observa al fondo. (Fuensanta Valdez, Luis Miguel Ríos y Mirlatey Díaz)

Tras muchos bocetos, decidimos deshacernos de la tela negra y realizar un fondo blanco, donde colocaríamos los letreros “Baños” y “Dormitorios”, simulando una pared blanca del manicomio. La carpa desnuda nos ofrecía unos tubos de donde podíamos colgar las piernas del teatro. Con el fin de integrar más elementos a nuestro montaje, se nos ocurrió que los actores montaran ahí mismo su pequeño teatro, a la vista del público. Pondrían unas piernas blancas colgadas de una escoba y un trapeador que encajaban horizontalmente en los tubos de la carpa. Esas piernas serían lo suficientemente pequeñas para que nuestro público pudiese ver en todo momento cómo nuestros “locos” se cambiaban de vestuario para transformarse en Tisbe, Píramo y los demás personajes. Eso simplificaba también nuestro vestuario, es decir, que el vestuario de los personajes de los personajes tendría que ser algo simbólico, sobrepuesto.

Con estos elementos en mente, el trabajo dramático se volvió más sencillo. Teníamos un solo espacio: los locos ensayaban y representaban la obra dentro del manicomio. Su público sería el mismo en ambos casos. Pero se nos presentó un gran problema: las transiciones entre escenas. En la comedia original, se enlazan las historias de cuatro enamorados y el rey y la reina de las hadas con las de los actores amateurs. Yo había decidido no usar ni a los enamorados ni a las hadas y tampoco tenía manera de hacer oscuros (no que sean la mejor manera de realizar una transición) cuando sabía que la obra se representaría la mayoría de las veces al aire libre. La historia de los actores se tendría que contar en tres escenas: una para entregar los papeles de los personajes y explicar la obra de Píramo y Tisbe, otra para ver un ensayo y una última donde vemos el montaje tal como quedó. Era obvio que pasaba el

tiempo entre una y otra; y los actores no podían saltar de una a otra como si nada ocurriese.

Aquí el espacio jugó un papel fundamental para resolver este problema, pues también había que transformar nuestro espacio de una escena a otra. De ser un manicomio todo blanco y neutro, este espacio debía transformarse en un teatro, es decir, un lugar de magia donde todo puede ocurrir.

Pero tampoco había diálogos para realizar esta transformación del espacio. Yo quería seguir fiel a Shakespeare, por lo que escribir escenas de enlace no era una opción. Entonces se nos ocurrió trabajar con música. Algo que estuviese ligado al tono de la obra y que también nos ayudara a todas estas acciones que debíamos realizar para transformar el espacio de manicomio en teatro: colgar piernas y bambalinas, transformar a nuestros actores en personajes y, además, ayudar al sentido del paso del tiempo. Algo al estilo Charles Chaplin o Grupo 55 donde quedase lugar para muchos juegos escénicos y acciones físicas.

Tomamos algunas piezas de películas como *El Postino* y *Sensatez y sentimiento*, así como la introducción de Carl Orff para *Carmina Burana*, para las transiciones. El montaje de las acciones físicas se realizó una vez que tuvimos en nuestras manos la adaptación completa. Estos momentos apoyaron fuertemente la transición de tiempo y de humor en los actores y el público. Nuestro mayor problema fue no contar con un buen sistema de edición musical, lo cual hizo que se alargaran innecesariamente ciertas piezas haciendo que la atención de los actores y su energía bajaran.

Para unir nuestras tres escenas (dos de ensayos y la última como la presentación final), evitábamos que los actores salieran de escena o se vieran “al día siguiente”, como sucede en la obra de Shakespeare. La primera escena termina cuando el director Jimeno (Quince en el original) anuncia a sus

actores: “Esto nos servirá de escenario, unas telas como piernas y haremos como si estuviéramos en Juchipila²⁰ [o el municipio correspondiente]”, lo cual son más bien las primeras palabras de Quince cuando empieza su segunda escena. Aquí los personajes emocionados, barrían y limpiaban el escenario tratando de meterse a sus personajes, y al acabar usaban la misma escoba y trapeador para colgar las piernas del teatro dentro del teatro.

En la segunda transición, después de que Quince (Jimeno) interrumpe el ensayo por la falta de entendimiento de los actores y decide presentar la función sin ensayar, entraba de nuevo música y los personajes se preparaban para actuar: Jeremías (Flute) se intentaba poner el chaleco de Nosferatu (Bottom), finalmente, al ver que no le quedaba, se ponía un velo y un camión para representar a Tisbe. Alicia (Snug) ensayaba la parte del León mientras se ponía una diadema con orejas de peluche y la escena terminaba cuando Nosferatu, al no encontrar mejor espada, decidía usar un destapacaños como arma mortal para suicidarse.

Casi a punto de estrenar nos dimos cuenta de que había un recurso desperdiciado: las enormes telas de color blanco que cubrían nuestra carpa. Se nos ocurrió que si las iluminábamos por detrás con una fuente de luz suficientemente poderosa (un cuarzo de 1,500 watts) podíamos comenzar la obra con un juego de sombras al estilo del teatro de sombras chino. Al explorar más a fondo esta opción, nos fascinó la idea de que estos locos hacían cosas mágicas detrás de esta pantalla y esto daba a los personajes un sentido más profundo de realidad. Por ejemplo, dos de ellos se enfrentaban –el público solamente veía sus sombras-- y uno hipnotizaba con unos pases mágicos al otro, que caía de rodillas. Entonces éste abría la boca y el hipnotizador metía su

²⁰ Si hablo aquí de Juchipila, es porque la obra se estrenó durante su feria anual en enero de 1999 y en el libreto original quedó escrito así.

mano en ella hasta el codo y lograba extraer una flor. Esto era lo que el público veía. Lo que ocurría tras la pantalla es que, perfectamente coordinados, uno abría la boca y el otro pasaba la mano por detrás, sacando una flor del bolsillo de la bata del primero. O por ejemplo, un personaje entraba detrás de la pantalla con un peinado muy alto y complicado. Otro entraba con una tijeras y le proponía cortarle el cabello. El primero accedía y el otro cortaba y cortaba y cortaba cabello hasta dejar casi pelón y muy enfadado al primero. Lo que en verdad sucedía es que el primer personaje entraba con tres pelucas distintas una encima de otra y el corte de pelo no era más que el segundo actor descartando las pelucas.

La música pues, se convirtió en un elemento esencial tanto para el comienzo de la obra como para las transiciones. Le daba sabor y carácter a la obra como conjunto y ayudaba a nuestro público a entonar con lo que sucedía en escena de manera más natural. Así era más sencillo para los personajes empezar a interactuar en escena, y ahí la personalidad que el actor encontró para su personaje jugó un papel fundamental.

EL NACIMIENTO DE LOS PERSONAJES

Vuelvo a mi trabajo durante la adaptación. Los personajes. Necesitaba un director de escena, alguien que pareciera más un enfermero que un loco, un Marqués de Sade pero inscrito dentro del tono de nuestra obra para representar el papel de Quince. Así nació Jimeno. Los nombres de los actores, no de los personajes, fueron escogidos por los actores mismos. Les estoy profundamente agradecida por su cooperación y por ayudarme a mi adaptación por medio de la investigación y de muchas largas improvisaciones, donde cada uno creó unos personajes que se volvieron adorables a lo largo de las más de 100 funciones

de la obra que hicimos. Lamentablemente con el paso del tiempo hubo que realizar suplencias de casi todos los personajes y la obra fue perdiendo poco a poco su candor inicial.

En una de esas primeras improvisaciones, recuerdo haber puesto una tela roja que era tan grande que cubría todo nuestro salón de ensayos. Ahí practicamos un ejercicio de relajación y a partir de ahí nacieron unos personajes. Cada actor descubrió en su ejercicio de manera individual cuál experiencia tan significativa en la vida de su personaje le había hecho transformarse, escoger el camino de la locura o quizá tomarlo a la fuerza. Nunca ninguno de ellos me reveló qué les sucedió en esta improvisación, pero el actuar a un loco da a un actor riendas inusitadas (aunque puede ser un arma de doble filo, porque donde todo se vale, tampoco existen límites). A pesar de la juventud de nuestros actores, debo reconocer que esta obra fue una de las pocas en donde el personaje guió a nuestros actores claramente en una dirección, sobre todo en cuanto a su trabajo corporal. Es decir, crearon verdaderos personajes y en cuanto entraban en ellos, sus cuerpos, voces y rostros se transformaban y era algo maravilloso de observar a lo largo de las funciones, porque cada uno de ellos era coherente con este personaje que había adoptado.



13. Nosferatu (Luis Miguel Ríos)

14. Jimeno (Antonio Lópeztorres)



Recuerdo haberles preguntado al final de esta improvisación sobre la tela roja, cómo se llamaba su personaje pues yo necesitaba esa información para

completar el libreto. Cada uno de ellos, tomado por sorpresa, respondió muy sinceramente. Así conocí a Jimeno, Alicia la maniaco depresiva, Nosferatu García, el psicópata y Jeremías Springfield, el esquizofrénico.

Sin embargo, teníamos un problema con uno de nuestros actores, quien había estado faltando a muchos ensayos por razones personales, a pesar de que para hacer teatro debe haber un compromiso grupal. Lamentablemente en el teatro realizado en provincia en nuestro país, los directores no nos podemos dar el lujo de dar de baja a un actor. Aprendemos a ser flexibles en la medida de lo posible y a salvar el proyecto contra viento y marea. Ya habíamos pensado en la eliminación de este personaje cuando a unos días del estreno regresó a Zacatecas una actriz muy comprometida con la compañía. Decidimos darle el personaje de Moonshine. Teníamos tan poco tiempo para integrarla que resolvimos el problema de la siguiente manera: su personaje tomó forma del clásico loco en camisa de fuerza, amarrado y sin posibilidades de moverse por su peligrosidad. Así pues, esta figura se volvió Juana la Loca, invitada por Jimeno a actuar como Luna en el encuentro nocturno entre Píramo y Tisbe. Con el fin de subrayar aún más la fuerza de su personaje, le dimos únicamente una línea de parlamento y la voz de esta loca que todo observaba distante y en silencio, retumbaba y sorprendía a todos, público y personajes, pues era por completo inesperada.

En inspiración o más bien en homenaje al montaje del Grupo Bochinche en Chapultepec, el personaje de la Luna fue interpretado como el Conejo de la Luna, una figura reconocible para el público mexicano. Nuestra actriz utilizaba como vestuario un par de grandes orejas y era maquillada por Nosferatu con bigotes y nariz roja.²¹

²¹ Recuerdo una ocasión en que Nosferatu, quien también era el maquillista de nuestra compañía, no encontró la pintura roja que ponía en la nariz de Juana para convertirla en conejo. Con la urgencia de salir a escena a

Para nuestro público resultaba muy gracioso y novedoso este personaje, pues representaba a una mujer en camisa de fuerza. El teatro, en su sentido más esencial, debe ser capaz de destrozarse los estereotipos a los que estamos acostumbrados. Así también decidí que Píramo y Tisbe debían ser interpretados por hombres, como en la época de Shakespeare. Para hacer esto todavía más obvio, elegimos al actor que menos podría pasar por mujer para interpretar a Tisbe. Así pues, nuestra Tisbe resultó ser alta y ancha, con un leve bigote y las facciones menos femeninas que una dama como ella pudiera desear.



15. Tisbe toma amorosamente la mano de Píramo mientras el Conejo de la Luna los observa atentamente. (Noé Germán, Luis Miguel Ríos y Mirlatey Díaz)

Durante los ensayos, el montaje finalmente cuajó (a falta de mejor palabra para describir el proceso en que un director ve cómo amarra su obra) cuando les propuse a los actores continuar el juego del teatro dentro del teatro

tiempo usó una pintura que no era maquillaje y la pobre actriz tuvo que soportar traer la nariz sonrosada durante tres días.

descartando su persona y dejando que los personajes de los actores fuesen quienes entrasen por en medio del público a dar la función. De esta manera, no dábamos primera, segunda y tercera llamada, sino que sin previo aviso nuestro grupo de cinco locos, guiados por Jimeno, entraba a la sala, patio o plaza y subían al escenario a preparar su utilería. Jimeno asomaba la cabeza para avisarnos en la cabina que ya estaban listos y así comenzábamos la obra. Siempre el público entró gustoso a la convención de interactuar con estos locos de manicomio que pasaban por entre los espectadores para subir al escenario.

Aprovechamos el final de la muy cruel y terrible historia de Píramo y Tisbe para cerrar también nuestra obra. Quienes salían a dar las gracias eran los personajes de los locos presentados por Jimeno. De esta manera, los actores reales nunca salían a recibir sus aplausos como es costumbre. Los personajes abandonaban la sala o plaza de nuevo entre el público. Nuestro deseo era crear en nuestros espectadores esa sensación de que en realidad estos personajes habían salido de un manicomio y presentado la obra ante ellos. No era sino hasta que se cambiaban de ropa que nuestros actores volvían a ser ellos mismos.

Los personajes fueron creciendo y volviéndose tridimensionales a partir del trabajo en los ensayos con el texto escénico, una vez que ya tenía la adaptación completa. Fueron ensayos largos, realizados al aire libre en el patio del Instituto Zacatecano de Cultura, donde la mayoría de nuestros actores se acercaron por primera vez a una obra de Shakespeare y juntos construimos la puesta en escena a partir del papel.

EL TRABAJO DE DRAMATURGISTA

La mejor traducción que pude conseguir en aquel tiempo en Zacatecas fue la de la Editorial Andrés Bello²². Aunque parezca increíble en 1999 únicamente había una librería decente en todo Zacatecas y su sección de teatro era bastante pobre. Pensé en usar esta traducción como guía, sin embargo el texto dramático que utiliza es el realizado por Guillermo Macpherson, literato, naturalista y comerciante nacido en Gibraltar de padre inglés y madre española²³ en el siglo XIX. Macpherson publicó sus traducciones directas del inglés de 23 obras de Shakespeare en 8 volúmenes a finales de siglo (1873), por lo que su texto ponía dos importantes trabas: la fecha en que fue realizado y el tipo de montaje para el cual fue realizado. En general, en la España del siglo XIX, “la sociedad de esos años demandaba obras de sentimiento en donde las pasiones, los dramas, las luchas, lo heroico y lo trágico fuesen corrientes...”²⁴ Finalmente no utilicé la traducción de Macpherson más que para un par de dudas que tuve en cuanto a arreglo de lenguaje en español, tratando de esquivar los modismos locales al máximo.

Por ejemplo, mientras que el trabajo de Macpherson traduce la primera línea de la escena donde aparecen por primera vez los artesanos como “¿Se halla aquí toda la compañía?” (en inglés “Is all our company here?”), yo necesitaba un español mucho más coloquial y contemporáneo. Por un lado,

²² William Shakespeare, *El mercader de Venecia. Sueño de una noche de verano*, versión castellana de Guillermo Macpherson, Chile: Editorial Andrés Bello, 1995.

²³ José Luis Barrera, “Biografía de José Macpherson y Hemas (1839-1902)” en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, s/p.

²⁴ J. Enrique Peláez Malagón, “El grabado referente al teatro romántico en la prensa valenciana del siglo XIX” en *Espéculo. Revista digital de estudios literarios*, s/p.

nuestros locos tenían que ser mexicanos y por otro, nunca construirían una oración con tanta propiedad. Por lo tanto nuestra obra comenzaba con Jimeno diciendo: “¿Están aquí todos los locos?” Aquí menciono un problema común de las traducciones de textos dramáticos que suelen tener la fortuna de ser publicadas hoy en día: la mayoría están alejadas de los intereses de la escena contemporánea. Es un problema con el que me he topado una y otra vez, sobre todo con autores tan conocidos como Moliere, Chejov o Shakespeare. La mejor opción que puede tener un director de escena hoy en día para evitar este acartonamiento es trabajar lado a lado con un dramaturgista. En un futuro cercano creo que esta necesidad obligará a los dramaturgos y directores mexicanos a volverse dramaturgistas ellos mismos y quizá esta posición tan usada ya en Europa y otros países se vuelva más común en nuestro país. Recuerdo la versión de Luis Mario Moncada y Martín Acosta de *Hamlet*, donde la primera escena en donde aparecen los guardias, los trataron como un par de muchachos flojos que juegan entre sí en un lenguaje popular hasta la llegada del fantasma. A pesar de que esta divertida escena era un éxito y lograba que el público entero entrara con gusto a un texto dramático tan respetado, el resto de la obra desafortunadamente volvía a una traducción bastante convencional de éste y los espectadores perdían el interés y dejaban de escuchar las palabras del actor.

Uno de los más obvios y primeros problemas al que se enfrenta el dramaturgista son los nombres de los personajes. En la adaptación de *Las olas*, Sandra y yo habíamos decidido utilizar nombres que existieran en español sin perder la personalidad de los personajes en la mayoría de los casos. En esta adaptación de *Sueño...* los nombres nacieron de los propios actores por lo que resolvimos ese problema con sencillez. Además, los nombres de la traducción decimonónica nos resultaron desde un principio completamente ajenos y casi una

causa para ni aproximarse a trabajar con esa edición: Cartabón, Berbiquí, Lanzadera, Flauta, Hocico y Hambrón. Sabiendo que estos nombres hacen alusión directa a los verdaderos oficios de los actores aficionados en el texto original de Shakespeare, en nuestra versión fueron sustituidos por clasificaciones de enfermedades mentales. De esta manera “Bottom a weaver” se convirtió en Nosferatu el psicópata, “Flute a bellows-mender” en Jeremías Springfield el esquizofrénico, “Snug a joiner” en Alicia la maniaco depresiva.

Al momento de traducir los juegos de palabras, fui muy estricta, pues me parecían esenciales para hacerle honor a Shakespeare. Luis de Tavira, reconocido director y adaptador mexicano, me enseñó algo esencial al realizar cualquier montaje teatral y es que el texto dramático es lo único cierto que tenemos los directores al comenzar un trabajo escénico. En ese papel y tinta se encuentra el universo que vamos a volver tridimensional, ése es nuestro trabajo como hacedores de teatro, pero no podemos traicionar nuestro origen, hay que leerlo a fondo antes de cualquier cambio que se nos antoje hacer.

Ahora nos tocaba realizar esto a partir de la traducción de Macpherson. Por ejemplo, cuando Píramo intenta ver a Tisbe a través de Muro dice en el original: “I see a voice: now will I to the chink,/ to spy an I can hear my Thisby’s face”²⁵, frase que tiene un juego de sustitución entre lo que implican las palabras *ver* y *oír*. Esta sustitución es de suma importancia a lo largo de la comedia completa, pues son los ojos los que no pueden confiar en lo que ven (Hermia desea que su padre vea con sus ojos, en los ojos se echa la poción de la flor para enamorarse, etc.) En el momento en que despierta en su forma humana tras haber sido transformado en asno, Bottom dice: “The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his

²⁵ William Shakespeare, *A Midsummer's Night Dream*, <http://classics.mit.edu/Shakespeare/midsummer/full.html>

tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was.”²⁶ Desde aquí Bottom, único personaje con el privilegio de transitar por el mundo de los amantes, de las hadas y de los actores, aclara la extrañeza de su sueño a través de una lista donde haría falta que los sentidos y facultades humanas se trastocaran para llegar a ese entendimiento.

Macpherson escribe: “Oigo una voz. Ahora voy a la abertura a espiar para poder ver el rostro de mi Tisbe.” Esta simplificación no hace sino aplastar un juego de palabras hecho con toda intención para que el espectador se detenga en él mentalmente cuando esté viendo la obra. Quitarlo nos pareció un error. Para nuestra adaptación la frase quedó como: “Veo una voz: ahora voy al agujero para poder escuchar la cara de mi Tisbe” y este juego entre los verbos *ver* y *oír* daba un material muy valioso para que el actor jugara con sus manos al indicar cada uno de ellos y confundirse al decirlos y tratar de ilustrarlos. Por su parte Tisbe, del otro lado de Muro, no podía evitar confundirse también con las palabras de Píramo. A pesar de que nosotros no incluimos el parlamento anterior de Bottom, nos arriesgamos a dejarlo como material de apoyo para el actor y como una anotación acerca del tema “lo que ves no es lo que es”.

Sin embargo, a la hora de realizar la adaptación y traducción no solamente había que estar en la mira de esos juegos de palabras. También sabíamos que nuestra versión tenía que ser simplificada en cuanto a las referencias a otras obras, dado el público y los actores con quienes contábamos. Por ejemplo, cuando en el original de Shakespeare Bottom recibe su papel como Píramo hace referencia a Hércules e incluso compone una breve estrofa con rima forzada hablando de “Phibbus’ car” y “the foolish Fates”. En nuestra versión, todo este discurso fue simplificado un diálogo antes. Cuando

²⁶ William Shakespeare, *op.cit.*.

le dan su papel, Nosferatu (Bottom) responde: “¿Qué es Píramo? ¿Un héroe o un villano? ¿Mata a alguien?” La decisión de hacer que este personaje implicara la posibilidad de matar a alguien en la obra dentro de la obra fue acertada pues le dio al actor material para construir un rasgo más fuerte de su personaje psicópata, el asesinato.

Otro caso de simplificación sucedió cuando en el *Sueño...* original Píramo, ya actuando en la obra durante el último acto, dice a Tisbe que es como Limandro. Decidimos cambiar este nombre que a nuestro público ya no nos diría nada, y poner en su lugar “y como Romeo a Julieta, siempre te soy fiel”, lo cual nos daba la oportunidad de volver a mencionar a nuestro dramaturgo y cruzar los dedos para que al menos esa referencia fuera conocida para nuestro público.

Al tratarse de un texto escénico que la mayoría de las veces iba a presentarse al aire libre, había que ayudar al texto original en los espacios que quedaban huecos. Por ejemplo, en un teatro existen acciones que realiza el actor donde, al estar en un espacio cerrado, es más fácil con ayuda de la iluminación concentrar la atención del público sobre un solo punto, el que el director elija. En una cancha de baloncesto en una comunidad en el semidesierto es muy difícil lograr esto, añadiendo la falta de entrenamiento vocal de nuestros jóvenes actores. Por lo tanto hubo que tomar la decisión de hacer cortes estratégicos en el texto original para lograr compactar los arcos de tensión y evitar al máximo lugares donde los actores podían parecer caminando sobre una cuerda floja. Por ejemplo, recortamos por completo la asignación de los papeles del padre y la madre de Tisbe y centramos la atención directamente sobre la asignación del papel del león, el cual finalmente acaba siendo un personaje que sí se conserva a lo largo del fallido ensayo y la presentación final de la tragedia. Esta asignación además por naturaleza está llena de acciones

físicas. Por ejemplo, Bottom (Nosferatu) describe cómo actuaría él la parte del león si se la asignaran: “...I will aggravate my voice so that I will roar you as gently as any sucking dove; I will roar you an 'twere any nightingale.”²⁷ Las imágenes contrapuestas del león y la paloma daban a nuestro actor un campo de trabajo corporal muy interesante.

Sin embargo, como compañía no queríamos trabajar con chistes típicos y coqueteándole al público como muchas otras compañías (sobre todo las que trabajan para niños) hacen. Estas optan, por ejemplo, por preguntarle de manera directa al público: “¿Dónde está el lobo, niños?” y recursos parecidos donde el actor acaba buscando la carcajada del público por sí misma y no respaldada en la misión de contar una historia a través de su actuación. El formato de unos locos actuando una obra nos permitió un acercamiento al público mucho más en la línea de nuestras aspiraciones. Regreso al ejemplo de cuando Nosferatu (Bottom) habla acerca de cómo él mismo podría actuar muy bien la parte del león. Ahí modificamos el original para que quedase: “Rugiré tanto que haré que el público de Juchipila [o el municipio donde estábamos esa noche] grite: “¡Que ruja otra vez! ¡Que ruja otra vez!””. El público, al escuchar en boca de un actor el nombre de su comunidad, solía responder agradecido aplaudiendo o chiflando, manifestándose de alguna manera. A pesar de esta manifestación, nunca dejamos que en ese momento los actores cayeran en la improvisación o mayores referencias a los habitantes de aquel lugar, que podían sacar al actor de la ficción.

En otros casos, el texto original funciona de maravilla y hay que hacer lo posible por conservarlo tal cual está escrito, incluso a veces respetando el idioma fuente. Por ejemplo, cuando en el original de Shakespeare, Bottom pide también actuar el papel de Tisbe, dice “I’ll speak in a monstrous little voice,

²⁷ William Shakespeare, *op. cit.*.

“Thisne, Thisne”...”²⁸, lo cual causaba una oleada de carcajadas del público cuando nuestro Nosferatu decía: “Hablaré con una voz monstruosamente débil, “Tisne, Tisne”...” y salíamos ganando pues el nombre mal pronunciado de Tisbe en español añade el significado de tizne como aquella ceniza fina que mancha la cara y ropa al acercarse a una chimenea.

Otro caso similar ocurría cuando el mismo Bottom pide que se le escriba un prólogo para explicar que las muertes en escena no son reales sino ficción, dice en el original:

... and, for the more
better assurance, tell them that I, Pyramus, am not
Pyramus, but Bottom the weaver: this will put them
out of fear.²⁹

Nosotros no podíamos decir que Bottom era tejedor, sino que nuestro texto escénico quedó como: “...o mejor decimos que yo, Píramo, no soy Píramo, sino Nosferatu el psicópata. Eso les quitará el miedo.” Esto funcionaba en varios niveles de entendimiento: además de tener sentido, quedaba como una encantadora ironía, pues no nos imaginábamos qué persona del público quedaría más tranquila conque le dijeran que el que actuaba frente a ellos en ese momento no era Píramo sino un psicópata.

16. Píramo le susurra palabras de amor a Tisbe a través del agujero de Muro. (Luis Miguel Ríos, Noé Germán y Antonio Lópeztorres)



²⁸ William Shakespeare, *op. cit.*.

²⁹ William Shakespeare, *op. cit.*.

Uno de los cambios que mejor funcionó en nuestra obra fue el aprovechar dos niveles en los juegos de palabras. Uno de nuestros juegos de palabras favoritos sucedía cuando Píramo habla con el Muro y en voz ardorosa le suplica: “¡Enséñame tu agujero para poder echar una ojeada!” y Muro abría los dedos con mucha cautela, causando carcajadas espontáneas en los espectadores. Dado como es el público mexicano a los albures, si quizá no retuvieron en los treinta y tantos municipios recorridos toda la poesía de Shakespeare que hubiésemos querido, por lo menos los albures no fallaron casi nunca.

Había otros casos donde tomé la decisión de modificar el original en aras de conservar los juegos de palabras, aun cuando el significado variara. Una de las decisiones más difíciles con las que siempre se topa un dramaturgista es saber cuándo respetar la forma y sacrificar el contenido y viceversa. Este es el caso de cuando sucede el ensayo de la tragedia de Píramo y Tisbe. Nos tomamos la licencia de dejar el mal uso de algunas palabras a pesar de que las sustituimos. Por ejemplo, en lugar de que Píramo, hablando de las flores en el aliento de su amada Tisbe, sustituya “odious” por “odours”, nosotros utilizamos “dolorosas” en lugar de “olorosas”, la primera palabra apoyando muy bien a nuestro Píramo en su búsqueda de un personaje muy, muy trágico e intenso.

Otro caso donde sacrificamos el contenido exacto fue cuando comienza el fallido ensayo y Tisbe lee su parte e incluye las acotaciones, pues no sabe distinguir entre diálogo y acotaciones. Nos dimos cuenta de que en la traducción de Macpherson se elimina el juego de las acotaciones, poniendo en lugar del parlamento de Quince: “you speak all your part at once, cues and

all”³⁰ un desafortunado “Decís el papel de carretilla sin aguardar la réplica”. Para nuestros actores y público simplificamos la traducción pero respetamos el juego del error de Flute. Así en nuestra versión cuando Tisbe (Flute) se equivoca, Jimeno (Quince) le responde: “¡No! ¡No! “Entra Píramo” es la indicación para que entre Píramo.” Hicimos que Tisbe se equivocara un par de veces más revolviendo acotaciones con diálogo, lo cual hacía que Jimeno (Quince) de por sí ya desesperado, se diera por vencido y cancelara el ensayo. Esta salida era sumamente necesaria, ya que nosotros no contábamos con un travieso Puck para transformar a Nosferatu (Bottom) en asno y tampoco era algo que quisiéramos. Así pues, esta adaptación nos dio una buena opción para terminar la escena con un Jimeno exasperado que cancela el ensayo y manda a todos a prepararse.

Ya que abordé los problemas de contenido, me gustaría hablar de las resoluciones de los problemas de forma del verso. Por ejemplo, cuando Píramo busca a Tisbe en la tumba dice:

I thank thee, Moon, for shining now so bright;
For, by thy gracious, golden, glittering gleams,
I trust to take of truest Thisby sight.³¹

La aliteración del verso es muy clara y lo que creo que a veces pasan por alto los traductores literarios (al contrario de los dramaturgistas) es que la aliteración no solamente cumple una función poética sonora, sino que es un apoyo corporal muy importante para el juego del actor. Es aquello a lo que Susan Bassnett nombra como “gestural patterning”³², el entendimiento de que hay una dimensión extra en el texto dramático que solo puede ser completada

³⁰ William Shakespeare, *op. cit.*.

³¹ William Shakespeare, *op. cit.*.

³² Susan Bassnett, *op. cit.*, p. 123.

con el actor sobre la escena. ¿Qué significa esto con más exactitud? Que si hubiésemos utilizado la traducción de Macpherson que dice:

Gracias, luna, que brillas ahora con tanto fulgor, pues con
tus graciosos, dorados y chispeantes torrentes confío
saborear la mirada de la muy fiel Tisbe

en lugar de nuestra traducción:

Gracias, luna, por brillar con tanto fulgor, pues gracias a tus
agraciados, dorados y brillados rayos, pronto podré probar
de mi prometida Tisbe

nuestro actor no hubiese podido explotar tan a fondo la personalidad arrogante de Nosferatu (Bottom) luciéndose como el gran poeta y actor que no es. Luis Miguel Ríos hacía un juego con el destapacaños (espada) donde lo giraba al ritmo de sus palabras. Contribuimos a mantener la infraestructura gestual³³ de la obra al darnos la libertad de crear palabras como “brillados”, de manera que la rima de las palabras apoyaba al actor en su ritmo corporal.

Creo que una parte que los estudiosos de *Sueño de una noche de verano* pasan por alto, al menos en esta parte de la obra dentro de la obra, es que estos artesanos (en nuestro caso, locos) en un momento dado abandonan el texto original y al momento de representar la obra improvisan el suyo propio. Este punto da mucha riqueza tanto al director como a los actores para indagar en la personalidad de cada personaje. En conclusión, hay que saber tomar en cuenta las “structural features that make [the dramatic text] performable... even though this may lead to mayor shifts on the linguistic and stylistic planes.”³⁴

³³ “Gestural understructure” en palabras de Bassnett.

³⁴ Susan Bassnett, *op. cit.*, p. 122.

Una parte donde consideré muy importante respetar la forma fue el último discurso de Tisbe, el que dice antes de suicidarse, ya que sus cortos versos dan un ritmo muy claro al final de la obra dentro de la obra. En mi adaptación traté de encontrar lo que sugiere Brook: “A passage of verse can be understood more like a formula carrying many characteristics –a code in which each letter has a different function.”³⁵ Era pues, indispensable respetar estos cortos versos y dar a Tisbe su propio tempo de lamentación tratando de perder lo menos posible el contenido.



17. Tisbe grita espantada por el León, mientras el Conejo de la Luna observa. Jimeno dirige a sus actores. (Noé Germán, Luis Miguel Ríos, Mirlatey Díaz y Antonio Lópeztorres)

Una vez que mueren los amantes, los locos salían a dar las gracias, aún en personaje y pusimos en boca de Jimeno (Quince), porque así nos parecía lógico concluir, el célebre discurso de Puck que cierra el texto original. De esta manera dejábamos abierto nuestro juego de la obra dentro de la obra y también nos dábamos el gusto que todos los teatreros tenemos, de decir esos parlamentos que traspasan las generaciones y por los cuales se conoce toda una obra. Además, había que considerar que una modesta compañía como la

³⁵ Peter Brook, *The empty space*, p. 137.

nuestra quizá nunca más tendría la oportunidad de llevar a escena esta obra completa y nuestros jóvenes actores nunca más encarnarían a personajes tan entrañables como los de *Sueño de una noche de verano*.

Hay que confesar que los pronósticos fueron erróneos. Tan enamorados quedamos de la obra que al año siguiente, cuando nos encargaron una tradicional pastorela, adaptamos la historia de los cuatro amantes, transformamos a las hadas en los típicos angelitos y diablitos, titulamos nuestra obra *Sueño de una noche de invierno* y la situamos en una vecindad, no en un bosque ateniense. Nunca tuvo el éxito que *Arriba el telón*, pero creo que se debió principalmente a dos circunstancias: la primera, que la vida en escena de una pastorela es demasiado corta pues se reduce al mes de diciembre y, si bien le va, sobrevive hasta el Día de Reyes; y dos, nuestra compañía se encontraba en un proceso de reajuste, a solo semanas de convertirse en comodataria del Teatro IMSS Zacatecas en el programa de CONACULTA-IMSS “Teatros para la comunidad teatral”, lo cual causó que como directores estuviésemos más preocupados por lo que implicaba un proyecto de tal magnitud que de promocionar nuestra pastorela.

CONCLUSION

A lo largo de los once años en los que me he dedicado al teatro, he descubierto que la palabra hablada sobre el escenario es una parte fundamental de la obra y que es la que conecta al público con lo que sucede en escena en un plano muy real e inmediato, lo cual no sucede con la música o la imagen, por ejemplo. Al intercambiar experiencias con otros directores mexicanos, me doy cuenta que el director de teatro de nuestro país siempre ha tenido algo de dramaturgista y que cada vez más reconoce la necesidad de un experto en la palabra escrita y hablada para hacerse cargo específicamente de ella a lo largo del proceso de montaje.

Desde los tiempos en que a mediados del siglo XIX, el Duque de Saxe-Meningen inventaba el oficio de director escénico (como un coordinador de todo aquello que sucede en la puesta en escena) o incluso antes, con los grandes actores-directores como Irving y Garrick totalmente a cargo de la selección de textos dramáticos y dirección de escena, hasta nuestros tiempos, el oficio de los creativos que rodean la escenificación de una obra de teatro se ha ido especializando cada vez más. Esta especialización ha ayudado a que cada miembro del equipo profundice en su área y libere a los otros miembros para que cada cual realice una labor más compleja y llena de sentido. A finales del siglo veinte surge la necesidad de un dramaturgista en el equipo de montaje.

Surge como en el caso de *Polvo de mariposas*, por la necesidad de adaptar una novela al género dramático, dado que en este caso la directora no encontró ningún texto dramático que le hablase del tema que quería tratar como la novela de Woolf lo hacía. Al trabajar esta adaptación tan compleja, nos sorprendió la agradable sorpresa de que tuvo un amplio éxito, bastante público interesado en verla y que el “stream of consciousness” funciona en la

voz de un actor. Claro que el cine ya nos había educado por varias décadas en el uso del “voice over”, pero las confesiones de estos seis personajes se tradujeron en cuadros memorables sobre la escena.

En otros momentos el trabajo de dramaturgista se necesita por el intercambio intercultural, como me ocurrió en el caso de *De la calle*. Una simple traducción no fue suficiente como para lograr un producto escénico completo en sí mismo. Hizo falta manipular algunos textos dramáticos para que no perdiesen su sentido y a pesar de ello siguiesen ayudando al avance de la trama a avanzar. Ya fuese por el mal productor que tuvo esa obra, por la falta de interés en el teatro mexicano en San Francisco y/o por mi inexperiencia como traductora-dramaturgista, *De la calle* en el Yerba Buena Center for the Arts de San Francisco no tuvo la trascendencia que esperábamos tuviera.

Finalmente, a veces el trabajo del dramaturgista es necesario para llevar a escena con exactitud aquello que se tiene en mente. Creo que ese fue el caso de *Arriba el telón*. Jamás hubiésemos podido llevar a escena una obra de Shakespeare tal como Shakespeare la escribió. Por otro lado, tampoco podíamos tomar una de tantas adaptaciones hechas por tantos cientos de autores de todo el mundo. Nosotros teníamos necesidades muy específicas que resolver en ese rincón alejado del mundo que son los municipios del desierto zacatecano. Fue a través de la labor que realicé como dramaturgista sobre el texto dramático y como directora para el texto escénico, que logramos una puesta en escena coherente con nuestra realidad y que llenaba nuestras expectativas.

Esta necesidad de poner sobre la escena exactamente aquello que tenemos en mente quizá sea la verdadera razón por la que la figura del dramaturgista está surgiendo en México en estas épocas. Para Abel González Melo, autor cubano ganador del Premio Nacional José Jacinto Milanés, el

dramaturgista “se siente depositario de toda memoria, trata de proyectar temas y personajes, con mucha beligerancia, en un presente comprometido.”³⁶ Quizá ésta también sea la labor del director de escena, y en ese sentido el trabajo del dramaturgista salga sobrando. Cualquiera que sea el punto de vista que tengamos al respecto, es indispensable hoy en día re TRABAJAR las palabras que el dramaturgo plasmó en papel al quererlas revivir sobre la escena. El trabajo únicamente lo puede realizar un experto, o el mismo director, o hasta los propios actores. Pero lo que es indudable es que no podemos dejar las palabras sin revisarlas desde un punto de vista crítico. Esta es la herencia que nos dejaron los grandes directores de fin de milenio como Brook y Grotowski. Debemos asumirla, pues el teatro basado en las imágenes ya cumplió su ciclo. “El retorno del texto es difícil” dice Carlos Reherman, pues es “un regreso sin gloria”³⁷. Efectivamente los directores regresamos con la cabeza baja a tratar de encontrarle sentido a hacer teatro y los directores mexicanos sumamos a ese esfuerzo otro, que es el de tratar de que la gente siga yendo a ver las puestas en escena. Quizá el quehacer del dramaturgista como adaptador y traductor logre que estos esfuerzos den verdaderos frutos.

³⁶ Entrevista a Abel González Melo en http://www.cubaliteraria.com/novedades/de_la_cuba_literaria/anteriores/abel_gzlez_melo.htm

³⁷ Carlos Reherman, *op. cit.*, p. 68.

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1986.

Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*, INBA/CITRU, México, 1998.

Barrera, José Luis. “Biografía de José Macpherson y Hemas (1839-1902)” en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, N. 45, julio 2002, www.fundacionginer.org/boletin/bol_nn_barrera.htm.

Bassnett, Susan. *Translation Studies*, Routledge, Londres, 2002.

Bert, Bruno. “Paisaje escénico” en *Tiempo Libre* (1998).

Brook, Peter. *The Empty Space*, Penguin Books, Inglaterra, 1972.

Brook, Peter. *The Shifting Point. Theatre, Film, Opera 1946-1987*, Harper & Row, Publishers, Nueva York, 1987.

Chabaud, Jaime. “Cuando al director le salen plumas” en *Espacio Escénico*, 5-6, octubre (2000): p. 3.

Cole, Toby y Helen Krich Chinoy, editores. *Directors on Directing. A Source Book for the Modern Theatre*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Nueva York, 1963.

Cole, Toby y Helen Krich Chinoy, editores. *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*, Crown Publishers, Nueva York, 1970.

Fisher-Lichte Erika. “Las tendencias interculturales en el teatro contemporáneo” en *Tendencias interculturales y práctica escénica*, Edgar Ceballos (ed.), Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta, México, 1994, p. 37-52.

González Melo, Abel.

http://www.cubaliteraria.com/novedades/de_la_cuba_literaria/anteriores/abel_gzlez_melo.htm

Harmony, Olga. “Polvo de mariposas”, *La Jornada*, sección Cultura, 3 de diciembre de 1998, página no disponible.

Houghton, Norris, editor. *Seeds of Modern Drama*, Dell Publishing Company, Nueva York, 1963.

Méruze, Didier. “Jean-Michel Déprats: La traducción y el montaje como confrontación cultural” en *Tendencias interculturales y práctica escénica*, Edgar Ceballos (ed.), Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta, México, 1994, p.205-208.

Olguín, David. “El laboratorio del idioma. Teatro y traducción” en *Espacio Escénico*, 5-6, octubre (2000):

Partida, Armando. *La vanguardia teatral en México*, Biblioteca del ISSSTE, México, 2000.

Peláez Malagón, “El grabado referente al teatro romántico en la prensa valenciana del siglo XIX” en *Especulo. Revista digital de estudios literarios* N. 20, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20>.

Pérez Coterillo, Moisés y Antonio Fernández Lera. *Bob Wilson. The Knee Plays, las bisagras de The Civil Wars*, El Público. Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1985.

Reherman, Carlos. “Dramaturg, o la eminencia gris” en *Relaciones*, 215, abril (2002): p. 67-69.

Schmidt, Alexander. *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, Volúmenes I and II, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1971.

Shakespeare, William. “Comedies” en *The Complete Works of William Shakespeare*, The Wellfleet Press, Nueva Jersey, 1987.

Shakespeare, William. *El mercader de Venecia. Sueño de una noche de verano*, Editorial Andrés Bello, Chile, 1995.

Valencia Galvez, Rodolfo. "Lenguaje literario y lenguaje teatral" en *Teatro-C.M.T.*, VIII, 10 (1999): 9-14.

Velez, Joseph F. *Dramaturgos mexicanos según ellos mismos*, CEID, México, 1990.

Wood, David y Janet Grant. *Theatre for Children. Guide to Writing, Adapting, Directing and Acting*. Faber and Faber, Londres, 1997.

Woolf, Virginia. *The Waves*, Harvest Books, Harcourt, Inc. Nueva York, 1978.